



Escuela
Politécnica
Superior

Fricciones:

La exposición como medio de
producción arquitectónica



Grado en Fundamentos de la Arquitectura

Trabajo Fin de Grado

Autor:

Juan Manuel López Carreño

Tutor/es:

José Parra Martínez

Junio 2019



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

FRICCIONES

Agradecimientos

Durante mi etapa universitaria he tenido la enorme suerte de poder sumergirme en una gran cantidad de textos y producciones audiovisuales que me han proporcionado mucho más placer del que jamás me hubiera podido imaginar. Visto desde hoy, incluso me da miedo pensar en tener que desprenderme de esto en algún momento. Este trabajo va dedicado a todas esas personas que de un modo u otro han posibilitado y potenciado esa satisfacción. Algunas de ellas están presentes en el trabajo, otras morirán en mi memoria y otras merecen una mención aparte.

Estos ensayos van dedicados a mis padres y a mi hermana. Los escritos son tan suyos como propios. Sin su apoyo, sin su empatía y sin su cariño este trabajo no hubiera sido posible.

También a José Parra, que tan afectuosamente ha tutorizado la investigación y que tanto interés ha puesto en que explore a través de ella mis intereses personales. Este trabajo no hubiera sido el mismo sin sus aportaciones, tanto durante el seguimiento del mismo, como durante los otros dos cursos en los que he tenido la suerte de asistir a sus clases.

De manera similar, me gustaría dedicárselo a aquellos profesores que me han permitido expandir mis inquietudes mucho más allá de lo que hubiera podido pensar en un principio. A Enrique, a Miguel y, de nuevo, a José.

Por último, a aquellas personas que he conocido desde mi primer año de carrera y que han hecho de este camino algo que merezca la pena recorrer acompañado. A Nacho, a Andoni y a tantos otros que, visto desde la distancia, abrume —y a veces, apena—. A ti también Ramón, ya lo sabes. A veces pienso que al menos la mitad de este trabajo está escrito para ti.

ÍNDICE

8 RESUMEN

11 00.01 INTRODUCCIÓN

21 01.01 APROXIMACIONES

33 01.02 TURISMO CULTURAL

49 01.03 CRÍTICA E INSTITUCIÓN

61 02.01 OMA / AMO

77 02.02 ORDOS 101

103 02.03 RECETAS URBANAS

115 03.01 BIBLIOGRAFÍA

121 03.02 LISTADO DE FIGURAS

Marco teórico

Casos de estudio

Resum

La imparable “musealització global”, unida a la disminució constant d’oportunitats per a l’edificació a Occident, ha provocat que una gran part de la professió arquitectònica haja trobat acolliment en uns àmbits culturals que, des de fa ja diverses dècades, s’han erigit com un dels principals motors econòmics a nivell global. En el camí de tornada, aquests mateixos àmbits semblen haver transformat profundament les lògiques pròpies d’una disciplina arquitectònica els límits de les quals han quedat, si cap, encara més diluïts.

Friccions dona compte d’aquesta estreta vinculació a través de sis breus assajos aparentment diferenciats en les seues temàtiques però profundament convergents en els seus plantejaments crítics. Així, en un primer terme, el treball se centra en els àmbits més teòrics que envolten aquesta relació per a afrontar, en una segona instància, algunes de les possibilitats pràctiques que es poden articular des de l’exercici contemporani.

En un primer bloc teòric, el treball es pregunta per les dinàmiques historiogràfiques a l’hora d’aproximar-se a la relació entre arquitectura i exposició, **1.1** i les economies sobre les quals es dona suport a aquesta relació, amb especial recalcamet en la immersió de l’àmbit arquitectònic. **1.2** Per últim, una vegada emmarcada la qüestió, el tercer apartat s’interessa per alguns dels textos crítics que, havent-se centrat en la qüestió de la crítica institucional, han tingut una influència directa en la construcció de noves relacions entre l’arquitectura i els àmbits expositius. **1.3**

En un segon bloc, aquestes perspectives teòriques se superposen per a realitzar l’anàlisi de tres casos d’estudi. D’una banda, es realitza un estudi de la viabilitat de la crítica cap a les institucions museístiques o culturals des de la producció arquitectònica a través de dos estudis: l’Oficina d’Arquitectura Metropolitana i l’estudi *Receptes Urbanes*. **2.3**

D’altra banda, a través d’un anàlisi molt més específic i contextual sobre el projecte ‘Ordos 100’, s’observen les profundes transformacions disciplinàries i els perills d’invisibilització política que subjauen de l’articulació interessada de retòriques que són causa directa d’aquestes friccions entre la pràctica arquitectònica i els seus àmbits de difusió.

Resumen

La imparable 'musealización global', unida a la disminución constante de oportunidades para la edificación en Occidente, ha provocado que gran parte de la profesión arquitectónica haya encontrado acogida en unos ámbitos culturales que, desde hace ya varias décadas, se han erigido como uno de los principales motores económicos a nivel global. En el camino de vuelta, estos mismos ámbitos parecen haber transformado profundamente las lógicas propias de una disciplina arquitectónica cuyos límites han quedado, si cabe, todavía más diluidos.

Fricciones da cuenta de esta estrecha vinculación a través de seis breves ensayos aparentemente diferenciados en sus temáticas pero profundamente convergentes en sus planteamientos críticos. Así, en un primer término, el trabajo se centra en los ámbitos más teóricos que rodean esta relación, para afrontar, en una segunda instancia, algunas de las posibilidades prácticas que se pueden articular desde el ejercicio contemporáneo.

En un primer bloque teórico, el trabajo se pregunta por las dinámicas historiográficas a la hora de aproximarse a la relación entre arquitectura y exposición, **1.1** y las economías sobre las que se apoya esta relación, con especial hincapié en la inmersión del ámbito arquitectónico. **1.2** Por último, una vez enmarcada la cuestión, el tercer apartado se interesa por algunos de los textos críticos que, habiéndose centrado en la cuestión de la crítica institucional, han tenido una influencia directa en la construcción de nuevas relaciones entre la arquitectura y los ámbitos expositivos. **1.3**

En un segundo bloque, estas perspectivas teóricas se superponen para realizar el análisis de tres casos de estudio. Por un lado, se lleva a cabo un análisis de la viabilidad de la crítica hacia las instituciones museísticas o culturales desde la producción arquitectónica a través de dos estudios: la Oficina de Arquitectura Metropolitana y el estudio Recetas Urbanas. **2.3** Por otro lado, a través de un análisis mucho más específico y contextual sobre el proyecto 'Ordos 100', se observan las profundas transformaciones disciplinares y los peligros de invisibilización política que subyacen de la articulación interesada de retóricas que son causa directa de estas fricciones entre la práctica arquitectónica y sus ámbitos de difusión.

00.01 INTRODUCCIÓN

Cuando comencé mis estudios universitarios en el año 2013, había pasado ya casi un lustro desde que el gigante financiero *Lehman Brothers* presentase su declaración formal de quiebra tras más de 150 años de actividad empresarial. Los mismos años habían sucedido desde que el entonces presidente del Gobierno español, José Luis Rodríguez Zapatero, pronunciase la palabra "crisis" por primera vez en su mandato, un 8 de julio de 2008, dando así reconocimiento institucional a una profunda recesión económica que trajo consigo un intenso aumento en los niveles de desigualdad social y

económica, pero también, y en parte a consecuencia de ello, una profunda reacción popular en numerosos países contra el sistema financiero que lo provocó.

Pese a que en este período —desde el año 2008 hasta el 2013— la crisis paralizó el pujante sector de la construcción en múltiples países del entorno europeo, siendo esta situación especialmente dañina para la profesión en territorios como el irlandés y el español,¹ el número de licenciados en las escuelas de arquitectura dentro del ámbito europeo no hizo más que crecer.²

¹ En el primer trimestre del año 2008, el porcentaje de trabajadores dedicados al sector de la construcción, respecto al total nacional, era del 13%. Cinco años más tarde, en el primer trimestre del año 2013, esta cifra se situaba en 6,2 puntos porcentuales. Véase: Distribución porcentual de los activos por sector económico, comunidad autónoma y sexo: Encuesta de Población Activa. INE, 2019.

² El número de arquitectos europeos en el año 2008 no alcanzaba los 480.000. En el año 2014, la cifra superaba los 560.000, una tendencia al alza que sigue estando vigente en la actualidad. Véase: Architects Council of Europe. *The Architectural profession in Europe 2016: A sector to study*. Estudio realizado por Mirza & Nacey Research, 2016, página 6.

Introducción

En medio de este contexto, apostar por estudiar un Grado como el de Arquitectura, no parecía, a priori, la decisión más inteligente. Sin embargo, he de reconocer que aunque desde la adolescencia he estado interesado por cuestiones de diseño, creo que haber vivido estos años en este entorno socio-político ha sido posiblemente la causa de que mis principales preocupaciones académicas me hayan mantenido quizás demasiado escéptico y distante por los modos habituales de participar en los procesos de edificación. De hecho, si hago una retrospectiva de los primeros proyectos que realicé en la universidad, creo que todos muestran una clara incomodidad ante la elaboración de una justificación que, en teoría, permita mostrar el proyecto como algo que escapa de lo contingente.

En este sentido, reconozco haber podido estar influenciado por un momento histórico muy particular y en el que ya por entonces, y todavía actualmente, la profesión de arquitecto se encontraba en horas bajas. En las dinámicas mediáticas del héroe y el villano, que tan brillantemente reflejó Latour a través de la figura de Pasteur,³ los arquitectos, junto a los políticos, parecían destinados a ser la esponja que absorbiera todas las críticas de los proyectos fracasados.

Visto desde el presente, pienso que quizás por estos motivos me resultaron tan refrescantes y estimulantes, durante los primeros años de carrera, aquellas discusiones que, habiéndose producido lejos del ámbito arquitectónico, estaban,

aparentemente, proyectando una capacidad de transformación dentro de los mismos intestinos de la disciplina. La sociología, los estudios de género, las cuestiones en torno a la ecología y, entre otras parcelas, los estudios visuales, parecían trazar una 'salida limpia' de esa contingencia a través de una serie de textos y discusiones que habría tardado años en conocer de no ser por el apoyo, las recomendaciones y la misma producción teórica de varios profesores que me han acompañado durante mi trayectoria académica.

Pero estos intereses que surgieron durante los primeros cursos de carrera no deberían interpretarse bajo el prisma de una percepción particular, ya que muchos de ellos eran, en mi opinión, consecuencia de una apuesta bastante generalizada dentro de la arquitectura que había emergido durante esos años.

En ese ambiente, debo reconocer que, aunque con cierta distancia, me resultaba emocionante observar cómo diversas arquitecturas que, según entendía por entonces, reclamaban nuevas formas de compromiso político, obtenían premios y recibían encargos que, aunque menores, les permitían llevar a cabo ideas que consideraba valiosas. Desde dentro del mundo académico, parecía como si hubiera una batalla dentro de la profesión y una victoria de uno de los tuyos fuera un triunfo para todos.

Evidentemente había motivos. Gran parte del cuerpo disciplinar seguía y, en parte, sigue

3 Latour, Bruno. *The Pasteurization of France*. Harvard University Press, 1998, 275 páginas.

operando bajo las retóricas propias de un arquitecto renacentista: invisibilizando tras los discursos en torno al espacio, la luz, el material y, en general, la poética, cualquier tipo de revinculación política con lo edificado. Una serie de corsés disciplinares con los que, ingenuamente, me he tratado de enfrentar. Especialmente en los años en los que he estado alejado de la apuesta docente de Alicante, una escuela que, a diferencia de otras muchas, parece haber derruido esa Torre de Babel.

En cualquier caso, como en todo proceso de polarización y posicionamiento, me encontraba ante un peligroso reduccionismo: asumir que el principal espacio conflictivo residía dentro de las retóricas disciplinares sobre las que se había construido dicho enfrentamiento y no en una situación relacional con un 'afuera' que parece ser siempre capaz de acoplar estos debates dentro de sus propios intereses.

Poco a poco, estas retóricas que podríamos catalogar como *post-políticas* —por recuperar la fórmula que utilizaría Zaera Polo—⁴ y que tuvieron, muchas de ellas, un especial impulso en la universidad que recoge esta investigación, acabaron por impregnar los grandes centros de producción arquitectónica contemporánea: desde instituciones hegemónicas de 'vanguardia'—tanto americanas y británicas—, hasta grandes eventos culturales como bienales y trienales internacionales. Y todo ello sin participar necesariamente de grandes proyectos de transformación urbana

y, en muchos casos, habiendo desarrollado casi la totalidad de su actividad profesional en ambientes académicos y expositivos.

En un primer momento recibí esta irrupción en los ámbitos mediáticos con cierto entusiasmo. Recuerdo perfectamente la ilusión con la que viajé a Venecia en el año 2016 para visitar la Bienal comisariada por Alejandro Aravena que me permitió oxigenarme de un contexto académico en Reino Unido —donde estaba realizando el Erasmus—, profundamente despolitizado y jerarquizado.

Sin embargo, lo que en primer lugar pudo haber sido un claro signo de optimismo, pronto se convirtió en un cierto grado de escepticismo. Si bien era innegable que los temas sobre los que se enfocaban muchas de estas arquitecturas aparentaban ser relevantes, parecía como si su elección estuviese motivada casi exclusivamente por la posibilidad de articulación dentro del mismo espacio expositivo que, a su vez, generaba los reconocimientos necesarios para formar parte de una nueva élite arquitectónica.

Durante aquellos años no me dejaron de sorprender los intereses que llevaron a diversos arquitectos de prestigio a participar en el diseño de viviendas sociales casi de manera espontánea. También me resultaba especialmente llamativa la voluntad, no ya por fijar la mirada en nuevos entornos conflictivos, como habitualmente eran los campos de refugiados, sino en

4 Zaera Polo, Alejandro. "Ya bien entrados en el siglo XXI." *El croquis* (Madrid), número 187, 2016, páginas 252-287.

Introducción

la decisión de realizar ejercicios prácticamente estéticos en la misma línea que ya criticaría Paul O'Neill sobre las primeras exposiciones poscoloniales.⁵ Además, la persistencia en mantener la mitología del sujeto por encima de lo colectivo, unido a una predilección por centrar el discurso sobre aquellas cuestiones con mayor capacidad publicitaria, negando así cualquier posibilidad de autocrítica, tuvo también parte de responsabilidad en la construcción de cierto escepticismo durante esos años.

En un momento de reclamo de una visión cosmopolítica, tan necesaria por otra parte, parecía haberse puesto un muro de contención que nos impedía acceder sobre los propios ensamblajes y procesos materiales que acababan generándose alrededor de las propias arquitecturas que se estaban defendiendo en esos ámbitos expositivos.

Sin duda, todos estos debates me provocaron una cierta preocupación y múltiples contradicciones hacia los peligrosos intereses que subyacían al centrar determinadas discusiones que por entonces consideraba relevantes, den-

tro de unos espacios culturales cuyas lógicas mercantiles podían acabar por diluir cualquier posibilidad de crítica.

Recientemente, se publicó una estadística que reflejaba que de los asistentes a la Bienal de Venecia del año 2018, organizada por Yvonne Farrell y Shelley McNamara, aproximadamente la mitad eran menores de 26 años.⁶ Desde luego, en este contexto es habitual preguntarse hasta qué punto, al participar de estos espacios, uno esta favoreciendo el desarrollo de una serie de alternativas disciplinares o simplemente se ha convertido en rehén de unas retóricas que, ante la incapacidad de transformación, parecen haberse incorporado a la máquina imparable de producción de un capital simbólico donde acudimos rápidamente para redimirnos de nuestros pecados.

Además, cuando me aproximaba a estas cuestiones bajo una clave generacional, quizás no era del todo consciente del riesgo de poder alimentar la maquinaria cíclica de la producción de la crítica arquitectónica bajo los valores ya triviales de 'novedad' y 'frescura'.⁷

5 Véase: O'Neill, Paul. 'Biennial Culture and the emergence of a Globalized Curatorial Discourse: Curating in the context of Biennials and large-scale exhibitions since 1989'. En *The culture of curating and the curating of culture(s): the development of contemporary curatorial discourse in Europe and North America since 1987*. Tesis Doctoral, Middlesex University, 2007, páginas 65-105.

6 ""Half Of The Visitors Were Under 26" - The Numbers Behind The 2018 Venice Biennale". Archdaily, 2019, <https://www.archdaily.com/906536/half-of-the-visitors-were-under-26-the-numbers-behind-the-2018-venice-biennale>. Acceso el 4 de Junio de 2019.

7 Las lecturas en clave de oposición generacional resultan habitualmente interesantes en la obtención de una imagen que muchas veces, aunque difuminada, parece ser representativa de la producción arquitectónica de un determinado período histórico. Así, es innegable que uno puede asociar el anti-populismo de Koolhaas a través del desacuerdo con ciertos postulados y, sobre todo, prácticas de corte más humanista y en apariencia 'social', representados por las figuras de Van Eyck o Hertzberger, tal y como mencionaría el propio Koolhaas en el año 2000 (Véase: Koolhaas, Rem. "Frentes de ruptura: Entrevista de François Chaslin a Rem Koolhaas." *Arquitectura Viva*, número 83, 2002, página 30). Del mismo modo, es también evidente que en el diagrama ya mencionado por Zaera-Polo, y tal y como ha reflejado no sólo en

Y es que, la 'fetichitación' de lo joven, que tan brillantemente reflejó Natalie Heinich en el contexto del arte contemporáneo⁸ y que parecía algo acotado al entorno de la disciplina artística, parece ya atravesar en la actualidad cualquier tipo de ámbito cuyas prácticas puedan movilizarse dentro del espectro 'cultural'. Entre ellos, la disciplina arquitectónica.⁹

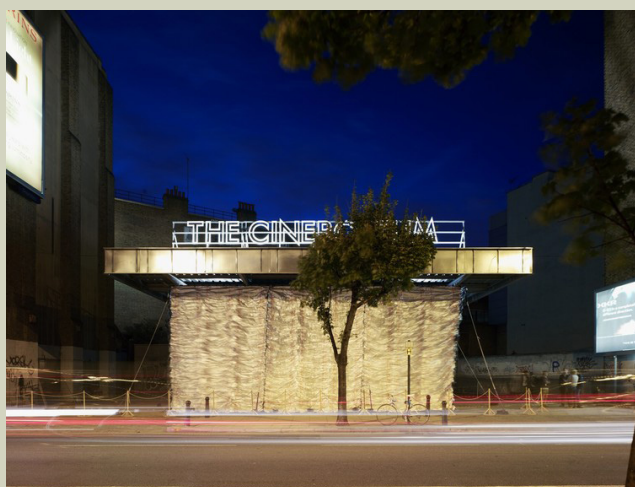


Figura 1: Assemble. 'Cineroleum', 2010.

Evidentemente, es posible que estas fuesen visiones simplistas y hasta cierto punto reduccionistas. Aunque destinara gran parte de mi tiempo a reflexionar sobre dichas cuestiones, las conclusiones siempre acababan cayendo sobre puntos diversos y hasta contradictorios del espacio crítico.

Estructura

La necesidad de darle un recorrido formal adentrándome a través del texto en las contradicciones de estas *fricciones*, parecía, en el momento de elegir el tema, un imperativo.

Este trabajo es, por tanto, un primer esfuerzo por reunir y filtrar estas inquietudes con el fin de reconocer y discernir los modos bajo los que tienen lugar algunas de las relaciones entre la práctica arquitectónica y los ambientes de difusión mediática contemporáneos, así como las posibilidades de relación desde la misma práctica arquitectónica.

ese texto, sino también en las conferencias organizadas con motivo de dicha investigación (Véase: *Global Architectural Political Events* (Madrid), 2017. Disponible en: <https://vimeo.com/220755367> [minuto 2:30:00]) uno puede observar una tendencia por participar, de nuevo, por proyectos con claras motivaciones populistas o 'sociales' en oposición al aparente distanciamiento político de la generación a la que Koolhaas pertenece. Conviene, por tanto, no perder de vista que la construcción de estos meta-relatos generacionales no sólo responden a una supuesta realidad disciplinar de un determinado momento histórico, sino que podría ser también el reflejo de una obsesión productiva de un modelo de economía cultural que necesitase de este recorrido cíclico para su propia subsistencia.

8 Véase: Heinich, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain: Structures d'une révolution artistique*. Gallimard, 2014, 373 páginas. Versión española: *El paradigma del arte contemporáneo: Estructuras de un revolución artística*. Editorial Casimiro, 2017, páginas 341-343.

9 En un ciclo de conferencias, bajo un título sin lugar a dudas remarcable —"Mundo nuevo y valiente: nuevas visiones por la arquitectura" (Traducido del original: "Brave New World: New Visions in Architecture")—, Phineas Harper, condensaba esta fetichitación por lo nuevo en el ámbito arquitectónico a través de un ejemplo paradigmático: el 'Cineroleum' del colectivo Assemble. Este proyecto, uno de los motivos por los que recibirían el Premio Turner en el año 2016, proponía una estrategia para transformar unas cuatro mil gasolineras que se habían quedado obsoletas a lo largo de todo el Reino Unido en espacios de proyección comunitarios. Se construyó un prototipo de bajo presupuesto en Londres en el año 2010 que recibiría la admiración de gran parte de la crítica nacional e internacional. Casi diez años después, la obsesión por lo nuevo ha evitado que se realice ni siquiera un 'Cineroleum' más. Véase: Harper, Phineas. "The kids aren't alright" (conferencia). Escuela Británica de Roma, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=iPrDcJIHVxo&t=2192s>

Introducción

Para ello, se ha optado por realizar seis aproximaciones que, al ser diversas en sus intereses, permiten rastrear múltiples críticas eventuales que se hallen en diversos focos de la teoría y la práctica, tanto dentro como fuera del ambiente disciplinar.

En este sentido, los seis ensayos son divergentes, ya que los contextos, aspectos y personalidades van mutando sin una conexión temática o geográfica estricta entre sí, abriendo nuevas líneas de investigación que exceden, inevitablemente, los textos que se presentan. Esta condición de objeto multifacetado y, en cierto sentido inacabado, tiene como objetivo dos cuestiones fundamentales. Ciertamente, existe una primera motivación personal, por la cual, una aproximación de carácter multidireccional es más favorable para encontrar aspectos que se consideren relevantes con el fin de profundizar, expandir o incluso acotar dichas fugas en una investigación futura. Pero por otro lado, es más que deseable reconocer en primer término la complejidad de este marco relacional y reivindicar la necesidad de establecer itinerarios dispersos, con el fin de abrir un camino que nos permita resituar la cuestión más allá de su propia especificidad.

Los seis apartados se preocupan por fijar la mirada sobre esta situación relacional, primero desde una perspectiva más teórica y, posteriormente, vinculando estas investigaciones sobre tres casos de estudio disciplinares más específicos.

Así, el primer apartado se presenta como una "contra-metodología". Es decir, como una proble-

matización de los presupuestos metodológicos con los que, desde una perspectiva académica, se ha tratado en múltiples ocasiones esta relación entre el ejercicio arquitectónico y los ámbitos expositivos. Con este objetivo, se ha realizado una selección de textos que abarca desde monumentales y modestos volúmenes editoriales, hasta grandes y reducidos trabajos académicos con los que poder establecer un primer diálogo en el cual, superponiendo y contraponiendo otras fuentes, principalmente secundarias, podamos repensar esta relación entre producción y exposición de arquitectura.

El segundo capítulo, una vez justificada la relevancia de aproximarse hacia estas *fricciones* desde una sensibilidad contextual, deja de preguntarse por cómo se han producido estas aproximaciones en el ámbito académico y se cuestiona, directamente, por el encaje histórico de los ámbitos expositivos en la consolidación de un modelo económico basado en un turismo voraz que sigue marcando las pautas del desarrollo urbanístico y arquitectónico a nivel global. Así, si el otro apartado tenía un carácter metanarrativo, este hace uso de fuentes tanto primarias, a través de la obtención de estadísticas significativas, como secundarias, expandiendo las cuestiones más allá de los límites del texto. Con esto, el objetivo es asentar estas cuestiones académicas sobre un terreno material desde donde obtener una óptica que ponga el foco, ya no sobre las temáticas a tratar, sino sobre las economías reales que acaban provocando indirectamente.

El último apartado del bloque teórico, *Crítica e institución*, retoma el carácter metanarrativo

del primero y, una vez abordado el contexto, se interesa por diversas producciones teóricas que, habiendo centrado sus inquietudes sobre la posibilidad de la *crítica institucional*, se presentan, a veces como rescatables y otras como cuestionables cuando la aproximación se realiza desde el ámbito arquitectónico. La finalidad no es otra que comenzar a replantear las posibilidades del ejercicio crítico desde la práctica arquitectónica con mayor énfasis en su relación con y hacia los efectos de las instituciones expositivas.

Una vez realizadas estas tres aproximaciones teóricas, el trabajo pasa a interesarse por la relación entre crítica, espacios expositivos y arquitectura desde las entrañas mismas del ejercicio disciplinar.

En este sentido, el primero de los apartados se aproxima al trabajo de la Oficina de Arquitectura Metropolitana (OMA) con la finalidad de comprender las dificultades, contradicciones y limitaciones con respecto a la posible crítica desde la producción arquitectónica. En primer lugar en términos generales, pero posteriormente en el terreno específico de la relación con los ámbitos de difusión cultural y sus consecuencias materiales. Para ello se ha desarrollado un breve ensayo que recopile tanto las posiciones críticas realizadas hacia Rem Koolhaas y su oficina, como las lógicas e intenciones sobre las que se justifica una producción que, aunque adentrándose en ámbitos conflictivos, nos permiten establecer un marco base sobre el que evidenciar la complejidad de estas relaciones y, sobre todo, nos ayude a resituar el posible encaje de la crítica.

Dentro de este mismo bloque sobre casos de estudio, en un segundo apartado se plantea la condición global del papel de los ámbitos expositivos como estructuras de producción arquitectónica a través de un ejercicio crítico que analiza, de una manera más específica y contextual, el proyecto de 'Ordos 100'. Este desarrollo urbanístico fue realizado en el año 2008 en el desierto de Mongolia por cien estudios de arquitectura internacionales y catalogados como 'jóvenes'. Para ello, se ha optado por una aproximación gradual que dé cuenta, en primer lugar, del contexto en el que se produjo el proyecto a través de fuentes primarias y secundarias. Posteriormente, se apuntan las propuestas que realizaron algunos de los participantes, prestando especial atención al proyecto realizado por Ines Weizman y Andreas Thiele. Así, aunque la aproximación es gradual, diversas cuestiones de carácter crítico van solapándose durante el desarrollo del mismo.

Finalmente, una vez descrito tanto la complejidad relacional del marco que nos ocupa como algunas de las problemáticas que subyacen del mismo, el trabajo finaliza centrándose en la producción de Santiago Cirugeda y *Recetas Urbanas*. Así, se plantea la posibilidad de un modelo que, manteniendo una actitud agonística sobre los recovecos del posible ejercicio crítico, articule líneas de producción que puedan llegar a tener capacidad de transformación bajo una posición, ya no tanto de infiltración, sino más bien de pura confrontación.

Con todo, el objeto del trabajo no es otro que el de observar y, como consecuencia, re-

Introducción

plantear la producción de la crítica con respecto a estas cuestiones tanto dentro de los espacios de investigación y documentación como dentro de la propia práctica arquitectónica. Sin embargo, aunque se han evidenciado estas intenciones por situar las cuestiones ideológicas como eje vertebrador de la investigación, es innegable tener dudas acerca de su repercusión.

Y es que, cuando uno escribe un texto, es habitual preguntarse por el encaje que dicha producción pueda tener en los marcos ya constituidos de la actividad política cotidiana. En este sentido, si uno quiere evitar que su producción acabe formalizándose como sostén ideológico de ciertos entornos no deseados, es frecuente cuestionarse: ¿qué puedo aportar?, ¿qué utilidad puede tener esta investigación? y, sobre todo, ¿a quién sirve mi discurso?

Sin embargo, dentro de las dos posibilidades que describió Terry Eagleton para la crítica contemporánea,¹⁰ este trabajo está atravesado por una cierta aceptación de que su función va a servir principalmente para alimentar los ambientes privativos de un mundo académico cuya clausura dificulta, más si cabe, su dimensión política. Asimismo, su naturaleza como trabajo menor o iniciático dentro de este engranaje que tiende a premiar la especificidad del *paper*, entorpece, todavía más, su posible repercusión dentro y fuera

de los muros de la academia —si es que esto último tuviese, en cualquier caso, alguna utilidad—.

Es por ello, que estos textos parten de una premisa algo cuestionable: que es pertinente orientar este trabajo hacia la crítica de aquellas cuestiones que se han considerado —con mayor o menor acierto— como relevantes a la hora de repensar la práctica arquitectónica contemporánea, en vez de inclinarse hacia la acumulación y descripción formal de contenidos que, si bien pueden tener valor doxográfico o historiográfico, estarían profundamente desvinculados de las redes diarias con las que nos relacionamos.

Pese a esto, la condición semi-autónoma de un contexto universitario que todavía se erige como un espacio clave e instituyente a la hora de poner en valor una serie de prácticas más allá de su capacidad publicitaria, nos compele, en opinión del autor, a orientar nuestra producción hacia la elaboración de contenidos que, aunque diversos y complementarios, estén atentos al encaje que puedan tener en el amplio tejido de lo social, como se promueve, desde el primer artículo del estatuto que regula el ámbito académico donde tiene lugar esta investigación.¹¹

Bajo un patrón análogo, y, de nuevo, entre el pesimismo del aterrizaje y la tranquilidad que nos imponemos durante la caída, los textos que

¹⁰ Eagleton, Terry. *The Function of Criticism*. Verso, 1996. Versión española: *La función de la crítica*. Paidós, 1999, página 9.

¹¹ "[...] A tal fin, se fomentará la participación activa de toda la comunidad universitaria, la transparencia de sus actuaciones, el compromiso social, el principio de solidaridad, el respeto a la diversidad y la igualdad entre hombres y mujeres." (art. 1, apartado 3). En, Decreto 73/2004: Estatuto De La Universidad De Alicante. DOGV, número 4755, 18 de mayo de 2004.

se proponen a continuación se han pensado en defensa de los mismos prejuicios sobre los que se sostienen. Es decir, volviendo a caer en la idea según la cual esta misma condición crítica es un elemento no sólo reclamable para el propio contexto donde sucede la obra sino también para una práctica arquitectónica cuya legitimidad pública se encuentra, de igual manera, en entredicho.

Cómo recuperar esta legitimidad desde nuestras cotidianidades disciplinares, tanto teóricas como prácticas, pero sobre todo, de cara a un exterior donde parece haberse perdido toda la capacidad de reacción que emergiese tras los colapsos financieros es, por tanto, la pregunta que recorre este trabajo bajo la superficie. La consecución de estos objetivos está, irremediablemente, en entredicho.

Aproximaciones

Metanarrativas sobre la arquitectura expuesta

La relación entre la arquitectura y los ámbitos expositivos ha sido el motivo de diversos artículos, ensayos, tesis doctorales y libros divulgativos. Este apartado se aproxima a una selección de estos textos para tratar de analizar sus motivaciones y comparar sus descripciones con el fin no sólo de repensar la historia de estas prácticas expositivas sino también con la intención de observar la capacidad que estos mismos textos tienen a la hora de arrojar críticas hacia la situación actual de la arquitectura expuesta y sus contextos.

«Las reglas estéticas refuerzan las estructuras de poder»*

Susan Sontag.



Figura 1: Exhibited architecture: A paradox? Portada, 2015.

Existe una cierta tendencia, a la hora de desarrollar genealogías sobre la arquitectura expuesta, que consiste en realizar, durante la introducción al tema, referencias a la aparente paradoja que suscita aproximarse a la noción de exponer algo que, como es el caso de la arquitectura, está expuesto por definición.

Así, Barry Bergdoll, comienza preguntándose en el libro cuyo título, "Exhibir Arquitectura: ¿Una paradoja?"¹ resulta igualmente reseñable, por el significado de exhibir arquitectura, cuestionándose, a su vez, si esta, una vez construida, no está siempre en exposición. Para ilustrar esta idea, Bergdoll hace referencia al mismo ejemplo que el colectivo LIGA utilizaría en la portada de su número sobre arquitectura expuesta un par

* Traducido del original: "Rules of taste enforce structures of power". En "The Double Standard of Aging". *Saturday review*, 1972.

1 Traducido del original: "Exhibiting Architecture: A Paradox?". VV.AA. Editado por Eeva-Liisa Pelkonen, Yale School of Architecture, 2015, 207 páginas.

de años más tarde:² la estructura metálica con paneles de vidrio que se construyó para recubrir la casa de Domingo Faustino Sarmiento en el año 1996, cuya similitud con una vitrina de museo simboliza la condición de objeto expuesto, previo incluso a dicha intervención —personificándose, en ambos casos, la tradicional obsesión por aproximarse, en primer lugar, a los objetos de estudio desde su posible divulgación estética—.

En la misma línea, Queralt Garriga, quien desarrolla una extensa tesis doctoral sobre esta temática, reivindica esta noción de arquitectura expuesta, haciendo alusión a una cita de Moneo: *la ciudad es el mejor museo de arquitectura*. Para Garriga, *la arquitectura está, por definición, expuesta*. *En la calle, a la intemperie, la arquitectura está permanentemente ‘puesta de manifiesto’*.³

Una vez dibujada la metáfora, ambos autores hacen referencia a la dificultad de transmitir lo que Garriga denomina *realidad arquitectónica* y de qué manera las exposiciones, ante la aparente imposibilidad de presentar el objeto de forma literal, se ven obligadas a realizar *simulacros*, presentar *objetos de simulación* o, por utilizar las tres posibilidades que enuncia Bergdoll, confeccionar *representaciones*.⁴

Como se puede percibir, se muestra una retórica que tiende a establecer una división por la cual se presenta al objeto edificado como lo ‘real’, frente a otros objetos o simplemente cosas, susceptibles de mostrarse en un museo que, por el contrario, se exhiben como ‘simulacros’ o simplemente ‘representaciones’.

Se construye, por tanto, una mitología jerárquica basada en la su-peditación de ‘lo proto-expuesto’ a ‘lo proto-edificado’, que promueve, a su vez, una aproximación a este fenómeno basado en la noción de que lo primero es consecuencia de lo segundo. Mas mitológica sería todavía la percepción que se construye en ambos casos a continuación, según la cual, su conexión, si es que esta se produce, es con la finalidad de hacer legible un proceso u objeto edificado o, en su defecto, por edificar.

No es de extrañar que Garriga comience su tesis haciendo alusión al aparente desconocimiento social de la arquitectura. Para ella, *el pai-*



Figura 2: Exposiciones, interludios y ensayos. Portada con la casa de Domingo Faustino Sarmiento, 2017.



Figura 3: Queralt Garriga Jimeno. Arquitectura en exposición. Portada, 2014.

² VV. AA. *Arquitectura expuesta: Exposiciones, interludios y ensayos*. Ciudad de México: Park Books, 2017, 312 páginas.

³ Garriga Jimeno, Queralt. *Arquitectura en Exposición. Trascendiendo el paradigma clásico*. Tesis Doctoral, ETSAC, 2014; página 13.

⁴ Bergdoll, Barry. 'Out of site/ In plain View: On the Origins and Actuality of the Architecture Exhibition'. En Eeva-Lisa Pelkonen (edición), *Exhibiting Architecture: A Paradox?* Yale School of Architecture, 2015, 207 páginas.

saje cotidiano que nos rodea, la ciudad y sus elementos más significativos, son invisibles para la mayor parte de la sociedad⁵ y, por tanto, documentar las exposiciones de arquitectura tiene valor porque, en su opinión, permite comparar diversas experiencias y, como consecuencia, achicar esta barrera comunicativa:

«La intención es pues acercar miradas distintas sobre una misma voluntad permanente -exponer arquitectura- y disponerlas como una constelación, no con el afán de explicar la historia, sino con la voluntad de aprender a ver más y de forma diferente».⁶

El rechazo de una tradición historicista con cierto carácter lineal que atiende al carácter estructural en pos de una documentación de la diversidad histórica, característico de cierta 'cultura posmoderna', es algo que, como ya sabrá el lector, ha motivado infinidad de críticas. Se puede resumir, en cualquier caso, utilizando la fórmula de Jameson:

«Si no concebimos de manera general la existencia de una dominante cultural, nos vemos obligados a compartir el punto de vista que pretende que la historia actual es mera heterogeneidad, diferencia casual, coexistencia de innumerables fuerzas diversas cuya efectividad es indescifrable.»⁷

La visión de Garriga, profundamente acotada en lo disciplinar, no sólo puede llegar a ser motivo de crítica por su injustificada 'positivización' de tal comunicación arquitectónica— aunque sea muy cuestionable validar *per se* estas visiones—, sino sobre todo, por su explícita pretensión de esquivar e incluso infravalorar, la tarea de contextualización de tales hechos expositivos dentro de un espectro más amplio y multidireccional como es el de la historia. Así pues, este texto se pregunta por el precio que tiene invisibilizar o, siendo amables, descentrar la mirada de una visión en la que no se enfatice en que tales actitudes disciplinares están embebidas dentro de una serie de intereses diversos que no responden necesariamente a las voluntades comunicativas del arquitecto.

Se analiza, a modo de ejemplo y para ilustrar la posible alternativa crítica, el caso de arquitectura expuesta que Garriga considera más elocuente del período de entreguerras: el pabellón de alemán de Mies Van

5 Íbid. Página 9.

6 Íbid. Página 21.

7 Jameson, Fredric. 'El Posmodernismo como Lógica cultural del capitalismo tardío'. Traducido por Esther Pérez en, *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991, página 21.

der Rohe⁸ para la Exposición Internacional de Barcelona del año 1929.⁹

Bajo los preceptos escogidos, Garriga se ve inclinada a mencionar que este pabellón es un ejemplo claro de la *búsqueda de ocasiones expositivas a través de las cuales demostrar la bondad de la nueva forma de habitar*. En este sentido, insiste en que *los maestros del Movimiento Moderno querrán “que sus ideas salgan del círculo cerrado de sus estudios y sean presentadas al gran público”*. Por último, destaca: *La finalidad de los montajes no será tanto la de mostrar objetos como la de demostrar ideas y darlas a conocer: “Se trata de explicar y hacer comprensible a todos una alternativa a la manera tradicional de habitar”*.¹⁰

Si nos guiáramos por estas palabras, probablemente nos veríamos inducidos a vincular la construcción del pabellón como la conclusión inevitable de unas ideas originadas en el estudio —por no decir directamente en su cabeza—, de Mies Van der Rohe que, gracias a sus buenas maneras comunicativas, consigue acercar al gran público al objetivo último: hacerles conocedores de que existe una mejor y más bondadosa forma de vivir; la de la 'Modernidad'.

Más allá de la invitación a la crítica que conlleva un lenguaje tan efusivo y amable con las "bondades de dicha 'Modernidad'", conviene centrar la atención sobre las consecuencias narrativas que tales afirmaciones realizan bajo el paraguas metodológico escogido y plantear, a modo de ejemplo, un camino alternativo con el fin de obtener una mayor comprensión del encaje material del Pabellón, así como de futuras 'arquitecturas expuestas' a las que se irá haciendo referencia a lo largo de este trabajo.

Lo inequívoco es que la propia existencia del Pabellón de 1929 cum-

8 Se menciona exclusivamente el nombre del arquitecto alemán siguiendo la fórmula que utiliza Queralt Garriga pese a que, como ha sido ampliamente documentado y reconocido por una gran cantidad de historiadores, la autoría de este proyecto y otros muchos que se realizaron entre 1927 y 1930 es compartida con Lilly Reich. Véase: Lange, Christiane, Ludwig. *Mies van der Rohe & Lilly Reich. Furniture and Interiors*. Krefeld: Hanzte Cantz, páginas 10-11.

9 Ibid. Página 203. Para Garriga, *el pabellón de L'Esprit Nouveau de Le Corbusier construido para la Exposition des Arts Décoratifs, celebrada en París en 1925, la exposición del Werkbund alemán en Stuttgart de 1927, dirigida por Mies van der Rohe, y sobre todo el pabellón alemán de éste último en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 son algunos de los ejemplos más elocuentes de estos contactos con el público a través de las exposiciones organizadas entre la primera posguerra y la crisis económica*.

10 Ídem.

ple un papel mucho más complejo y, en cierto sentido, incompatible con lo descrito anteriormente. En primer lugar, conviene resaltar que la construcción del pabellón no está motivada por el arquitecto alemán: la presencia de Reich y Mies está impulsada por una red de contactos conformada mayormente por cargos oficiales de la República de Weimar y miembros de organizaciones industriales alemanas, que a su vez tienen presencia en una estratégica geopolítica más amplia, tal y como documentaría Andrés Jaque:

«El Pabellón Nacional de Alemania formaba parte del conjunto de edificios, paisajes y stands construidos y promovidos de manera simultánea por un conjunto de empresarios alemanes con un modesto apoyo oficial, canalizado por la Embajada de Alemania en España y por una muy reducida agencia creada al efecto, la *Deutsches Ausstellungs und Messe Amt*, apoyada por un conjunto de organizaciones industriales alemanas de las que formaba parte la *Verein Deutscher Seidenwebereien* -la Asociación Alemana de Industriales de la Seda- presidida por Hermann Lange, que fue quien promovió la candidatura de Mies van der Rohe como arquitecto y director artístico de la representación alemana en la Exposición Internacional de Barcelona, movido por su amistad con Mies y por la relación que mantuvo con él; que le convirtió en uno de sus más importantes clientes del arquitecto a lo largo de los años. Con la intención de difundir en la Exposición Internacional una selección de productos germanos, concretamente los de las empresas y asociaciones participantes de la *Deutsches Ausstellungs und Messe Amt*, la delegación alemana habilitó una serie de recursos arquitectónicos que aseguraban la presencia destacada de bienes de consumo, organizaciones y procedimientos de vanguardia, repartidos en las diferentes secciones de la exposición, que quedaron finalmente organizadas en torno a las siguientes categorías: industria del acero, textiles, transportes, agricultura, artes gráficas y electricidad».¹¹

Además, aunque determinadas visiones hayan articulado narrativas del pabellón basadas en su aparente neutralidad, promovido una descripción del mismo como un objeto metafísico, o restado importancia a sus partes más objetuales,¹² sus elementos sí que responden, ineludiblemen-

¹¹ Jaque Ovejero, Andrés. *Mies en el sótano: El Pabellón de Barcelona como ensamblajes de lo social*. Tesis Doctoral, ETSAM, 2015, páginas 59-60.

¹² Para más información sobre alguno de estos postulados véase: Quetglas, J. "Pérdida de la síntesis: el Pabellón de Mies". *Carrer de la Ciutat*, número

te, a un reclamo político concreto: el uso de vidrios tintados, por ejemplo, no se basaba exclusivamente a una voluntad visual sino que permitía promocionar un material que la industria alemana había estado perfeccionando desde que en 1893 Friedrich Otto Schott inventara el vidrio borosilicatado;¹³ la exposición del mármol permitía visibilizar las avanzadas técnicas de corte alemanas;¹⁴ la cubrición de pilares y carpinterías con acero cromado en níquel exponía una tecnología de la que Alemania era también pionera y dueña de las patentes,¹⁵ etc

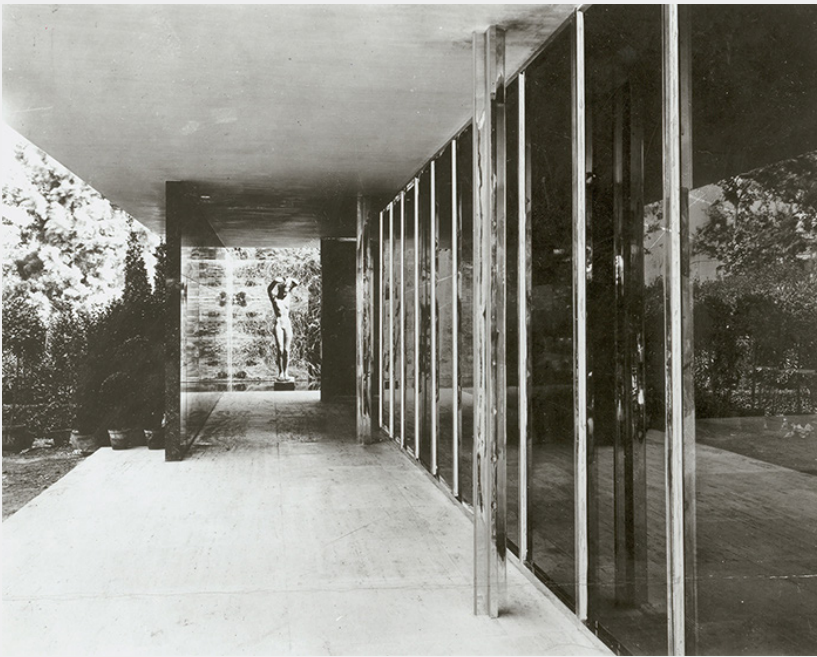


Figura 4: Lilly Reich y Mies van der Rohe. **Pabellón de Barcelona**, 1929. Al fondo la escultura de Georg Kolbe.

Su concepción, construcción y disposición excedía ampliamente las voluntades de Lilly Reich y Mies Van der Rohe, que siendo igual de reseñables o criticables dentro de este marco que se defiende, están embebi-

11, 1980, páginas 17-27. En especial se recomienda atender a la cita de Manfredo Tafuri (*Il teatro come "città virtuale": Del Cabaret Voltaire al Totaltheater*. Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio Vicenza, 1975) en la página 26.

13 *Íbid.* Página 39.

14 *Íbid.* Página 90.

15 Cobb, Harold M. *The History of Stainless Steel*. ASM International, 2010, página 22. Tal era la promoción de este producto que en 1923, cuando se introduce en Reino Unido, recibe el nombre de *Super stainless steel* [Súper acero inoxidable] para diferenciarlo de otros aceros cromados. *Íbid.* Página 277.

das dentro de un marco de relaciones que conviene identificar. De hecho, una de las grandes virtudes del trabajo de Reich y Mies residiría en su capacidad para poner en circulación, a través del pabellón expositivo, toda esta red de ensamblajes materiales y políticos. Podríamos cerrar este ejemplo metodológico haciendo de nuevo alusión a la tesis defendida por Jaque:

«El papel específico que el Pabellón Nacional de Alemania debía cumplir en el conjunto de las intervenciones no era el de mostrar o explicar, sino el de subrayar y aportar una experiencia de lo que Alemania significaba como país no sólo en el plano simbólico (contribuyendo a construir la percepción internacional de la República de Weimar, constituida diez años antes como el proyecto de una Alemania post-imperial modernizada y con capacidad para refundar sus relaciones internacionales) sino, sobre todo, su potencial industrial, comercial y económico. Era, además, una función proyectiva en la medida en que su misión no era transparentar de manera neutral las realidades de la República de Weimar, sino modificar el tejido asociativo en el que estas realidades se daban, incrementando su extensión relacional en las economías participadas por los tejidos de interacción comercial de los países de las antiguas colonias españolas».



Figura 5: Pelkonen, Eeva-Liisa. *Exhibit A: Exhibitions That Transformed Architecture, 1948-2000*. Phaidon, 2018, 288 páginas.

En el año 2018, la editorial Phaidon publica este extenso volumen sobre exposiciones de arquitectura que, al igual que los textos de Garriga, Bergdoll o Vázquez Ramos —entre otros—, son ricos en acumular y disponer gran cantidad de exposiciones de arquitectura —en este caso más de 150 ejemplos que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XX—. Sin embargo, en la misma línea que se viene cuestionando, no deja de ser llamativo su carácter descriptivo, casi de recetario, difícilmente expansible por su escasez de notas y bibliografía, además de centrado en las decisiones disciplinares y no en las relaciones y marcos productivos sobre los que han operado.

No obstante, se podría y se debería cuestionar que un caso concreto no puede simbolizar la total limitación metodológica o reconstrucción ideológica de un acercamiento académico, más aún, tratándose de un caso de estudio que no es protagonista dentro del trabajo. Además, cabe señalar que resultaría imposible tanto para el texto concreto que se está analizando, como para los textos que se tratarán a continuación, una aproximación radicalmente marcada en contra de cierta contextualización histórica: ¿hasta qué punto un método historiográfico específico puede evitar la construcción de la propia historia? El trabajo de contextualización resulta inevitable en el ejercicio de comunicación y, por ello, nos alegramos de habernos encontrado no ya en las esferas de las intenciones, sino en el callejón sin salida de las mismas descripciones.

Así pues, aunque a contracorriente de sus propios principios metodológicos, con la aproximación a aquellas exposiciones con mayor desarrollo teórico y descriptivo dentro de los diferentes textos, se pueden encontrar tratamientos valiosos que permiten comprender la exposición de arquitectura no simplemente como un medio de representación y contracción de las distancias comunicativas, sino precisamente como un ejercicio de clara producción arquitectónica. Este paso, del desencuentro

más absoluto a la necesaria gradiente del matiz, se aprecia con mayor intensidad en los casos de estudio con mayor desarrollo dentro de la tesis que se está comentando: las exposiciones de vivienda de posguerra, donde a través de una breve introducción se hacen tímidas referencias a los intereses superpuestos sobre los que se desarrollaron tales exposiciones.¹⁶ Sin embargo la elusión a un Departamento de Estado de Estados Unidos que resultaría clave en la promoción de determinadas exposiciones y su vinculación con el MoMA, dinamitando cualquier tipo de barrera institucional —algo que sí aparece al menos mencionado en el volumen *Exhibit A*—, han hecho que se haya pensado relevante detenerse brevemente en estos casos de estudio, para ejemplificar, de nuevo, el papel relacional e instrumental de las exposiciones en contextos de índole económica y social a gran escala.

Al igual que el Pabellón Nacional de Alemania había participado de un enrolamiento crucial para la comercialización de numerosos desarrollos industriales durante la república de Weimar, las exposiciones de vivienda de posguerra promovidas por el estado americano jugaron otro papel clave en la contención de la influencia soviética y, por tanto, en la promoción del modelo de consumo americano, ofreciéndonos otro ejemplo de gran representatividad sobre el papel de las exposiciones como encarnación del consenso y producción de *realidades arquitectónicas*.

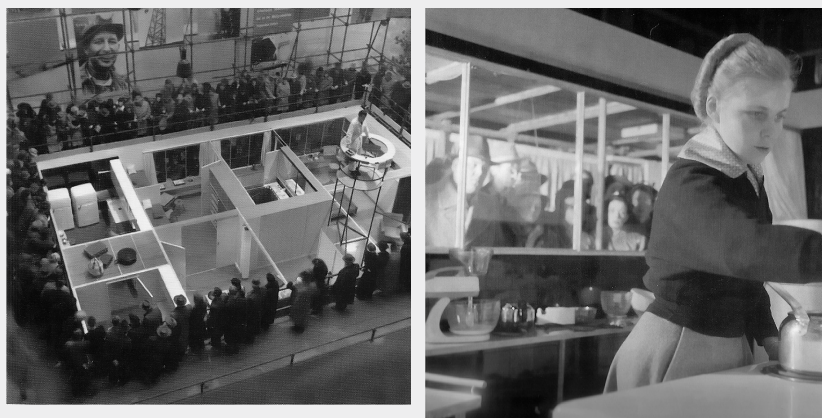


Figura 6: Fotografías de la exposición '**Wir bauen ein besseres Leben**' ('Construimos una vida mejor'), promovida por el Departamento de Estado de Estados Unidos y realizada en Berlín Occidental en el año 1952. Posteriormente, la exposición se movería a Stuttgart, Hannover y, por último Milán.

¹⁶ El apartado cuatro de la tesis de Garriga, que ocupa casi 200 páginas, se centra mayormente en estas exposiciones. Entre las páginas 162 y 165 realiza una breve contextualización del encaje material de dichos trabajos expositivos dentro del contexto geopolítico de la Guerra Fría.



Figura 7: J. McNeven. Reconstrucción del interior del **Crystal Palace**, 1851 (Londres).

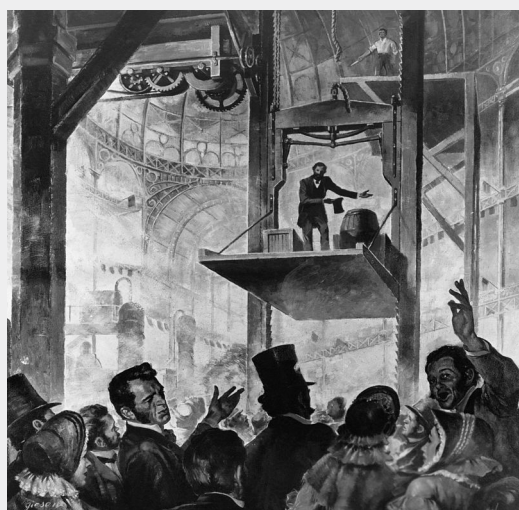


Figura 8: Dibujo simulando la teatralización llevada a cabo por Elisha Otis en la **Exposición Universal de Nueva York** de 1853 para convencer al público de la seguridad de su sistema de ascensores.

Tanto la presencia de nenúfares en el Crystal Palace como la teatralización llevada a cabo por Elisha Otis dos años más tarde en Nueva York, son ejemplos tempranos del rol de las exposiciones de arquitectura no tanto como un lugar donde se representa el consenso social, sino precisamente como protagonistas indispensables en la construcción del mismo. Ya sea a través de la domesticación y naturalización de una imagen industrial que levantaba polémicas o haciendo uso de la espectacularización de la seguridad, ambos casos ejemplifican las complejas redes e intereses políticos sobre los que opera el diseño y las exposiciones como producción arquitectónica.

Durante más de una década, comenzando a finales de los años cuarenta, y bajo el manto del Plan Marshall, el Departamento de Estado de EE.UU. trazó alianzas con el MoMA para realizar exposiciones propagandísticas que, desarrollándose en lugares estratégicos de la geografía europea, convenciesen a la población de las 'bondades' de incorporarse al modelo doméstico de consumo americano. Para ello se contó como asesor con Edgar Kaufmann Jr., por entonces comisario del museo neoyorquino, quien se encargaría de organizar múltiples exposiciones itinerantes con el apoyo también de Peter G. Harnden, un arquitecto californiano que había trabajado como Oficial de Inteligencia para la Armada de los Estados Unidos, diluyendo así cualquier barrera entre instituciones públicas y privadas.

En 1951, Kauffman reunió más de 500 ejemplos de 'diseño americano de progreso', entre lo que se encontraban trabajos de los Eames, Saarinen y Nelson, para organizar una exposición que viajaría por diferentes enclaves europeos como Berlín, Munich, Milán, París, Ámsterdam, Londres y Trieste.¹⁷

Así, con el apoyo de Peter G. Harnden, no sólo se encargaron de realizar estas exposiciones sino también de realizar esta comunicación a través de performances domésticas y voces en off, enrolando el diseño dentro de un sistema publicitario.¹⁸

Ahora bien, ¿hasta qué punto estas visiones son trasladables al aproximarnos a la exposición de arquitectura en la actualidad?

Recuperemos de nuevo la noción de *realidad arquitectónica* y el empeño compartido por catalogar como simulacro aquellos elementos susceptibles de exposición y analicemos su encaje con el contexto contemporáneo. Si bien estamos de acuerdo en que bajo una definición acotada del significado de 'arquitectura' (como *espacio de habitabilidad*, por ejemplo) sería contradictorio imaginar una 'arquitectura expuesta' que no esté vinculada a una 'arquitectura edificada', no por ello se debe asumir tal

17 En numerosas ocasiones, la ubicación de estas exposiciones estaba intensamente ligada a la posibilidad de influenciar a la población local en territorios limítrofes con el Estado soviético. Esto era una estrategia habitual no sólo en el desarrollo de exposiciones sino también en la disposición de dispositivos domésticos como televisiones a color —llevadas a Europa con el Plan Marshall— a sólo dos bloques del muro de Berlín o en la elección de las fechas de exposición coincidiendo con los días festivos en el lado este. Para más información sobre el encaje instrumental de estas exposiciones véase: Castillo, Greg. "Domesticating the Cold War: Household Consumption as Propaganda in Marshall Plan Germany". *Journal of Contemporary History*, volumen 40, páginas 261-288.

18 Ibid. Página 271.

jerarquización. La relación entre dichas producciones es, inevitablemente, más compleja. Como hemos tratado de reflejar, las exposiciones de arquitectura no sólo son el reflejo de una determinada 'formalización de la mirada del arquitecto' sino que su mera existencia la condiciona y distorsiona.

Esto no es necesariamente insólito. La construcción de un cierto 'canon moderno', mediatizado a través de instituciones expositivas y revistas divulgativas, ha condicionado gran parte de la arquitectura del siglo XX en adelante.¹⁹ También, como es sabido, desde F. LL. Wright hasta Le Corbusier, la mayor parte de los denominados maestros modernos no sólo se han instituido como tales gracias al alcance mediático que facilitaban revistas y exposiciones, sino que además han sido ávidos en adaptar su producción con el fin de mejorar su comunicación en estos medios, convirtiendo así la exposición en un medio de producción arquitectónica.²⁰ En otra línea, pero también remarcable, conviene señalar que algunos de los trabajos más influyentes en la disciplina arquitectónica del siglo XX, desde el *Fun Palace* hasta los dibujos futuristas de Archigram, Superstudio o Archizoom, nunca se convirtieron en esa supuesta *realidad arquitectónica* y no por ello resultan menos relevantes para comprender esa misma *realidad*.

Se podría alegar que estos últimos no son propiamente *arquitectura*, sino simplemente representaciones de carácter arquitectónico, un discurso que no se comparte, pues parece dibujar, de nuevo, la exposición como algo supeditado a la construcción y exento de capacidad de transformación. En los primeros, por otro lado, no sería cuestionable manifestar la imposibilidad de traslación de la crítica hacia el presente por aparente muerte de la propia idea de *cánon*:²¹

19 Como es sabido, la aparente radicalidad transformadora con la que surgió la 'arquitectura moderna' fue diluida a través de su canonización en diversas exposiciones entre las que resulta inevitable no hacer mención a la exposición *International Style* del MoMA en 1932. Véase: Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity: modern architecture as mass media*. MIT Press, 1994.

20 Gran parte de los 'maestros modernos' supieron aprovechar la explosión de los nuevos medios de difusión para mediatizarse de cara al público. Ya sea a través de exposiciones itinerantes como Wright con '*The Show*', Le Corbusier a través de las publicaciones ligadas a *L'Esprit Nouveau*, entre otras muchas cosas, y Mies a través de la transparencia fotográfica que tan sesudamente reflejaría Colomina.

21 La muerte del canon en pos de un pluralismo cacofónico, por hacer referencia a la fórmula que utiliza Peio Aguirre («No hay cánones, no existe el canon. Esto es una idea típicamente moderna que ha quedado rota en mil pedazos, dando paso a una pluralidad y una multiplicidad cacofónica donde

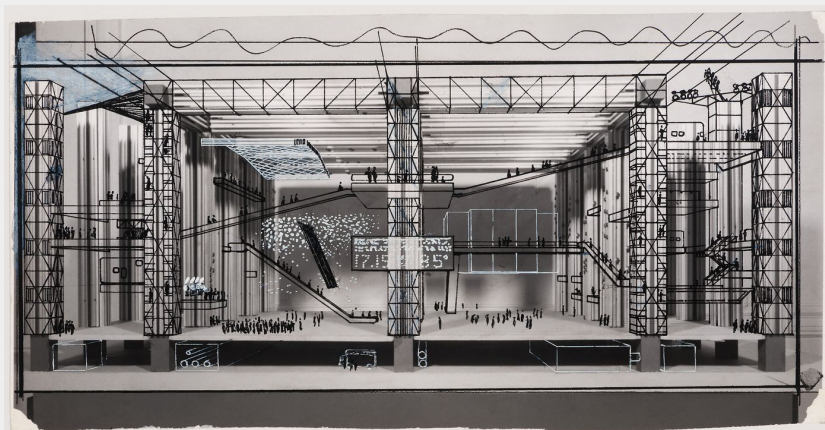


Figura 9: Fun Palace. Cedric Price, 1964.

Entonces, ¿por qué se insiste tanto en la necesidad de realizar aproximaciones situadas que den cuenta del marco de relaciones en el que se suceden dichas exposiciones o marcos instituyentes?

La hipótesis es que la exposición de arquitectura se está convirtiendo exponencialmente en un fin en sí mismo y, como consecuencia, debemos replantearnos la utilidad de seguir desarrollando investigaciones asentadas en estructuras discursivas que supediten su existencia a la de un marco disciplinar independiente y estanco.

La proliferación de nuevos marcos de exposición de la arquitectura —plataformas web— unido a la multiplicación de otros modos de exposición habituales —revistas, exposiciones y fanzines, pero, también, los ámbitos de preservación— está conllevando una transformación radical de los modos en los que se produce la arquitectura en su sentido más estrictamente edificatorio. Desvincular las metodologías de estas situaciones relacionales es, evidentemente, una decisión ideológica.

los valores son intercambiables»^{21a}), es una estrategia dentro del ambiente artístico que se desarrolló principalmente durante los años ochenta y que ha sido criticada hasta la extenuación. En el apartado 2.2. de este trabajo hacemos referencia a la invisibilización política que subyace de la reivindicación acrítica de esta condición plural en un contexto arquitectónico. Para una crítica más extensa véase: Foster, Hal. 'Against Pluralism'. En *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle: Bay Press, 1985, páginas 13-32. Versión española: "Contra el Pluralismo". *Episteme, Eutopías, Documentos de trabajo*, volumen 186, 1998, 24 páginas.

^{21a} Aguirre, Peio. *La línea de producción de la crítica*. Consonnñi, página 130.

Turismo cultural

Arquitectura en tiempo de bienales

El turismo cultural es uno de los principales motores económicos sobre los que se sostiene la economía global y uno de los únicos que mantiene niveles de crecimiento constantes. En el caso español es todavía más significativo, pues esta actividad está embebida dentro de un sector servicios que representa más de 65 puntos porcentuales del PIB nacional. Este apartado se pregunta por esta evolución, sus lógicas, sus implicaciones y el encaje que la arquitectura tiene actualmente dentro de este modelo de consumo cultural.

*"[...] La promoción de las actividades culturales como campo primordial de la acumulación de Capital promueve una forma mercantilizada y empacada de estética...Para pasar a una crítica profundamente radical del capitalismo contemporáneo tenemos que afrontar los procesos fundamentales de la acumulación de capital que tan radicalmente influyen en nuestra vida."**

David Harvey.

El 9 de Junio de 1841 un joven ebanista y predicador de la Iglesia Bautista, Thomas Cook, echó a andar desde su casa en Harborough hasta Leicester. Se dirigía a una reunión sobre abstinencia, un problema que consideraba, junto a la baja calidad educativa, clave para el futuro de la nación inglesa.

Se suele citar que mientras realizaba este trayecto, quien posteriormente crearía la que es considerada la primera agencia de viajes de la historia reflexionó sobre "la posibilidad de emplear los grandes poderes de los ferrocarriles y la locomoción para el avance de esta reforma social".¹

Casi un mes más tarde, el cinco de Julio de 1841, alrededor de quinientos pasajeros se subieron a un tren de carruajes abiertos en Leicester para acompañar a Cook en la protesta a favor de una reforma social por

* En: *La Globalización Contemporánea*, 2007, página 146.

1 "Thomas Cook History". Acceso el 5 de abril de 2019, <https://www.thomascook.com/thomas-cook-history/>.

la prohibición del alcohol y la mejora de la educación. Durante los siguientes tres veranos, Cook, organizaría una sucesión de viajes, también en ferrocarril, por diferentes ciudades británicas dando salida a un modelo turístico para las clases burguesas que, hasta entonces, había estado reservado a la aristocracia.

Surgiría, por tanto, a mediados del siglo XIX coincidiendo con las primeras exposiciones universales y con la consolidación de los Estados nación, una auténtica industria turística que se reflejaría en la creación de agencias de viajes, publicación de libros de viaje, excursiones organizadas, hoteles, desplazamientos de tren, itinerarios y regulaciones encaminadas a la construcción de infraestructuras de carácter cultural.² En el caso británico, esta vertiente reguladora se pondría metas insólitas, como se refleja con la *Museums Act*, promovida por el Parlamento en 1845, que ya imponía una tasa para crear un museo y una biblioteca anexa en todas las ciudades de más de 10.000 habitantes.

Con esto, la voluntad protectora, sacralizadora, acumuladora, 'proto-colonialista' y marcadamente historicista que caracterizaba a los primeros grandes museos 'modernos' (Louvre, 1793; Museo del Prado, 1819; National Gallery, 1824; Altes Museum, 1830; British Museum, 1852³) y que tan sesudamente reflejó Maleuvre,⁴ tenían, a través de estos instrumentos legales y comerciales, herramientas de promoción del modelo cultural más allá de los límites propios del museo.⁵

2 Sobre el origen del turismo 'moderno' existe una bibliografía inagotable. Para obtener una visión periférica e introductoria sobre el surgimiento del turismo en Gran Bretaña entre los siglos XVIII y XIX véase: Walton, John K. "Aproximación a la historia del turismo en el Reino Unido, siglos XVIII-XX". *Historia Contemporánea*, número 25, páginas 65-82. También como introducción, Manuel Ramos Lizana (*El turismo cultural, los museos y su planificación*. Ediciones Trea, 2007, página 28-32) realiza una cronología breve del surgimiento de la industria turística en occidente a través de las figuras de John Murray, Karl Beadker y el ya mencionado Thomas Cook.

3 El *British Museum* o Museo Británico se crea en el año 1753. Se menciona el año 1852 por ser el año en el que se construye la ampliación y actual sede del museo diseñada por Robert Smirke.

4 Maleuvre, Didier. *Museum Memories. History, Technology, Art*. Stanford University Press, 1999. Versión española: *Memorias del museo. Historia, tecnología, arte*. Cendeac, 2012, 305 páginas.

5 Existe una constante dentro del ámbito académico que trata de vincular el aparente estado de 'museificación' global como el resultado de la aplicación de las políticas que comenzaron con lo que habitualmente se ha venido denominando el 'Proyecto Moderno', y que tenía como origen, en el contexto que estamos tratando, estas plataformas de carácter burgués que contaban a su vez con el beneplácito del Estado nación. Ante estas tesis, el autor pide cierta

Así, las prácticas expositivas, que se consolidaron no sólo con la creación de estos museos sino también con la promoción de las Academias en Italia, los famosos *salons* y pequeñas galerías en Francia o las sociedades de artistas y casas-museo en Reino Unido durante el siglo XVIII, alcanzaron proyección internacional, precisamente, con la promoción y surgimiento de este 'turismo cultural'.

Sin embargo, el interés por parte de las naciones hacia este modelo de intercambio cultural no se produciría de manera homogénea por toda la geografía occidental. España, por ejemplo, aunque tuvo presencia en todas las exposiciones universales que se produjeron durante la segunda mitad del siglo XIX, mantuvo un papel más discreto que el de otras naciones europeas con la excepción de la muestra en Barcelona en 1888, debido a un contexto socio-político interno mermado por las diversas guerras, levantamientos y pronunciamientos que se sucedían no sólo dentro del territorio nacional, sino también en las colonias.

Históricamente, en España, según aparece recogido por Ramos Lizana, el interés oficial por la promoción turística de carácter cultural se podría remontar, por lo menos, a los procesos de reforma interior urbana desarrollados a caballo entre los siglos XIX y XX. Habitualmente, en este período se daba un proceso selectivo con la voluntad de sacrificar las lógicas domésticas de los centros medievales en favor de una ciudad saneada de la que se seleccionan determinados elementos monumentales que, al mismo tiempo, se hacen susceptibles de su primera explotación turística⁶ —estrategia que se dará casualmente a la inversa con la implantación

cautela, ya que, en muchas ocasiones, su uso puede ser tendencioso. Como ya mencionaría Latour, *la modernidad tiene tantos sentidos como pensadores o periodistas hay*.^{5a} Además, *su uso designa habitualmente un quiebre en el pasaje regular del tiempo y un combate en el que hay vencedores y vencidos*. Aunque no se nieguen las bondades comunicativas de estas posturas argumentales, resulta complejo trazar metacríticas a la totalidad tan contundentes cuando precisamente es también habitual que esta caracterización del mundo como 'Museo' se confiera durante mediados de los años ochenta -en plena 'posmodernidad'-, en un momento de crisis de grandes estructuras de la modernidad. En este trabajo, preferimos negar la mayor: coincidimos en que *la modernidad nunca comenzó*. *Nunca hubo un mundo moderno*,^{5b} y, por tanto, debemos evitar la tentación de sustituir la lectura de los fenómenos históricos desde su condición material en pos de una 'metalectura' del 'metarrelato'.

6a Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Editions La Découverte, 1991. Versión española: *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Siglo veintiuno editores, 2007, página 27.

6b Ibid. Página 77.

6 Ramos Lizana, Manuel. El turismo cultural, los museos y su planifica-

de nuevos museos y centros de arte contemporáneos a partir de los años ochenta que serán, mayormente, construcciones de nueva planta que se asentaron dentro de una situación urbana deficitaria generando, a su vez, los conocidos procesos de gentrificación que trataremos más adelante—.

Además, durante la segunda década del siglo pasado, se aprobó la proteccionista ley de Monumentos de 1911 y los reglamentos sobre museos de 1913, que ordenaban la creación de nuevos centros museísticos en las capitales de provincia que aún no contaban con uno. Planes que supondrían un paso más en el camino ya marcado con la creación en 1905 de una Comisión Nacional encargada de fomentar "por cuantos medios estuvieran a su alcance, las excursiones artísticas y de recreo del público extranjero".⁷ Sin embargo, según la estimación hecha por Esteve y Fuentes, en el primer tercio del siglo XX, los ingresos turísticos apenas alcanzaban el 0,5% respecto del PIB.⁸

Mientras tanto, en Europa y Estados Unidos, el turismo cultural de carácter urbano, industrial y con imagen de progreso, cuyo mayor exponente serían las Exposiciones Universales, aumentó su impacto internacional proyectándose además hacia otros continentes. Sin embargo, es importante decir, que debido al vasto desarrollo industrial que amenazaba gran cantidad de paisajes naturales, habían surgido a caballo del modelo romántico, multitud de organizaciones en pos de la conservación del medio natural y a favor de lo que actualmente conocemos como 'turismo rural'.⁹

ción. Ediciones Trea, 2007, página 32.

7 Citado en: Flores Ruiz, David; Barroso González, María de la O. "Una revisión de la política turística: pasado, presente y retos de futuro". *Papers de turisme*, número 46, 2009, página 8.

8 Esteve, Rafael; Fuentes, Rafael. *Economía, historia e instituciones del turismo en España*, Pirámide, Madrid, 2000, páginas 40-42. En este apartado habría que matizar que, si bien la aportación directa del Turismo respecto al PIB de la época es significativamente más baja, el turismo hasta bien entrado la segunda mitad del siglo XX no pretende convertirse en una finalidad en sí misma (exclusivamente), sino que también es un mecanismo que permite poner en contacto a diferentes personalidades del tejido empresarial y promover así nuevas alianzas comerciales.

9 Sobre la proliferación del 'turismo rural' o 'turismo de naturaleza' a finales del siglo XIX y su vinculación con los proyectos románticos o con determinadas figuras asociadas al movimiento conservacionista como H.D. Thoreau y Waldo Emerson, existe también una vasta bibliografía. En cualquier caso, el autor recomienda, a modo de introducción: Fiero, Gloria. *The Humanistic Tradition, Book 5: Romanticism, Realism and the Nineteenth-Century World*. McGraw-Hill, 2006, páginas 3-27.

Por otro lado, el carácter inicial de sostén del ‘proyecto moderno’ de las exposiciones universales se diluiría durante los años próximos a la Segunda Guerra Mundial. En el ámbito arquitectónico, la Exposición Universal de París de 1937 se puede considerar, como una de las grandes representaciones del conflicto existente entre los precursores del formalismo ‘moderno’ y los defensores de recuperar los formalismos característicos del clasicismo decimonónico, reflejando la interrupción de los modelos de consumo cultural que se llevaban construyendo desde cien años antes.

En España, tras la Guerra Civil, la apuesta inicial del régimen por un modelo autárquico y aislacionista retrasaría hasta los años cincuenta, período en el que el país se encuentra tremendamente deprimido —en gran medida por la aplicación de este mismo modelo político—, el comienzo del turismo de masas.

En primer lugar, el deshielo de las relaciones diplomáticas del régimen, supondría el primer paso hacia una divergencia en el modelo económico. Este giro estuvo protagonizado por las cesiones portuarias en Baleares y otros enclaves, motivado por el desenlace de la Guerra Fría, simbolizado con la visita del presidente Eisenhower en el año 1959 y premiado con los remanentes económicos de un Plan Marshall del que España estuvo excluida en primer término.

A estos virajes diplomáticos les seguirían cambios legislativos de primer orden para promover el desarrollo turístico del territorio nacional en general, y de la costa mediterránea con mayor intensidad en particular. Entre estos cambios legislativos podríamos destacar primeramente la creación del Ministerio de Información y Turismo en el año 1951 y del Plan Nacional de Turismo en el año 1953 —coincidiendo con la primera Ley de Suelos— que buscaba atraer dos millones de turistas anuales. También son destacables la Ley sobre Protección y Fomento de Zonas de Interés Turístico, que concluye en 1955, el famoso Plan de Estabilización del año 1956 y, por poner fin a esta sucesión, la creación por parte del Ministerio de un organismo autónomo en el año 1958 bajo el nombre de Administración Turística Española.¹⁰

Más allá de los cambios económicos, el giro aperturista iba a pro-

¹⁰ Para más información sobre los cambios legislativos llevados a cabo por el régimen en la búsqueda de la explotación turística del paisaje nacional véase: Brandis García, Dolores. "El interés por el paisaje en la política turística española de la segunda mitad del siglo XX (1951-1978)". *Estudios Geográficos*, volumen LXXVII, 281, páginas 391-414.

piciar también grandes transformaciones sociales y culturales. Así, el turismo iba a fomentar la entrada de extranjeros que se mostraban desinhibidos y liberales, y que, gracias a un mayor poder adquisitivo podían transmitir a la población local las bondades de un modelo de consumo y disfrute alternativo. Autores como Ramos, Turner o Ash,¹¹ no han dudado en señalar los perjuicios de este modelo turístico. Ramos Lizana apunta que *el turismo representa la cara hedonista del colonialismo*¹² y los dos autores británicos destacan:

«El turismo es una industria que los gobiernos se encuentran ávidos de promover, pero que repercute negativamente en el desarrollo: desvía recursos para invertir en infraestructura turística, sustrae mano de obra y acaba con la producción agrícola, concentra los beneficios de la comunidad empresarial y oligárquica, altera el valor de la tierra y propicia la especulación inmobiliaria, impone un valor comercial a cualquier objeto de arte o de antigüedad, mercantiliza la cultura, distorsiona la realidad con imágenes engañosas, amenaza el estilo de vida ingenuo de los nativos, trastoca los nexos monetarios de las comunidades anfitrionas y los convierte en nexos monetarios (particularmente con las relaciones sexuales y las tradiciones hospitalarias) y es claramente conservador al mantener el 'status quo' para proteger la seguridad física del turista y financiera de las inversiones. [...] El turismo también forma parte de un proceso que ha propiciado la ruptura social y la decadencia de la conciencia de clase, al alejar social y geográficamente a las capas más pobres de las clases adineradas, al ofrecer una visión parcial, polarizada y acrítica del funcionamiento de otras sociedades.»¹³

Sin embargo, con el advenimiento de la democracia en España en el año 1978, este turismo con un carácter más periférico y sustanciado alrededor de las dos condiciones naturales que darían nombre al calificativo de turismo de 'sol y playa', se compatibilizaría rápidamente con otro turismo de carácter más patrimonial y 'cultural'.

11 Turner, Louis; Ash, John. *The Golden Hordes: international tourism and the pleasure periphery*. Constable, 1975, 319 páginas. Versión española: *La horda dorada. El turismo internacional y la periferia del placer*. Endymion, 1991, 472 páginas.

12 Ibid. Página 40.

13 Citado en: Osorio García, Maribel. "Hacia la construcción del objeto de estudio del turismo: Desde una perspectiva materialista crítica". *Estudio y Perspectivas en Turismo*, volumen 12, 2003, página 205.

Esta emergencia del turismo cultural en España coincidiría con una aparente homogeneización global: El mismo año que se aprueba la Constitución en España llegaría al poder Deng Xiaoping, que dio comienzo al aperturismo económico en el gigante asiático y, once años más tarde, la caída del Muro de Berlín simbolizaría la muerte anunciada del proyecto socialista soviético que acabaría consumándose con la disolución de la URSS un año más tarde, abriendo paso a un capitalismo que se erigiría como marco exclusivo sobre el que todo se define.

En esta realidad geopolítica simulada, sobre la que Fukuyama plantearía la posibilidad del fin de la historia, y ante la renuncia de ofrecer una alternativa eficaz y convincente de corte económico, numerosas voces críticas tuvieron que virar sus discursos hacia cuestiones de carácter moral donde el proyecto cultural ha jugado siempre un papel esencial. La apuesta multicultural y las políticas identitarias se erigen durante esos años como los modos de subjetivación necesarios para la reconstrucción de un modelo de sociedad alternativa una vez fracasados los grandes metarrelatos que habían marcado el desarrollo político del siglo XX. Sin embargo, esta condición de lo alternativo no siempre ha tenido una utilidad contrahegemónica. En múltiples ocasiones lo 'otro' no sólo ha sido movilizado estéticamente sino que, incluso, se ha utilizado para construir consensos y opacar los posibles conflictos políticos que subyacían.¹⁴

En este resumido contexto global, al que España se adhiere progresivamente, se desarrolla la apuesta por este nuevo modelo de turismo cultural. En el ámbito sociológico, la mejora gradual de la calidad de vida de los ciudadanos con su consecuente avance formativo en las nuevas generaciones, la ilusión por ofrecer una imagen más cosmopolita e ilustrada al resto del mundo y las reacciones intelectuales que se llevaban dando desde los años sesenta de oposición a los modelos de explotación orientados al máximo beneficio empresarial de los patrimonios naturales, también fueron clave para propiciar, en un régimen incipientemente democrático, un apoyo o visión amable hacia este nuevo modelo de explotación turística.

Por el lado económico, los cambios en los modelos productivos (descentralización de la producción, desarrollo tecnológico, globalización y

¹⁴ Esta cuestión se refleja fielmente en el apartado 2.2. de este mismo trabajo. También, en el ámbito de la participación, véase: Miessen, Markus. *The Nightmare of Participation: Crossbench Praxis as a Mode of Criticality*. Sternberg Press, 2010. Versión española: *La pesadilla de la participación*. dpr-barcelona, 2014, 309 páginas.

aumento de las privatizaciones)¹⁵ que llevaban acaeciendo con carácter global desde los años setenta principalmente,¹⁶ planteaban la necesidad de promover modelos económicos alternativos más orientados a rentabilizar el ocio. Estos modelos, que tradicionalmente se han recogido bajo la etiqueta de 'postfordistas',¹⁷ son ávidos en diversificar sus productos hacia diferentes grupos de consumidores apelando a su sentido del gusto y de la moda, ingredientes fundamentales de cualquier movimiento cultural que se precie.

Por el lado legislativo cabe mencionar que en el caso español, este cambio de régimen vino acompañado por una descentralización de los

15 El aumento de las privatizaciones es algo que alcanza con especial relevancia el ámbito de la cultura en general y de los museos en particular: En el 2002 el parlamento italiano aprobaba una ley que permitía privatizar la gestión completa de los museos aunque bajo la autoridad de las superintendencias de bienes culturales, avanzando en un modelo de gestión más característico de Estados Unidos. En este país, en el año 2007, el 59% de los museos eran de gestión absolutamente privada y dentro del 41% de titularidad pública se mantiene una estructura de gestión con un claro carácter empresarial en comparación con los museos europeos.

16 Habitualmente se suele fijar los comienzos de esta década por la pérdida de competitividad de los países occidentales respecto a los mercados del sudeste asiático (intensificada por la crisis del petróleo de 1973) y el desarrollo de nuevos modelos de comunicación de la información que permitían deslocalizar la producción. Sobre esta segunda cuestión basaría Castells su término 'ciudad informacional' y sobre los modelos de ciudad consecuentes de esta acumulación de información y por tanto, de poder, surgiría en el 1991 el famoso término 'Ciudad Global' acuñado por Saskia Sassen.

17 Sobre el uso del término 'postfordista' se siguen realizando todavía debates acerca de su idoneidad. Ya a principios de los noventa Jessop^{17a} señalaba que, ante la incapacidad de mostrar un vínculo más allá de lo estrictamente cronológico con la etapa denominada 'fordista', se debería plantear utilizar el término 'no-fordista'. Posteriormente, Kumar^{17b} destacaría que el proyecto 'fordista' nunca ha entrado en crisis y, por tanto, es un proyecto que se desarrolla y se sigue desarrollando (este mismo debate se presentaría en el proyecto cultural: modernidad frente a postmodernidad). También Jameson señalaría ya en 1984^{17c} que el uso del término 'posindustrial' se utiliza habitualmente como herramienta ideológica que trata de demostrar, para el alivio del lector, que la nueva formación social ya no obedece las leyes del capitalismo clásico, o sea, la primicia de la producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases. En parte por estos motivos, el término 'postfordista' esta gradualmente abandonando su carácter metanarrativo y está dando lugar a términos más específicos como capitalismo cognitivo, capitalismo informacional o economía congitivo-cultural.

17a Jessop, Bob. "Fordism and Post-Fordism: a Critical Reformulation". Routledge, 1992, páginas 43-65.

17b Kumar, Krishan. *From Post-Industrial to Post-Modern Society: New Theories of the Contemporary World*. Blackwell Publishing, 1995.

17c Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Letra E, 1991, página 17.

términos administrativos. No es casualidad que sea precisamente a partir de la década de los ochenta cuando se inauguren nuevos museos de arte moderno y contemporáneo periféricos cuya finalidad es, paradójicamente, erigirse como instituciones en pos de la centralidad en materia de arte contemporáneo por parte de cada Comunidad Autónoma. Así pues, durante menos de diez años se inauguran en España más de media docena de museos que reclaman su papel central en la difusión cultural como son, el *Institut Valencià d'Art Modern* (1986), el Centro Atlántico de Arte Moderno (1989), el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (1990), el *Centro Galego de Arte Contemporánea* (1993), el *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (1995) y, entre otros, el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (1995). Todos ellos como alternativa a la centralidad del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1986).

A los mencionados les seguirían otros museos de importancia similar. Estos son los casos del Guggenheim de Bilbao (1997), el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (2001), ARTIUM (2002), el Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español de Valladolid (2002), el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2003) y, por poner fin a una sucesión que ocuparía varias páginas, el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (2005).

El incremento de museos ha sido tal, que si ya parece estratosférico que se mencione que la mitad de los museos existentes en el mundo han sido creados entre los años 1960 y 2010, en el caso español se suele hacer referencia a que la mitad de los museos se inauguraron entre los años 1985 y 2005. En algunas comunidades autónomas, cuyas instituciones culturales serían clave en un proceso de empoderamiento identitario, estos números son aún más vertiginosos: en el País Vasco, por ejemplo, el 75% de los museos existentes en el año 2007 fueron creados entre 1979 y 1984, y el 35,7% inaugurados después de 1994.¹⁸

Así pues, durante estos últimos cuarenta años hemos asistido a un incremento masivo de la infraestructura cultural en España que ha estado profundamente ligado con un cambio en el tejido productivo del territorio que tiene, a su vez, una clara vinculación con una transformación productiva de carácter global, pues según recogía la Organización para la Cooperación y Desarrollo Económico (OCDE) en el 2009 alrededor del 50% de la

¹⁸ Ramos Lizana, Manuel. *El turismo cultural, los museos y su planificación*. Ediciones Trea, 2007, página 93.

actividad turística está motivada por el patrimonio y el turismo cultural.¹⁹

Entre los años 1976 y 2016 la aportación al PIB de los principales sectores productivos en España (agricultura, ganadería, silvicultura y pesca; industria y construcción) se ha reducido entre un 4,1 y un 15,7% por sector, a excepción del sector servicios que se ha mantenido en positivo durante cada década hasta alcanzar 20,5 puntos porcentuales de diferencia en cuarenta años y situarse alrededor del 66,9% respecto del total.²⁰

Dentro de ese porcentaje mayoritario, se calcula que alrededor del 11,3% se corresponde exclusivamente a la aportación del turismo. Esta cifra, que también tuvo un aumento del 3,5% en el 2017, supone que el aporte al PIB de esta modalidad se ha quintuplicado desde los años cincuenta en los que se comienza el proceso de apertura por parte del régimen.

Según la Organización Nacional del Turismo, en 1999 el número de desplazamientos turísticos en todo el mundo ascendía a 635 millones. Cinco años después, el número ya era, según sus cálculos, de 763 millones. En el año 2010, esta misma entidad predijo que para el 2020 la cifra ascendería a 1.400 millones. Esa cantidad se cumplió ya en el 2018 y se espera que siga aumentando entre un 3% y un 4% durante este año.²¹

En España, de igual modo, el Instituto de Estudios Turísticos mantuvo en sus previsiones de largo plazo que la cifra de turistas anuales se situaría alrededor de los 71 millones en el año 2020²² y, según el Instituto Nacional de Estadística, en el año 2018 España tuvo más de 82 millones

19 En el informe (OCDE. *The Impact of Culture on Tourism*, 2009, página 23) se recogen por un lado las estimaciones realizadas por Europa Nostra en el año 2005 que indicaban que la actividad turística motivada por el patrimonio y el turismo cultural ascendía a más del 50% y se esperaba que fuese el modelo que más creciese dentro del sector turístico y, por otro lado, las estimaciones de las Organización Mundial del Turismo de las Naciones Unidas que estimaba que el turismo cultural suponía alrededor del 40% del turismo internacional.

20 Contabilidad trimestral de España, INE.

21 "Las llegadas de turistas internacionales suman 1.400 millones dos años antes de las previsiones", <http://www2.unwto.org/es/press-release/2019-01-21/las-llegadas-de-turistas-internacionales-suman-1400-millones-dos-anos-antes>

22 Esta cifra aparece recogida en: Ramos Lizana, Manuel. *El turismo cultural, los museos y su planificación*. Ediciones Trea, 2007, página 82. Hace referencia a un estudio del Instituto de Estudios Turísticos. En la referencia anota que otros análisis, como el que realizó la consultora alemana IPK o el World Travel and Tourism Council, diferían ligeramente y estimaban que España alcanzaría los 76 millones de turistas en el año 2015.

de turistas, duplicando la cifra de visitantes en menos de 23 años²³ y de-
duplicándolo en menos de 60²⁴.

En el 2017 alrededor de 13 millones de turistas internacionales vi-
sitaron el país principalmente por motivos culturales, un 15,7% respecto
del total. Esta cifra aumentó más de un 37% entre el 2016 y el 2017, provo-
cando que la cifra de gasto total asociada al turismo cultural aumentase
también un 62,52% durante ese curso. Por otra parte, el número de turis-
tas internacionales que realizó algún tipo de actividad durante la estan-
cia alcanzó durante el 2018 un 38,3%, duplicando la tasa de residentes de
la misma modalidad que se sitúa entorno al 19,8%.

Además, en cuanto al gasto, el turista cultural desembolsó, en el
2016, 54€ diarios más que el turista medio —si bien, la cifra ha ido re-
duciéndose levemente durante los dos siguientes cursos— y, tiene un ca-
rácter menos estacional que el turista de sol y playa.²⁵ En este sentido, la
enorme infraestructura turística que se lleva asentando en España desde
que se promovieran los primeros grandes planes turísticos con el Plan de
Estabilización de 1959, podría haber encontrado en el turista cultural, un
cliente ideal como sostén económico en los meses menos concurridos.

*

Ahora bien, tratándose este de un trabajo centrado en el ámbito
arquitectónico, este texto se pregunta por la situación de la arquitectura
como disciplina dentro de este engranaje cultural

Empezando por el final, parece difícil negar que la arquitectura es,
actualmente, un producto de consumo cultural en sí mismo. Igual de
complicado parece obviar que las prácticas arquitectónicas tienen una
relación cada vez más intensa con los círculos habitualmente asociados
al circuito artístico como son los museos, las galerías, los medios de di-
fusión, las colecciones y, entre otras cosas, los grandes eventos culturales.

Durante el año 2019 se prevé que tengan lugar más de una decena
de bienales y trienales con proyección internacional dedicadas principal-

23 La cifra de turistas en el año 2003 ascendía a 30 millones según la
tabla recogida en: *Ibid*, página 82.

24 Anuario de Estadísticas de Turismo y Anuario de Estadísticas de Es-
paña. Los turistas en el año 1960 eran, según recoge este anuario, 6,1 millones.

25 Para el caso español véase: García Sánchez, Antonio; Alburquerque
García, Francisco Javier. "El turismo cultural y el de sol y playa: ¿Sustitutivos o
complementarios?". *Cuadernos de Turismo*, volumen 11, 2003, páginas 97-105.

mente²⁶ a la arquitectura. Versalles acogerá la primera edición de la Bienal de Arquitectura y Paisaje y, a más de cinco mil kilómetros, la Trienal de Arquitectura de Sharjah (Emiratos Árabes) se convertirá en el primer evento de tales características que tenga lugar en Oriente Medio.

Bienales como las de Chicago (3ª edición), Seúl (2ª edición), Orleans (2ª edición) y San Sebastián (2ª edición), que han partido directamente de una apuesta por lo mediático, se han erigido, tras pocos años de andadura, como espacios clave en la producción arquitectónica. Otras que también han surgido durante este milenio y que tendrán lugar este año, como son los casos de la Trienal de Oslo, la de Shenzhen, la de Viena, la trienal de Lisboa y la bienal de Tallinn, creadas en los años 2000, 2005, 2006, 2007 y 2011 respectivamente, siguen teniendo un gran impacto en la construcción de imaginarios arquitectónicos. Por último, también tendrán lugar este año bienales con más de veinte y hasta cuarenta años de trayecto como son los casos de la Bienal Internacional de Arquitectura Española, surgida en el 89', las bienales de Cracovia y Buenos Aires, ambas instauradas en el 85', las bienales de Quito y Chile, creadas en el 78' y 77' respectivamente y, por último, la Bienal Internacional de Arquitectura y Diseño de Sao Paulo, instaurada en el año 1973.

No se darán en el 2019 algunas bienales también incipientes como las de diseño de Estambul y Londres, surgidas en los años 2012 y 2016 respectivamente, así como la bienal de Róterdam, que tras casi veinte años de trayectoria, mantendrá la cuestión de la sostenibilidad por segunda edición consecutiva en el 2020. Finalmente, tampoco tendrá lugar la joya de la corona: el pabellón del *Arsenale* de este año se prepara para acoger la propuesta de Ralph Rugoff y la 17ª edición de la Bienal de Arquitectura de Venecia, comisariada por Hashim Surkis, le sucederá el año próximo.

26 La mayoría de las bienales que se mencionan en esta introducción son de carácter principalmente arquitectónico. En casi su totalidad están comisariadas por arquitectos o teóricos de la arquitectura. Sin embargo, cabe mencionar que algunas de ellas tienen un espíritu disciplinarmente transversal. Así, por ejemplo, la Bienal de Viena está enfocada en el encuentro entre arte, diseño y arquitectura y las bienales de Estambul y Londres se centran en una visión más transversal del diseño. Del mismo modo también se han excluido de esta sucesión otras que podrían ser de interés desde lo arquitectónico, como la Bienal de Andorra de *Land Art*, por movilizarse alrededor de unas prácticas tradicionalmente asociadas a la disciplina artística y otras como la *Manifesta* que en el 2018 tuvo como comisarios a profesionales de la arquitectura como Ippolito Pestellini (O.M.A.) y Andrés Jaque (O.F.P.I.) por ser lo arquitectónico dentro de la organización algo de carácter más coyuntural que estructural. En cualquier caso, esta disección es ciertamente arbitraria y no tiene como finalidad el establecer distinciones categoriales sino más bien reflejar resumidamente la gran cantidad de arquitectura presente en este tipo de eventos.

Así, 124 años después de que Venecia inaugurara este formato, primero como súper salón y luego como "pecera"²⁷, los datos reflejan que la arquitectura se ha asegurado una posición no dominante pero si relevante en las economías culturales que este tipo de eventos movilizan.

Pese a todo, este resumen apenas permite obtener una idea aproximada del incremento de prácticas arquitectónicas que se relacionan con un ámbito museístico con un carácter cambiante reflejado en la proliferación de eventos culturales que han ido potenciando idiosincrasias de carácter más efímero, internacional y, entre otras cosas, en pos de la espectacularidad.

En este sentido, se han vertido numerosas críticas a los modelos de exposición que son propensos en sacar rédito de alguna de estas condiciones.²⁸ Fernando Castro Flórez lo condensaba de la siguiente manera apuntando que *el arte en tiempo crítico de la globalización ha encontrado su refugio dorado en las bienales y las ferias de arte que convierten la experiencia estética en una entrega absoluta a la espectacularización.*²⁹

Por un lado, cabe decir que estos eventos mencionados son sólo un fragmento de un posible mapa tremendamente más amplio y complejo que venga a tratar la relación entre la arquitectura y las instituciones museísticas, algo que excede por mucho las bienales mencionadas y la capacidad de este trabajo. Por otro, estos eventos estarían embebidos dentro de otro mapa que reflejaría el encaje de las prácticas arquitectónicas dentro de un modelo de consumo cultural basado en la proliferación de eventos que se movilizan alrededor de lo efímero y lo ocasional pero también en la institucionalidad de su misma ejecución edificada.

Ivo Mesquita sugirió en su ensayo *Biennials Biennials Biennials Biennials Biennials Biennials Biennials*, que había más de cuarenta bienales en el año 2003³⁰ e Isabel Stevens elaboró una lista de 80 exposiciones oficiales

27 Expresión en referencia al libro de Lawrence Alloway (*The Venice Biennale. 1895-1968*. Connecticut: New York Graphic Society, 1968, 202 páginas) que se recomienda para poder observar, desde el estudio concreto de la Bienal de Venecia, los cambios, adaptaciones y engranajes que se han sucedido bajo este modelo.

28 Sobre el fetiche efímero en el ámbito arquitectónico contemporáneo, el autor recomienda atender la tesis doctoral de Marina Otero (*Instituciones Evanescentes: Consideraciones Políticas sobre la arquitectura Itinerante*, Tesis Doctoral, UPM, 2016, 145 páginas).

29 Castro Flórez, Fernando, *Contra el Bienalismo: Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*. Akal, 2010.

30 Melanie Townsend, ed., *Beyond the Box: Diverging Curatorial Practices*.

que tuvieron lugar entre el año 2005 y el año 2006.³¹ De las bienales de arquitectura que hemos mencionado, más de la mitad han surgido después de tales afirmaciones, por lo que sólo considerando lo arquitectónico esos números no reflejarían la realidad en el presente. Esto se confirma observando el número de bienales recogido en el directorio de la *Biennial Foundation* que asciende, en el momento en el que se redacta este trabajo, a 237³² pese a que apenas cuenta con 6 de las 19 bienales de arquitectura mencionadas (Venecia, Oslo, Chicago, Shenzhen, Viena y Lisboa).

A priori, estos eventos de carácter arquitectónico son significativamente inferiores a los que tienen un carácter más tradicionalmente artístico y, por tanto, su análisis debería ser menos revelador. Sin embargo, interesa no obviar dos cuestiones fundamentales:

Por un lado, que la incorporación de la arquitectura a este tipo de eventos se ha realizado, digamos, de manera más acelerada que en cualquier otra de las 'disciplinas creativas' y mantiene, todavía, ese impulso embrionario como demuestra el incremento casi exponencial de espacios dedicados a la exposición de arquitectura en los últimos años. Habría que recordar que, de las bienales mencionadas, apenas cuatro existían antes de los años ochenta (Sao Paulo, Quito, Chile y Venecia). Además, la presencia de la arquitectura en cada una de ellas era significativamente más baja que en la actualidad, dedicando en muchos casos apenas una sección dentro de la correspondiente bienal de arte de la ciudad. La Bienal de Arquitectura de Venecia, por ejemplo, sólo funcionaría con carácter bianual a partir de la séptima edición a cargo de Massimiliano Fuskas en el año 2000.

Por otro lado, este carácter de transformación acelerada llevaría al segundo de los puntos a tener en cuenta y es la necesidad de pensar estos modelos de exhibición no exclusivamente desde sus lógicas internas sino también desde la capacidad de transformación de aquellas disciplinas que abarca. En el caso de este trabajo: la arquitectónica.

Dentro del ámbito artístico, Castro Flórez de nuevo ya señalaba la incidencia que estos eventos culturales, tienen en la construcción del canon:

Banff, Canadá: Banff Centre Press, 2003, páginas 63-67.

³¹ Isabel Stevens, "It's So Two Years Ago", *Contemporary* 21, n.º77, 2005; páginas 22-32.

³² <http://www.biennialfoundation.org/home/biennial-map/>

«A mediados de la década de los noventa se produce la aceleración del arte contemporáneo que ha llevado a que los no-lugares, por emplear el conocido término acuñado por Marc Augé, de las ferias de arte y las bienales sean los focos de legitimación. Las galerías van a rebufo de lo que los comisarios endiosados presentan, produciéndose situaciones de compinchamiento realmente lamentables.»³³

Ahora bien, esta capacidad de transformación debería dejarse, por ahora, en un paréntesis. Sería absurdo afirmar que la arquitectura se empieza a relacionar con instituciones culturales con el surgimiento de estas bienales. Como hemos reflejado, la arquitectura ha sido parte de las instituciones museísticas desde su misma concepción, y lo ha sido no exclusivamente como contenedor del contenido, sino también con carácter expositivo.

Por tanto, lo que está en el centro de la cuestión no es lo novedoso de esta relación en términos genéricos sino, por el contrario, las intensidades y los modos en los que se ha dado esta relación en el pasado más inmediato y su capacidad para transformar tanto las lógicas operativas disciplinares como los contextos que se ven afectados por las arquitecturas resultantes.

³³ Castro Flórez, Fernando, *Contra el Bienalismo: Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*. Akal, 2010, posición 472.

Crítica e institución

Más allá de la tercera generación

Este apartado trata de introducir, comparar y repensar el papel de la denominada '**crítica institucional**' y sus posibles conexiones con la práctica arquitectónica. El encaje de este apartado en el trabajo es el de establecer un marco desde el que poder analizar el trabajo arquitectónico en lo que afecta a sus capacidades y limitaciones críticas desde la perspectiva institucional. En esta ocasión, se realizará un ejercicio de aproximación a aquellos textos que se han considerado centrales con el fin de plantear una serie de lecturas críticas.

El ya famoso artículo del año 2007 de Brian Holmes "Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones"¹ comienza preguntándose por la lógica, necesidad o deseo que impulsa a un número creciente de artistas a trabajar fuera de los límites de su propia disciplina. Con esta pregunta, Holmes se introduce en un texto breve pero denso que trata de reflejar, de manera inductiva, el agotamiento de los modos de operar que caracterizaban a lo que él mismo denomina primera y segunda generación de la crítica institucional. A su parecer, el enfoque obsesivo sobre el museo junto a la condición 'metarreflexiva' que caracterizaba a estas dos generaciones tenía como consecuencia final el reconocimiento recíproco entre la crítica y las instituciones museográficas que eran objeto de esa misma crítica.

En esta línea, Holmes defiende que la aparición de nuevas prácticas bajo el nombre de *net.art*, *bio art*, geografía visual, arte espacial, *database*

1 Holmes, Brian. "Extradisciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions". Versión española: "Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones". Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>

art, *finance art* y otras sobre las que centraremos nuestra atención más adelante como el *archi-art* o arte de arquitectura, ofrecen la posibilidad, al desplazar la mirada definitivamente² de los espacios 'propios' de la disciplina artística, de repensar una tercera vía de la crítica institucional. La multiplicación de estas prácticas bosquejan, en opinión del crítico de arte norteamericano, nuevos modelos de crítica institucional que, a diferencia de las generaciones previas, operan en dos direcciones: por un lado, son prácticas que intervienen en campos heterogéneos con posibilidad de agitación social y, por otro, tienen la capacidad de influir posteriormente en la disciplina artística reconfigurando sus propios cánones.

Con este razonamiento, Holmes evita servirse de estas prácticas emergentes como vehículo de 'hundimiento' completo de las instituciones artísticas y, consciente de la imposibilidad de pensar un 'afuera' absoluto, genera un vínculo significativo con la postura que había defendido Andrea Fraser dos años antes:

«No se trata de ir en contra de la institución. Nosotros somos la institución. Es una cuestión sobre el tipo de institución que somos, qué tipo de valores institucionalizamos, qué tipo de prácticas premiamos y a qué modelos de premios aspiramos.»³

² Holmes defiende que si bien el arte pop, el *conceptual*, el *body-art*, la *performance* y el vídeo marcaron una ruptura con el marco disciplinar ya en los años sesenta y setenta, se podría argumentar, en la línea que defendería ya Robert Smithson en 1972^{2a}, que estas prácticas sencillamente importaron nuevos temas, medios o técnicas expresivas a lo que Yves Klein había denominado el ambiente «especializado» de la galería del museo. Sin embargo, habría que puntualizar que gran parte de los 'movimientos' acontecidos a lo largo de todo el siglo XX ya habían puesto el foco de sus prácticas sobre ámbitos muy alejados de los que le estaban 'asignados' a la disciplina artística. Desde diversas *performances* vanguardistas, hasta el denominado *culture jamming*, pasando por determinadas propuestas realizadas por miembros del Internacional Situacionismo -por mencionar sólo algunos de los casos más paradigmáticos-, ya se había evidenciado la voluntad de dirigir la crítica artística más allá de los límites más marcadamente disciplinares. En cualquier caso, los ejemplos que trae a colación Holmes vienen a destacar el incremento indudable de este tipo de prácticas dentro de la cultura contemporánea y, en la línea que ya destacaría Stephen Zepke^{2b}, las nuevas posibilidades de resistencia crítica que la digitalización del capitalismo habilita.

^{2a} Smitshon, Robert. 'Cultural Confinement'. En *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley, University of California Press, 1996, 424 páginas.

^{2b} Zepke, Stephen. "Hacia una ecología de la crítica institucional". Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0106/zepke/es/print>

³ Fraser, Andrea. "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique". *Artforum* (Nueva York), volumen 44, número 1, septiembre, página 7. Traducción propia.



Figura 10: Ted Byfield y Felix Stalder. Logo del proyecto Nettime diseñado por Heath Bunting.

Para Holmes, el proyecto Nettime permite realizar una primera aproximación a la 'doble direccionalidad'. Por un lado, este proyecto germina dentro de Internet con la intención de realizar una crítica desde dentro de la propia infraestructura 'tecnocientífica'. Para ello, los autores se insertan dentro de la misma red manipulando e interfiriendo en su desarrollo. Por otro lado, sin embargo, no descartan las posibilidades de distribución fuera de ese mismo circuito y, como ejemplo, acaban presentando el proyecto dentro de la Bienal de Venecia del año 1995.

Pero si bien Holmes reclama el papel de la crítica institucional como herramienta indispensable para la reconstrucción de unas instituciones críticas, también sugiere, y es este uno de los principales giros que realiza en el artículo, que negar la posibilidad de un año cero de la revolución total pasa por reorientar por completo nuestro entendimiento del término mismo de institución.

Fraser había afirmado en el artículo citado que aquellas acciones que como artistas, críticos o curadores se realicen fuera del ‘campo’ de la institución, en la medida que permanecen afuera, no pueden tener ningún efecto dentro de él:

«Existe, por supuesto, un afuera de la institución, pero no tiene características fijas o sustantivas. Es sólo lo que, en cualquier momento no existe como un objeto con discurso artístico. Pero, al igual que el arte no puede existir fuera del campo del arte, nosotros no podemos existir fuera del campo del arte, al menos no como artistas, críticos, comisarios, etc. Y lo que hacemos fuera del campo, en la medida que permanece afuera, no puede tener ningún efecto dentro. Entonces, si no hay un afuera para nosotros, no es porque la institución esté perfectamente cerrada, o exista como un aparato en una sociedad totalmente administrada, o haya crecido abarcando todo lo posible en tamaño y alcance. No puede haber un afuera para nosotros porque la institución está dentro de nosotros, y nosotros no podemos salir de nosotros mismos.»⁴

Para Fraser no puede haber un ‘afuera’ porque la institución está dentro de los propios agentes o individuos que la conforman. Sin embargo, para Holmes, esta concepción de la institución como marco insuperable que todo lo define es una operación que utiliza Fraser con el fin de validar la institución que potencialmente permite la institucionalización de la autocrítica. Para evitar el enfoque obsesivo sobre la institución-museo, Holmes propone recuperar la noción de *transversalidad*, ya presente en el discurso de determinados autores centrados en el análisis institucional.⁵

Con este gesto, Holmes trata de reivindicar agenciamientos heterogéneos que, si bien pueden seguir conectando autores y recursos del circuito artístico, no se agotan dentro de ese mismo circuito, sino que se

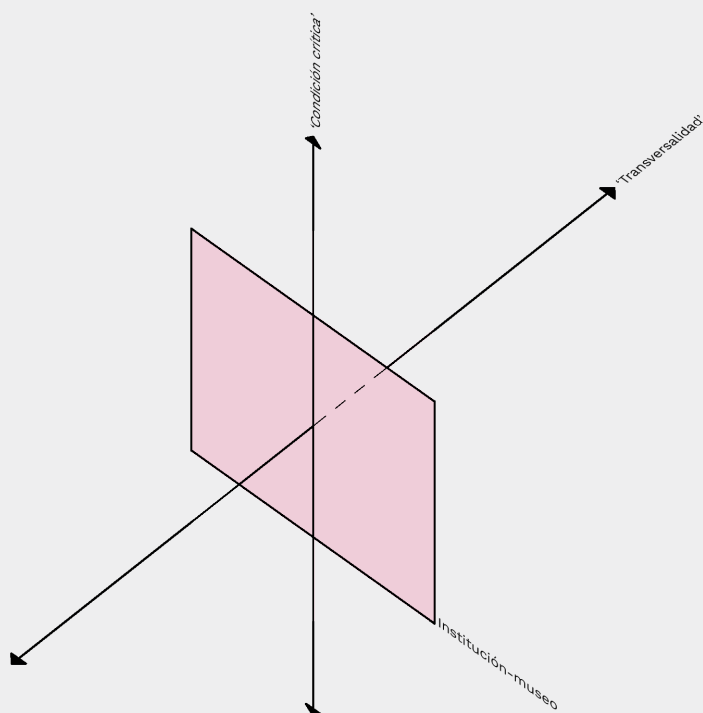
4 Ibid., página 5. Traducción propia.

5 Véase: Guattari, Félix. *Psychanalyse et transversalité: essais d'analyse institutionnelle*. París: La Découverte, 1974.

extienden hacia múltiples ámbitos.

Es decir, la crítica de Holmes se articula a través del acoplamiento de un nuevo eje perpendicular que permita generar un marco simbólico en el que se puedan recoger como ejemplos de 'crítica institucional' prácticas tan aparentemente divergentes como el *database.art* y el *archi art*.

Sin embargo, esta crítica no se articula, en ningún caso, dentro del mismo eje -la posibilidad de la crítica museológica⁶ dentro de la institución 'Museo-', sobre el que Fraser había estructurado su artículo.



Ciertamente, la postura de Holmes viene marcada por la paradoja, ya presente en el texto de Fraser, de que artistas, convertidos en instituciones artísticas por sí mismas, reclamen criticar la institución del arte, algo que intuitivamente resulta incoherente.

Sin embargo, doce años después, seguimos atónitos ante la mercantilización intencionada por parte de reconocidos artistas que pretenden erigirse como grandes críticos institucionales a través de ejercicios sim-

⁶ En este caso utilizamos el adjetivo 'museológica' para intentar acotarlo al ámbito concreto sobre el que trata de articular su postura Andrea Fraser.

plistas, interesadamente provocadores y con rasgos narcisistas que ponen, de manera habitual, el ojo muy lejos de las mencionadas instituciones museográficas. Este año, el *Ninot* del Rey Felipe VI en venta por 100.000 euros en ARCO se sumaba a una larga lista de fotografías, *performances* y esculturas afanosas en rentabilizarse a través de la espectacularización mediática de una crítica sin mayor recorrido que su presunta hostilidad.

Por tanto, es completamente insuficiente, por no decir imprudente, que la respuesta sea orquestar una salida de esta paradoja a través de un desvío de las temáticas que pueden articularse desde la institución artística, pues, en ninguno de los casos, se está planteando una resistencia obligada a los posibles intereses que se escondan detrás de la articulación de las mismas temáticas por parte de la propia institución artística.

Stephen Zepke ha criticado, en esta línea, que *la caracterización que Brian Holmes ofrece de cómo la tercera ola de la crítica institucional utiliza las tecnologías de la información no explica cómo resiste al capitalismo, solamente cómo escapa de la institución artística.*⁷

Con esto Zepke refleja la elocuencia del texto de Holmes con respecto al impacto que las prácticas amparadas bajo la noción de extradisciplinarias tienen para alterar los corsés de corte personalista y amparados en la estética formalista de las principales instituciones artísticas. Aún así, no sería exagerado afirmar que Zepke expresa un cierto grado de cortesía manifestando tan rotundamente que esta descripción de la 'tercera generación' consigue escapar de la institución artística. Es cierto, como se ha reflejado, que la noción de 'transversalidad' defiende un impulso para dejar de alimentar una serie de prácticas habitualmente apoyadas sobre la propia disciplina artística y que han subsistido bajo la movilización de retóricas o bien exclusivamente estéticas, o bien excesivamente autorreferenciales. Ahora bien, en ningún caso suponen un escape *per se* de las habituales maniobras que a través de la institución artística se pueda ejecutar de esa producción 'transversal'.

Desde una perspectiva acerbamente crítica con el texto de Holmes, se podría confabular que incluso este interés por salir de los círculos habituales de la propia disciplina no está motivado por un espíritu crítico en búsqueda de un cambio realmente estructural, sino que ha estado precisamente impulsado por las propias instituciones artísticas con el fin de renovar unas prácticas que estaban agotando su particular valor comercial o, siendo todavía más especulativo, para contrarrestar los po-

7 *Íbid.* Página 7.

sibles efectos de tales críticas hacia la institución museística.

Para evitar que ciertas maniobras discursivas puedan generar resultados no necesariamente deseados conviene diseccionar por un lado los postulados, las prácticas y las consecuencias de las retóricas de los autores que se está criticando y, por otro lado, vincular de manera honesta la posible redirección, oposición o coincidencia de la alternativa teórica y práctica que se articula así como las posibles repercusiones de su implantación o desarrollo.

En este sentido, tratándose de una cuestión incrustada dentro de una serie de redes tremendamente complejas, procede acotar cuidadosamente el ámbito de acción y encaje de la crítica con el fin de evitar convertir el texto en el sostén teórico de una serie de interpretaciones descontextualizadas.

Un primer paso para abordar esta problemática requiere, inevitablemente, de la incorporación de datos, muestras o, al menos, interpretaciones de carácter sociológico —algo que apenas está presente en el texto de Holmes—. A su vez, es imprescindible que estas aproximaciones sociológicas reconozcan la posibilidad de presencias que podríamos llamar múltiples.

Una producción 'transversal' constata unas esferas sociológicas concretas dentro del ámbito al que se aproxima y se relaciona, habitualmente de manera crítica, alterando sus modos habituales. Sin embargo, cuando enunciamos y ponemos en valor la noción de 'doble direccionalidad', reconocemos la posibilidad de que determinadas producciones pasen de relacionarse y alterar exclusivamente un ámbito concreto —aquel sobre el que han realizado la crítica— a que modifiquen otros ámbitos que están ensamblados en sociologías diferentes con una menor, igual o mayor posibilidad de crítica.

Holmes cuestiona la posibilidad de que pueda coexistir una crítica de la institución-museo dentro del museo principalmente por la contradicción argumental que se pone en juego al asumir que esta tenga lugar bajo la misma institución que se cuestiona.

Es evidente que entre los dos primeras generaciones descritas por Holmes existe una cierta tendencia por limitar sus producciones al ámbito más estrictamente museístico. Como reflejaría Peio Aguirre, para alguien como Fraser, *cuya autorreflexividad le impide ver su propio trabajo trascendiendo las instituciones, la única opción pasaría no por medio de un*

rechazo supremo sino mediante la metodología crítica del 'site-specific'.⁸

Sin embargo, esto no tiene por qué ser necesariamente una constante. Esta crítica es intuitivamente coherente, pero no entra a analizar la pertinencia de la misma, los modos en los que se puede realizar, las consecuencias políticas de la misma ni las instituciones que puedan resultar de dichas articulaciones. En este sentido, se genera una discriminación hacia lo que podríamos llamar la crítica de la institución-museo (A) basándose en una continuidad de carácter estético con la institución a la que se dirige esa crítica (A'), pero no se reclama la necesidad de abrir en carnes ese juicio (A) con el fin de observar los alcances, impactos y contextos en los que se articula.

En esta línea, no se cuestiona con la misma intensidad que otras posibles críticas (B,C,D,...) se invaliden de igual manera ante una explotación (A) equivalente. Se podría argumentar que una crítica (B) es, a diferencia de una (A), compatible con una explotación (A), ya que las instituciones que se ponen en juego son de ámbitos diferentes, pero eso sería asumir "que la única alternativa a una conciencia culpable parece ser la ceguera", y cómo el propio Holmes concluye: ¡vaya solución!

De igual manera, esta paradoja que cuestiona Holmes no es exclusiva dentro de la institución-museo y establecer una discriminación sobre esta institución requeriría, por tanto, de una argumentación justificada. Muchos de los libros y artículos de este mismo trabajo han sido financiados por las mismas instituciones que habían aplicado las políticas que esas investigaciones criticaban y no por ello sería lógico atreverse a cuestionar su utilidad.

Además, se tiende a construir una mitología por la cual una crítica (A) sólo se ha dado habitualmente bajo un marco (A), sin barajar la posibilidad de que ese marco (A) pueda darse bajo múltiples formatos (A₁', A₂', etc) que sí puedan ser coherentes con una crítica (A). Se ha insistido abundantemente en el acoplamiento de determinadas críticas institucionales dentro de grandes instituciones museísticas que habían sido objeto de crítica. Sin embargo, en ningún momento se ha tratado de analizar cómo de significativa eran estas presencias y, peor aún, se ha obviado el análisis de aquellos experimentos de crítica institucional museística que al repensar la propia 'institución Museo' han articulado nuevos modelos de relación con esta institución. Así pues, aunque nadie duda de que

⁸ Aguirre, Peio. *La línea de producción de la crítica*. Consonni, 2014, página 135.

determinadas figuras, en torno a la crítica institucional, han estado presentes en grandes instituciones museográficas, ninguno de ellos alcanza las 6 exposiciones monográficas que le dedicaría el MoMA a Mies Van der Rohe entre 1947 y 2001.

Además, al igual que hasta el momento no había surgido la posibilidad de unas instituciones (*A*) heterogéneas, también se ha obviado la posibilidad de que alrededor de la crítica o la investigación *A* se generen sociologías intrínsecas diferentes (*A*₁, *A*₂, etc).

En este sentido, la pertinencia de esta doble condición crítica reclama una cierta noción de intensidad o escala. Uno de los problemas más graves al aproximarse a esta cuestión desde un punto de vista reduccionista y apresurado es la categorización de cuestiones diversas dentro de espectros absolutos y estancos que no reflejan la complejidad de la realidad. Como trataremos más adelante, esta construcción unitaria, generacional y unidireccional del discurso de 'artistas', así como esta concepción categórica de los modelos de institución, condena a determinadas prácticas a enmascarar sus ineludibles contradicciones.

No establecer una cierta sensibilidad hacia las condiciones materiales de 'artistas' y miembros del mundo del 'arte' connotaría una fuerte falta de comprensión del encaje instrumental que tienen estas instituciones en el desarrollo profesional de estas personalidades o colectivos. En esta línea, la desfiguración de estructuras sociales estancas abre la posibilidad de recuperar un cierto 'derecho de contradicción' frente al exceso de 'manipulación' o 'idealización'.

Se visibiliza así la posibilidad de un modelo alternativo de 'doble direccionalidad' de la crítica en la línea que ya enunciaría Borja-Villel en el número inaugural de la revista *Carta*:

«Más que la circularidad sin salida de la crítica institucional, la práctica artística de hoy debe hacer causa común con una institucionalidad crítica, es decir, aquella que se cuestiona a sí misma, a la vez que cuestiona las formas específicas en que se organiza lo social, mediante la propuesta imaginativa de espacios y modelos de agenciamientos diferente».⁹

Si bien se ha reclamado la necesidad de una aproximación de carácter 'sociológico' que ponga en relación el contenido desde una percepción

⁹ Borja-Villel, Manuel. «¿Pueden los museos ser críticos?». *Revista Carta* (Madrid), número 1, 2010, página 2.

múltiple y preocupada por lo que envuelve a estas prácticas e instituciones, no debemos obviar la relevancia o capacidad de influencia que tienen los proyectos, trabajos o investigaciones independientemente de sus contextos 'productivos'.

Doce años después del artículo de Holmes, las retóricas y modos de operar que habitualmente asociamos al arte contemporáneo son reprobados e incluso ridiculizados en multitud de foros y espacios no necesariamente 'especializados'. No solo críticos de arte y 'opinólogos' demuestran una particular animadversión, especialmente hacia los escenarios económicos que han acabado envolviendo (o que aprovechan) estas prácticas, sino que desde plataformas contemporáneas de mayor 'accesibilidad' y con mayor capacidad de articular un reflejo social, se han erigido figuras, no necesariamente expertas, con alta capacidad de influencia social gracias a la 'orquestración' de un discurso profundamente crítico —a veces más elaborado y a veces puramente reaccionario— de este 'paradigma' artístico.

Esta crítica, razonada en muchas ocasiones y razonable en cualquier caso, se complementa habitualmente de propuestas para la reconstrucción de un 'mundo' del arte 'poscontemporáneo'. Estas propuestas proponen asiduamente un *regresus* a los cánones y sistemas de valores históricamente asignados a la disciplina artística y, consiguientemente, unas instituciones artísticas que lo reflejen.

En esta disputa sobre los modos y enfoques sobre los que se articula el contenido pero no con respecto a la relación que se esconde tras el continente, el texto de Holmes se instituye como alternativa no sólo oportuna, sino también pertinente con el fin de evitar que la práctica artística se vuelva a ver despojada de su dimensión crítica e instituyente en el amplio terreno de lo social en favor de modelos asépticos, encubiertamente neutros y con soplos divinizadores.

La adecuación de los trabajos no sólo se puede medir por su relación con el espacio que los acoge o por los ensamblajes productivos sobre los que se ha generado, sino también por la conveniencia de sus retóricas y sus modos de representación, por la pertinencia de sus objetos de crítica, por los valores que se articulan, por su dimensión comunicativa, por las construcciones de afectos y colectividades que se producen a su alrededor y, también, por su capacidad de innovación.

Sin embargo, es evidente que la crítica dentro de uno de estos tres planos no implica necesariamente la condición crítica de los otros dos y viceversa. Aunque resulte obvio mencionarlo, un trabajo con propósi-

tos de carácter social (*B*) que reúna las condiciones para ser considerado ejemplarmente crítico con la institución (*B*) sobre la que asienta la crítica, puede ser, por un lado, movilizado por otra institución (*A*) que a su vez genere perjuicios sociales de gran calado y, por otro lado, haber sido realizado bajo condiciones (*B₁*) igualmente criticables.

Por tanto, existe un peligro de invisibilización al describir estas nuevas prácticas como un desbordamiento característico de la crítica institucional hacia las calles, sin cuestionar también la posibilidad de que su existencia esté de igual manera motivada por un desbordamiento semejante de determinados modos característicos de la institución artística —mercantilización, temporalidad, estetización, idealización del autor, etcétera— hacia nuestras propias cotidianidades disciplinares.

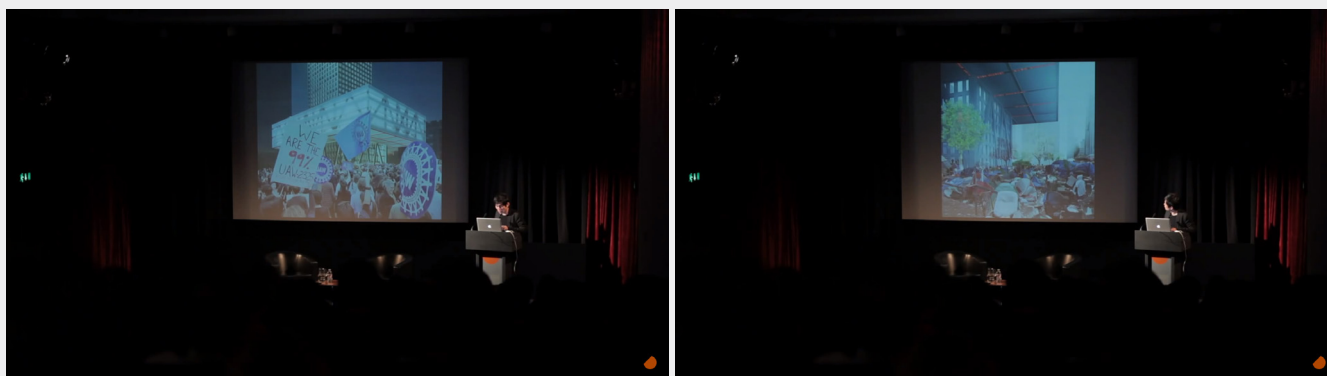
Ciertamente, esto es algo de lo que Holmes es consciente y en parte por ello, reclama nuestra atención sobre los peligros que puedan darse al 'fetichizar' la palabra *extradisciplinarios* en el último apartado del artículo. Es bajo este paraguas donde podemos comenzar a discernir realmente la producción más allá de la disciplina artística con respecto a su relación con los ámbitos expositivos: uno en el que se defiende la capacidad instituyente y crítica de su producción —independientemente del marco institucional que lo rodea—, pero está atento en el camino de vuelta en señalar los peligros sobre los que esa misma producción pueda llegar a constituir nuevos marcos productivos. Amparados bajo estos presentimientos podemos comenzar a pensar no ya la formulación de una nueva generación de la crítica institucional, sino en el análisis de aquellas prácticas que, bajo unas mismas intenciones por cuestionar lo social, articulan modos de producción totalmente divergentes.

OMA / AMO

En defensa de la contradicción

El trabajo de la Oficina de Arquitectura Metropolitana (OMA) ha estado caracterizado por una disociación, cada vez más intensa, entre el papel del arquitecto como 'profesional' y su rol como 'crítico' o 'intelectual'. Aunque esta doble condición haya motivado gran cantidad de críticas por la aparente diseminación ética de la profesión, también ha potenciado un encaje relacional de la arquitectura dentro de una cierta visión política global. Así, en opinión del autor, admitiendo, visibilizando y criticando sus propias imposibilidades, la arquitectura se legitima para aspirar a una posición estratégica en la construcción de la crítica política.

Este apartado continuará enfocado en la cuestión de la crítica para tratar de dilucidar, a través de la aproximación a un caso de estudio concreto, las paradojas, limitaciones y oportunidades que existen al movilizarla en la práctica arquitectónica. Posteriormente, estos enfoques sobre la estructuración de la crítica servirán para analizar su encaje con respecto a la cuestión de la 'musealización' del entorno construido.



«Si alguna vez sucede en China, estoy seguro de que va a ser en este edificio.»

Shohei Shigematsu (socio de OMA) haciendo referencia a la posibilidad de un movimiento similar a *Occupy Wall Street* en China bajo el podio elevado del nuevo edificio de OMA en Shenzhen. Al fondo podemos observar fotomontajes desarrollados por el estudio simulando las manifestaciones.*

Diría Noam Chomsky sobre la figura de Michel Foucault, a raíz del famoso debate entre ambos, no haber conocido a nadie que fuera tan completamente amoral; como si estuviera hablando con alguien que no habitara el mismo universo moral, [...] como si se tratara de otra especie.¹ Mismos

* "OMA: On Generations". Barbican Centre, 2012. Vídeo disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FlzIi3TjiP8&t=1509s>. Referencia: minuto 25.

fantasmas que dificultaron una comunicación armoniosa entre ambos intelectuales acechan cuando uno intenta aproximarme al trabajo de Rem Koolhaas.

Y es que, como se ha mencionado hasta la extenuación, la práctica de OMA, que ha estado caracterizada por una intención, más o menos conseguida, por descentralizar la figura del arquitecto —y consecuentemente su moral— promoviendo, por contra, una relación flexible dentro de las contradicciones inherentes que subyacen de los marcos arquitectónicos, no siempre ha tenido el efecto deseado.

Para desgracia de Koolhaas, esta voluntad por surfear² sería también la puerta de entrada que utilizaría la crítica, desde Tafuri hasta Vidler,³ para parodiar al arquitecto de origen holandés como un estandarte del cinismo y el egoísmo disciplinar y, como consecuencia, minusvalorar su trabajo crítico:

«¿Debería este complicado conjunto de negaciones y contrapartes ser interpretado como algo más que cinismo seco, una pérdida de fe en el modernismo, mientras se emplean las cáscaras de las formas modernistas? ¿Debemos concluir que la ironía, cuando se ejerce contra sí misma, se convierte en nihilismo, o, peor aún, en posmodernidad? [...] Porque es bajo estos signos que el modernismo, en el presente, continúa operando, no como kitsch sino como trabajo.»⁴

En cierto modo resulta comprensible la motivación de la crítica hacia la metáfora del *surf* y sus significados. Además de las cuestiones que

1 Miller, James; Miller, Jim. *The Passion of Michel Foucault*. Harvard University Press, 1993, páginas 201–203. Traducción propia.

2 En referencia al texto: "Somos como surfers en las olas: Métodos de trabajo en OMA". Traducido del original: "We are like a surfer on the waves: Work methods at OMA". Esta metáfora sería parecida a la que utilizaría Deleuze para hacer referencia al cambio de paradigma del hombre de la disciplina al hombre del control: «El hombre de la disciplina era un productor discontinuo de energía, pero el hombre del control es más bien ondulatorio, permanece en órbita, suspendido sobre una onda continua. El surf desplaza en todo lugar a los antiguos deportes.» Véase: Deleuze, Gilles. *Conversaciones: 1972-1990*. Edición electrónica de www.philosophia.cl, página 152. También se insiste sobre este concepto en *S,M,L,XL: La arquitectura «se relaciona con las fuerzas de la Groszstadt como un surfista lo hace con las olas.»* Véase: Koolhaas, Rem; Mau Bruce. *S,ML,XL*. Nueva York: The Monacelli Press, 1994, página 43.

3 Véase: Biraghi, Marco. *Project of Crisis: Manfredo Tafuri and Contemporary Architecture*, capítulo 7. Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in Modern Unhomely*. The MIT Press, página 195.

4 Vidler, Anthony. *Íbid*, página 195.

pone sobre la mesa Vidler, si bien Koolhaas trata de enfatizar en la necesidad de abandonar la noción del 'arquitecto' como figura que se piensa demasiado relevante y produce desde un plano ideal, también parece dibujar esta misma realidad como algo externo y prácticamente inalterable a cualquier tipo de producción crítica que, como arquitectos, se haga. Una visión pesimista y algo exagerada que, en cualquier caso, se menciona con la intención de promover unos nuevos modos disciplinares que fomenten el estudio de la realidad misma con la intención de *surfear* en ella —¿un ejercicio cuestionable?—.

No ayudarían a aminorar estas alusiones el empeño desde finales de los años noventa por reinventar desde una perspectiva formal las tipologías del rascacielos a través de imaginarios e idearios fácilmente identificables con un cierto 'tardocapitalismo', así como la decisión del estudio por transformar en el año 1999, a través de un cambio de escala, una pequeña vivienda en la *Casa da Música* en Oporto.⁵



Figura 11: OMA. Hyperbuilding, 1996.

⁵ En el año 1999, OMA es invitado junto a otras grandes oficinas para diseñar la *Casa da Música* en Oporto. La gran mayoría de ellos rechazan el encargo por el escaso tiempo para realizar el proyecto. Sin embargo, Koolhaas decide participar transformando la vivienda Y2K que habían estado diseñando para un cliente holandés obsesionado por el "efecto 2000". «La Casa da Música comenzó su vida siendo una vivienda para un holandés [...]. Teníamos dos semanas para finalizar una competición para diseñar un auditorio en Oporto. Habíamos estado luchando con el mito de la caja de zapatos acústicamente perfecta, arquitectónicamente muerta. Un destello sugirió que la casa ampliada ofrecía una salida [...] El túnel de la familia podría convertirse en la detestada caja de zapatos [...] La oficina estaba en *shock* por el cinismo. No se creía que lo que se había diseñado para una condición muy específica pudiera usarse repentinamente para un propósito completamente diferente.» En: Koolhaas, Rem. "Copy and Paste: How to turn a Dutch House into a Portuguese concert hall in under 2 weeks". *Content*. Colonia: Taschen, 2004, página 302. Traducción propia.

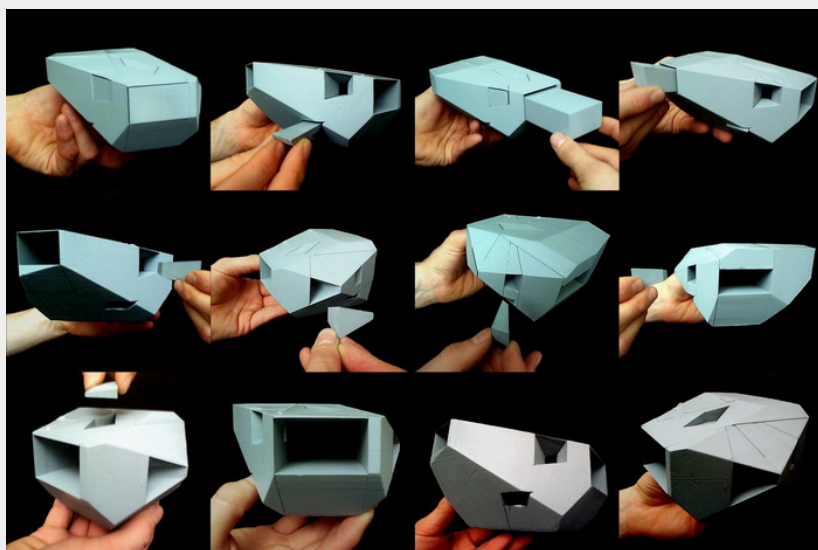


Figura 12: OMA. Casa da Música, 1999.

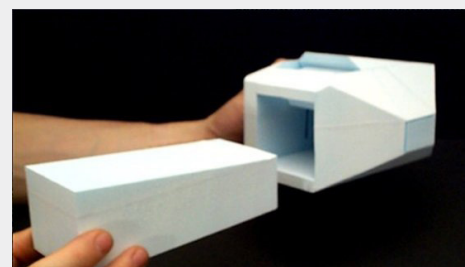
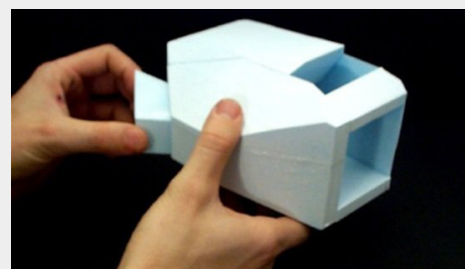


Figura 13: OMA. Casa 2YK, 1998.

Además, cabe señalar que con las cruzadas por la hegemonía comunicativa que se sucederían durante los años noventa, las posturas críticas de estilo irónico y ¿cínico? en las que podríamos situar a Koolhaas, se verían profundamente en cuestión por sus aparentes distanciamientos empáticos con determinados conflictos políticos, acabando por dar salida a la llamada 'nueva sinceridad', que se hizo hueco no sólo en ámbitos académicos sino también en espacios populares.⁶

No es de extrañar que, en este ambiente saturado, se distanciara del término y reclamara esa atención hacia su producción de carácter crítico en una conversación con François Chaslin publicada en el año 2000:

«Todavía se me considera un surfista. La dimensión crítica de todo

⁶ La cuestión de la ironía y el cinismo ha sido uno de los puntos centrales de grandes producciones teóricas contemporáneas a nivel global. En Estados Unidos, sería principalmente a través de la figura de David Foster Wallace quien, atento a las producciones televisivas más acostumbradas a estas dinámicas, cuestionara las problemáticas éticas que habían surgido con la absorción de sus dimensiones críticas por parte de la industria televisiva durante la década de los noventa, dando salida a la conocida 'nueva sinceridad'. Al otro lado del Atlántico, Peter Sloterdijk publicó en el año 1983 la obra "Crítica de la razón cínica" donde, en un plano más historicista, pondría el foco sobre la cuestión del cinismo como uno de los problemas derivados de la conciencia moderna. Estas críticas se verían rápidamente contrariadas con la irrupción de figuras como el filósofo esloveno Slavoj Žižek, la proliferación de la cultura del 'meme' y el surgimiento del 'post-humor' que han reclamado pensar en nuevas formas de ironía. Actualmente cuesta pensar en una hegemonía del discurso. El embrollo es tal que la defensa de postulados propios de la 'nueva sinceridad' y las nuevas formas de ironía reclaman su valía de manera simultánea.

lo que he hecho, escrito y dicho es invisible frente a la rigidez de esas expectativas. Podría escribir un artículo sobre mi propia actividad como el Savonarola de la economía de mercado, ¿no es cierto? Como si sólo hubiera estado promoviendo el comercio. Muy extraño.»⁷

No fue esta la única vez que saliese al paso de tales apreciaciones. Tres años más tarde, envió un manuscrito por fax a Luis Fernández-Galiano con motivo de un artículo suyo sobre Koolhaas en el diario El País:

«Acabo de leer tu artículo del 12 de abril en El País. Parece representar, por enésima vez, nuestra (mi) actividad como clínica y obsesionada con las realidades financieras y corporativas. [...] La caricatura de nuestra actividad como una herramienta capitalista está hoy profundamente desfasada (si es que fue válida alguna vez).»⁸

Aunque durante estas fechas concentrara gran parte de su producción crítica, simbolizado en la creación de la "oficina pantalla" AMO en 1999, las críticas al arquitecto de origen holandés por su supuesto ejercicio cínico no cesaron durante los años siguientes. Podríamos deducir que incluso aumentaron, incluyendo dentro de esas críticas aquellas personalidades que, de alguna forma, han partido desde postulados muy similares a los de Koolhaas. Entre ellas, podemos destacar a los estudios FOA, formado por Farshid Moussavi y Zaera Polo, y MVRDV, compuesto por Maas, van Rijs y de Vries. Así, toda una nueva generación de críticos en los que podemos incluir a Deyan Sudjic⁹, Gabriele Mastrigli y Pier Vittorio Aureli¹⁰ y, en un ámbito más cercano, figuras como Freddy Massad¹¹

7 Citado en: Galiano-Fernández, Luis. 'Buscando a Koolhaas'. En *Rem Koolhaas: OMA/AMO 2000-2015*. AV Monografías, números 178-179, 2015, página 6.

8 Galiano-Fernández, Luis. 'Buscando a Koolhaas'. En *Rem Koolhaas: OMA/AMO 2000-2015*. AV Monografías, números 178-179, 2015, página 6. Apunte: Cómo se refleja en el texto de Fernández-Galiano el matiz crítico de esa condición clínica tiene un carácter interpretativo, pues el crítico y director de AV insiste en haberlo realizado con cierta intención elogiosa.

9 Véase: Sudjic, Deyan. "Críticas y compromisos: Rem Koolhaas, la revolución ambigua." *Arquitectura Viva*, número 83, 2002, páginas 34-35.

10 Véase: Mastrigli, Gabriele; Vittorio Aureli, Pier. "Oposiciones pos-modernas: Eisenman contra Koolhaas". *Arquitectura Viva*, número 83, 2003, páginas 36-41. También, sobre la cuestión urbana, véase: Vittorio Aureli, Pier. "Architecture and Content: Who's afraid Of the Form-Object?", *Log*, número 3, 2004, páginas 29-37.

11 Véase: <https://www.laprovincia.es/entrevista/2008/05/04/fredy-mas-sad-alternativas-koolhaas-marcan-final-comienzo/148120.html>

o Anatxu Zabalbeascoa¹², han estado ávidos en señalar lo que para ellos era una desconexión entre la producción profesional y la crítica política.

Pero, ¿cuánto sentido tienen estos juicios realizados hacia una de las personalidades con mayor producción de corte crítico en el ámbito arquitectónico contemporáneo? Indiscutiblemente, parece seguir existiendo un conflicto con el trabajo de OMA y los modos de articular su producción crítica y práctica. Ni siquiera los tanteos para participar de la misma política institucional, ni los proyectos arraigadamente propositivos en el ámbito político, como *La imagen de Europa*, parecen ser suficiente para achicar estas críticas.

Todos estos elementos han provocado que se haya pensado relevante el detenerse a analizar la cuestión de la crítica dentro de su trabajo y de la Oficina de Arquitectura Metropolitana, primero en el contexto genérico de su producción y posteriormente en el ámbito concreto de su relación con los ámbitos culturales. La intención es repensar, con mayor especificidad arquitectónica dentro del trabajo, los límites y posibilidades de la crítica institucional desde las entrañas mismas de la práctica arquitectónica.



Figura 14: OMA. La imagen de Europa, 2001-Presente.

12 Zabalbeascoa, Anatxu. "Rem Koolhaas y el ciclo extravagancia-aburrimiento-extravagancia", https://elpais.com/elpais/2015/11/30/del_tirador_a_la_ciudad/1448865060_144886.html

*

En 1995, OMA, junto con el diseñador Bruce Mau, publicó en Róterdam y Nueva York, *S,M,L,XL*, un volumen de 1376 páginas y más de tres kilos de peso, que convulsionó el mundo editorial. La publicación, que se realizó en un período de casi tres años, reunía prácticamente todo el trabajo de Koolhaas y la Oficina de Arquitectura Metropolitana hasta la fecha.

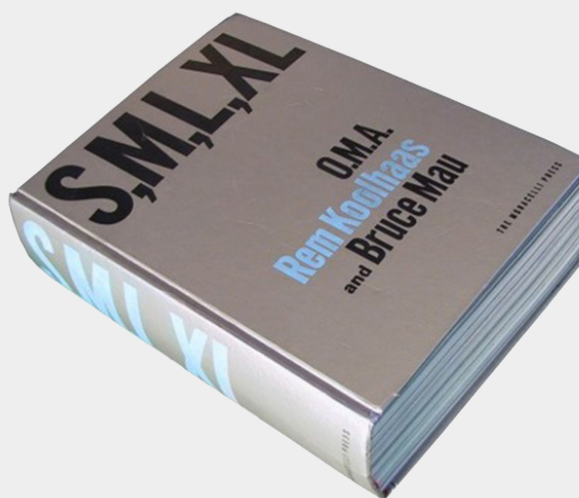


Figura 15: **O.M.A.; Bruce Mau.** *S,M,L,XL*. Monacelli Press (2ª Edición), 1997.

Los ensayos, extractos de diarios, fotografías, bocetos, planos arquitectónicos y dibujos que aparecían agrupados no en un orden cronológico sino por tamaño, mostraban las inquietudes y los modos de operar de la oficina. Tras algo más de dos años de escritura, el libro fue publicado en un momento de profunda crisis dentro del estudio, como ha manifestado en varias ocasiones el propio Koolhaas.¹³ Era a la vez una recopilación de informaciones y opiniones que cuestionaban, tanto las condiciones bajo las que tenía que operar la arquitectura, como las propias lógicas que utilizaba. Teniendo en cuenta que, tal y como hemos mencionado, el libro explicaba casi exclusivamente los proyectos de la oficina, se convirtió, utilizando las palabras del propio Koolhaas,

¹³ En el libro se hace referencia a la economía del propio estudio a través de diversas gráficas. Cuando comienzan a redactarlo, el número de encargos en la oficina había descendido radicalmente e incluso el propio Koolhaas llega a reconocer que durante el verano previo a la publicación del libro, OMA estuvo a punto de llegar a su fin. Véase: Koolhaas, Rem. "S,M,L,XL" (conferencia). AA School of Architecture, 1995, <https://www.youtube.com/watch?v=YEGmh-jouAeM&t=685s>

en una crítica kamikaze hacia la propia producción de OMA.¹⁴

En palabras de Bruce Mau, la intención principal era que "S,M,L,XL" fuera en sí misma la 'Cultura de la Arquitectura', no una reflexión sobre la influencia de la cultura en la arquitectura. El libro en sí mismo debía ser una experiencia de la complejidad, dificultades, errores, incertidumbres, conflictos y también logros, triunfos y recompensas de la realidad de la práctica arquitectónica.¹⁵

Por tanto, S,M,L,XL no sólo es el punto final de una primera etapa en OMA cuya finalidad es la de reunir los trabajos iniciáticos, sino sobre todo un punto inaugural en la construcción de un modelo crítico que se consumaría con la creación de AMO en 1998. Así lo expresa el propio Koolhaas:

«Todo lo que pasó desde la publicación del libro es parte de la construcción de una nueva oficina, la construcción de una nueva forma de ver la arquitectura que culminaría con la fundación de AMO [...] OMA y AMO son como gemelos siameses que han sido recientemente separados. Dividimos el campo de la arquitectura en dos partes: una es la construcción, el barro, el enorme esfuerzo que conlleva realizar un proyecto; la otra es virtual —todo aquello relacionado con los conceptos y con el pensamiento arquitectónico "puro"—. La separación nos permite liberar al pensamiento arquitectónico de la práctica arquitectónica.»¹⁶

Aunque, tal y como reconoce Reinier de Graaf —socio de OMA—, en parte se puede hacer una lectura de la creación de AMO como una estrategia de marketing,¹⁷ podemos detectar un primer paso hacia un posible modo de crítica institucional desde la producción arquitectónica a través de esta estructura. Por un lado, desde la infiltración, manipulación y negociación en el desarrollo edificatorio y, por otro, desde un cuestionamiento crítico hacia las relaciones en las que opera la arquitectura de

¹⁴ Así lo expresaba Koolhaas al exponer el trabajo. Véase nota anterior.

¹⁵ Citado en: VV.AA. "La arquitectura de lo inmaterial en Rem Koolhaas." *Zarch*, número 6, 2016, página 8.

¹⁶ Koolhaas, Rem. Entrevista con Jennifer Sigler (editora de "S,M,L,XL") para *Index Magazine* en el año 2000.

¹⁷ "Reinier de Graaf in conversation with Giovanna Borasi and Mirko Zardini". CCA, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=iNUoaUiUV1o&t=928s>

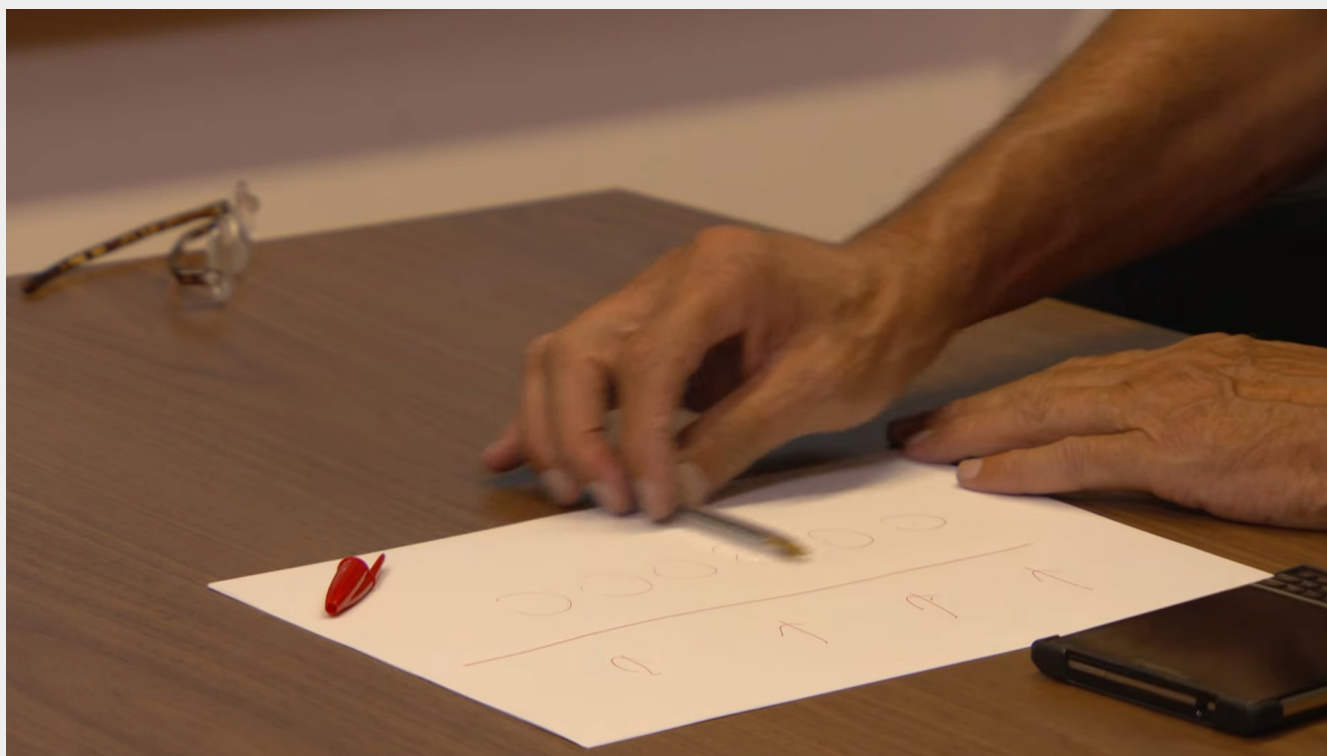


Figura 16: **Rem Koolhaas en conversación con Giovanna Borasi y Mirko Zardini.** En la imagen un pequeño diagrama que explica con pequeños círculos la producción de OMA y tras una línea y con flechas en la dirección de los círculos, el trabajo crítico de AMO. Vídeo disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RA2HDn-igFl>

una manera no excluyente. Es decir, dejando espacio para la posibilidad de una autocrítica y no tratando de erigirse desde un *afuera* disciplinar totalmente immaculado.

En este contexto, la posición irónica que, como hemos reflejado, tanto se ha cuestionado, juega un papel esencial, pues tal y como ha condensado Enrique Nieto, en el contexto arquitectónico *la ironía y el humor permiten hablar de lo que la hegemonía del proyecto tradicional de arquitectura no permite*.¹⁸

Así, es bajo esta separación radical (casi esquizofrénica) entre la producción más típicamente edificatoria y la articulación del trabajo de corte crítico o especulativo, que el trabajo de OMA ha estado atento, casi desde su origen, no sólo a los posibles efectos de las economías culturales en su producción, sino también a los devenires de la 'musealización global' y sus consecuencias extradisciplinares. Sin embargo, el encaje de esta

¹⁸ Nieto Fernández, Enrique. *...PRESCINDIBLE ORGANIZADO!: Agenda docente para una formulación afectiva y disidente del proyecto arquitectónico* Tesis Doctoral, Universidad de Alicante, 2012, páginas 181-182.

serían el inicio de una serie de publicaciones y exposiciones dedicadas exclusivamente al impacto de la preservación que llegan hasta nuestros días.

En 'Content', este interés por la preservación, aunque atraviesa distintos ejes de la publicación, se ve mayormente plasmado en el proyecto 'Beijing Preservation' (Preservación de Pekín).

Por entonces, la ciudad de Pekín estaba sufriendo una transformación sin precedentes. Su población prácticamente se había triplicado desde los años setenta²¹ y, con la vista puesta en los Juegos Olímpicos del 2008, se esperaba un incremento todavía más agresivo para los años venideros.

En este contexto tuvo origen esta investigación, tal y como lo reflejaría el propio Koolhaas en el año 2004 en una conferencia realizada para la Universidad de Columbia:



Figura 18: OMA. Harvard, 2001.

Otra de las investigaciones que aparecería en *Content* ligada al asunto de la conservación, sería la investigación sobre Harvard, desarrollada en el año 2001 a raíz de un encargo. En ella, se trataba de reflejar la falsificación de la historia que se había llevado con la transformación paulatina del interior de los edificios mientras se mantenían los exteriores, con sus consecuentes problemas a nivel económico y de adaptación de infraestructuras.

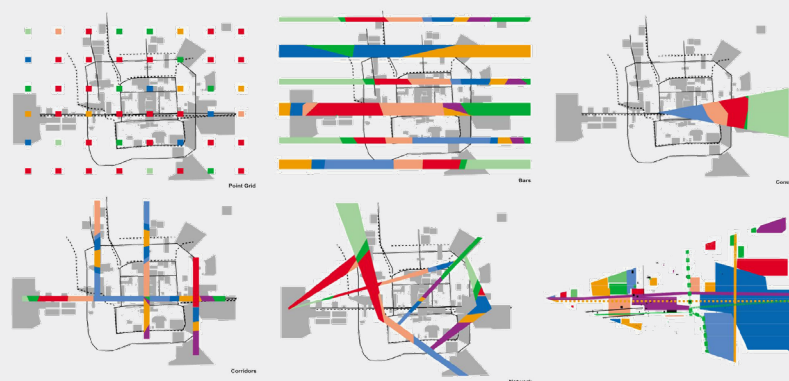


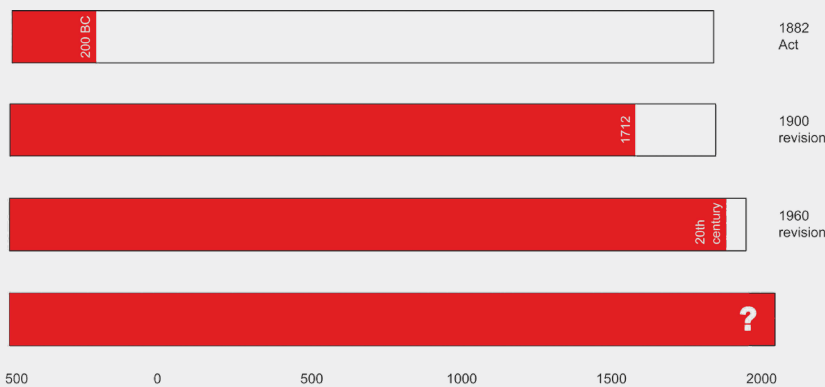
Figura 19: OMA. Diferentes diagramas alternativos para la conservación en Pekín, 2002.

«Fuimos afortunados en el año 2002 por recibir un encargo del Gobierno chino que nos permitió investigar y definir una forma específica de preservación para China. Esto es uno de los momentos únicos en los cuáles hemos estado más cerca —y tal vez en este caso pueda decir que yo estuve cerca— de uno de mis más íntimos sueños utópicos, que se basan en encontrar una arquitectura que no haga nada.»²²

21 Según recoge World Population Review, la población en el año 1970 marcaba los 4.426.045. En el año 2005 ascendía 12.991.292. Véase: "Beijing Population 2019", <http://worldpopulationreview.com/world-cities/beijing-population/>

22 Koolhaas, Rem. 'Recent Work' En *Preservation Is Overtaking Us*. GSA-PP Books, 2014, página 13.

Ante el encargo y bajo el contexto descrito, OMA se replantea el modelo ya establecido de conservación que estaba centrado, casi en su totalidad, en conservar los elementos singulares y monumentales agrupados en el centro histórico y comienza a realizar dibujos genéricos y aleatorios que planteen otras formas de preservación. Así y también a modo de provocación, se planteaba la posibilidad de diversificar los elementos que pudieran ser objeto de preservación. Frente a la obsesión por la monumentalización del centro, se proponía incluir viviendas obreras de los años 50, infraestructuras, fábricas y hasta espacios políticos representativos.



Source: G.J. Ashworth. *Heritage Planning*

Figura 20: OMA. En rojo los elementos dignos de conservación. *Content*, 2004.

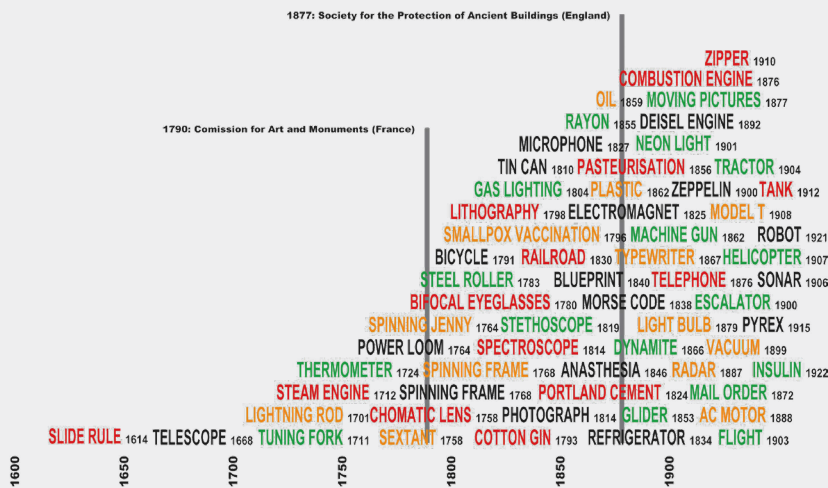


Figura 21: OMA. Evolución de la tecnología y su relación con la creación de legislaciones por la conservación. *Content*, 2004.

Acompañado de estos dibujos, aparecerían una serie de diagramas y textos que revelaban la evolución de la conservación desde perspectivas teóricas, legales y económicas que reflejarían, principalmente, dos cuestiones intrínsecamente ligadas. En primer lugar, la insistencia creciente en aumentar la cantidad de elementos que merecen ser conservados. Si,

tal y como se muestra en la investigación, a principios del siglo XIX sólo se concebía la preservación de monumentos históricos, a partir de los años 60 del siglo pasado, la lista comenzaba a incluir oficinas, vías de tren, autovías, casinos, fábricas..., en un listado eterno que parecía estar a punto de alcanzar la Luna.²³ En segundo lugar, la reducción constante entre los tiempos de producción y su decisión de conservación que permitía pensar en la preservación ya no como una práctica retrospectiva sino más bien marcadamente prospectiva.

Estas primeras reflexiones e investigaciones fueron el germen de 'Cronocaos', una exposición itinerante que tendría lugar por primera vez en la Bienal de Venecia del año 2010.

Dicha exposición constaba de dos partes. Por un lado acumulaba una serie de paneles con una serie de gráficas y diagramas que venían a reflejar las cuestiones ya presentes en *Content*, además de incorporar otras relaciones entre la conservación y la arquitectura,²⁴ con el aspecto de manifiesto ya clásico de la oficina. En este sentido, Jorge Otero-Pailos cuestionaba la imagen marcadamente provocativa y simplista de la primera parte —una estrategia habitual e intencionada dentro de la voluntad provocativa del estudio—, a la vez que valoraba positivamente la segunda parte, donde se exponían 26 proyectos del estudio:

«Las gráficas y los paneles de la exposición, si bien resultan persuasivos, tienden lamentablemente con demasiada rapidez a la hipérbole y llegan a conclusiones basadas en datos sin diferenciar, por lo que contribuyen más a ocultar que a revelar los cambios contemporáneos en la naturaleza de la relación entre arquitectura y preservación. En contraste con las carencias de los pósters aparentemente improvisados de AMO, la sección de investigación del estudio de arquitectura, la selección en la exposición de proyectos de arquitectura de OMA nos muestra estrategias convincentes y coherentes que aportan una inusual luz a la asfixiante presión que las condiciones culturales y económicas contemporáneas ejercen sobre la arquitectura, y nos ayudan a comprender algunas de las razones del giro de



Figura 22: Cojín sobre la plataforma elevada de la Maison a Bordeaux.



Figura 23: Cojín sobre el suelo de la exposición 'Cronocaos' organizada para la Bienal de Venecia del año 2010.

Para cuestionar la disminución obsesiva del tiempo entre la producción de arquitectura y la decisión de conservarla, OMA hace alusión a la Maison a Bordeaux que sólo tres años después de ser construida fue declarada monumento nacional. Cuando murió el dueño, una persona que requería de una silla de ruedas para desplazarse, la plataforma elevada perdió su utilidad. Sin embargo, al no poder transformarla decidieron, a modo de gesto simbólico, colocar un cojín, el mismo que luego dispondrían en la exposición *Cronocaos*.

23 "Pensamos que este sitio (el lugar de aterrizaje del Apolo 11) necesita ser protegido, ya sea como un hito nacional o como Patrimonio de la Humanidad. Dr. Beth O'Leary. En *Content*. Taschen, 2004, página 460.

24 Para una descripción más detallada puede consultarse la web del autor. Véase: "Venice Biennale 2010: Cronocaos", 2010, <https://oma.eu/projects/venice-biennale-2010-cronocaos>

Koolhaas hacia la preservación.»²⁵

Entre estos últimos proyectos se encontraban los que ya aparecerían en 'Content' más una serie de intervenciones, estrategias y proyectos más especulativos que había desarrollado la oficina desde entonces. Ahí se incluían desde estrategias de conservación en el desierto de Libia, hasta investigaciones sobre la musealización del espacio edificado en entornos como Venecia, donde habían recibido un encargo para realizar una intervención en el año 2009.

Esta última investigación recogía la falsificación de la historia en una línea similar a la explorada en el caso de Harvard, pero atravesándola ya no tanto por las consideraciones más simbólicas que se daban en la universidad norteamericana, sino con especial énfasis en el impacto del turismo, la mediación de las organizaciones en pos de la preservación y el impacto económico y sociológico en la población de la ciudad italiana y dentro de un cierto impacto global.²⁶

Mientras OMA se encontraba realizando la reforma de *Il Fondaco dei Tedeschi*, un edificio de grandes dimensiones que había servido como puesto comercial para mercaderes alemanes, AMO investigaba de manera, a veces paralela y a veces entrecruzada, el encaje de dicha edificación dentro del contexto de turismo cultural, con aproximaciones que viraban de aspectos más globales a temas específicos de la ciudad de Venecia. Así, los efectos de la 'musealización' de la ciudad, la intermediación de las instituciones en pos de la preservación y, por tanto, en defensa de este modelo económico y sus consecuencias para los cada vez menos residentes de la isla, eran las líneas de producción de la crítica sobre los que OMA estaría planteando de manera simultánea las posibilidades de intervención.

La gran cantidad de instituciones que mediaban en la preservación del proyecto, así como las enormes dificultades para realizar cualquier tipo de modificación en el edificio, y las consecuencias que eso tendría para acoplar la edificación a nuevos usos, se mantenían en el plano de lo político no sólo desde posiciones críticas externas, sino también desde el interior de la misma producción arquitectónica.

²⁵ Otero-Pailos, Jorge. Suplemento al Manifiesto por la preservación de OMA. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, número 263, 2011, página 47.

²⁶ Para ver una conferencia detallada en la que se explican los diversos análisis sobre el impacto de la preservación con respecto al caso de Venecia, véase: "OMA*AMO: preservation samples" (conferencia), <https://www.youtube.com/watch?v=Dy23luVItLQ&t=495s>



Figura 24: Imagen de la sección dentro de la exposición "OMA/Progress" dedicada al proyecto que OMA realizó sobre el desierto de Libia.

Las investigaciones entroncaban, por tanto, la posible edificación de OMA dentro de una serie de redes más extensas que posicionaban el modelo de intervención en la isla como una apuesta claramente ideológica, con sus consecuentes problemáticas tanto formales como sociológicas. La edificación resultante, en este sentido, no era exclusivamente una muestra de bondades y posibilidades de intervención, sino también una evidencia de los numerosos conflictos políticos sobre los que tenía lugar la edificación.



Figura 25: OMA. Il Fondaco dei Tedeschi, 2016.

Evidentemente, la capacidad de transformación que dichos ejercicios críticos pueden tener es de difícil medición. Es posible que el estilo irónico y el supuesto cinismo, representado en la intervención edificatoria de algo que previamente has puesto en crisis, sólo acabe sirviendo para generar autocomplacencia y autoreconocimiento. Quizás la mera posibilidad de acabar participando de estos contextos sea ya un motivo de crítica. Mientras tanto, el mundo sigue y parece que ese exterior está cada vez más aislado. Huir es una opción; mantener tu propio trabajo en el terreno de lo político, también.

Ordos 101

La disidencia a través de Ai Weiwei, Ines Weizman y Andreas Thiele

El 25 de enero del año 2008 cien estudios de arquitectura seleccionados por Jacques Herzog y Pierre de Meuron se reunieron en un hotel de Kangbashi para diseñar cada uno de ellos una villa de mil metros cuadrados dentro de un proyecto urbanístico esbozado por el omnipresente Ai Weiwei.

Este apartado, se aproxima a dicho proyecto con la intención de ofrecer una serie de lecturas críticas del contexto, así como de aquellas motivaciones que resulten remarcables para realizar, inmediatamente después, una nueva interpretación de algunas de las viviendas propuestas por los participantes. Aunque se hará alusión a varios de los proyectos, el apartado se centrará especialmente en la propuesta realizada por los arquitectos Ines Weizman y Andreas Thiele por su palmaria vinculación con el desarrollo de la investigación.

El propósito es tratar de enmarcar estas cuestiones dentro de un desarrollo histórico, urbanístico y cultural concreto que permita trasladar los posicionamientos teóricos ya propuestos hacia un marco mucho más específico. Con todo, este apartado insiste en preguntarse por el encaje de la economía cultural y expositiva en los ámbitos arquitectónicos, fijando la mirada, esta vez con mayor intensidad, en las contestaciones que, desde la arquitectura, se han podido realizar.

«En los años ochenta mirábamos a Shenzhen como un modelo para el desarrollo urbano, en los noventa mirábamos a Shangái y a Pudong y es mi esperanza que en los próximos 20 años cuando la gente busque un nuevo modelo se fijen en el desarrollo de Ordos.»

Yang Hongyan (Vicealcalde de Ordos)*

Desde que Mao Zedong proclamase la República Popular China, el 1 de octubre de 1949, se han edificado en el gigante asiático más de 600 nuevas ciudades¹ que han supuesto un aumento de la población urbana sin precedente en ningún rincón de la historia.² Con la llegada al poder de Deng Xiaoping en 1978 y la implantación del V Plan Quinquenal de claro carácter aperturista del todavía estado socialista, estos índices se

* Cita recogida en: De Muynck, Bert. "Architecture on the move: Urban and architectural design in Inner Mongolia". *Continuum*, volumen 23, número 2, abril 2009, página 212. Traducción propia.

1 "Why Hundreds Of Completely New Cities Are Being Built Around The World". *Forbes.Com*, 2019, <https://www.forbes.com/sites/wadeshepard/2017/12/12/why-hundreds-of-completely-new-cities-are-being-built-around-the-world/#4aa970a514bf>. Acceso el 13 de abril del 2019.

2 Según recogen Kam Wing Chan y Xeoquiang Xu^{2a}, el número de habitantes en entornos urbanos se situaba en torno a 57,650 millones en el año 1949. Esa cifra aumentó considerablemente hasta superar los 200 millones en el año 1982, fecha última de su estudio. Según el Banco Mundial, esta cifra ha aumentado más de un 300% entre 1960 y 2017.

2a Wing Chan, Kam; Xu, Xeoquiang. "Urban Population Growth and Urbanization in China Since 1949: Reconstructing a Baseline". *The China Quarterly*, número 104, 1985, páginas 583-613.

han disparado exponencialmente: la migración rural, como ejemplo, se ha multiplicado más de 30 veces entre los años 1982 y 2010.³

Entre estas nuevas urbes se encuentra Kangbashi, una ciudad en la región de Ordos⁴ que inicia su construcción en el año 2000 ubicada a 25 kilómetros del núcleo urbano más grande de la región: Dongsheng. Su arranque coincide en el tiempo con un crecimiento demográfico destacable en todo Ordos, pues, entre los años 2000 y 2010, se estima que la población se incrementó alrededor del 39%.⁵

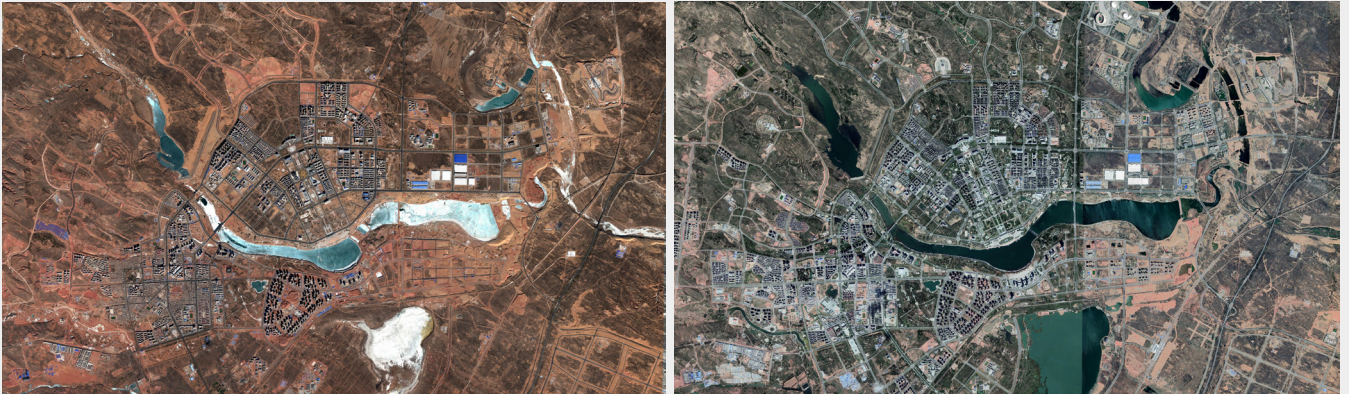


Figura 26: Imagen satélite de Kangbashi. Año 2011. Figura 27: Imagen satélite de Kangbashi. Año 2017.

Pese a ello, este crecimiento no parece ser totalmente transparente. Si se escribe Kangbashi u Ordos en cualquier herramienta de búsqueda en Internet se encontrarán innumerables artículos y reportajes caseros en los que se retrata a Kangbashi como una 'ciudad fantasma' y un pequeño número de artículos y vídeos, habitualmente más recientes, que refutan esta condición atestiguando que, aunque no haya tenido el ritmo de ocupación deseado, la ciudad sigue incrementando su población tal y como reflejan, por otro lado, la no interrupción del desarrollo residencial de

³ Según el Instituto para el Desarrollo del Banco Asiático (ADBI), el número de migrantes creció desde 6,57 millones en 1982 hasta 221,40 millones en el año 2010 multiplicándose casi 33 veces su valor. Véase: Lu, Ming; Xia, Yiran. "Migration in the People's Republic of China". Asian Development Bank Institute: *ADBI Working Paper Series*. Número 593, 2016, página 7.

⁴ Es habitual, sobre todo entre medios de divulgación, encontrar una disparidad tremenda en la asignación terminológica de los distintos sectores administrativos del territorio que estamos tratando. Para evitar esta confusión, se ha optado por definir a Ordos como región administrativa donde se encuentran las ciudades, en el sentido más urbano del término, de Dongsheng y Kangbashi. Véase figura 1.

⁵ Woodworth, Max D. "Ordos Municipality: A market-era resource boomtown". *Cities*, número 43, 2015, página 120.

las imágenes satélite.⁶

Innegablemente, desde Occidente, donde es infinitamente menos habitual presenciar este tipo de desarrollos urbanísticos, tendemos a asociar el vacío en las calles a un proyecto fracasado. Sin embargo, como menciona Austin Williams, China ha basado su política urbanística en *predecir* y *proveer*, a diferencia de la tradición occidental de *parchear* y *reparar*⁷ y, por tanto, parece todavía demasiado pronto para poder criticar el fracaso urbanístico por el lado demográfico.

Ahora bien, como también ha criticado el mismo Williams, quien ha estudiado en detalle los desarrollos urbanos en el país asiático, esta construcción acelerada se ha realizado en demasiadas ocasiones sin el discernimiento suficiente y los pastiches se han convertido en algo habitual en estas ciudades.⁸

Del mismo modo ocurre en Kangbashi, donde tiene lugar una muestra tremendamente heterogénea de estilos arquitectónicos: grandes espacios públicos, espaciosas avenidas y edificios públicos emblemáticos estructuran la ciudad con ciertas reminiscencias a grandes proyectos urbanos de la 'modernidad' entre los que podríamos hacer alusión al caso de Brasilia. Además, tipologías residenciales que evocan al Art Decó, tan influyente en la cultura constructiva china desde los años veinte del siglo pasado, también componen el mosaico de la ciudad; y, por último, el estilo 'posmoderno' también está presente: la gigantesca Biblioteca Nacional imita una colosal hilera de libros, el museo cultural se parece a un guijarro del desierto y la Ópera Nacional, según la opinión de Williams, parece adoptar la forma de un sombrero típico de Mongolia.

Siguiendo estas descripciones, no costaría demasiado afirmar que

6 Existe una auténtica campaña mediática que ha puesto los ojos en Ordos como el paradigma de las ciudades desérticas en China. Numerosos reportajes tratan de mitificar esta ciudad como un espacio vacío pese a que la consultora *Demographia* realizó un cálculo aproximado de 200.000 habitantes. También se siguen produciendo edificaciones hasta la actualidad, como reflejan las imágenes satélite, y los últimos vídeos muestran que, pese a no tratarse de una ciudad terriblemente densificada, existe un buen núcleo de población que circula por sus calles.

7 Williams, Austin. "The real Ghost Town". Londres: *The Architectural Review*, volumen 234, número 1399, septiembre 2013; página 14.

8 Williams, Austin. "China's Urban Revolution: An Interview With British Architect Austin Williams" (Entrevista realizada por Adam Mayer). *www.chinaurbandevelopment.com* 2017. Disponible en: <https://www.chinaurbandevelopment.com/chinas-urban-revolution-an-interview-with-british-architect-austin-williams/> Acceso el 14 de Abril del 2019.



Figura 28: Biblioteca Nacional de Ordos.

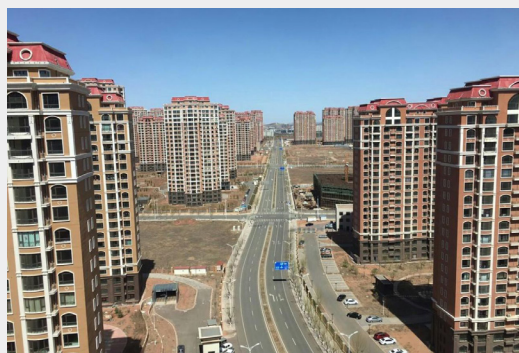


Figura 29: Desarrollo de viviendas en Kangbashi.



Figura 30: Ópera Nacional de Ordos.

Kangbashi es un ejemplo de una posición estilística ecléctica respecto a su arquitectura, algo que resulta casi una seña identitaria de un modelo productivo chino que, a diferencia del ámbito occidental, mira con muy buenos ojos a la 'copia'.

En este resumido contexto tiene lugar el desarrollo urbanístico sobre el que más específicamente se centra este apartado: el proyecto *Ordos 100*.

*

Ordos 100 se inscribe dentro de un sector conocido como la "Zona Cultural e Industria Creativa Jiang Yuan" que, a su vez, está embebido en un plan urbano todavía más amplio al que haremos referencia a continuación. Este desarrollo urbanístico es la apuesta de Cai Jiang, un empresario aficionado al arte y a la arquitectura,⁹ que hizo crecer su fortuna gracias a la comercialización de leche y carbón,¹⁰ dos materias primas cuya explotación ha resultado clave para el desarrollo de la región administrativa de Ordos. Para llevar a cabo esta intervención, Cai Jiang, siguiendo los cauces requeridos, se puso en contacto con el Grupo de Investigación sobre Arquitectura y Diseño (CADREG).¹¹

Su intención es promocionar la edificación de un gran desarrollo urbanístico en el noreste de Kangbashi de más de dos kilómetros de ex-

9 De Muynck, Bert. "Architecture on the move: Urban and architectural design in Inner Mongolia". *Continuum*, volumen 23, número 2, abril 2009, página 210.

10 Esta condición mixta de inversión sobre el sector constructivo no resulta extravagante en un país en el que, pese a mantener la estructura gubernamental comunista, el aperturismo económico ha promocionado este tipo de relaciones, provocando, a su vez, que más de un millón de ciudadanos se hayan convertido en millonarios desde los cambios productivos acontecidos a finales de los años setenta. Según recoge la revista Forbes, en el año 2018 trescientos setenta y tres ciudadanos de origen chino tenían una riqueza neta de al menos un billón de euros, sólo por detrás de Estados Unidos y ocupando más de un 15% de una lista compuesta por 2.208 nombres.^{10a} El modelo específico en el que se permite la concesión de suelo público para la promoción privada se tratará más adelante.

10a Kroll, Luisa; Dolan, Kerry. "Meet The Members Of The Three-Comma Club", 2018, <https://www.forbes.com/billionaires/#1d11ea3d251>

11 CADREG es una empresa tecnológica de carácter estatal dedicada a la asesoría proyectual, a la planificación, al diseño y a la ejecución de los diseños. Surge en el año 2000 y ha mediado en la construcción de algunos de los diseños más relevantes en China como el Estadio y la Biblioteca Nacional de Pekín.

tensión.¹² No obstante, las imágenes con el desarrollo completo son escasas,¹³ algo que contrasta con la proliferación masiva de imágenes sobre la 'Zona Cultural e Industria Creativa Jiang Yuan'.

Cabe señalar que las intenciones con las que se decide promover el proyecto de la zona cultural en general y del proyecto de *Ordos 100* en particular es, según declara el mismo Jiang, *colocar a Mongolia en el Mapa del Arte y la Cultura*¹⁴ —ambas, por supuesto, en mayúsculas—. Por ello, en las construcciones culturales de esta zona, al igual que en *Ordos 100*, se contó con arquitectos de prestigio internacional: así ocurre con los museos de arte y con otras infraestructuras culturales de grandes dimensiones (ópera, estadio deportivo y la biblioteca mencionada anteriormente) que se ocupan de mediatizar una imagen ilustrada y de progreso.

Sin embargo, estas imágenes no representan la totalidad de la intervención urbanística: en el año 2009, un comunicado de prensa motivado por la convocatoria de un concurso internacional de arquitectura para construir un edificio dentro del parque creativo, visibilizó los elementos más destacados de la zona y las etapas de intervención que habían estructurado las intervenciones desde el año 2005.

Según este comunicado de prensa y tal y como recoge Michael A. Ulfsjerne, la zona estaba diseñada para albergar espacios culturales, teatros, estudios, oficinas, apartamentos y 'villas' diseñadas por arquitectos nacionales e internacionales de reconocido prestigio. Se estima que una primera inversión por parte de Cai Jiang habría alcanzado los 600 millones de dólares norteamericanos. Según el mismo comunicado de prensa, el proceso constructivo se habría dividido en tres fases. La primera se limitaba a construir el Museo de Arte de Ordos y los estudios principales para artistas.¹⁵ La segunda fase, mientras tanto, se centraba en llevar a cabo las villas, una industria cultural educativa, un centro creativo y

¹² El dato es aproximado y se ha realizado superponiendo, en un servidor de aplicaciones de mapas, los pocos fotomontajes que circulan con el desarrollo del proyecto en la ubicación seleccionada. En cualquier caso parece que el desarrollo oscilaría entre los cinco y los siete kilómetros cuadrados.

¹³ Apenas está accesible una imagen que se filtró durante el documental realizado por Ai Weiwei. Véase: Figura 31 de este trabajo.

¹⁴ Münter, Ulrike. "Booming under the banner of art". *Chinesische Gegenwartskunst*, <http://www.chinesische-gegenwartskunst.de/pages/essays/aufschwung-im-zeichen-der-kunst-en.php>

¹⁵ El museo, finalizado en el año 2008 y diseñado por el estudio chino *DnA*, es una de las pocas edificaciones que actualmente se erigen en la zona junto a los estudios para artistas diseñados por Ai Weiwei.

edificios de carácter comercial y habitacional. La intención era haber finalizado esta fase durante el año 2009. Por último, la fase final planteaba la construcción de escuelas y guarderías, un parque, zonas de juego y más edificios residenciales y comerciales.¹⁶

Durante el documental *Ordos 100*, ya mencionado anteriormente, podemos ver un fotomontaje donde se ha representado el estado definitivo, ficticio y buscado para la zona.



Figura 31: Fotograma del documental 'Ordos 100'.

Aunque las cien villas se hayan ubicado, siguiendo esa imagen, en el suroeste de dicha península, protegida de las crecidas del agua por una o dos manzanas edificadas y conectadas por el noreste a los principales edificios culturales, esta ubicación no parece ajustarse a la realidad edificada hasta el momento. Las pocas villas que se han llegado a realizar hasta ahora, están situadas junto al borde sur de la rambla que rodea la península.

Ahora bien, ni el hecho de que las imágenes con el desarrollo urbano sean escasas frente a la proliferación de documentos sobre los megaproyectos 'culturales', ni el hecho de que no se hayan mantenido las estructuras urbanas que se plantearon, resulta necesariamente insólito.

Como refleja Michael A. Ulfstjerne, la difusión de este tipo de imágenes y la divulgación de determinadas intenciones con aparente beneficio social tiene también como finalidad facilitar el acceso a una gran cantidad de suelo de la administración pública.¹⁷ El mismo Ulfstjerne,

¹⁶ Íbid. Página 390.

¹⁷ Ulfstjerne, Michael A. 'Unfinishing Buildings. En Mikkel Bille y Tim Flohr (edición), *Elements Of Architecture Assembling Archaeology, Atmosphere And*



Figura 32: DNA. Ordos Art Museum.

VISTA AÉREA DE ORDOS



Fotomontaje original. Fuente imagen satélite: *Google Earth*

- 1983:** Traslado a Nueva York
- 1983:** Perfil de Duchamp con semillas de girasol
- 1984:** Bricks and Bulb
- 1985:** Violín
- 1986:** 'Sexo seguro'
- 1993:** Fotos de Nueva York [1983-1993]
- 1993:** Regreso a China
- 1994:** Libro de tapa negra [junto a Feng Boyi]
- 1994:** Urna de la Dinastía Han con el logo de Coca-Cola
- 1995:** Caída de una urna de la Dinastía Han
- 1995:** Estudio de perspectiva. [Hasta la actualidad]
- 1995:** Libro de tapa blanca [junto a Feng Boyi]
- 1997:** Libro de tapa gris [junto a Feng Boyi]
- 1997:** Mesa con dos patas en la pared
- 1999:** Casa-estudio. Caochangdi, Pekín.
- 2000:** Exposición Fuck Off [junto a Feng Boyi]
- 2000:** Concrete. SOHO, Pekín.
- 2002:** Mesa y viga
- 2002:** Paisajes provisionales Finalizado el 2008.
- 2002:** Chandelier. Guangzhou Triennale.
- 2002:** Estadio Nacional de Pekín [junto a Herzog & de Meuron]. Finalizado en el año 2008.
- 2002:** Museo neolítico de cerámica
- 2002:** Memorial a Ai Qing. Provincia de Zhejiang.
- 2003:** FOREVER. Galerie Urs Meile. Pekín.
- 2004:** Parque Arquitectónico de Jinhua. Finalizado en el año 2007.
- 2004:** Nueve cajas. Pekín
- 2004:** Patio 105, Pekín
- 2004:** Chang'an Boulevard
- 2005:** Residencia Tsai [junto a HHF Architects]. Finalizado en el año 2008. Nueva York, EEUU.
- 2005:** Patio 104, Caochangdi, Pekín.
- 2005:** Centro fotográfico 'Tres sombras'. Caochangdi, Pekín.
- 2005:** 'BECOMING'. Terminal 3 [Diseñada por Norman Foster; Finalizado el 2007] Pekín.
- 2005:** Abre su blog en Sina Weibo
- 2006:** 'Art Farm'. Colaboración con HHF Architects.
- 2006:** Mapa del mundo
- 2006:** Jarrones de colores
- 2006:** Brazo de mármol
- 2006:** Fragmentos. Galerie Urs Meile. Pekín
- 2007:** Template. Documenta XII, Kassel.
- 2007:** 241 Caochangdi
- 2007:** Un cuento de hadas se hace realidad. Documenta XII, Kassel.
- 2007:** Fuente de luz. Tate Liverpool.
- 2007:** Luz de viaje. Mary Boone Gallery, Nueva York
- 2007:** Luz descendente. Mary Boone Gallery, Nueva York
- 2008:** Galería de arte 'RED NO.1'
- 2008:** Instalación para la Bienal de Venecia. [Colaboración con Herzog & de Meuron]
- 2008:** 100 arquitectos invitados para el proyecto de Ordos 100.
- 2008:** Listado de los muertos en el terremoto de Sichuan. [Finalizado en el 2011].
- 2008:** Estudio de Shangai
- 2009:** Faurschou Gallery. Pekín
- 2009:** El Estado cierra su blog [28 de Mayo de 2009]
- 2009:** Stills from disturbing the peace. Lahoma Tihua.
- 2009:** Cirugía en Munich
- 2009:** Guesthouse (Tsai residence). Colaboración con HHF Architects
- 2009:** Teahouse. Museum of Asian Art, Berlín.
- 2009:** With milk...find something everybody can use. Pabellón reconstruido de Mies, Barcelona.
- 2009:** 'Ways Beyond Art'. Exposición en Ivorypress, Madrid.
- 2009:** Disturbing the peace. Documental.
- 2010:** Sanctuary. Estranzuela, Mexico
- 2010:** So sorry. Haus der kunst, Munich
- 2010:** Cámara de seguridad, 2010.
- 2010:** Semillas de girasol.
- 2011:** Demolición de su estudio en Shanghai.
- 2011:** Detenido el 3 de Abril. 81 días de arresto domiciliario.
- 2011:** Entre las cuatro personas del año por la revista TIME.
- 2011:** El cuatro de Noviembre si inicia una campaña de préstamo en línea donde se recogen cerca de 9 millones de RMB
- 2011:** Forever Bicycles. Toronto.
- 2011:** Canto de la alpaca. Vídeo en Youtube. [Cao ni ma]
- 2010:** Sin título [Un tigre, ocho pechos]
- 2011:** Objetos confiscados
- 2012:** Weiwei Cam. Programa en directo. En vivo el 3 de Abril del 2012 cerrado por el gobierno chino 46 horas después.
- 2012:** So sorry. Documental. Estreno el 27 de Noviembre de 2012.
- 2012:** Serpentine Gallery. Colaboración con Herzog & de Meuron.
- 2012:** Exposición en el museo De Pont.
- 2012:** One recluse.
- 2012:** Never sorry. Dirigida por Alison Klayman.
- 2013:** Exposición en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
- 2013:** Dumbass. Letra escrita por Ai Weiwei. Música realizada por Zuoxiao Zuzhou. Dirigido por Christopher Doyle.
- 2013:** Sugar Pill. Galerie Urs Meile.
- 2014:** Cao. UTA, Beverly Hills.
- 2014:** Stools. Gropius Bau, Berlín.
- 2014:** Círculo de animales del zodiaco. Ciudad de México.
- 2014:** Trace. Alcatraz.
- 2015:** Exposición en el Royal Academy of Arts.
- 2016:** Exposición en el Cycladic Art de Atenas.
- 2016:** La poética de la libertad. Catedral de Cuenca.
- 2016:** Ai Weiwei. Entrelacs. Museo Jeu de Pomme, París.
- 2016:** Safe passage. Amsterdam.
- 2016:** Chalecos sobre las columnas del Konzerthaus de Berlín
- 2016:** Lanchas sobre el Palazzo Strozzi. Florencia
- 2017:** Marea Humana. Documental.
- 2017:** La ley del viaje. Trade Fair Palace de Praga
- 2017:** Exposición en la Galerie Forsblom, Estocolmo.
- 2017:** Good fences make good neighbours. New York.
- 2017:** Hansel & Gretel. Colaboración Herzog & de Meuron.
- 2017:** Iron Root.
- 2018:** Inoculación. Exposición en Chile.
- 2018:** Fan-Tan. Exposición en Marsella.
- 2018:** Life Cycle. Exposición en Marciano Art Foundation, Los Angeles.
- 2018:** Jeffrey Deitch Gallery. Los Ángeles.
- 2018:** UTA Artist Space. Los Ángeles
- 2018:** Raíz. Parque de Ibirapuera.
- 2018:** Law of the Journey. Biennale of Sydney

Principales proyectos de corte 'arquitectónico'.

recoge en su artículo los comentarios de Yu Jie, quien formó parte del CADREG encargado de supervisar el complejo cultural y le describió que el precio de las parcelas se disparó varias veces incluso antes de que se llevara a cabo alguna construcción. Además, Jie añade:

«Dicen palabras como creatividad o cultura, pero si miras a lo que realmente se construye, sólo una parte menor se dedica a esos usos. La mayor parte probablemente se convertirá en espacios residenciales o comerciales —si se convierte en algo finalmente—.»¹⁸

Podríamos añadir que las mismas operaciones discursivas se dan a la hora de hacer referencia a las cuestiones medioambientales. No sólo ocurre en la representación verdeada y artificial del fotomontaje mostrado, sino que con esta imagen de fondo y mientras explica el proyecto urbano general a los cien estudios de arquitectura participantes, enuncia la frase quizás más usada por los promotores urbanísticos y arquitectos en este milenio: *todo el proceso se realizará de forma que se ahorre en energía y recursos*.¹⁹

*

«El pluralismo en el arte indica una forma de tolerancia que no amenaza al statu quo». ²⁰

Hal Foster

La primera opción que barajó Cai Jiang para diseñar las cien villas fue la del mediatizado artista Ai Weiwei²¹ que, hasta el año 2008, con la

The Performance Of Building Spaces. Routledge, 2015, página 395

18 Íbid. Página 396.

19 Cita recogida en: Weiwei, Ai. *Ordos 100* (Documental). Fake Studio, 2012.

20 Foster, Hal. 'Against Pluralism'. En *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle: Bay Press, 1985, páginas 13-32. Versión española: "Contra el Pluralismo". *Episteme, Eutopías, Documentos de trabajo*, volumen 186, 1998, página 6.

21 No es la primera vez que grandes promotores contactan con Weiwei para llevar a cabo un encargo arquitectónico de mayor o menor envergadura. Su trabajo, *Concrete*, algo más escultórico y con reminiscencias formales a la obra de Louis Kahn, a raíz de un encargo de Pan Shiyi y Zhang Xi, o las diversas sedes de instituciones de arte privadas que ha diseñado, así lo atestiguan. Por otro lado, también ha trabajado para instituciones de carácter más público. En esta línea destacan las diversas intervenciones llevadas a cabo para el Parque Arquitectónico en Jinhua, a las que haremos referencia, y el memorial dedicado a su padre en la misma ciudad.

publicación del listado de los muertos en el terremoto de Sichuan, no se había erigido como estandarte de la disidencia en la República Popular China.²² De hecho, tras su participación en el diseño del Estadio Nacional de Pekín, gozaba de buena reputación entre muchos sectores civiles y gubernamentales.



Figura 35: Jaques Herzog, Pierre de Meuro y Ai Weiwei. Estadio Olímpico de Pekín, 2008.

Pensar en Ai Weiwei para *Ordos 100* no era, en absoluto, una decisión casual. Weiwei se había relacionado con el ámbito arquitectónico no sólo durante el diseño del estadio al que hemos hecho referencia, sino también, en las numerosas edificaciones que diseñó desde que realizara su propio estudio en Pekín en el año 1999.²³

²² Ai Weiwei comenzó su carrera profesional como artista conceptual durante su estancia en Nueva York en la década de los ochenta y principios de los noventa. Allí, tuvo sus primeros contactos con el trabajo de artistas como Duchamp y Andy Warhol, que le influyeron intensamente durante su primera etapa artística. En este período desarrolló algunos de sus trabajos más reconocibles a escala internacional como la ‘Urna de la Dinastía Han con el logo de Coca-Cola’ con evidentes guiños a la obra de Warhol o la famosa imagen dejando caer otra urna milenaria al suelo. Este tipo de trabajos artísticos, de corte conceptual y simbólico, acabó diluyéndose en su obra artística, mayormente a raíz de la relación conflictiva que va a tener con la RPC a partir, sobre todo, de su investigación sobre el terremoto de Sichuan en el año 2008 y de los posts de corte político en su blog de *Sina Weibo*.

²³ Antes de habersele presentado la oportunidad de trabajar para Cai Jiang, Weiwei había realizado numerosos edificios de exposiciones, viviendas y algún memorial. En alguna entrevista ha dejado caer que ha realizado entre 50 y 60 proyectos de arquitectura;^{23a} un número que, pudiendo ser cierto, no se ajusta a los aproximadamente veinte proyectos que han aparecido en las diversas monografías que han realizado sobre su producción.

^{23a} Reinoso, Jose. “Ai Weiwei, Un Artista Contra La Autoridad”, 2009, https://elpais.com/diario/2009/05/16/babelia/1242428769_850215.htm



Figura 34: Herzog y de Meuron. Pabellón en Jinhua.



Figura 33: Wang Shu. Ceramic House.

En la actualidad, la mayoría de los pabellones, tal y como relata y fotografía Evan Chakroff, parece que se están cayendo abajo debido al escaso uso y mantenimiento. Los paneles operables de la pared están atascados o rotos, las puertas están cerradas con llave o bien oxidadas, la madera está empezando a pudrirse, los caminos están demasiado crecidos... El escaso cuidado y mantenimiento pone encima de la mesa la escasa relevancia programática con la que fueron diseñados. Véase: Chakroff, Evan. “Ruins Of An Alternate Future: Jinhua Architecture Park”, 2019, http://evanchakroff.com/2012/01/30/ruins-of-an-alternate-future-jinhua-architecture-park/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com. Acceso el 4 de enero del 2019.

Por entonces, según relata el autor, apenas contaba con un pequeño libro sobre la vivienda que Ludwig Wittgenstein diseñó para su hermana en Viena el año 1925 y no pensaba en las posibilidades de la arquitectura dentro de su propia obra:

«Tenía una única influencia sobre arquitectura, si puedo incluso llamarlo influencia. [...] Encontré un libro llamado *La casa de Wittgenstein* [...] Él construyó una casa para su hermana, en Viena. [...] Escuché que después de construirla, quería levantar el edificio unos pocos centímetros, creyendo que las proporciones estaban ligeramente mal. Eso para mí es muy interesante. Es de lo que creo que va la arquitectura.»²⁴

Y es gracias al diseño de su estudio que conoce a Shigeru Ban, quien le introduce a la obra de Louis Khan,²⁵ cuya arquitectura tendrá una gran influencia en dos de sus posteriores proyectos: *Concrete* y el memorial dedicado a su padre y poeta Ai Qing.

En este sentido, el interés por realizar construcciones sencillas, haciendo uso del ladrillo²⁶ y de geometrías simples, va a congeniar con otra obra arquitectónica más partícipe de los grandes términos, materiales, autores y retóricas que habían predominado durante el 'Movimiento Moderno'.

Con el tiempo, Ai Weiwei va a ir perdiendo el interés por la producción arquitectónica y decide buscar nuevas formas de relación con esta disciplina. Así ocurre en Ordos donde decide adoptar un rol más propio de un 'comisario' que de un diseñador. Pero *Ordos 100* no es el primer caso en el que ensaya este modelo: casi cuatro años antes realizó un ejercicio, al recibir la propuesta de proyectar un parque en una curva prominente del río Yiwu, en Jinhua, que merece la pena atender por su similitud.

24 *Íbid.* Páginas 53,54.

25 El propio Weiwei reivindica esta situación colectiva por la necesidad del gigante asiático de recoger nuevas ideas que se estuviesen desarrollando en Occidente. La justificación de la arquitectura por su capacidad de difusión de conocimiento será también el eje principal que defenderá públicamente a la hora de hablar de *Ordos 100*.

26 Varios autores han destacado que el uso de estos materiales adquiere una especial relevancia desde la confrontación con el uso del hormigón por parte del estado socialista en la construcción de viviendas en masa. Sin embargo, el propio autor reivindica la capacidades del hormigón y defiende el uso del ladrillo desde los mismos criterios de rentabilidad económica y facilidad constructiva que ha utilizado el gobierno chino para implantar el uso del hormigón. Si que le otorga al ladrillo, en oposición al hormigón, una dimensión humana.

Pese a que aquí sí se encargaría de diseñar un pabellón, el proyecto, conocido como el 'Parque Arquitectónico de Jinhua', sería el primer caso en el que Wewei plantearía el modelo pluralista y colaborativo que posteriormente propondría en Kangbashi.²⁷

Para realizar este proyecto contacta con hasta diecisiete arquitectos para que diseñen, cada uno de ellos, un pequeño pabellón. Esta vez, el elenco de arquitectos estuvo formado por personalidades de distintas generaciones, así como por diseñadores de origen chino —algo que no ocurría en *Ordos 100*—. Con alguno de ellos, como es el caso de Herzog y De Meuron, ya había trabajado conjuntamente en ocasiones anteriores. Con otros, como *HHF Architects*, establecería un vínculo que le llevaría a colaborar en múltiples ocasiones en el futuro. Por último, otros, como Tatiana Bilbao y Toshiko Mori, se volverían a reencontrar con Ai Weiwei durante el desarrollo de *Ordos 100*.

Esta apuesta por la defensa del pluralismo se reflejó no sólo en la selección de nombres, sino también, en el enunciado del proyecto: el encargo otorgó, dentro de un presupuesto limitado, libertad casi total a los participantes para llevar a cabo sus diseños —una estructura que se repetiría en *Ordos*—.²⁸

Es más que probable que desde la visión de Ai Weiwei prevalezca la simple noción de querer compartir el proyecto con otros arquitectos locales y promover una apertura cultural —al igual que defendería Koolhaas con la construcción del CCTV— bajo la noción de que China sigue encorsetada en los límites de su propia historia. Así lo refleja cuando comenta el proyecto con Hans Ulrich Obrist:

27 Ai Weiwei ya tendría un rol similar en proyectos de corte más propiamente artísticos. Entre los años 1994 y 1997 editó una serie de libros junto a Feng Boyi que recogían desde trabajos de artistas occidentales como Marcel Duchamp o Jeff Koons, hasta ensayos y producciones de artistas chinos contemporáneos. Estos tres documentos darían pie a la exposición 'Fuck Off' en el año 2000. En esta exposición Ai Weiwei mostraría sus famosos 'estudios de la perspectiva', un conjunto de imágenes en las que aparecería la mano del artista con su dedo corazón en dirección a símbolos de poder, mayormente estatal, de varias partes del mundo. Esta actitud beligerante hacia la figura de un estado caricaturizado y con el que no se quiere tener una verdadera confrontación de opiniones, sino simplemente cosechar la aprobación pública, resulta clave para el ascenso mediático del artista.

28 Varios autores, como Anthony Pins, se han posicionado destacando que con estos modelos pluralistas, Ai Weiwei trata de contraponerse a la homogeneidad cultural presente durante la ya lejana etapa Maoísta. Véase: Pins, Anthony. *Ai Weiwei: Spatial matters: Art, Architecture and Activism*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014; página 293.

AMÉRICA DEL NORTE

- 2 PRODUCTORA—Condesa, México
 6 MOS—Cambridge, MA, USA
 7 Lyn Rice Architects—Nueva York, NY, USA
 14 Dellekamp Arquitectura, SA de CV—Condesa, México
 16 OBRA Architects—Nueva York, NY, USA
 24 Multiplicities—Nueva York, NY, USA
 29 Bill Price Inc.—Houston, Texas
 31 Slade Architecture—Nueva York, NY, USA
 33 Barker Freeman Design Office—Nueva York, NY, USA
 34 Oyler Wu Collaborative—Los Ángeles, USA
 35 FRENTEarquitectura, Juan Pablo Maza—Condesa, México
 37 UNI: Chaewon Kim, Beat Schenk—Cambridge, MA, USA
 38 Keller Easterling—Nueva York, NY, USA
 43 IWAMOTOSCOTT—San Francisco, CA, USA
 46 Johnston Mark Lee architects—Los Angeles, USA
 47 Preston Scott Cohen—Cambridge, MA, USA
 48 at103—Cuauhtémoc, México
 49 Escobedo, Frida—México
 52 Bilbao, Tatiana—México City, México
 55 Ikstudio, Mariana Ibanez+Simon Kim—Cambridge, MA, USA
 61 F451arquitectura—Cambridge, MA, USA
 62 Srdjan Jovanovic Weiss/NAO—Nueva York, NY, USA
 64 Toshiko Mori Architect—Nueva York, NY, USA
 66 PAD—Toronto, Canadá
 67 Rojkind Arquitectos, Michel Rojkind—Col. Polanco, México
 71 rsvp architects—San Juan, Puerto Rico/Nueva York, NY, USA
 80 Rocker-Lange Architects—Cambridge, MA, USA
 86 JS^a, Javier Sánchez—Mexico City, México
 89 nARCHITECTS—Nueva York, NY, USA
 92 SINGLE speed DESIGN—Cambridge, MA/Nueva York, USA
 93 Lewis.Tsurumaki.Lewis—Nueva York, NY, USA
 97 Taller Territorial de Mexico—Polanco, México
 96 WORK Architecture Company—Nueva York, NY, USA

AMÉRICA DEL SUR

- 17 Leon de Lima—Lima, Perú
 32 Aravena, Alejandro—Santiago, Chile
 36 Radic Clarke, Similian—Santiago, Chile
 56 Dieguez Fridman—Buenos Aires, Argentina
 87 Puga, Cecilia—Santiago, Chile

ÁFRICA

- 11 BlackLinesonWhitePaper—Johannesburg, South Africa
 83 Makeka Designs Mokena Makeka—Cape Town, South Africa

EUROPA

- 1 Jan De Vylde architecten—Gand, Bélgica
 3 Rafi Segal Architect Princeton—Princeton, Reino Unido
 4 Shadi Rahbaran/studio-sr—Suiza/Alemania
 5 Luca Selva Architekten ETH BSA SIA AG—Basilea, Suiza
 8 Testbedstudio Architects—Estocolmo, Sweden
 9 Estudio Barozzi Veiga SL—Barcelona, España
 10 Encore heureux + G Studio—París, Francia
 12 Tham & Videgård Arkitekter AB—Estocolmo, Sweden
 13 NL Architects—Amsterdam, Países Bajos
 15 Könz Molo Architects—Lugano, Suiza

- 19 Coll-Leclerc, Arquitectos SL—Barcelona, España
 20 Mimarlar Yapi Tasarim—Estambul, Turquía
 21 Pedrocchi Meier Architects—Basilea, Suiza
 22 John Palmesino/Palmesino Rönnskog—Basilea, Suiza
 25 Manuel Herz Architecture—Basilea, Suiza
 26 R&Sie(n), architect-Paris-NY—París, Francia
 27 Christophe Hutin Architecture—Burdeos, Francia
 28 NU architectuuratelier—Gent, Bélgica
 39 Ann-Sofi Rönnskog/Palmesino Rönnskog—Basilea, Suiza
 40 L'Atelier Provisoire—Burdeos, Francia
 41 Jean-Frédéric Luscher Architect—Basilea, Suiza
 42 Bottega + Ehrhardt Architekten—Stuttgart, Alemania
 44 OFFICE Kersten Geers David Van Severen—Bélgica
 51 HHF—Basilea, Suiza
 53 ines huber architektin eth sia—Basilea, Suiza
 54 Buchner Bründler AG, Andras Brundler—Basilea, Suiza
 58 Christ + Gantenbein—Basilea, Suiza
 59 Colboc & Franzen—París, Francia
 60 Bachelard Wagner Architekten ETH SIA—Basilea, Suiza
 63 Polaris Architects—Luxemburgo
 65 Michelle Howard, constructconcept—Berlín, Alemania
 68 Sanaksenaho, Matti—Finlandia
 69 DRDH Architects—Londres, Reino Unido
 72 Milica Topalovic, Bas Princen, Paul Gerretsen—Basilea, Suiza
 73 Heiermann Architekten, und Severin Heiermann Bernadette—Colonia, Francia
 74 JDS architects - Julien De Smedt—Copenhage, Dinamarca
 75 Simon Conder associates, Nile street studios—Londres, Reino Unido
 76 Sami arquitectos—Setubal, Portugal
 77 Larnaudie Jean & Luc—Toulouse, Francia
 79 Lost Architekten > Dietrich Lohmann—Basilea, Suiza
 82 Mazzapokora, Daniel Pokora Gabriela Mazza—Zürich
 84 AndreasThiele.Architekten/Ines Weizman—Berlín, Alemania
 85 Rintala Eggertsson Architects, Sami Rintala + Dagur Eggertsson—Oslo, Noruega
 88 JSA Norway - Jensen Skodvin Arch., Jan Olav Jensen—Noruega
 91 weberbuess Architekten—Basilea, Suiza
 95 Miller Maranta Architekten—Basilea, Suiza
 98 HA :SKA, Mia Hagg+Sunkoo Kang+Jennifer Schmachtenberg—París, Francia
 99 Ligia Nobre + Eduardo de Oliveira Rosa—Brasil/Suiza
 100 Mierta & Kurt Lazzarini Architects—Samedan, Suiza
 Weizman Architecture—Londres, Reino Unido

ASIA

- 18 Senan Architects—Jerusalén, Israel
 23 Matharoo Associates—Ahmedabad, India
 30 Atelier Bow Wow/ Yoshiharu Tsukamoto, Momoyo Tsukamoto—Tokyo, Japón
 45 Efrat-Kowalsky Architects—Tel Aviv, Israel
 50 Jun Igarashi Architects inc.—Hokkaido, Japón
 57 Minsuk Cho Mass Studies—Seoul, Corea del Sur
 70 Fujimoto, Sou—Japón



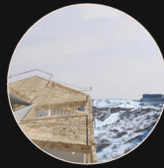
Selva Architkten



A. Aravena



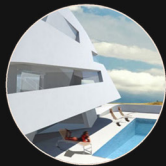
Atelier Bow-Wow



Coll y Leclerc



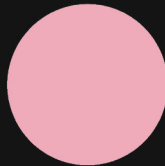
J. P. Maza



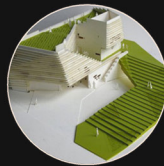
Barker Freeman



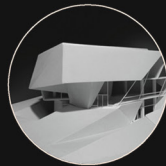
F451



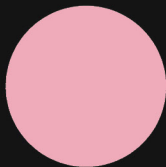
Frida Escobedo



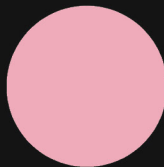
NAO



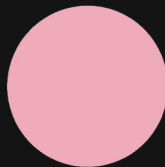
Oyler Wu



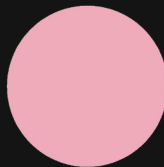
Cecilia Puga



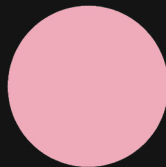
BLWP



Konz Molo



M. Yapi



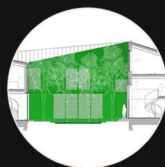
Territorial Agency



DRDH



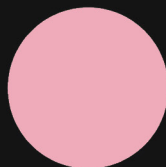
Encore Hereux



Habiter Autrement



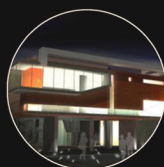
Heiermann



Ines Huber



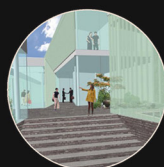
I.w.l.



Makeka design



Manuel Herz



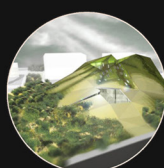
Michelle Howard



nArchitects



Polaris



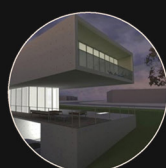
r&sie(n)



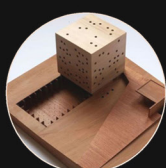
Rafi Segal



Rintala Eggertsson



RSVP



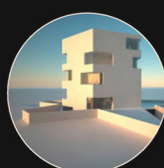
Smiljan Radic



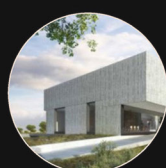
TTDM



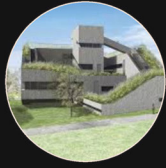
Testbed



Tham & Videgard



Weberbuess



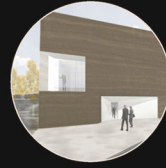
Mass Studies



Jun Igarashi



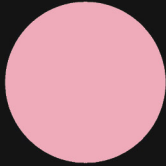
Matharoo



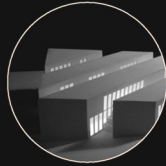
Miarta & Kurt



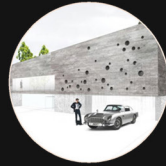
Slade



Mazzapokora



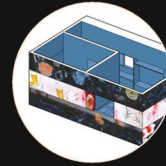
Productora



Lyn Rice



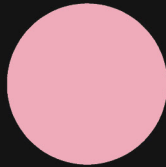
Obra Architects



K. Easterling



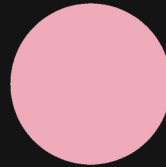
Ann-Sofi



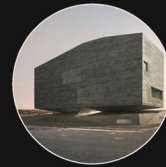
ETH SIA



Sanaksenaho



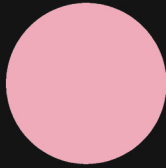
M. Topalovic, etc



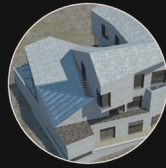
Lost



WORKac



Miller Maranta



Adrian Zenin



Babel



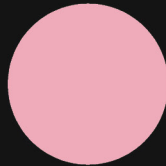
Lekker



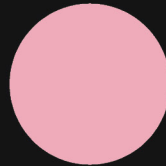
Andreas Thiele



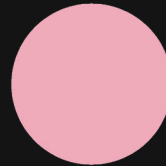
Larnaudie



Miller Maranta



Senan



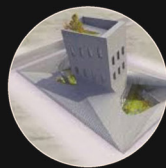
Adi Purnomo



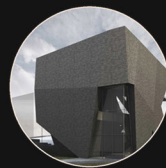
S. Iwamoto



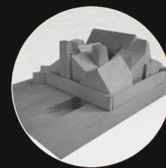
J. Marklee



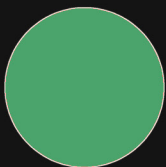
P. Scott Cohen



Ik Studio



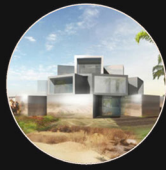
Jan de Vylder



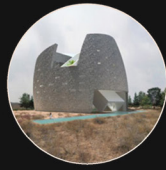
Eyal Weizman



Barozzi Veiga



JDS Architects



Multiplicities



Rocker Lange



Rojkind



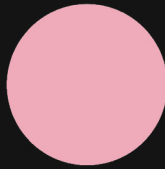
Sou Fujimoto



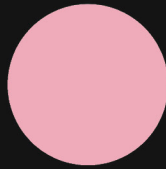
MOS



Dellekamp



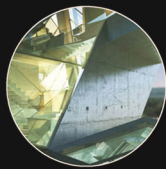
Bill Price



UNI



Tatiana Bilbao



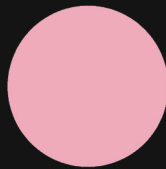
D. Fridman



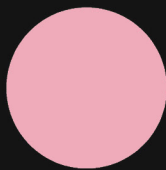
Toshiko Mori



at 103



León de Lima



Buchner Bründler



GmbH



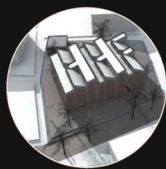
Christ + Gantenbein



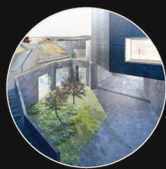
Colboc & Franzen



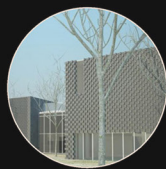
Christophe Hutin



HHF



Jean-Frédéric Luscher



JSa



L'Atelier Provisoire



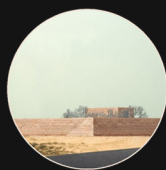
Larnaudie



NL Architects



NU



OFFICE



PAD



Pedrocchi Meier



Sami Arq.



Shadi Rahbaran



Simon Conder



Single Speed



SKA

«Sí, pensé que era importante traer la mayor cantidad de arquitectos talentosos como fuese posible hacia este proyecto. En este momento, China está desesperada por tener nuevas ideas, ejemplos de creatividad desde dentro y desde fuera y nuevas generaciones de arquitectos».²⁹

Es inevitable preguntar entonces, ¿cómo se refleja esa diversidad en *Ordos 100*? Los más de cien arquitectos invitados por Herzog & Meuron para Ordos tenían en su mayoría un cierto reconocimiento a nivel internacional. Entre ellos se encontraban algunas de las voces emergentes³⁰ más destacadas de la arquitectura del momento. Profesores de instituciones de 'vanguardia' como Harvard, Columbia, la Architectural Association de Londres e incluso, a fecha de hoy, un futuro premio Pritzker conformaron el elenco de participantes que, durante cien días, se encargaron de dar forma a estas viviendas.

De los cien arquitectos contactados inicialmente, 33 de ellos fueron norteamericanos y 50 europeos —de los cuales 19 van a ser de nacionalidad suiza—. Además, de los 17 estudios restantes al menos cuatro de estos arquitectos ejercieron durante ese año docencia en instituciones europeas o norteamericanas.

La encubierta homogeneidad cultural de los participantes convive, por tanto, con una búsqueda de la heterogeneidad estilística promovida por Ai Weiwei. La distinción principal, en la línea defendida por An-

²⁹ Weiwei, Ai; Ulrich, Hans. *Ai Weiwei Speaks: Con Hans Ulrich Obrist*. Penguin Books, 2016; página 18. Traducción propia.

³⁰ Uno de los requisitos para participar en este proyecto era que se pudiera identificar bajo la etiqueta de 'joven'. Esta noción se convierte, en este proyecto, en un arma de doble filo. Por un lado, se trata de una generación que, debido al decrecido contexto económico en el que han tenido que desarrollar gran parte de su trabajo como arquitectos, no ha tenido las mismas oportunidades que la generación anterior. Este proyecto se presenta para ellos como una oportunidad de llevar a cabo esa parte de la profesión tan revalorizada históricamente como la de la edificación. Por otro, como refleja Nathalie Heinich, la juventud se ha convertido en el arte contemporáneo en un criterio de selección.^{32a} Sometidos a las reglas del régimen de la singularidad, la competencia de los intermediarios del mundo del arte se mide por su capacidad para descubrir a las futuras estrellas en el mundo del arte. Este tipo de criterios, normalmente asociados a las esferas artísticas, potencian perfectamente los intereses de difusión mediática e innovación en los que opera el desarrollo urbanístico de Cai Jiang.

^{32a} Heinich, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Gallimard, 2014. 373 páginas. Versión española: *El paradigma del arte contemporáneo*. Editorial Casimiro, 2017, páginas 341-343.

thony Pins,³¹ entre los grandes proyectos colectivos de la 'Modernidad' (Weissenhof Siedlung y Werkbund Siedlung) y el caso de *Ordos 100*, es que mientras el primero promueve la búsqueda de un canon al que se le atribuyen una serie de bondades, el segundo promueve una pluralidad arquitectónica como valor inherente de una 'sociedad de progreso'. En ambos casos, ya sea por afirmación o negación, se hace una defensa estilística concreta.

Sin embargo esta homogeneidad cultural está, de nuevo, subordinada por una condición plural de la arquitectura de esta generación.³² Al igual que ocurriría en Jinhua, el pluralismo estilístico se postula como una crítica a una concepción uniforme de corte nacionalista, algo que resulta llamativo no sólo en un contexto de auténtica pluralidad de estilos a nivel global, sino también en un entorno urbano radicalmente ecléctico donde el Art Decó, el Parametricismo, el Estilo Internacional, los recursos posmodernos, un high-tech de segunda categoría y, por poner fin a esta sucesión, una arquitectura con recursos vernáculos conviven en apenas 30 kilómetros cuadrados.

En este contexto, Ai Weiwei debe sentirse orgulloso por haber encontrado la fórmula perfecta para acoplar los deseos megalómanos del cliente a través de la creación de cien piezas de coleccionista.

*

El enunciado del encargo era relativamente sencillo: debían proyectar una villa de 1000 m². Existían dos únicas condiciones: debía tener un garaje y una piscina.

La elección de la parcela, al igual que en Jinhua, se realizó por sorteo y los cien arquitectos se dividieron en dos grupos. Un primer grupo formado por 28 estudios cuyos proyectos serán llevados a cabo durante una primera fase y 72 estudios cuyos proyectos serán construidos durante una segunda parte. Se organizaron hasta tres visitas al enclave del proyecto

³¹ Pins, Anthony. *Ai Weiwei: Spatial matters: Art, Architecture and Activism*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014; página 293.

³² Alejandro Zaera-Polo, quien se ha preocupado por dar cierto sentido a las dispersas corrientes emergentes de la arquitectura contemporánea, comienza una conversación con Charles Jencks describiendo la dificultad de reconocer cuáles son las corrientes principales de la arquitectura contemporánea y la aparente convivencia de múltiples de ellas. Véase: "Charles Jencks And Alejandro Zaera-Polo Compare Diagrams". CCA, 2018. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=L_a2GbbJ1dw&t=9s

a lo largo del año 2008. Además, durante estos días de visita se realizaron diversos debates en el *Holiday Inn hotel* donde se hospedaban. Estos debates se daban unas veces entre los arquitectos y otras con el grupo de arquitectos y promotores que coordinaban el desarrollo de la ‘Zona Cultural e Industria Creativa Jiang Yuan’.³³



Figura 36: Imagen de las reuniones llevadas a cabo en Kangbashi.

En estos encuentros se plantearon diversas cuestiones en torno a las posibilidades y el contexto de intervención. Generalizando, podríamos resumir las cuestiones debatidas entre un primer grupo que se mostraba crítico respecto a diferentes situaciones generadas por el enunciado y el contexto, y un segundo grupo que encontraba esta situación desafiante e interesante para el desarrollo de un ejercicio disciplinar. Habitualmente, y esto es especialmente relevante, la gente que pertenecía al primer grupo utilizaba sus percepciones críticas no necesariamente para cambiarlas sino para articular discursos que validaran sus propuestas. En este sentido, Brendan Mcgetrick resume la disputa:

«Lo que es interesante, como se reflejó en la discusión que tuvimos el otro día, es cómo se resisten al caos muchos de los arquitectos. Yo creo que si simplemente se adentraran y aceptaran el caos serían mu-

33 Muchas de estas discusiones se reflejaron en el documental que Ai Weiwei presentó para la Bienal de Vancouver. Véase: Weiwei, Ai. *Ordos 100* (Documental). China: Ai Weiwei Studio, 2012. Disponible en: <https://vimeo.com/136530514>. También Bert de Muynck realizó una crónica durante los encuentros reflejando muchas de las discusiones y dudas generadas durante esos días. Véase: De Muynck, Bert. ‘Architecture on the move’. En Anthony Pins. *Ai Weiwei: Spatial Matters*. Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 2014; páginas 244-255.

cho más felices y probablemente también harían un mejor trabajo».³⁴

En esta línea, Bert de Muynck describe con detalle las controversias recogiendo los comentarios de arquitectos como Han Tumertekin que critican la tendencia por parte de los arquitectos de descentrar su trabajo del ejercicio de diseño:

«Cuando me enfrento con una organización tan grande asumo que el encargo está bien planteado. Los arquitectos se han empezado a preocupar cada vez más de cuestiones fuera de la arquitectura durante los últimos años, pero algunos de ellos se han olvidado de como afrontar un enunciado».³⁵

El hecho de que no hubiese un cliente claro removi6 discusiones entre los participantes.³⁶ Algunos, como Emmanuel Christ, plantearon la posibilidad de establecer una homogeneidad cromática de todos los edificios, mientras que otros reflejaron algunas de las problemáticas entorno a la falta de realismo que mostraban las imágenes del desarrollo urbanístico del contexto ficcionado.³⁷

Además, a raíz del comentario de Emmanuel Christ sobre la posibilidad de pintar todas las casas del mismo color, se generó un debate -impulsado por Michael Meredith (MOS)- sobre si deberían tomarse o no decisiones colectivas que afectaran a los diseños individuales. Frente a esta situación, Simon Hartmann (HHF) reivindicó, con un discurso victoreado y con cierta ironía, que *puede resultar interesante plantear que haya intercambio de ideas sobre materiales o tecnologías que pudiesen reducir el efecto zoo*³⁸ —es por lo que creo que estamos aqui—, pero que estas ideas deberían

34 Cita recogida en: Weiwei, Ai. *Ordos 100* (Documental), Fake Studio, 2012.

35 De Muynck, Bert. 'Architecture on the move'. En Ai Weiwei; Anthony Pins (Edición), *Ai Weiwei: Spatial Matters*. Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 2014; página 251.

36 La respuesta a esta situación fue variada. Paul Gerretsen se muestra contrariado en el documental por la falta de referencia respecto a un cliente con el que poder tratar temas como el uso de una 'cocina china'. Frente a ello, gente como Tatiana Bilbao apostó por evadirse del contexto y diseñó la vivienda que ella querría en una clara apuesta por el relativismo cultural.

37 Como ya se ha mencionado, los participantes pudieron ver la reconstrucción 'verdeada' de la propuesta de Cai Jiang durante las presentaciones del proyecto.

38 En el documental se subtitula como "*shovel effect*". Sin embargo, se interpreta que hace mención al efecto 'zoo' comentado durante los 'encuentros' y generado por la presencia de cien villas, todas ellas distintas.

*mantenerse en un terreno informal y no imponerse a través del voto.*³⁹

Entre los que sí posicionaron su trabajo desde una perspectiva crítica se encuentra el trabajo de Ines Weizman y Andreas Thiele, al que dedicaremos casi la totalidad de lo que resta de este capítulo, por su encaje protagonista dentro del marco de este trabajo.

*

Si bien hemos reflejado un contexto de aparente discusión e interés por las decisiones colectivas, no todos los posicionamientos críticos centraron sus esfuerzos dentro de estos marcos de debate. En algunos de ellos, como es el caso de los estudios *Office* y *Obra*, se puede leer una cierta crítica dentro de la propia obra al proponer diseños muy elementales con materiales pobres y distribuciones sencillas que distaban mucho de aquellos 'animales hipertecnologizados' entre los que podríamos destacar a *Fridman*, *Barker Freeman*, *J. P. Maza*, *Makeka Design* y *Oyler Wu*.

No obstante, entre aquellos que sí adoptaron una posición crítica hacia los postulados del proyecto a través del propio diseño individual y no en los ámbitos colectivos, es inevitable hacer mención al trabajo propuesto por *Andreas Thiele* e *Ines Weizman*.

Ines Weizman había manifestado, al igual que otras personas como *Keller Easterling* y los integrantes de *WORKac*, sus dudas a la hora de participar en este proyecto. En el caso de *WORKac*, las dudas van a estar motivadas por la escasa relevancia que dicho proyecto podría tener en el estudio, así como por la posibilidad de estafa motivado por la particularidad del proceso de selección.⁴⁰ Mientras, en el caso de *Easterling* y *Weizman*, va a ser el contexto político en el que se inscribe el proyecto lo que les va a generar dudas acerca de su posible participación.

Pese a todo, ambos arquitectos (*Thiele* y *Weizman*), que trabajarían juntos de manera excepcional para *Ordos 100*, decidieron participar con la intención de canalizar sus observaciones críticas a través del diseño. ¿La estrategia?, realizar la vivienda que *Adolf Loos* diseñaría para *Josephine*

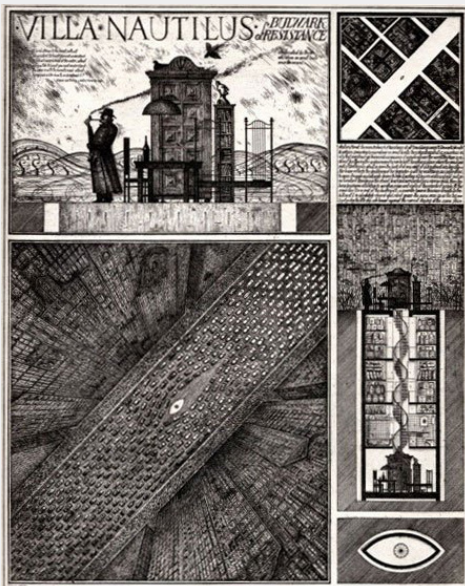


Figura 37: Alexander Brodsky and Ilya Utkin, Villa Nautilus 1990.

³⁹ Simon Hartmann en: Weiwei, AI. *Ordos 100* (Documental). China: Ai Weiwei Studio, 2012. Disponible en: <https://vimeo.com/136530514>. Traducción propia

⁴⁰ Así lo expresaron en una entrevista realizada por la Liga de Arquitectura de Nueva York grabada en el año 2008. Se trata de una de las trece entrevistas que grabaron desde la fundación para la exposición que montarían con motivo del proyecto de *Ordos 100* con los participantes asentados en la ciudad neoyorquina. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-78utGtPs5Q>

Baker en el año 1927. Así lo expresa Ines Weizman:

«Junto al arquitecto berlinés Andreas Thiele, mi propuesta fue la de realizar la villa que diseñó Adolf Loos para Josephine Baker en París. La propuesta funcionaba como una declaración absurda que cuestionara la noción de autoría, propiedad intelectual, falsedad y transporte de los valores (occidentales) que destacaron al principio de la modernidad hacia su aparente y canibalizado final. El proyecto podía entenderse como una movilización del pasado para cuestionar el presente.»⁴¹



Figura 38: **Andreas Thiele e Ines Weizman**. Remake de la casa para Josephine Baker, 2008.

Antes de destacar el hecho de que Weizman parece contraponerse a Tatjana Schneider, editora del libro que recoge la cita, quien en el primer capítulo de su libro *Spatial Agency* afirmó que resultaría extraño ver a un arquitecto que intencionadamente trate de hacer el mundo peor,⁴² conviene identificar el contexto en el que se produce tal propuesta. Por entonces, Ines Weizman se encontraba realizando una investigación sobre la obra del arquitecto vienés cuya defunción, en 1933, implicaba que los derechos de autor sobre su propia obra serían públicos, según recoge Weizman, el mismo año en el que se realiza el proyecto de *Ordos 100*. Es decir, 75 años después.⁴³

⁴¹ Weizman, Ines. «Interior exile and paper architecture.» *Agency working with uncertain architectures*, Londres: Routledge, 2010, página 162. Traducción propia.

⁴² Véase: Awan, Nishat; Schneider, Tatjana; Till, Jeremy. *Spatial Agency: Other ways of doing architecture*. Nueva York: Routledge, 2011; página 37.

⁴³ Weizman, Ines. "Things rights; An architectural re-enactment of the

Además, la similitud entre el proyecto de Loos y el enunciado del trabajo (la vivienda para Baker estaba próxima a los mil metros cuadrados requeridos y la piscina era uno de los elementos centrales), facilitaría la reproducción de la vivienda en el contexto de *Ordos 100*.

Por último, durante estas fechas, Weizman también se había interesado por la práctica arquitectónica de ciertos artistas y arquitectos de origen ruso conocidos en el mundo anglosajón por el calificativo de 'arquitectos de papel',⁴⁴ cuya producción arquitectónica está marcada por la voluntad de realizar modelos fantásticos que se opusieran a la producción con cierto carácter homogéneo del régimen ruso, hasta el punto de rechazar construir dentro de un sistema que consideraban corrupto. Este interés por estas elaboraciones críticas, que le llevaría a elaborar numerosos artículos e incluso libros en torno a la cuestión de la disidencia⁴⁵ en la disciplina arquitectónica, aunque evidentemente serían referencias claras a la hora de afrontar el proyecto de *Ordos 100*, se vería vinculado de manera más meridiana con su propia producción en el capítulo cuya cita hemos utilizado para describir el proyecto.⁴⁶

En este texto, Weizman presenta su escepticismo con el desarrollo organizativo del proyecto y su encaje "neo-liberal" —críticas, en cualquier caso, razonables—. A su vez, se muestra crítica con aquellos arquitectos que invisibilizaron los conflictos políticos que subyacen de sus proyectos con una representación idealizada de su trabajo. Así, para ella, *cualquier respuesta que ignorara tanto lo local como lo geopolítico y, en general, las preocupaciones globales sobre la sostenibilidad a través del ofrecimiento de un diseño,*

Josephine Baker House by Adolf Loos (1928)." *ARQ* (Santiago), número 95, 2017, página 30. Versión española: "Derechos de la cosa: Una revitalización arquitectónica de la casa Josephine Baker de Adolf Loos (1928)." *ARQ* (Santiago), número 95, 2017.

44 Traducido del inglés: '*Paper Architects*'. Este colectivo estaba mayormente formado por estudiantes y arquitectos graduados en el Instituto de Arquitectura de Moscú entre la década de los setenta y ochenta del siglo xx. Podríamos destacar los nombres de Alexander Brodsky, Yuri Avvakumov, Illya Utkin y Michael Belov. Véase: 'Paper architects and the razing of Moscow (Entrevista a Yuri Avvakumov)', 2010, http://rbth.ru/articles/2010/02/24/240210_avvakumov.html

45 Esta se ha convertido en una de las temáticas sobre la que Weizman ha desarrollado su producción académica durante los últimos años. Entre ellas destaca una publicación del año 2013. Véase: *Weizman, Ines. Architecture and the Paradox of Dissidence (Critiques)*. Routledge, 2013, 240 páginas.

46 Weizman, Ines. «Interior exile and paper architecture.» *Agency working with uncertain architectures*, Londres: Routledge, 2010.

se abrirían ellas mismas a la crítica de Mark Konik's,⁴⁷ quien, en el año 1992, refutaría diseñar para el régimen comunista ruso:

«Durante 25 años he estado trabajando para diseñar transformaciones urbanas. Ahora rechazo trabajar. La base de nuestro entorno carece de valor en todos los sentidos: arquitectónico, ecológico, social y culturalmente. Proponer alguna mejora artística es simplemente inmoral.»⁴⁸

Con todo, estas son las herramientas discursivas de las que se basta Ines Weizman para justificar la decisión de realizar la vivienda de Loos para Josephine Baker.

Por un lado resultan remarcables los conflictos que subyacen al comparar ambas decisiones —la de Konik y la de Weizman— como si fueran equivalentes en un ejercicio de verdadero cinismo relativista. No solo por una cuestión de intensidad, sino porque es evidente que el supuesto ejercicio 'disidente' no es tal. Si uno invierte un mínimo de tiempo en pensarlo, llegará inevitablemente a la conclusión de que construir una de las viviendas con mayor repercusión mediática durante el siglo XX va en beneficio de un promotor cuya máxima es acumular la mayor cantidad de piezas de coleccionista. Para mayor escarnio, la dimensión crítica que ambos autores mantuvieron durante las reuniones en Kangbashi fue absolutamente nula, encriptando sus intenciones críticas dentro del propio objeto que apenas unos pocos arquitectos detectaron.⁴⁹

Por otro lado, conviene resaltar que el proyecto se intenta validar, por tanto, desde los criterios de singularidad y conceptualización que rodean al objeto y no desde las propiedades 'atributivas' del mismo. Poco importa para Weizman y Thiele si la vivienda de Loos responde adecuadamente al clima árido del desierto de Ordos o si se adapta a los usos de la cultura china. Lo que resulta aparentemente relevante para Weizman y Thiele es la capacidad de generar una serie de discusiones alrededor de la acción de recrear una vivienda del siglo XX. La obra ya no es el objeto,

47 Ibid.

48 Boym, Constantin. *New Russian Design*. Rizzoli International Publications, página 29.

49 En el documental *Ordos 100* ya mencionado se puede observar el estilo encriptado y los aires elitistas al comunicar su propuesta cuando son preguntados, así como la poca participación en los espacios de debate. La propia Weizman reconoció que apenas unos pocos compañeros de profesión reconocieron que se trataba de la vivienda de Loos, lo cual evidencia la estrategia de invisibilizar dicho ejercicio crítico.



Figura 39: Ines Weizman. Imagen de la instalación "Repeat Yourself. Loos, Law and the Culture of the Copy" en el Arsenal de la Bienal de Arquitectura de Venecia del año 2012.

sino más bien, el relato. La singularidad de la acción se combina con un *ready-made* arquitectónico que le permite al autor generar una distancia respecto a las cualidades del objeto. Utilizando la fórmula de Nathalie Heinich, diríamos que se genera otra de las características paradigmáticas propias del arte contemporáneo:⁵⁰ cultivar todo tipo de distancias (físicas, entre el artista y su material; cultural, con el buen gusto; y ontológica, con los criterios de verificación disciplinar de la arquitectura). De igual forma, el contexto ya no es el inmediato sino el académico y disciplinar.

Esta retórica, que surge precisamente en la búsqueda de generar una postura disidente que cuestione la necesidad de realizar el desarrollo urbano propuesto por Cai Jiang, acaba formalizándose como uno de los proyectos de mayor interés para el magnate.

Es por ello, que el uso de la ironía que utilizan al encriptar constantemente el significado del proyecto durante los encuentros sólo pueda comprenderse desde un cierto elitismo disciplinar. El proyecto acabó finalmente exponiéndose en los ámbitos culturales en los que realmente operaba. Se expuso en la Bienal de Venecia del año 2012, en el *Centro Arquitectónico* de Viena y, entre otros, en la *Buell Architecture Gallery* de la Universidad de Columbia. Además, fue publicado tanto en los números que hemos citado como en otras publicaciones que, exento de su contexto histórico y operativo, fue consumido como un objeto de genuina inteligencia disidente.

A lo largo del trabajo, hemos eludido intencionalmente, una de las participaciones que se desarrollaron durante el proyecto. En realidad, en vez de 'Ordos 100', el experimento arquitectónico debería haberse llamado 'Ordos 101', ya que entre los cien primeros invitados y los cien que finalmente participaron hubo una sustitución. Eyal Weizman, presente en la primera lista, decidió rechazar el encargo en la primera fase porque consideraba que sería un proyecto dañino a nivel urbano y medioambiental, según lo recogía la prensa. Quizás y sólo quizás, entre aquellas hesitaciones se encontraban también los conflictos en torno a los intereses de invisibilización política que se incentivarían con su mera presencia.

⁵⁰ Este análisis se ha extrapolado siguiendo los criterios del capítulo cuatro del libro: Heinich, Nathalie. *El paradigma del arte contemporáneo*. Editorial Casimiro, 379 páginas.

Recetas urbanas

Estrategias de subversión

Desde que en 1996 utilizase una de sus prótesis como estudio temporal en el Pabellón de Finlandia que se construyó en Sevilla con motivo de la Expo'92, el trabajo de Santiago Cirugeda (fundador de Recetas Urbanas) ha estado enredado de múltiples maneras con las instituciones artísticas o de difusión cultural.

En este apartado damos cuenta de esta relación a través de una breve genealogía y una serie de comentarios críticos que recogen tanto los modos en los que se han producido estas *fricciones* como las reflexiones que han suscitado tanto en las personas que han envuelto a Recetas Urbanas desde su fundación en 2003, como a otras personalidades que se han aproximado a su trabajo puntualmente.

"Nos escribieron pidiéndonos algunos datos generales y fotografías, y en un principio accedimos a facilitarlos. El problema fue que en ese momento estábamos realmente hasta arriba, muy implicados en nuevos proyectos y sin tiempo ni paciencia para seguirle el juego al discurso artístico. Respondimos algunas cosas, pero cuando nos preguntaron que en qué momento habíamos pasado de considerar aquello 'arte' a verlo como 'arquitectura' fue demasiado y decidimos pasar. Enviamos un correo electrónico mandando muy educadamente al Premio Mies Van der Rohe a freír espárragos."

Santiago Cirugeda.*

Hasta ahora, cuando este trabajo se ha aproximado al posible ejercicio profesional, bajo el marco descrito en los apartados iniciales de esta investigación, se han reflejado tanto las inevitables contradicciones que envuelven el ejercicio crítico en el ámbito arquitectónico, como los peligrosos y oscuros intereses que subyacen de la movilización de determinadas 'resistencias discursivas' cuya finalidad difícilmente es otra que la de servir a la máquina de producción del capital simbólico representada en la proliferación exponencial de publicaciones y exposiciones.

Sin embargo, aunque se ha hecho referencia a las estrategias de infiltración, negociación y crítica sobre las que opera la Oficina de Arquitectura Metropolitana dentro de los engranajes propios del sistema de

* En: *Usted está aquí*. Ediciones asimétricas, 2018, página 157.

producción y consumo "posfordista", no se ha planteado hasta ahora la posibilidad de un modelo que, sin perder de vista las contradicciones y limitaciones que envuelven a la crítica durante el ejercicio profesional, articule líneas de producción que puedan tener una capacidad de transformación desde una posición de confrontación o "guerrilla".

En este sentido, el trabajo de Recetas Urbanas se instituye como un ejemplo paradigmático de como, manteniendo una posición situada hacia las posibles reapropiaciones de su producción por parte de instituciones artísticas con consecuencias no siempre deseables, es posible mantener una postura que, siendo agonística, plantee una posible revinculación con lo social a través del mismo ejercicio práctico.

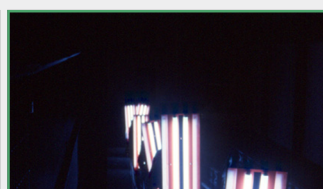
Así, desde que se instalara en el Pabellón de Finlandia hace ya 20 años, con la intención de realizar un taller que le permitiera seguir explorando la manipulación de todo tipo de cosas para convertirlas en espacios de habitabilidad y generar contenidos para realizar una primera exposición,² hasta hace apenas unos pocos meses, que se podía visitar una exposición monográfica en el Museo de Arte Contemporáneo de León, que recogía gran parte de la producción y documentación producida por Recetas Urbanas, el trabajo de Santiago Cirugeda siempre ha estado atravesado por una relación compleja y enrevesada tanto con los espacios expositivos como con las lógicas urbanas que se imponen bajo los modelos 'imparables' de turismo cultural.

En este contexto, las arquitecturas de Santiago Cirugeda ha tratado de encontrar y aplicar estrategias que se relacionen críticamente con los procesos de 'musealización global' ya señalados en el apartado 01.02 de este trabajo.

² Véase: Cirugeda, Santiago. 'Hacer cosas'. En *Usted está aquí*. Ediciones asimétricas, 2018, página 105.



Sin título (Exposición en el FIDAS)
1996
Santiago Cirugeda
Sevilla



Proyectar con luces
1996
Santiago Cirugeda
Sevilla



Kuvas S.C.
1997
Santiago Cirugeda
Sevilla



Andamios
1998
Santiago Cirugeda
Sevilla

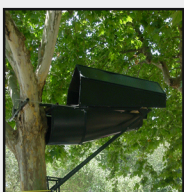


City, Space + Globalization
1998
Exp. colectiva. Participa S. Cirugeda
Michigan

Unas primeras se dan en la búsqueda de oportunidades edificatorias y performativas que cuestionen y se posicionen como alternativas ante los modelos urbanos que, con la intención de promocionar el turismo, han llevado a cabo varias estrategias de 'musealización' en los cascos históricos españoles. En esta línea, la mediación por parte de autoridades e instituciones en la 'monumentalización' y 'estetización' de estos contextos urbanos en contra de sus lógicas adaptativas y en favor de un posible visitante foráneo, que suele requerir la completa despolitización del entorno, son los espacios de conflicto sobre los que muchas veces se ha tratado de insertar la obra de Santiago Cirugeda. Como ha condensado Manuel Delgado *la Cultura funciona así al mismo tiempo como negocio y como exorcismo y expiación, puesto que sólo puede convertirse en dinero una ciudad que haya sido previamente liberada de las potencias malignas que la poseían –las nuevas y viejas formas de miseria, la tendencia a la ingobernabilidad, las grandes y pequeñas luchas– y que todavía son reconocidas como al acecho.*³ Aunque quizás no con la intensidad que él mismo desearía, el trabajo de Cirugeda trata de poner en crisis con algunas de sus obras las políticas que subyacen de tales apuestas 'culturales'.⁴

3 Delgado, Manuel. "La artistización de las políticas urbanas: El lugar de la Cultura en las dinámicas de reapropiación capitalista de la ciudad". *Scripta Nova*, volumen 12, número 270, 2008, página 6.

4 Aunque muchos de los trabajos a los que nos vamos a referir sean anteriores al siglo XXI, la cuestión sobre los efectos de la musealización de los cascos históricos españoles sigue teniendo plena vigencia en la actualidad. Hace unos pocos meses saltaba la polémica sobre los conflictos políticos y las dificultades y presiones impuestas por parte del *Museu d' Art Contemporani de Barcelona* para llevar a cabo la construcción de un ambulatorio en el barrio del Raval que se suma a una larga lista de situaciones en las que, a través de la cultura y la "artistización de las políticas urbanas" se han sucedido grandes procesos de gentrificación tanto en Barcelona como en otras capitales de provincia a lo largo del territorio español. Para más información sobre el caso del Raval véase artículo de nota anterior.



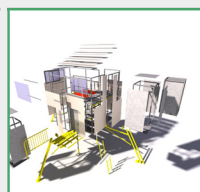
Casa Insecto
1998
Santiago Cirugeda
Sevilla



Molí de Calaf
2001
Santiago Cirugeda y Lara Almarcegui
Calaf [Proyecto Idensitat #2]



Prótesis urbanas
2001
Santiago Cirugeda
Sevilla



Casa Rompecabezas
2002
Santiago Cirugeda
Cádiz



Casa Rompecabezas
2002
Santiago Cirugeda
Sevilla



Prótesis Institucional
2004
Santiago Cirugeda
Castellón

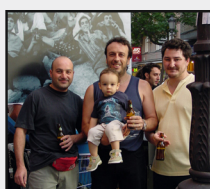
En un segundo lugar, también encontramos otra estrategia agnóstica con respecto a los ámbitos expositivos en los modos de operar dentro de las propias instituciones artísticas. Así, en el empeño obsesivo por intentar reconectar las propuestas expositivas con un *afuera*, ya sea tratando de conseguir partidas económicas que acaben motivando otros proyectos que no estén reglados con tanta intesidad por la institución artística o directamente, realizando una arquitectura de fácil desmontaje que pueda tener una segunda vida lejos de los muros del museo —e implicándose en su desmontaje y puesta en circulación—, se pueden apreciar como maniobras formales que no sólo dan cuenta de la situación sino que materialmente la reformulan.

También, a través de gestos más 'desenfadados' y ciertamente conflictivos como promover una cierta antiestética, en la línea que ya hemos reflejado con Koolhaas, que trate de eludir la posible espectacularización por parte de los medios de difusión, se puede leer, de nuevo, una atención hacia los posibles devenires de los proyectos.⁵

5 Esta cuestión es quizás la que tenga una lectura más enrevesada y compleja dentro de la posible aproximación crítica. En muchos de sus proyecto se puede hacer una lectura por la cual, el uso de determinados materiales, como pueden ser los casquetes de plástico negro para la 'Prótesis Institucional' en Castellón, está motivado por una consideración antiestética o por una estética de lo 'feo' que trate de desafiar la espectacularización que se pueda realizar desde las instituciones. Otras veces, es innegable que estos resultados 'antiestéticos' más que el fruto de una elección, parecen ser condición *sine qua non* de las condiciones precarias sobre las que se desarrolla el trabajo. En este último caso es innegable que las propias condiciones materiales se imponen sobre cualquier tipo de crítica teórica. En el primer caso, son gestos que, al igual que ocurriría en el caso de Koolhaas, parecen tener un encaje más complejo, pues además de operar en dirección de las instituciones de arte, también constituyen realidades 'propias'. En este sentido, son espacios con usuarios cuyo disfrute en la edificación está condicionado, en gran medida, por la propia arquitectura 'fea'. Existe, por tanto, una última lectura que se dirige ya no hacia las instituciones sino hacia el sentido estético y del gusto del usuario.



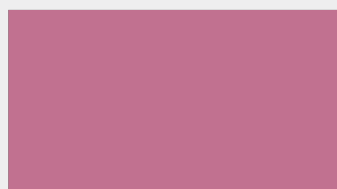
→ La Salamandra
2004
Todo por la praxis
Madrid



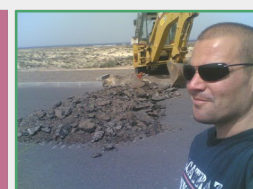
Botellón en Alcorcón
2004
Santiago Cirugeda
Acorcón, Madrid



Plaza de la memoria
2006
R. L. Cuenca y S. Cirugeda
Málaga



← Plaza de la memoria
2006
Rogelio López Cuenca y S. Cirugeda
ARCO, Madrid



Recuperando el territorio
2007
Santiago Cirugeda
Fuerteventura

Aunque en muchos proyectos las estrategias son múltiples y compartidas, podemos destacar como paradigmas de la primera estrategia, entre muchos otros, los proyectos 'Kuvás S.C.', 'Andamios', la 'Casa Insecto', el 'Botellón en Alcorcón'. De los segundos, habría que hacer alusión a las sucesivas prótesis que desarrollaría especialmente durante la primera década de desarrollo profesional, pero sobre todo a las dos vidas de la 'Casa Rompecabezas' y a la 'Prótesis Institucional' que realizaría para el *Espai d'art contemporani de Castelló*. A modo de ejemplo se hará referencia a algunos de ellos.

*

'Kuvás S.C.' se realizó tras una primera detección de la escasez de parques infantiles en el casco histórico de Sevilla. Así lo recoge el estudio en la memoria del proyecto:

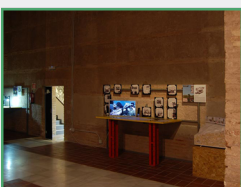
«El casco histórico de Sevilla, uno de los más grandes de Europa, contaba con un único parque infantil, a pesar de que algunos ciudadanos y asociaciones llevaban reclamando que se proyectaran más desde finales de la década de los setenta. Los responsables del Ayuntamiento habían desoído siempre estas demandas, llegando a utilizar como excusa el argumento absurdo de que esos equipamientos de ocio, demasiado "modernos", no eran compatibles con el patrimonio histórico del centro [...]»⁶

Ante esta situación, Santiago Cirugeda propone como respuesta, siempre partiendo de su condición de ciudadano,⁷ la solicitud en la Ge-

Kuvás S.C.

6 Cirugeda, Santiago. En "Kuvás S.C.", <http://www.recetasurbanas.net/index.php?idioma=esp&REF=i&ID=0002>

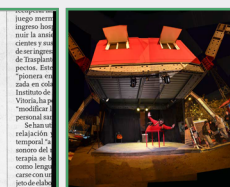
7 Gran parte de la producción arquitectónica de Santiago Cirugeda se



La socialización del Arte
2009
Recetas Urbanas
Sevilla



Talleres comunitarios y blog: Arquitectura para todos
2011
Recetas Urbanas. En exposición "Of Bridges and Borders"
Centro Cultural de España. CIA, Buenos Aires



La Carpa
2012
Recetas Urbanas
Sevilla



House of Words
2015
Recetas Urbanas
GIBCA, Gotemburgo



Sin título
2018
Recetas Urbanas
Art Basel. Basilea

rencia de Urbanismo —en este caso de Sevilla— para instalar un contenedor de obra en el espacio público por motivo de una obra menor ficticia, promoviendo así una herramienta que ayude a empoderar al propio ciudadano que ya cuenta con los recursos legales para realizar esa intervención en un futuro.



Figura 40: **Santiago Cirugeda**. Kuvás S.C., 1997.

Aunque durante el verano de 1997 la cuba se instaló en dos localizaciones distintas del casco histórico de Sevilla y permitió la realización de actividades variadas entre los vecinos, desde uso del columpio instalado, hasta representaciones teatrales —según recogen en la web—,⁸ no se volvió a repetir la experiencia.

centra en encontrar los recursos legales para que cualquier ciudadano pueda repetir la experiencia posteriormente. Tal y como se reflejaba en la introducción el caso de *Assemble* y el *'Cineroleum'*, estas apuestas por lo estratégico o por Wikificar —por hacer alusión al término que utiliza Pascal Gielen— rara vez consiguen sus objetivos en un modelo de consumo y producción arquitectónica en que prepondera lo *'nuevo'*. Probablemente, ante la falta de iniciativa ciudadana, esta cuestión haya influenciado en que, con el tiempo, sus proyectos han tenido una mediación más directa con las propias instituciones y su carácter *'autónomo'* se haya visto reducido. Véase: Gielen, Pascal. *'La potencia de la anécdota: Sobre la Micropolítica Anarquitectónica de Recetas Urbanas'*. En *Usted está aquí*. Ediciones asimétricas, 2018, páginas 42-46. También puede observarse una reflexión del autor sobre esta cuestión en: "Santiago Cirugeda: El agitador de la arquitectura". Entrevista por Anaxu Zabalbeascoa, 2007, https://elpais.com/diario/2007/08/05/eps/1186294547_850215.html

⁸ Para obtener información más detallada del proyecto como de los procesos legales para llevarla a cabo, véase: "Kuvás S.C.", <http://www.recetasurbanas.net/index.php?idioma=esp&REF=1&ID=0002>

*

En el mismo contexto urbano y bajo similares motivaciones críticas, se llevaría a cabo el proyecto 'Andamios'. Este trabajo, construido en el año 2008, planteaba los mecanismos legales necesarios para construir un pequeño espacio habitable y temporal dentro del casco histórico de Sevilla.

En este contexto de protección patrimonial ya mencionado, que dificultaba y sigue dificultando la posibilidad de adaptación en función de los requerimientos de los ciudadanos, se proponía un proyecto que visibilizase y diese respuesta a esta problemática a través de la reapropiación de una normativa para colocar andamiajes.

Con la finalidad de posibilitar una pequeña unidad habitacional, se planteaba la manipulación de un andamio de modo que, durante un período efímero de apenas tres meses —lo que contemplaba la normativa de plazo en el que se podía mantener—, se 'pegase' a la fachada como una prótesis que sirviera de habitáculo y permitiese acceder al resto de la vivienda. Pasados estos tres meses y habiendo dado respuesta a la necesidad habitacional puntual, el andamio se desmontó no sin antes eliminar la pintada por la cuál se había requerido pedirlo.⁹



Figura 41: **Santiago Cirugeda**. Andamio, 1998. En la pared una pintada con las letras S.C.

⁹ Para obtener información más detallada del proyecto como de los procesos legales para llevarla a cabo, véase: "Construir refugios urbanos", <http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=esp&REF=1&ID=0003>

Con este proyecto se cuestionaba, de nuevo, no sólo las problemáticas del efecto de la 'patrimonialización' del centro, sino que se ofrecía una respuesta que, con las herramientas legales y constructivas proporcionadas, permita generar arquitecturas desde la propia ciudadanía.

Estos dos proyectos son el reflejo de un cuestionamiento del impacto de determinados efectos de la 'apuesta cultural' a través del 'encorsemtamiento' del casco histórico, desde una serie de acciones "externas" a las propias instituciones. Sin embargo, no todos los proyectos comparten esta aparente condición de 'outsiders'. La Casa Rompecabezas probablemente sea uno de los primeros proyectos en los que se puede ver esta doble condición en la que, gracias a diversas operaciones realizadas desde dentro de la misma institución, se acaba teniendo un efecto que cuestione y produzca otras realidades críticas con instituciones de otra índole.

Este proyecto surgió en el año 2002 a raíz de un encargo. Inicialmente, su función tenía que ser la de servir como espacio expositivo para una muestra de una exposición que se iba a celebrar en la Plaza de la Mina, en Cádiz. La idea original que tenían los dos arquitectos que le contactaron cuando le encargaron el proyecto —tal y como relata el arquitecto sevillano—, consistía en *presentar los planos y dibujos a modo de banderolas colgadas en los árboles*.¹⁰



Figura 42: Santiago Cirugeda. Casa Rompecabezas, 2002.

¹⁰ "La estrategia del armario: Casa Rompecabezas", <https://www.receta-surbanas.net/index.php?idioma=ESP&REF=1&ID=0006>

Sin embargo, Cirugeda no sólo aceptó el trabajo con la exigencia de que, una vez terminado, se pudiese quedar con la estructura, sino que además diseñó el mismo espacio expositivo, no bajo las indicaciones, sino en función de un segundo uso: como casa desmontable y fácilmente instalable en un solar en desuso.

Los materiales de la vivienda, una vez finalizada la exposición en Cádiz y otras localizaciones, se instalaron durante un período de más de un año en un solar vacío de la ciudad de Sevilla —previo acuerdo con el dueño— hasta que fue derruida (con la oposición de algunos vecinos). Durante ese período, la vivienda, aunque no estuvo ocupada permanentemente, sirvió para albergar gran cantidad de actividades culturales, así como de punto de reunión y local de ensayo. Una serie de actividades que, desde su cotidianidad, permitían empezar a imaginar la posibilidad de encontrar conexiones entre los ámbitos culturales y otras realidades que se producen en otras esferas.

*

Una estrategia similar, en el sentido de que operaba desde dentro de la institución pero también buscaba cauces fuera, se dio en uno de sus proyectos más sonados, la 'Prótesis Institucional' para el *Espai d'art contemporani de Castelló*.

Este proyecto, comenzó en el año 2004 después de que Recetas Urbanas fuese invitado a participar, junto a otros estudios encasados bajo la etiqueta de arquitectura social o colaborativa, para diseñar una intervención sobre el edificio del centro cultural.

Entre estas propuestas, acabó seleccionada la del estudio del arquitecto sevillano, que proponía la construcción de una prótesis —tal y como indica su nombre— que se pegaba a una de las fachadas orientadas a la vía pública del edificio. La prótesis constaba de dos espacios, *el gordo* y *el flaco*, cuyo acceso era independiente al del museo. Los dos módulos, elevados unos tres metros del suelo, se apoyaban sobre una estructura desmontable de segunda mano. La solución de las fachadas laterales consistía en paneles *sandwich* hacia el exterior y una serie de casetones negros que, fijados sobre una placa de madera cemento, permitían disipar la radiación solar y generar cierta ventilación.¹¹ Por otro lado, la fachada frontal estaba acristalada permitiendo, hasta cierto punto, generar con-

11 Para otras consideraciones sobre estos casetones véase la nota 5 de este capítulo.

fluencias entre lo que se desarrolla dentro de estos volúmenes y el espacio público que se encuentra en frente.



Figura 43: **Recetas Urbanas**. Prótesis Institucional, 2004.

El proyecto que estaba inicialmente pensado para mantenerse durante un período de dos años se mantuvo, finalmente, durante 9 años más. Aunque durante el período inicial sí que fue un instrumento útil, pues permitía desarrollar actividades y organizar eventos, durante los últimos años no sólo había perdido gran parte de ese impulso sino que ni siquiera se encontraba abierto al público. Sin embargo, la dimensión mediática que adquirió, llegando a ser publicado en un catálogo del *Tas-*

chen sobre arquitectura española contemporánea,¹² así como el interés que suscitó entre otros sectores asociados al sector cultural provocó un cierto interés por parte de la Institución *Espai d'art contemporani de Castelló* en mantenerlo.

En este contexto y conscientes de que había perdido su carácter social, desde Recetas Urbanas plantearon al museo dos alternativas: o bien se resolvía la situación y recuperaba su función, o bien se desmontaba —algo sobre lo que tenían pleno derecho una vez pasados los dos años que se acordaron—.

Ante la inacción por parte del museo, desde Recetas Urbanas decidieron finalmente desmontar el edificio. Al ser mayormente materiales reciclables y desmontables y aún siendo un esfuerzo e inversión mayor, el estudio decidió no hacer desaparecer los componentes sino que trató de ponerlos en circulación para que pudiesen tener una segunda o tercera vida. Como relata Cirugeda, se enviaron a Madrid para que formasen parte del Espacio Sociocultural La Salamandra, en el que estaban involucrados otros colectivos como Todo por la Praxis.¹³ Muchos de ellos se perdieron por el camino y sin embargo este nivel de implicación personal con respecto a la gestión de su producción desde los ámbitos expositivos permite ampliar el imaginario no sólo de la teoría, sino de las posibilidades de la acción misma.

12 Véase: Jodidio, Philip. *Architecture in Spain*. Taschen, 2007, 192 páginas.

13 Cirugeda, Santiago. 'Prótesis Institucional'. En *Usted está aquí*. Ediciones asimétricas, 2018, página 162.

03.01 BIBLIOGRAFÍA

PUBLICACIONES

- Aguirre, Peio. *La línea de producción de la crítica*. Consonnñi, 248 páginas.
- Alloway, Lawrence. *The Venice Biennale. 1895-1968*. Connecticut: New York Graphic Society, 1968, 202 páginas.
- Awan, Nishat; Schneider, Tatjana; Till, Jeremy. *Spatial Agency: Other ways of doing architecture*. Nueva York: Routledge, 2011; 225 páginas.
- Castro Flórez, Fernando, *Contra el Bienalismo: Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*. Akal, 2010, 242 páginas.
- Cobb, Harold M. *The History of Stainless Steel*. ASM International, 2010, 374 páginas.
- Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity: modern architecture as más media*. MIT Press, 1994, 401 páginas.
- Eagleton, Terry. *The Function of Criticism*. Verso, 1996, 136 páginas. Versión española: *La función de la crítica*. Paidós, 1999, 70 páginas.
- Fiero, Gloria. *The Humanistic Tradition, Book 5: Romanticism, Realism and the Nineteenth-Century World*. McGraw-Hill, 2006, páginas 3-27.
- Foster, Hal. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle: Bay Press, 1985, 256 páginas.
- Guattari, Félix. *Psychanalyse et transversalité: essais d'analyse institutionnelle*. París: La Découverte, 1974, 292 páginas.
- Heinich, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Gallimard, 2014. 373 páginas. Versión española: *El paradigma del arte contemporáneo*. Editorial Casimiro, 2017, 384 páginas.

Bibliografía

- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991, 461 páginas.
- Kumar, Krishan. *From Post-Industrial to Post-Modern Society: New Theories of the Contemporary World*. Blackwell Publishing, 1995, 292 páginas.
- Koolhaas, Rem; Mau Bruce. *S,ML,XL*. Nueva York: The Monacelli Press, 1994, 1344 páginas.
- Lange, Christiane, Ludwig. *Mies van der Rohe & Lilly Reich. Furniture and Interiors*. Krefeld: Hanzte Cantz, 208 páginas.
- Latour, Bruno. *The Pasteurization of France*. Harvard University Press, 1998, 275 páginas.
- Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Editions La Découverte, 1991. Versión española: *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Siglo veintiuno editores, 2007, 221 páginas.
- Maleuvre, Didier. *Museum Memories. History, Technology, Art*. Stanford University Press, 1999. Versión española: *Memorias del museo. Historia, tecnología, arte*. Cendeac, 2012, 305 páginas.
- Melanie Townsend, ed., *Beyond the Box: Diverging Curatorial Practices*. Banff, Canadá: Banff Centre Press, 2003, 187 páginas.
- Miessen, Markus. *The Nightmare of Participation: Crossbench Praxis as a Mode of Criticality*. Sternberg Press, 2010. Versión española: *La pesadilla de la participación*. dpr-barcelona, 2014, 309 páginas.
- Miller, James; Miller, Jim. *The Passion of Michel Foucault*. Harvard University Press, 1993, 491 páginas.
- OMA. *Content*. Taschen, 2004, 544 páginas.
- Otero, Marina. *Instituciones Evanescentes: Consideraciones Políticas sobre la arquitectura Itinerante*, Tesis Doctoral, UPM, 2016, 145 páginas.
- Smitshon, Robert. 'Cultural Confinement'. En *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley, University of California Press, 1996, 424 páginas.
- Pelkonen, Eeva-Liisa. *Exhibit A: Exhibitions That Transformed Architecture, 1948-2000*. Phaidon, 2018, 288 páginas.
- Pins, Anthony. *Ai Weiwei: Spatial matters: Art, Architecture and Activism*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014; página 293.
- Ramos Lizana, Manuel. *El turismo cultural: los museos y su planificación*. Ediciones Trea, 2007, 472 páginas.
- Turner, Louis; Ash, John. *The Golden Hordes: international tourism and the pleasure periphery*. Constable, 1975, 319 páginas. Versión española: *La horda dorada. El turismo internacional y la periferia del placer*. Endymion, 1991, 472 páginas.
- Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in Modern Unhomely*. The MIT Press, 274 páginas.
- VV.AA. *Agency working with uncertain architectures*, Londres: Routledge, 2010, 192 páginas.

VV. AA. *Arquitectura expuesta: Exposiciones, interludios y ensayos*. Ciudad de México: Park Books, 2017, 312 páginas.

VV.AA. *Exhibiting Architecture: A Paradox?* Editado por Eeva-Liisa Pelkonen, Yale School of Architecture, 2015, 207 páginas.

VV.AA. *Preservation Is Overtaking Us*. GSAPP Books, 2014, 57 páginas.

VV.AA. *Usted está aquí*. Ediciones asimétricas, 2018, 344 páginas.

Weiwei, Ai; Ulrich, Hans. *Ai Weiwei Speaks: Con Hans Ulrich Obrist*. Penguin Books, 2016; 128 páginas.

Weizman, Ines. *Architecture and the Paradox of Dissidence (Critiques)*. Routledge, 2013, 240 páginas.

ARTÍCULOS . MONOGRAFÍAS Y TESIS

Borja-Villel, Manuel. "¿Pueden los museos ser críticos?". *Revista Carta* (Madrid), número 1, 2010, páginas 1-2 .

Brandis García, Dolores. "El interés por el paisaje en la política turística española de la segunda mitad del siglo XX (1951-1978)". *Estudios Geográficos*, volumen LXXVII, 281, páginas 391-414.

Castillo, Greg. "Domesticating the Cold War: Household Consumption as Propaganda in Marshall Plan Germany". *Journal of Contemporary History*. SAGE Publications, volumen 40, páginas 261-288.

De Muynch, Bert. "Architecture on the move: Urban and architectural design in Inner Mongolia". *Continuum*, volumen 23, número 2, abril 2009, páginas 209-219.

Delgado, Manuel. "La artistización de las políticas urbanas: El lugar de la Cultura en las dinámicas de reapropiación capitalista de la ciudad". *Scripta Nova*, volumen 12, número 270, 2008, página 6.

Flores Ruiz, David; Barroso González, María de la O. "Una revisión de la política turística: pasado, presente y retos de futuro". *Papers de turisme*, número 46, 2009, páginas 6-21.

Fraser, Andrea. "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique". *Artforum* (Nueva York), volumen 44, número 1, septiembre, páginas 278-286.

García Sánchez, Antonio. "El turismo cultural y el de sol y playa: ¿Sustitutivos o complementarios?". *Cuadernos de Turismo*, volumen 11, 2003, páginas 97-105.

Garriga Jimeno, Queralt. *Arquitectura en Exposición. Trascendiendo el paradigma clásico*. Tesis Doctoral, ETSAC, 2014, 374 páginas.

Jaque Ovejero, Andrés. *Mies en el sótano: El Pabellón de Barcelona como ensamblajes de lo social*. Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2015, 438 páginas.

Jessop, Bob. "Fordism and Post-Fordism: a Critical Reformulation". *Routledge*, 1992, páginas 43-65.

Bibliografía

Quetglas, J. "Pérdida de la síntesis: el Pabellón de Mies". *Carrer de la Ciutat*, número 11, 1980, páginas 17-27.

Lu, Ming; Xia, Yiran. "Migration in the People's Republic of China". Asian Development Bank Institute: *ADB Working Paper Series*. Número 593, 2016, página 7.

Mastrigli, Gabrielle; Vittorio Aureli, Pier. "Oposiciones posmodernas: Eisenman contra Koolhaas". *Arquitectura Viva*, número 83, 2003, páginas 36-41.

Nieto Fernández, Enrique. *¿...PRESCINDIBLE ORGANIZADO!: Agenda docente para una formulación afectiva y disidente del proyecto arquitectónico*. Tesis Doctoral, Universidad de Alicante, 2012, 452 páginas.

O'Neill, Paul. *The culture of curating and the curating of culture(s): the development of contemporary curatorial discourse in Europe and North America since 1987*. Tesis Doctoral, Middlesex University, 2007, 1039 páginas.

Osorio García, Maribel. "Hacia la construcción del objeto de estudio del turismo: Desde una perspectiva materialista crítica". *Estudio y Perspectivas en Turismo*, volumen 12, 2003, páginas 41-61.

Slaatta, Tore. "Urban screens: Towards the convergence of architecture and audiovisual media". *Urban Screens: Discovering the potential of outdoor screens for urban society*. First Monday, número especial 4, 1995.

Sudjic, Deyan. "Críticas y compromisos: Rem Koolhaas, la revolución ambigua." *Arquitectura Viva*, número 83, 2002, páginas 34-35.

Ulfstjerne, Michael A. 'Unfinishing Buildings'. En Mikkel Bille y Tim Flohr (edición), *Elements Of Architecture Assembling Archaeology, Atmosphere And The Performance Of Building Spaces*. Routledge, 2015, página 395

Vittorio Aureli, Pier. "Architecture and Content: Who's afraid Of the Form-Object?", *Log*, número 3, 2004, páginas 29-37.

VV.AA. "La arquitectura de lo inmaterial en Rem Koolhaas." *Zarch*, número 6, 2016, 14 páginas.

VV.AA. *Rem Koolhaas: OMA/AMO 2000-2015*. Editado por Luis Galiano-Fernández. AV Monografías, números 178-179, 2015, 220 páginas.

Weizman, Ines. "Things rights; An architectural re-enactment of the Josephine Baker House by Adolf Loos (1928)." *ARQ* (Santiago), número 95, 2017, páginas 30-40. Versión española: "Derechos de la cosa: Una revitalización arquitectónica de la casa Josephine Baker de Adolf Loos (1928)." *ARQ* (Santiago), número 95, páginas 30-40.

Walton, John K. "Aproximación a la historia del turismo en el Reino Unido, siglos XVIII-XX". *Historia Contemporánea*, número 25, páginas 65-82.

Wing Chan, Kam; Xu, Xeoquiang. "Urban Population Growth and Urbanization in China Since 1949: Reconstructing a Baseline". *The China Quarterly*, número 104, 1985, páginas 583-613.

Williams, Austin. "The real Ghost Town". Londres: *The Architectural Review*, volumen 234, número 1399, septiembre 2013; página 14.

Woodworth, Max D. "Ordos Municipality: A market-era resource boomtown". *Cities*, número 43, 2015, página 120.

Zaera Polo, Alejandro. "Ya bien entrados en el siglo XXI." *El croquis* (Madrid), número 187, 2016, páginas 252-287.

PUBLICACIONES Y RECURSOS ONLINE

Holmes, Brian. "Extradisciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions". Versión española: "Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones". Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>

Kroll, Luisa; Dolan, Kerry. "Meet The Members Of The Three-Comma Club", 2018, <https://www.forbes.com/billionaires/#1d11ea3d251>

Münter, Ulrike. "Booming under the banner of art". *Chinesische Gegenwartskunst*, <http://www.chinesische-gegenwartskunst.de/pages/essays/aufschwung-im-zeichen-der-kunst-en.php>

"Paper architects and the razing of Moscow" (Entrevista a Yuri Avvakumov) 2010, http://rbth.ru/articles/2010/02/24/240210_avvakumov.html

"Thomas Cook History". *Thomascook.Com*, 2019. Acceso el 5 de abril de 2019. <https://www.thomascook.com/thomas-cook-history/>

"Why Hundreds Of Completely New Cities Are Being Built Around The World". *Forbes.Com*, 2019, <https://www.forbes.com/sites/wadeshepard/2017/12/12/why-hundreds-of-completely-new-cities-are-being-built-around-the-world/#4aa970a514bf>

Zepke, Stephen. "Hacia una ecología de la crítica institucional". Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0106/zepke/es/print>

MATERIAL AUDIOVISUAL

"Charles Jencks And Alejandro Zaera-Polo Compare Diagrams". CCA, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=L_a2GbBJ1dw&t=9s

Harper, Phineas. "The kids aren't alright" (conferencia). Escuela Británica de Roma, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=iPrDcJIHVxo>

Koolhaas, Rem. "S,M,L,XL" (conferencia). AA School of Architecture, 1995, <https://www.youtube.com/watch?v=YEGmhjouAeM>

"OMA: On Generations". Barbican Centre, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=FIzI3TJiP8&t=1530s>

"Reinier de Graaf in conversation with Giovanna Borasi and Mirko Zardini". CCA, 2015, https://www.youtube.com/watch?time_continue=1263&v=iNUoaUiUV10

"OMA*AMO: preservation samples" (conferencia), <https://www.youtube.com/watch?v=Dy23IuVItLQ&t=495s>

Weiwei, Ai. *Ordos 100* (Documental), Fake Studio, 2012, <https://vimeo.com/136530514>

03.02 Listado de figuras

Figura 1: Assemble. 'Cineroleum', 2010. Plataforma arquitectura (Cortesía de Assemble).

Figura 2: *Exhibited architecture: A paradox?* Portada, 2015. Imagen disponible en: <http://actar.com/exhibiting-architecture-2/>

Figura 3: *Exposiciones, interludios y ensayos*. Portada con la casa de Domingo Faustino Sarmiento, 2017. LaCapell.

Figura 4: Queralt Garriga Jimeno. *Arquitectura en exposición*. Portada, 2014.

Figura 5: Lilly Reich y Mies van der Rohe. Pabellón de Barcelona, 1929. Al fondo la escultura de Georg Kolbe. Knoll Archive.

Figura 6: Pelkonen, Eeva-Liisa *Exhibit A: Exhibitions That Transformed Architecture, 1948-2000*. Phaidon, 2018, 288 páginas.

Figura 7: J. McNeven. Reconstrucción del interior del Crystal Palace, 1851 (Londres). Archivo del V&A Museum.

Figura 8: Dibujo simulando la teatralización llevada a cabo por Elisha Otis en la Exposición Universal de Nueva York de 1853 para convencer al público de la seguridad de su sistema de ascensores. Wikimedia Commons.

Figura 9: Fun Palace. Cedric Price, 1964. Cedric Price fonds. Collection Centre Canadien d'Architecture/ Canadian Centre for Architecture, Montréal.

Figura 10: Ted Byfield y Felix Stalder. Logo del proyecto Nettime diseñado por Heath Bunting.

Figura 11: OMA. Hyperbuilding, 1996. Archivo digital de OMA.

Listado de figuras

Figura 12: OMA. Casa da Música, 1999. Archivo digital de OMA.

Figura 13: OMA. Casa 2YK, 1998. Archivo Digital de OMA.

Figura 14: OMA. La imagen de Europa, 2001-Presente. Archivo Digital de OMA.

Figura 15: O.M.A.; Bruce Mau. *S,M,L,XL*. Monacelli Press (2ª Edición), 1997. Archivo Digital de OMA.

Figura 16: Rem Koolhaas en conversación con Giovanna Borasi y Mirko Zardini. En la imagen un pequeño diagrama que explica con pequeños círculos la producción de OMA y tras una línea y con flechas en la dirección de los círculos, el trabajo crítico de AMO. Vídeo disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RAzHDn-igFI>

Figura 17: Boceto con anotaciones de Rem Koolhaas. García González, Carlos. Atlas de Exodus. Tesis Doctoal, ETSAM, 2014, página 248.

Figura 18: OMA. Harvard, 2001. Archivo Digital de OMA.

Figura 19: OMA. Diferentes diagramas alternativos para la conservación en Pekín, 2002. Archivo Digital de OMA.

Figura 20: OMA. En rojo los elementos dignos de conservación. *Content*, 2004.

Figura 21: OMA. Evolución de la tecnología y su relación con la creación de legislaciones por la conservación. *Content*, 2004.

Figura 22: Cojín sobre la plataforma elevadiza

de la Maison a Bordeaux. Archivo Digital de OMA.

Figura 23: Cojín sobre el suelo de la exposición 'Cronocaos' organizada para la Bienal de Venecia del año 2010. Archivo Digital de OMA.

Figura 24: Imagen de la sección dentro de la exposición "OMA/Progress" dedicada al proyecto que OMA realizó sobre el desierto de Libia. Archivo Digital de OMA.

Figura 25: OMA. Il Fondaco dei Tedeschi, 2016. Archivo Digital de OMA.

Figura 26: Imagen satélite de Kangbashi, 2011. Google Earth.

Figura 27: Imagen satélite de Kangbashi, 2017. Google Earth.

Figura 28: Biblioteca Nacional de Ordos. Imagn de Carla Hajjar (Forbes).

Figura 30: Desarrollo de viviendas en Kangbashi. Imagen de Carla Hajjar (Forbes).

Figura 30: Ópera Nacional de Ordos. Imagen de Carla Hajjar (Forbes).

Figura 31: Fotograma del documental 'Ordos 100'. Weiwei, Ai. Ordos 100 (Documental). Fake Studio, 2012.

Figura 32: DNA. Ordos Art Museum. Archdaily.

Figura 33: Jaques Herzog, Pierre de Meuro y Ai Weiwei. Estadio Olímpico de Pekín, 2008. Wikimedia Commons.

Figura 34: Herzog y de Meuron. Pabellón en Jinhua. Fotografía de Evan Chakroff.

Figura 35: Wang Shu. Ceramic House. Fotografía de Evan Chakroff.

Figura 36: Imagen de las reuniones llevadas a cabo en Kangbashi. Weiwei, Ai. *Ordos 100* (Documental). Fake Studio, 2012.

Figura 37: Alexander Brodsky and Ilya Utkin. Villa Nautilus, 1990. Archivo del Tate Modern.

Figura 38: Andreas Thiele e Ines Weizman. Remake de la casa para Josephine Baker, 2008. Imagen disponible en: "Derechos de la cosa: Una revitalización arquitectónica de la casa Josephine Baker de Adolf Loos (1928)." *ARQ* (Santiago), número 95, 2017.

Figura 39: Ines Weizman. Imagen de la instalación "Repeat Yourself. Loos, Law and the Culture of the Copy" en el Arsenal de la Bienal de Arquitectura de Venecia del año 2012. Imagen disponible en: "Derechos de la cosa: Una revitalización arquitectónica de la casa Josephine Baker de Adolf Loos (1928)." *ARQ* (Santiago), número 95, 2017.

Figura 40: Santiago Cirugeda. Kivas S.C., 1997. Archivo Digital de Recetas Urbanas.

Figura 41: Santiago Cirugeda. Andamio, 1998. En la pared una pintada con las letras *S.C.* Archivo Digital de Recetas Urbanas.

Figura 42: Santiago Cirugeda. Casa Rompeca-bezas, 2002. Archivo Digital de Recetas Urbanas.

Figura 43: Recetas Urbanas. Prótesis Institucional, 2004. Fotografía de Ángel Sánchez (El País).

