

SOBRE LA
COMUNICACIÓ

ABOUT
COMMUNICATION

Alejandro Zaera-Polo,
Sylvia Lavin,
Jeff Kipnis

Quaderns : SOBRE LA COMUNICACIÓ / ABOUT
COMMUNICATION ⁷⁶ APRIL 2005
245 : Q 5.0

anar publicant i semblar seductor, no per l'abillament desimbolt propi dels còctels, sinó per esquitxar tinta de diari.

Com nosaltres no som, per sort i per voluntat pròpia, part del bàndol dels còctels, una de les nostres principals obligacions és mantenir en antena una nova interpretació de la realitat. En fer-ho garantim una certa iniciativa en la nostra relació amb qualsevol que tingui la potestat d'encarregar i d'administrar projectes, i tenim la facultat de perseguir certs objectius més enllà de la mera provisió de serveis arquitectònics. Mitjançant la construcció d'arguments que sobrepassen un projecte específic i transmetent-los a un públic més ampli, produïm un règim de poder més ambigu en les relacions amb el client. En aquest sentit, l'afer més important, que rarament és objecte de debat en el món de l'arquitectura, és la relació entre els protocols d'obtenció de projectes i la seva sortida arquitectònica: en termes més generals, entre poder i control. A aquesta relació es referia

Peter Eisenman en el seu deliberat desinterès pel poder sempre que es mantingui el control arquitectònic, o Rem Koolhaas en la seva fascinació pel pur poder en joc, alliberat del control arquitectònic. Aquestes dues posicions extremes estructuraren la discussió i l'intent de construir una relació de compromís entre si a través d'un tema molt específicament arquitectònic: la representació.

La representació ha estat un tema molt controvertit per a tota una generació d'arquitectes —inclosos nosaltres— que s'ha dedicat a experimentar amb organitzacions materials i dades objectives per escapar del predomini discursiu de la representació, del significat, de la identitat i del llenguatge que havien caracteritzat les generacions anteriors. D'aquesta manera, la major part de la investigació ha acabat en una espècie de naturalització de l'arquitectura que posava l'atenció en els processos d'organització material i que evitava intencionadament qualsevol debat sobre la representació.

Les ecologies, naturals o artificials, s'han convertit en una referència comuna per a molts de nosaltres, com a processos d'organització material, de transformació i d'intercanvi no mediat per la representació. Des d'aquesta perspectiva ecològica quasi idealista, els règims de poder en joc en la pràctica de l'arquitectura no són una qüestió que hagi de preocupar-nos, ja que els seus processos no estan regulats per aquesta consideració. Però si hem d'involucrar-nos completament en la discussió sobre sistemes de poder i en la seva transformació potencial, la representació és un tema crucial a què referir-se: en una democràcia, per exemple, els individus es representen com a «iguals», encara que això no és necessàriament cert des de totes les perspectives. Com s'implica l'arquitectura en els sistemes de representació i com l'arquitecte es representa a ell mateix dins d'aquestes relacions conformen un camp en què hem d'entrar si ens les hem de veure

float constantly new ideas and strategies, to release publications, and to appear seductive not by sporting cocktail attire but by spilling broadsheet ink.

As we are – by both chance and choice – not part of the cocktail set, one of our crucial duties is to keep broadcasting a new interpretation of reality with consistent frequency. In doing so, we guarantee a certain initiative in our relation with whoever is invested with the authority to commission and administer projects, and we are empowered to pursue certain goals beyond the mere provision of architectural services. By constructing arguments that exceed a specific project and conveying them to a broader public, we produce a more ambiguous regime of power in our client relationships. The crucial matter here, rarely discussed within the architectural debate, is the relationship between the acquisition protocols and their architectural output or, in more general terms, between power and control. This is the relationship addressed by Peter Eisenman in his deliberate disinterest in power in order to maintain architectural

control or by Rem Koolhaas in his fascination with pure power at play, freed from any architectural control. These two extreme positions frame the discussion and the attempt to construct a binding relationship between them through a very specifically architectural subject: representation.

Representation has been a contested subject for a whole generation of architects, including ourselves, which has focused on experimenting with material organisations and factual data as an escape from the discursive predominance of representation, meaning, identity and language that characterised earlier generations. In doing so, most of this research has resorted to a sort of naturalisation of architecture, focused on the processes of material organisation and intentionally avoiding any discussion of representation. Ecologies, natural or artificial, have become a common reference for many of us as processes of material organisation, transformation and exchange not mediated by representation. But from this nearly idealist ecological perspective, the regimes of power at play in the practice of architecture are

not a matter of concern, as their processes are not regulated by such consideration. But if we are to become fully engaged with the discussion of power regimes and their potential transformation, representation is a crucial subject to address: for example, in a democracy individuals are represented as 'equal' while this may not be necessarily true from every perspective. How architecture engages in regimes of representation, and how architects represent themselves within these relationships is a domain in which we need to engage if we are to tamper with the regimes of power within which we need to practise.

The tale of the Hokusai Wave is the history of how engagement with clients and public media (in other words, the sources of power) originated an evolution in our projective method towards an incorporation of iconography and meaning. Having grown out of a more or less speculative and academic environment, we spent a long time theorising about building technologies and crafts, a most pressing endeavour for a young practice. As our practice has

Quaderns : THE HOKUSAI WAVE : Alejandro Zaera-Polo

APRIL 2005
245 : Q 5.0

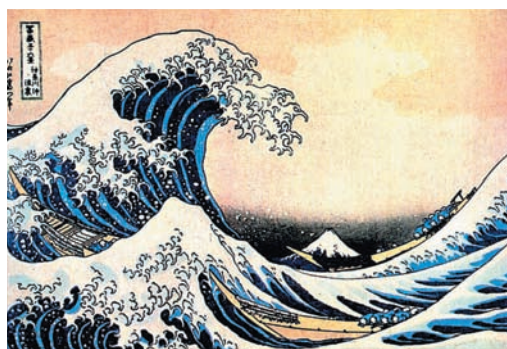
amb els sistemes de poder dins dels quals hem d'exercir.

El conte de l'onada de Hokusai és la història de com el compromís amb clients i mitjans de comunicació públics —en altres paraules, les fonts de poder— va originar una evolució en el nostre mètode de projecció cap a una incorporació de la iconografia i del significat. Després de formar-nos en un entorn més o menys especulatiu i acadèmic, passem molt de temps teoritzant sobre tècniques i arts de construcció, un afany d'allò més urgent per a un jove arquitecte. Com el nostre exercici ha evolucionat cap a una sortida més professional, paradoxalment el nostre paper s'ha involucrat cada cop menys en l'ofici i més en l'obtenció i l'explicació de projectes, teoritzant i comunicant la professió a una varietat d'agents per fer la pràctica sostenible. Com les especulacions més interessants generalment sorgeixen de la necessitat, el nostre tema d'investigació va desplaçar-se d'acord amb les noves exigències del nostre paper al despatx.

evolved towards a more professional output, our role has become paradoxically less involved with crafting and more engaged in acquiring and explaining projects, theorising and communicating the practice to a variety of agents, in order to make the practice sustainable. As the most interesting speculation generally happens out of necessity, our subject of research has moved consistently with the new requirements of our role in the office.

This process has not been a radical change but a slow and progressive shift wherein the old speculations became intertwined with the newer ones, both on a conceptual and an operative level. It started, actually, ten years ago in one of those episodes that radically change one's perception of reality. Faced with a full press conference in the Yokohama City Hall, in February 1995, we had to explain what it was we were trying to do in our newly awarded Yokohama Competition project. Faithful to our doctrine, fine-tuned through years of academic practice, we proceeded to explain the circulation diagrams, the geometric

Aquest no va ser un procés de canvi radical, sinó un gir progressiu i lent en què les velles especulacions es van enllaçar amb les més noves, tant en el nivell conceptual com en l'operatiu. En realitat va començar fa deu anys, en un d'aquests episodis que ens fan canviar radicalment la percepció de la realitat. Enfrontats a una multitudinària conferència de premsa al Yokohama City Hall, cap al febrer de 1995, havíem d'explicar quines eren les nostres intencions amb el projecte que acabava d'obtenir el premi del concurs de Yokohama. Fidels a la nostra doctrina, ben sintonitzats després de tants anys de pràctica acadèmica, vam passar a explicar els esquemes de circulació, les transformacions geomètriques i les tecnologies de construcció que intervenien en el treball, esperant que el públic tingués prou paciència per esperar fins a l'aparició del projecte en si. Anàvem per la meitat de la presentació quan vam començar a notar l'expressió de perplexitat



transformations and the construction technologies that were involved in the project, hoping that the audience would have enough patience to wait for the emergence of the project. Halfway through the presentation, we started to notice the blank expression of the public in the room – a clear indicator that the message was not coming across (this was to become a very common experience during our evolution...). After a few minutes of cold sweat, an image that was carefully edited from the project's discourse but still floating somewhere in the back of our minds came suddenly to our rescue. It was the Hokusai Wave, a drawing by a local painter that we had been toying with while we indulged in geometric manipulations and construction hypotheses during the design phase of the competition entry. In a sudden – and risky – burst of inspiration, we terminated the

del públic present: era una indicació clara que el missatge no arribava (i aquesta sensació se'ns faria coneguda en la nostra evolució...). Després d'uns minuts de suor freda, una imatge que havíem descartat del discurs del projecte, però que d'alguna manera continuava surant en el fons de les nostres consciències, va venir de cop i volta a rescatar-nos. Era *L'onada* de Hokusai, una pintura d'un artista local que ens havia fet pensar mentre ens permetíem manipulacions geomètriques i hipòtesis constructives durant la fase de disseny del treball a concurs. En un sobtat —i arriscat— moment d'inspiració, vam concloure la narració dels fets dient que el que realment ens havia inspirat havia estat la imatge de l'onada de Hokusai. La sala va deixar anar una exclamació conjunta d'alleujament sincer: «Aaahh!» Així vam poder sortir d'allà, encara amarats de suor i amb la convicció clara que alguna cosa no funcionava en el nostre discurs tan curosament elaborat.



factual process narrative to conclude that what really inspired us was the image of Hokusai's Wave. The room exploded in an exclamation of sincere relief: 'Aaaahhh...!' and we left the room, still sweating and grateful for that moment of lucidity, and with the clear realisation that something wasn't quite working in our carefully crafted discourse.

As a strategy, the Hokusai Wave has, since that moment, been slowly gaining momentum in our office, in a manner that has never been rendered entirely explicit in our public statements but that over time has nevertheless come to hit our practice with the force of a Tsunami.

The Hokusai Wave resurfaced barely a year after the Yokohama press conference incident: the ferry terminal project had been put on the backburner and we were engaged

A partir d'aquest moment, l'onada de Hokusai va guanyar impuls al despatx, d'una manera que fins aleshores no havia resultat del tot explícita en les nostres declaracions públiques, però que amb el temps havia d'irrompre en la nostra pràctica amb la força d'un tsunami.

Efectivament, aquesta onada va tornar a sorgir abans que hagués passat un any des de l'incident de la conferència de premsa. El projecte de la terminal de ferris havia quedat postergat i nosaltres ens trobàvem immersos en un encàrrec brutalment comercial: l'expansió mundial de la cadena de restaurants Belgo. Ens havíem mostrat reticents a l'hora d'acceptar l'encàrrec: com a restaurants temàtics, els de la cadena Belgo constituïen un projecte perillosament oposat al nucli de les nostres conviccions. Depenien d'un patrocini belga i la seva iconografia era d'allò més òbvia: Bruegel, barrils de cervesa, musclos i voltes. Però amb el projecte de Yokohama a l'espera no teníem cap altra

opció. La nostra estratègia de supervivència va ser convertir aquestes imatges en excuses per a l'experimentació arquitectònica: així podríem produir estructures amb forma de closca, voltes de fusta i rampes com salsitxes. Després de tants anys de lluitar contra les reivindicacions populistes de l'arquitectura com a eina de comunicació, ens adonàvem que sense l'*excusa* de la iconografia se'ns faria difícil justificar els nostres experiments amb superfícies sinuoses i estructures corbes. Paradoxalment, la iconografia estil Disney més banal es convertia en la justificació, tant conceptual com financera, de l'experimentació formal.

El mateix enfocament es va repetir en un projecte completament diferent que vam presentar en un concurs fallit per a la reconstrucció a Teheran de l'Azadi Cinema —un antic símbol local de la cultura urbana internacional i, conseqüentment, de la seva brutal repressió— per convertir-lo en un multicinema. Al contrari que en els projectes

de Belgo, en aquest cas la iconografia no ens venia imposada, sinó que la vam utilitzar expressament per garantir la comunicació amb un entorn distant: vam fer servir la imatge d'una cinta de pel·lícula desenrotllada per fer més efectiva la nostra explicació del projecte. Simultàniament, la cinta es convertia en el sistema organitzatiu per a les sales de projecció, apilades les unes sobre les altres i comunicades per una bateria d'escales amb una geometria regular. Per primera vegada, havíem associat deliberadament una imatge i un sistema organitzatiu amb una entitat coherent com a estratègia de projecte.

El projecte Azadi revelava potencials completament nous per al plantejament de l'onada de Hokusai, i malgrat que l'associació de la iconografia amb l'organització continuava sent secundària en el discurs públic del nostre despatx, aleshores ja s'havia convertit en un procediment habitual de FOA per al disseny en concursos, per a l'estratègia davant dels medis no professionals i per a la

in a brutally commercial commission: the worldwide expansion of the Belgo restaurant chain. We did have second thoughts as to whether we should accept this commission: a theme restaurant, the Belgo chain was a project dangerously opposed to our core disciplinary beliefs. Belgo restaurants depended on Belgian branding and facile iconography: Brueghel, beer barrels, mussels and vaults. But with the Yokohama project on hold, we had no option. Our strategy of survival was to turn these images into excuses for architectural experimentation: out of them we were able to produce shell structures, wooden vaults and sausage-like ramps. After years of waging war against the populist claims of architecture as a tool of communication, we were realising that without the *excuse* of the iconography there was little to justify our experiments with bent surfaces and shell structures. Paradoxically, the most banal Disneyesque iconography became the justification, both conceptual and financial, for formal experimentation.

The same approach happened on an entirely different project that we submitted

to a failed competition in Tehran for the reconstruction into a multiplex of the Azadi Cinema, a former local symbol of international urban culture and, subsequently, of its brutal repression. Unlike the Belgo projects, here the iconography was not imposed but was instead deliberately deployed to ensure communication with a remote environment: we used the image of an unfolding film band to render our explanation of the project more effective. Simultaneously, the band became the organisational system for the cinemas, piled on top of each other and connected via a battery of escalators with a consistent geometry. For the first time, we had deliberately coupled an image and an organisational system into a consistent entity as a projective strategy.

The Azadi project revealed whole new potentials for the Hokusai Wave approach, and despite the fact that this coupling of iconography and organisation remained largely peripheral to our office's public discourse, it had become by then a standard foa procedure for competition design, non-professional media strategy and client

interface. This was 1997 and parametric design and datascape research were in full swing, even within our own office, so we determined that this iconographic research remained unfit for cultural consumption and we kept it on the backburner.

Different variations of the Hokusai Wave were subsequently undertaken in order to generate several of the new projects in the office. Paradoxically, this strategy, originally devised to respond to commercial demands, became the foundation of a series of commissions for local authorities, most of them in Spain. Short-circuiting our conventional arsenal of diagrams and constructive solutions with locally resonant iconographies became a very effective technique to territorialize our constructed foreignness and connect with local agents. Local iconographies became a perfect excuse to naturalise materials and geometries that would have been otherwise vulnerable to budget cuts or political uncertainty. Moreover, iconography helped us accelerate the identification of traits from our usually hypertrophied site and program analysis in

connexió amb el client. Això passava el 1997, quan el disseny paramètric i la investigació *datascape* arribaven al seu punt àlgid, fins i tot en el nostre despatx, de manera que vam decidir que aquesta investigació iconogràfica continuava sent poc escaient per al consum cultural i vam deixar la idea en suspens.

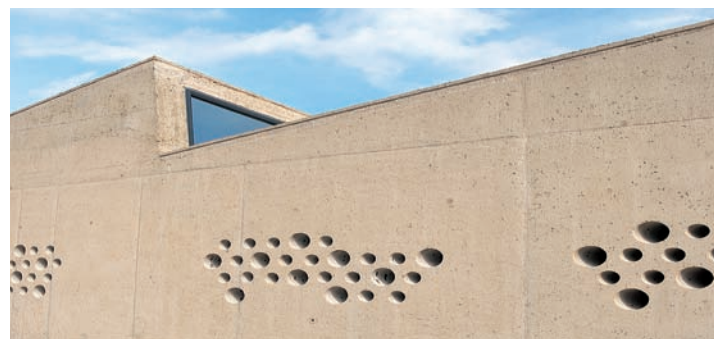
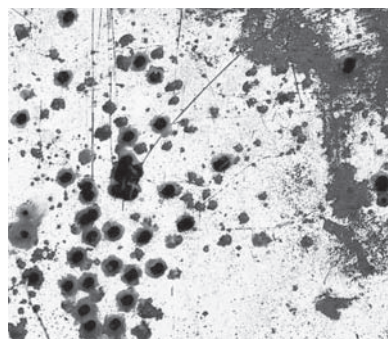
Posteriorment vam recórrer a diferents variacions de l'onada de Hokusai per generar alguns dels nous projectes al despatx. La paradoxa va ser que aquesta estratègia, originalment destinada a respondre a les demandes comercials, es va convertir en la base d'una sèrie d'encàrrecs per a autoritats municipals, en especial a Espanya. Reduir el nostre arsenal convencional d'esquemes i de solucions constructives mitjançant iconografies de ressò local va resultar ser una tècnica molt efectiva per territorialitzar la nostra estrangeria construïda i per connectar amb els agents de l'administració local. Les iconografies locals van esdevenir una excusa perfecta per naturalitzar uns materials i unes

geometries que d'una altra manera haurien estat vulnerables a retalls pressupostaris o a la incertesa política. Més encara, la iconografia ens ajudava a accelerar la identificació dels trets des de la nostra ubicació generalment hipertrofiada i a programar anàlisis que proporcionessin un argument formal als projectes. Les iconografies no precedien la investigació material, sinó que emergien com a figures viables des de la nostra immersió en l'anàlisi de cada projecte. Recollíem material general sobre costums i iconografies locals i podíem tenir aquesta informació sobre la taula mentre dúiem a terme l'anàlisi del lloc i els diagrames programàtics. Sabíem que un projecte estava estructurat quan començava a generar-se entre els esquemes una analogia formal. La planta pentagonal de la comissaria de Villajoyosa va derivar automàticament de la geometria de l'indret i es va convertir en el Pentàgon de Villajoyosa, una referència als quaters de la policia municipal amb molt d'atractiu popular, i les gelosies que

fortificaven les finestres es van construir com si acabessin de sortir d'una pel·lícula de gàngsters, foradades per foc de metralladora. El teatre de Torrevieja es va modelar a la pedrera de pedra arenosa i llueix un sostre acústic blanc, amb múltiples facetes, com si fos un cristall de sal (les pedreres i les salines eren la base de l'economia local fins que el turisme va portar les seves transformacions radicals del paisatge local, de manera que estàvem ressuscitant una arcàdia perduda). El Centre de Transferència de Tecnologia de La Rioja, a Logronyo, es va convertir en un edifici que es dissolia en una vinya: un volum transparent cobert de filferros i pàmpols. La proposta per al Múltiples III del Govern de Canàries a Santa Cruz de Tenerife es va convertir en un tronc de palmera amb l'aplicació de *brise-soleils* triangulars, que s'inclinaven gradualment per maximitzar l'efecte de para-sol, en una torre de gran alçada amb un exosquelet triangulat.

A l'Espanya postguggenheim, aquesta experimentació amb els encàrrecs públics

order to provide a formal argument for the projects. Iconographies did not precede the material investigation but rather emerged as viable figures from our immersion in each project's analysis. We would collect general material about local customs and iconographies, and keep that information on the table while we did site analysis and programmatic diagrams. We knew that a project was structured when a formal correlation started resonating between them. The Villajoyosa Police Station pentagonal plan was automatically derived from the site's geometry and turned into Villajoyosa's Pentagon (a reference with great popular appeal for the municipal police headquarters) and the lattices that fortify its windows were built as if they resulted from a *film noir* machinegun shoot-out. Torrevieja Theatre was modelled on the local sandstone quarries and boasts a faceted white acoustic finish modelled like a salt crystal (sandstone quarries and salt lakes were the basis of the local economy before tourism brought its radical transformations of the local landscape, so we were resurrecting a



lost arcadia). La Rioja Centre of Technology Transfer in Logroño became a building that dissolved into a vineyard: a transparent volume covered with wires and vine leaves. The Canary Island Government Multiples III proposal in Santa Cruz de Tenerife grew into a palm-tree trunk by applying triangular *brise-soleils*, shifting gradually to maximise their sun-shading effect, to a high-rise tower with a triangulated exoskeleton.

In post-Guggenheim Spain, this experimentation with local public commissions was directed towards finding a viable exit from the conventional recipe of deploying a more or less cool shape, usually one bearing a signature, to draw attention to the local and to boost public confidence that modernisation was taking place. We could avoid becoming either service providers or gurus, constructing obscure arguments

and wacky shapes to maintain a hollow mystery with no meaning. We were fitting just right and the feedback produced by the introduction of forms external to the intrinsic construction of the project was actually helping to expand our formal repertoire.

But the most bizarre developments of this coupling between material organisation and iconography happened in the media-intensive Anglo-Saxon context, where the density of reporting per square foot of construction is tenfold that of the Spanish standard, often interfering even during the project's development. In this particular milieu, our turn to iconography became especially productive.

Max Protetch's invitation for reconstruction ideas for the WTC site in Manhattan became the start of an interesting case study exploring the relationship

municipals es dirigia a trobar una sortida viable de la recepta convencional d'utilitzar una forma més o menys *cool*, normalment una que portés firma, per cridar l'atenció cap a allò local i estimular la confiança pública que s'estava duent a terme la modernització. Podíem evitar convertir-nos en proveïdors de serveis o en gurus que construïen arguments obscurs i formes extravagants per mantenir un profund misteri sense significat. Ens adaptàvem perfectament, i la reacció que produïa la introducció de formes alienes a la construcció intrínseca del projecte realment ens estava ajudant a ampliar el nostre repertori formal.

Però els desenvolupaments més estranys d'aquesta associació entre l'organització material i la iconografia es van donar en el context intensiu dels mitjans de comunicació anglosaxons, en els quals la densitat de cobertura informativa per metre quadrat de construcció multiplica per deu l'habitual a Espanya, cosa que interfereix

fins i tot en el desenvolupament mateix del projecte. En aquest medi en particular, el nostre gir cap a la iconografia es va fer especialment productiu.

La invitació de Max Protetch a participar en les idees per a la reconstrucció del World Trade Center a Manhattan es va convertir en l'inici d'un interessant estudi sobre la relació entre l'organització i la iconografia. Com a exercici teòric, la nostra manera de veure el projecte del WTC es basava originalment en una profunda aversió cap al sentimentalisme públic i en la preocupació que el projecte es convertís en un santuari consagrat únicament a la commemoració. Així vam descartar del projecte qualsevol contingut simbòlic o representatiu —un clàssic objectiu de FOA— per explorar un prototipus per a la nova generació d'edificis de gran alçada i vam dissenyar per a l'indret l'edifici més alt del món. El projecte resultant era una agrupació circular de torres vinclades i sinusoidals inclinades les unes sobre les altres

per incrementar-ne l'estabilitat estructural i produir una redundància en el sistema de circulació vertical a través d'un sistema de distribució de *sky lobbies*. El projecte es va generar purament per consideracions tècniques, com el comportament estructural, l'evacuació en cas d'incendi i els sistemes de circulació vertical, la mida mitjana de les oficines i els despatxos de Manhattan, etcètera. Obríem la nostra proposta amb una frase polèmica, acuradament descartada per Protetch del catàleg de l'exposició, *A New World Trade Center*, però rescatada per Dejan Sudjic, el crític d'arquitectura de *The Observer*, al seu article del 27 de gener de 2002:

«“Deixem de banda la commemoració. Per a què?” demanen els arquitectes en la seva introducció provocadorament descarnada. És molt possible que aquest sentiment no s'entengui bé en el context d'una Nova York encara plena de banderes i recordatoris de paper.»



between organisation and iconography. As a theoretical exercise, our take on the WTC project was originally grounded in a deep distaste for public sentimentality and a concern that the project ran the risk of becoming a shrine devoted solely to remembrance. Our exploration set out to rid the project of any symbolic and representational content – a conventional foa target – and to explore a prototype for the next generation of high-rise buildings by designing the world's tallest building on the site. The resulting project was a circular cluster of bending, sinusoidal towers leaning onto each other to increase their structural stability and produce redundancy in the vertical circulation system through a distributed system of sky-lobbies. The project was generated purely by technical considerations, such as structural behaviour,

fire escape and vertical circulation systems, average Manhattan office lease size, and so on. We opened our submission with a polemical sentence, carefully edited out by Protetch in the exhibition's catalogue, *A New World Trade Center*, but captured by Dejan Sudjic, *The Observer's* architecture critic, in his report of 27 January 2002:

“Let's not even consider remembering. What for?” claim the architects in their provocatively heartless introduction, a sentiment that is likely to be misunderstood in the context of a New York still decked with flags and paper shrines.’

Being certain that we had found an important idea in what we branded ‘The Bundle Tower,’ we revisited the project when asked by Zaha Hadid and Patrick Schumacher to participate in their ‘Latent Utopias’ show in Graz, in autumn 2002.

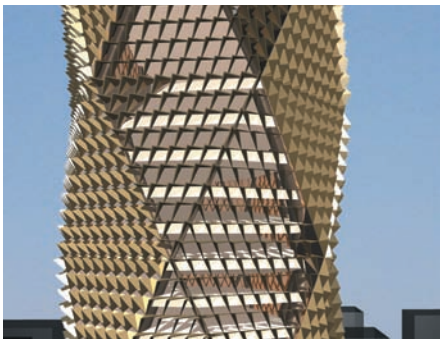
By then, the reconstruction process had started under the motto ‘United we Stand’. In a paradoxical twist, the structure of the project had become a perfect match for the campaign slogan, as our slender towers were able to stand only because of their mutual support. Suddenly, images of collective effort of high-rise construction – the *castellers* being one of our favourites – became part of the project, resounding with the bundled towers. We decided to use the reconstruction motto to name our ‘Latent Utopias’ entry. The theme of the interlinked towers was to be incorporated later into our collective entry to the competition as part of the United Architects team, under yet another label: ‘the city of the social capital’, and was to appear also in some of the other entries. A project that started as an attempt to avoid representation and identity ended

Amb el convenciment que havíem trobat una idea important en allò que anomenàvem *The Bundle Tower* ('la torre feix'), vam revisar el projecte quan Zaha Hadid i Patrick Schumacher ens van demanar que participéssim en la seva exposició «Latent Utopias», a Graz, la tardor de 2002. En aquell moment el procés de reconstrucció s'havia iniciat sota el lema «*United We Stand*», que es podria traduir com 'units resistim' o 'units vencerem'. En un gir paradoxal, l'estructura del projecte havia entrat en perfecta sintonia amb l'eslògan de la campanya, ja que les nostres esveltes torres només podien mantenir-se dretes gràcies al seu suport recíproc. De cop i volta, les imatges d'esforç mutu en construccions de gran alçada —la nostra preferida era la dels castellers— es van convertir en part del projecte, en trobar una ressonància en el feix de torres. Vam decidir emprar el lema de la reconstrucció per anomenar la nostra participació a «Latent Utopias». El tema de

les torres entrelaçades havia d'incorporar-se més tard a la nostra inscripció col·lectiva al concurs com a part de l'equip de United Architects, encara sota una altra etiqueta: «La ciutat del capital social», que apareixeria també en altres participacions. Un projecte que havia començat com un intent d'evitar la representació i la identitat va acabar convertint-se en el més efectiu generador i receptor de significat.

El procés exactament contrari a l'apropiació d'una organització tipològica va tenir lloc en un altre projecte fortament mediàtic. La nostra participació guanyadora en el concurs per al centre musical de la BBC es va publicar a l'*Evening Standard*, a *El Croquis* i a *Icon Magazine*, en alguns casos per error i en altres per negligència deliberada, enmig d'un tortuós procés de concurs que comportava nombroses reunions de treball amb els grups d'usuaris. En aquest projecte es va fer servir el «rull de cinta» —una reencarnació de la «cinta

de pel·lícula» per al cinema Azadi— per representar el contingut musical de l'edifici, encara que, a diferència del precedent, aquest rull no tenia ressonàncies funcionals ni constructives en l'anàlisi tècnica de la memòria. En canvi, s'utilitzava deliberadament com un element estrictament metafòric destinat a qualificar el muntatge d'un estudi de gravació compacte i funcional, cosa que d'una altra manera resultaria intel·ligible. Donades les qualitats formals d'aquesta particular referència iconogràfica —una cinta només pot embolicar quatre costats d'un paral·lelepípede—, el rull introduïa automàticament la possibilitat d'obrir visualment els estudis al públic per un dels costats, una decisió funcionalment qüestionable que malgrat la resistència inicial va ser acollida amb entusiasme pels usuaris com a avantatge principal del projecte. La transparència que en resultava entre l'espai públic i els estudis es va convertir no sols en un avantatge ambiental



up becoming the most effective recipient and generator of meaning.

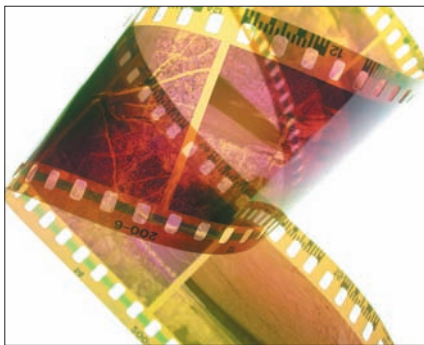
The exact reversal of this process of appropriation of a typological organisation occurred in another media-heavy project. Our winning competition entry for the BBC Music Centre was actually published in the *Evening Standard*, *El Croquis* and *Icon Magazine*, in some cases by mistake and in others by deliberate negligence, in the middle of a torturous competition process that involved several workshops with the user groups. In this project, a 'tape loop' (a deliberate reincarnation of the Azadi 'film roll') was used to represent the musical content of the building, even though, unlike its precedent, the tape loop had no functional or constructive resonance with the brief's technical analysis. Instead, it was deliberately deployed as a pure metaphorical

dressings aimed to qualify a very compact and efficient but otherwise unintelligible studio box assembly. Because of the formal qualities of this particular iconographic reference – a band can only wrap four sides of a parallelepiped – the loop automatically introduced the possibility of visually opening the studios to the public along one of their sides, a functionally questionable decision that despite initial resistance was enthusiastically embraced by the users as the main advantage of the scheme. The resulting transparency between the public space and the studios became not only an environmental advantage for life in the studios but also an ideal demonstration of transparency at a time of deep crisis in public perception of the Corporation, as the competition coincided exactly with the demise of the Chairman and the Director General over improper reporting

of the Kelly affair. This transparency in turn required an innovative approach to ensure that the walls could become simultaneously visually transparent and non-reflective as well as totally soundproof and acoustically diffusing. The architectural invention of this project ultimately lies in the construction of the triple glass wall, with particular internal and external geometries, as well as the design of a loop surface made of holographic film and colour-shifting LED, which would broadcast graphic image quality on the studio's blank faces. Ultimately, what was initiated as a branding strategy became productive in the technical domain.

In the most recent and most entertaining example of interplay between iconography and material organisation, we became part of the consortium that won – against all odds – the commission to

per a l'activitat dins d'aquells estudis, sinó també en una demostració ideal de la transparència en un període de profunda crisi en la percepció pública de l'empresa, ja que el concurs coincidí exactament amb la dimissió del president i del director general a causa de la gestió indeguda de la informació en el que es va conèixer com «el cas Kelly». Aquesta transparència, al seu torn, requeria un enfocament innovador per assegurar que les parets poguessin ser alhora visualment transparents i no reflectores i aïllants i difusores acústicament. La invenció arquitectònica d'aquest projecte descansa en última instància en la construcció d'un mur de triple vidre, amb geometries internes i externes especials, així com en el disseny d'una superfície en rull feta amb film hologràfic i un LED de colors canviant capaç de retransmetre imatges gràfiques de qualitat a les cares llises de l'estudi. Finalment, el que havia començat com una estratègia de marca va fructificar en el camp tècnic.



produce the master plan for the London 2012 Olympic Bid and the Lea Valley Master Plan. We won the project by combining down-to-earth experienced sports architecture expertise and land management and planning with a careful dose of 'emergent design flair'. We promised to grow the project from the local grassroots in an integrated urban plan that was aimed at regenerating the whole of the Lea Valley, with no big architectural gestures. The team, which included Allies & Morrison, EDAW, HOK Sports and many other engineering and management consultants, worked diligently taking into account every road, every business, every canal, even every bird. No big visions, no big ideas. We had to incorporate commands from the engineers, the conservationists, the real-estate experts, the sports architects, the biologists and the local residents. After six

En el cas més recent i divertit d'interrelació entre la iconografia i l'organització material, ens vam convertir en part del consorci que va guanyar —contra tots els pronòstics— el concurs per als plans directors per a la candidatura olímpica de Londres 2012 i de Lea Valley, respectivament. Vam guanyar el projecte combinant una arquitectura esportiva pràctica i experimentada amb la gestió i la planificació territorials, i afegint-hi una mesurada dosi d'«estil de disseny emergent». Prometiem que el projecte es desenvoluparia des de les bases de l'administració local en un pla urbà integrat que tindria com a objectiu regenerar la totalitat de Lea Valley sense grans ostentacions arquitectòniques. L'equip, amb participació d'Allies & Morrison, EDAW, HOK Sports i molts altres assessors d'enginyeria i gestió, va treballar amb diligència tenint en compte cada carrer, cada negoci, cada canal, fins i tot cada ocell. Vam haver d'incorporar les demandes dels enginyers, dels



months of hard work we delivered a master plan that not only answered all those requests but also looked good and was consistent with the fluvial geometries of the Lea Valley: the project used the water, the landforms and the green to make a large urban park. Afraid that a more architectural output would make the plan threatening to the public, we presented this thoroughly constructed master plan via the usual set of vague and popular imagery, aimed more to convey to the general public the festive atmosphere and the regenerative values of the prospective London 2012 Olympic Games than potentials of not-yet-designed architectural proposals. Consequently, Sudjic wrote in *The Observer*:
 'But despite the glitz with which the Prime Minister launched London's bid, it turns out that all those toe-curlingly kitsch computer renderings of Olympic flames,

conservacionistes, dels experts en propietat immobiliària, dels arquitectes esportius, dels biòlegs i dels residents a la zona. Després de sis mesos de treball feixuc vam lliurar un pla director que no sols responia a totes aquestes demandes, sinó que també tenia bon aspecte i era coherent amb les geometries fluvials de Lea Valley: el projecte incorporava l'aigua, el relleu i la vegetació per construir un gran parc urbà. Amb la temença que una proposta més arquitectònica fes el pla més agressiu al públic, vam presentar aquest pla director construït en la seva totalitat mitjançant el conjunt habitual d'imatgeria indefinida i popular, més adequat per reflectir als ulls del públic en general l'ambient festiu i els valors regeneradors d'uns futurs Jocs Olímpics de Londres 2012 que no pas els potencials d'unes propostes arquitectòniques que encara no s'havien dissenyat. Per això Sudjic va escriure a *The Observer*:

«Però malgrat l'oripell amb què el primer ministre va anunciar la candidatura

rivers of happy people and Stratford by night do not show London's Olympic stadium at all: it hasn't been designed yet.'

The alarms sounded the minute this critique hit the newsstands; everybody began asking for Architecture. Of all the members of the consortium we were identified as the ones who could deliver in a short period of time a sufficiently exciting architectural image of the Games, and were subsequently commissioned with a workstream called 'Look and Feel of the Games'. Looking at the meandering, bifurcating lenticular geometry of our Olympic Park, we knew by now that the real question here was to deliver an image able to spark broadsheet headlines if we were to quell the rumours of our boring and bureaucratic approach to urbanism, and our incapacity to deliver exciting architecture (which, for the record, had not yet been

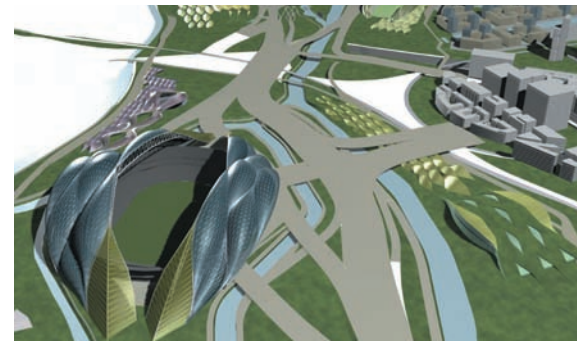
olímpica de Londres, resulta que en totes aquestes vergonyoses versions informatitzades tan *kitsch* de les flames olímpiques, dels rius de gent feliç i de la vida nocturna de Strafford, no es mostra cap estadi olímpic de Londres: encara no l'han dissenyat.»

Les alarmes van començar a sonar en el mateix moment que aquesta crítica arribava als quioscs: tothom va començar a demanar *Arquitectura*. D'entre tots els membres del consorci se'ns va identificar com els més indicats per oferir en un curt període de temps una imatge arquitectònica prou suggeridora dels jocs, i en conseqüència se'ns va encarregar que tiréssim endavant un procés de producció anomenat «*Look and Feel the Games*» ('Mira i sent els Jocs'). Observant la geometria serpentejant, plena de bifurcacions i lenticular del nostre parc olímpic, vam saber que en aquell moment es tractava d'oferir una imatge capaç d'encendre l'espurna dels titulars de premsa, sempre

que volguéssim fer callar els rumors sobre la nostra manera avorrida i burocràtica d'enfocar l'urbanisme i sobre la nostra incapacitat d'oferir una arquitectura seductora que, per cert, ningú no ens havia encarregat encara. Després d'una successió de fracassos espectaculars de l'equip organitzador dels Jocs de Londres 2012, l'onada de Hokusai va tornar per ajudar-nos: les instal·lacions es van convertir en *músculs*, en òrgans lenticulars, dins de l'anatomia d'un parc estructurat per una estriació bifurcada —com en un teixit muscular— de canals serpentejants, artèries de trànsit i dunes vives. L'analogia amb el múscul no sols produïa una imatge immediatament consumible, sinó que a més suggeria un conjunt d'estratègies estructurals i reguladores del terreny que produirien les formes musculars que poblarien el parc. Tothom va entendre de seguida la geometria del projecte, i fins i tot vam aconseguir alguns titulars: «*London puts muscle into its bid*» ('Londres posa múscul a la seva candidatura'),

deien els diaris. El millor va ser que aquest enfocament permetia una estratègia amb la qual les instal·lacions no es trobarien surant en plataformes asèptiques i aïllades, sinó que es convertirien, formalment i estructuralment, en part del paisatge estriat i serpentejant de Lea Valley.

Avui, l'onada de Hokusai no és exclusivament nostra: projectes com l'estadi olímpic per al 2008 d'H&DM, semblant a un cistell xinès, a un niu, el Gherkin («cogombret») de Foster o l'exercici de construcció de marca realitzat per l'UNStudio per al museu de Mercedes Benz a Stuttgart, en forma de trèvol/roda, per anomenar només uns quants dels més reeixits, també entrecreuen iconografies molt òbvies amb processos d'organització material, ja siguin de naturalesa tipològica, organitzadora o constructiva. En aquest punt del joc encara no hem elaborat una teoria completa sobre el fenomen, però podem aventurar algunes conclusions. Després d'unes quantes dècades



commissioned). After some subsequent spectacular failures in the London 2012 boardroom, the Hokusai Wave came back to the rescue: the venues became muscles, lenticular organs, within the anatomy of a park structured by a bifurcating striation – like muscular tissue – of meandering waterways, traffic arteries and rolling dunes. Not only did the muscle analogy produce an immediately consumable image, it further suggested a range of consistent structural and land-stabilising strategies that would produce the muscular forms to populate the park. Everybody immediately understood the geometry of the project and we even made some headlines: 'London puts muscle into its bid', reported the broadsheets. Best of all, this approach enabled a strategy by which the venues would not be floating on a sanitised, separated platform but would become,

formally and structurally, part of the striated and meandering landscape of the Lea Valley.

Today, the Hokusai Wave is no longer exclusively ours: projects like the Chinese basket-like, bird's nest-like H&DM 2008 Olympic Stadium, Foster's Gherkin, or the branding exercise of UNStudio's trefoil/wheel Mercedes Benz Museum in Stuttgart, to name just some of the most accomplished, are also crossbreeding very obvious iconographies with processes of material organisation, be it typological, organisational or constructive. At this point in the game we have not completed a full theory of this phenomenon but we could venture into a few conclusions. After several decades of neo-mod boxes, abstract blobs and incessant indexicality we believe that one of the most promising paths for disciplinary research is the expansion of architecture's material palette into semiotics.

But here we want to underscore that the semiotics that we are invoking are not that of linguistic theory, but rather architectural immediacy: architecture's engagement with a reading audience, both within the discipline and among the public at large. In order to accomplish this intersection of semiotics and materiality, it is necessary for architecture to incorporate languages, identities and protocols of communication within the complex meshwork of geological and biological matters that constitute the discipline's core.

In order to produce this disciplinary expansion we need to revisit representation with the same fluid perspective with which we have dealt with material organisations, without falling back into the trap of the analogy to the written language, as happened with the previous incarnation of semiotic

de caixes *neomod*, de *blobs* abstractes i d'una incessant indexació, creiem que un dels camins més prometedors per a la investigació disciplinària és l'ampliació de la paleta de materials arquitectònics amb la semiòtica. Però també hem de posar en relleu que la semiòtica que invoquem no és la de la teoria *lingüística*, sinó la de la *immediatesa arquitectònica*, amb el compromís de l'arquitectura amb un públic lector, tant des de dins de la disciplina com entre el públic en general. Per aconseguir aquesta intersecció entre la semiòtica i la materialitat cal que l'arquitectura incorpori nous llenguatges, identitats i protocols de comunicació a la trama complexa de la matèria biològica i geològica que constitueix el nucli de la disciplina.

Per produir aquesta expansió de la disciplina necessitem revisar la representació amb la mateixa perspectiva fluïda que hem utilitzat per tractar les organitzacions materials, sense tornar a caure en la trampa de l'analogia amb el llenguatge escrit, com va passar amb les encarnacions prèvies de models semiòtics en arquitectura. La semiòtica que va inspirar els arquitectes en el passat pertanyia

fonamentalment al camp de la lingüística, de Saussure a Barthes. Segons la nostra hipòtesi, la coherència entre el que és material i el que és significatiu tindrà un futur més brillant quan la *forma* —la mateixa que fa de mitjancera entre *matèria* i *substància*— faci de mitjancera entre aquests elements més que no pas els signes, els indicis o altres modalitats de transmissió de codis. Abans d'adoptar la naturalesa contingent i ambigua de la *conformació* com una alternativa a l'hermetisme de la indexació, preveiem el desenvolupament d'una disciplina de la *forma amb una doble via*, ja que opera simultàniament com un mecanisme organitzatiu i com un mecanisme comunicatiu. Aquesta direcció podria explorar-se per mantenir el creixement futur de la disciplina, amb l'ampliació del públic de l'arquitectura de forma que inclogui un component públic, un component que l'argument *forma* ha anat evitant i ha localitzat exclusivament en un pla circular. En obrir la forma en el reprocessament de la identitat i de la iconografia potser podrem impulsar una reatribució del poder de l'arquitecte com a expert competent amb una dimensió pública,

per comptes de la imatge hermètica —encara que de vegades seductora— del professional.

La nostra decisió de recórrer a la iconografia com a alternativa a un llenguatge codificat o indèxic és en certa manera una opció primitiva, un protocol de comunicació estretament unit a la forma i que per tant pot associar-se directament a l'organització material. Més que utilitzar modes retòrics de sistemes de signes existents, com passa en l'arquitectura clàssica, o signes d'estil cal·ligràfic, com al postmodernisme, el potencial d'extreure formes d'identitats formals ben establertes per desestabilitzar engalzaments materials i a la inversa sembla ser un sortida viable per a la utilització arbitrària de formes sense relacions vinculants ni efectes deliberats en la naturalesa tipològica, organitzativa o constructiva d'un edifici, a la qual s'ha vist reduïda una gran part de l'«arquitectura d'autor».

Paradoxalment, mentre intentem proporcionar un nivell suficient de compromís amb el públic en general i oferim *excuses* efectives per a l'experimentació disciplinària, la *doble via* en tota la seva profunditat continua reservada a l'expert, que

models in architecture. The semiotics that inspired architects in the past belonged fundamentally to the field of linguistics, from Saussure to Barthes. Our hypothesis here is that the consistency between the material and the significant will have a brighter future when mediated through form (that which mediates matter and substance) rather than through signs, indices or other modalities of coded transfer. Rather than embracing the contingent, ambiguous nature of shape as an alternative to the hermeticism of indexicality, we forecast the development of a discipline of form with a double agenda, operating simultaneously as an organisational device and as a communicative device. This direction could be explored to sustain the future growth of the discipline, to expand architecture's audience to include a public component, which the form argument has traditionally avoided by locating itself exclusively on a disciplinary plane. By

opening form into the reprocessing of identity and iconography we can perhaps sustain a re-empowerment of the architect as a relevant expert with a public dimension, rather than a hermetic – even if seductive – practitioner.

Our decision to resort to iconography as an alternative to a coded or indexical language is a kind of primitive choice – a protocol of communication that comes bound up with form and can therefore be directly coupled to material organisation. Rather than deploying rhetorical modes of existing systems of signs, as in classical architecture, or signs in a calligraphic mode, as in post-modernism, the potential of extracting forms out of well-established formal identities in order to destabilise material assemblages and *vice versa* seems to be a viable escape from the arbitrary deployment of shapes with neither binding relationships nor deliberate effects on the typological, organisational or constructive nature of a building, to which a

large part of 'signature architecture' has been reduced.

Paradoxically, while aiming to provide a sufficient level of engagement with the general public and delivering effective excuses for disciplinary experimentation, the double agenda's full depth remains reserved for the expert, who is able to understand that the object of practice is not exhausted in either area of performance (either as iconography or material organisation) but in a constant and iterative feedback between both realms – a process of mutual destabilisation.

Despite superficial similarities, Venturi's populist manipulation of identities is the complete opposite of this approach, as the two sides of the equation remain aseptically detached at the façade line in both the duck and the decorated shed. Consequently, neither the reader nor the critic can discern anything about the series of thresholds, ratios, techniques and

és capaç d'entendre que l'objecte de pràctica no s'esgota en cap àrea d'actuació —ni com a iconografia o organització material—, sinó en una constant i reiterativa retroalimentació entre els dos camps: és un procés de desestabilització mútua.

Malgrat algunes semblances superficials, la manipulació d'identitats populista de Venturi és oposada a aquest enfocament, ja que les dues cares de l'equació romanen asèpticament separades en la línia de la façana tant en l'ànec com en el cobert decorat. Conseqüentment, ni el lector ni el crític poden distingir res sobre les sèries de proporcions, ràtios, tècniques i sistemes que constitueixen, si més no en part, la pràctica de l'arquitectura. De la mateixa manera que l'onada de Hokusai, la utilització d'una imatge en particular es converteix en responsable de reconfiguracions tipològiques o constructives que haurien de discutir-se en termes diferents de la mera semàntica visual per entendre'n completament la profunditat. Es pot veure una erosió similar de la identitat a través d'operacions semàntiques i constructives en el cas de la comissaria de Villajoyosa, que representa alhora, a través de la similitud formal, el Pentàgon dels

Estats Units i un impacte balístic per les perforacions del sistema de finestres. Cap de les dues lectures domina. Per comptes d'això, es mostren dos ecos representacionals un a sobre de l'altre, formant una cambra de ressonàncies possibles. En la mateixa línia, la utilització d'un rull de cinta com a imatge de marca per a la BBC, i el seu efecte sobre la tecnologia i l'organització de l'estudi, o l'ús de la imatge d'un tronc de palmera com a excusa per a una tipologia de façana —gairebé extingida— de *brise-soleil* per a un edifici de gran alçada en un clima semitropical són solament alguns dels efectes de l'associació que transcendeix la mera perspectiva cultural o material. Una perspectiva crítica d'aquestes línies exigeix que acabem amb les divisions i jerarquies que s'havien mantingut sistemàticament en la línia de la façana arquitectònica.

Malgrat algunes similituds superficials, la proposta de la *doble via* també difereix del cinisme professional de Philip Johnson. El seu objectiu és evitar la perpetuació de l'arquitecte com a seductor, permanentment dependent del desig del client, mitjançant la relació de la disciplina amb un camp de poder més ampli, fonamentant la professió

dins d'un àmbit cultural més extens o reclamant un equip amb habilitat tècnica més que un lloc en el capriciós regne de la producció cultural. És precisament la deliberació en la persecució simultània d'una doble via el que proporciona una excusa per a la subversió recíproca en cada camp, i apareix com una alternativa guanyadora comparada amb la penosa carrera de l'arquitecte hermètic i intransigent, *inadaptat*, condemnat a vint anys d'incomprensió pública, com alguns dels nostres més distingits col·legues de generacions anteriors. Potser l'epifania de l'onada de Hokusai ens salvarà de la trampa d'haver de dedicar-nos o al poder o al control i ens portarà aviat més enllà d'aquesta fase. Furguem als remolins i als terbolins de la matèria mentre produïm al mateix temps identitats en constant evolució i, tanmateix, reconeixibles.

systems that constitute at least some part of architecture's expertise. In the Hokusai Wave mode, the deployment of a particular image becomes responsible for typological or constructive reconfigurations that have to be discussed in terms other than those of mere visual semantics in order to understand their full depth. A similar erosion of identity through semantic and constructive operations can be seen in the case of Villajoyosa Police Station which both represents, through formal similarity, the United States' Pentagon and echoes a ballistic impact through the perforations of the window system. Neither reading dominates; instead, the two representational echoes play off each other, forming a resonant chamber of possibilities. Along the same lines, the deployment of a tape loop as a brand image for the BBC and its effect on studio technology and organisation, or the use of the image of a palm-tree trunk as an excuse for a nearly

extinct *brise-soleil* façade typology for a high-rise building in a semitropical climate are just some of the effects of the coupling that transcend either a purely cultural or a purely material perspective. A critical perspective along these lines demands that we break down the divisions and hierarchies that have consistently been maintained along architecture's façade line.

Despite superficial similarities, the double agenda proposition also differs from Philip Johnson's professional cynicism. It is targeted at avoiding the perpetuation of the architect as a seducer, permanently dependent on a client's desire, by connecting the discipline to a broader pool of power, both by grounding the practice within a more extended cultural background and by claiming a body of technical expertise rather than a place in the whimsical realm of cultural production. It is precisely the deliberateness in the simultaneous pursuit

of a double agenda that provides an alibi for reciprocal subversion in each domain and appears like a win-win alternative to the painful career of the hermetic and uncompromising misfit architect, condemned to endure twenty years of public incomprehension, like some of our most distinguished colleagues from earlier generations. Perhaps the Hokusai Wave epiphany will save us from the trap of having to be devoted either to power or to control, and lift us past that phase altogether. Let us delve with the eddies and the vortexes of matter while simultaneously producing constantly evolving and yet recognisable identities.

CONVERSES ACOMPANYADES DE CÒCTELS

El 12 de març de 2004 Alejandro Zaera-Polo va fer una conferència a l'UCLA, formidable per l'extensa quantitat de projectes que va mostrar. Quan, al cap de dues hores, l'Alejandro va comprendre que el públic estava cansat per la infatigable aparició d'un nou projecte rere un altre, va concloure posant el seu Power Point a «Organitzar», i així vam poder copsar entre bambolines tot el que *no* ens ensenyaria. La quantitat de feina era esfereïdora, impressionant, aclaparadora, i l'Alejandro va oferir al públic una sèrie de metàfores per organitzar la seva obra: la cinta d'una pel·lícula, la palmera, el mur foradat per les bales, etcètera. De fet, amb la seva particular sagacitat, va suggerir que la ràpida expansió de FOA en el professionalisme corporatiu no ha derivat en els típics problemes de com guanyar diners o de com inventar noves estructures, sinó en una qüestió de discurs: com parlar als clients. L'Alejandro ho solucionava mitjançant metàfores que els clients poden captar i que els arquitectes poden fer servir com a reclam, distraient l'atenció del client del treball real del projecte. De qualsevol manera, curiosament, aquestes metàfores que

se suposa que són purament instrumentals seguien constituint la línia dominant del seu discurs al públic de l'UCLA, que no estava format per clients, sinó per estudiants, companys i col·legues. El que aparentment havia començat sent una qüestió de conveniència va acabar esdevenint el tema principal, i durant el torn de preguntes vaig assenyalar el que em semblava pel cap baix un error de categorització. L'Alejandro ha ofert aquesta mateixa conferència en altres institucions, i amb les reaccions d'altres crítics sobre l'afer hem anat desenvolupant una conversa.

El meu debat particular amb l'Alejandro ha continuat en una sèrie de missatges de correu electrònic. Al primer que vaig enviar-li (en part provocat per la seva innecessària disculpa sobre el «desordre» de la conferència) deia el següent: «La conferència ha estat fantàstica. El treball és impressionant, en algun cas profund. Els meus comentaris sobre la qüestió de les

Sylvia Lavin

CONVERSATIONS OVER COCKTAILS

On 12 March 2004, Alejandro Zaera-Polo gave a lecture at UCLA, formidable for the sheer number of projects shown. When, after two hours, Alejandro realized the audience had grown fatigued with the relentless appearance of yet another new project, he concluded, putting his PowerPoint on *organize* to give us a behind-the-scenes glimpse of how much he was *not* going to show. The quantity of work was staggering, impressive and numbing, and Alejandro offered the audience a series of metaphors as a way to organize this massive oeuvre: the filmstrip, the palm tree, the bullet wall, and so on. In fact, with typical acumen, he suggested that FOA's rapid expansion into corporate professionalism turned out to involve not the typical problems of how to make money or invent new structure but rather a problem of discourse: how to talk to clients. Alejandro's answer was by means of metaphors that clients can grasp and that architects can use as a skill, distracting the

client's attention from the real work of the project. Oddly, however, these supposedly purely instrumental metaphors remained the dominant feature of his discourse to the UCLA audience composed not of clients but of students, peers and colleagues. What had apparently begun as a matter of expedience had become the thing itself, and I pointed out during the Q&A what I thought was at least a category mistake. Alejandro has given this lecture at other institutions, other critics have responded and a conversation on this issue has since developed.

My particular discussion with Alejandro has continued in a series of e-mails, of which my first to him (in part prompted by his unnecessary apology that the lecture was 'messy') was as follows: 'The lecture was fantastic. The work is impressive, some of it profound. My comments about the issue of metaphor were not a criticism but a provocation. For me, it is important both

metàfores no tenien una intenció crítica, sinó més aviat provocadora. Per mi és important, tant teòricament com en termes de lleialtat cap a la nostra generació, que el pas a una producció significativa no es percebi com un allunyament de la investigació teòrica. No és que tu suggerissis que rebutjaves el canvi teòric dels últims 20 anys, però tampoc no admeties exactament el fet que la pràctica amb prou feines s'escapa de la teoria, ans al contrari, més aviat l'enriqueix i produeix unes extraordinàries noves exigències de les seves capacitats.

»La qüestió de la metàfora em sembla particularment espinosa en aquest context, per dir-ho d'alguna manera, postteòric. Estic d'acord que s'han d'afrontar el nou ritme de la producció i l'exigència de vendre pràctica. Fins i tot comprenc que les analogies, les metàfores o la construcció de marca (el *branding*, per dir-ho amb les paraules que utilitzem actualment) han de ser un recurs pràctic per parlar amb els clients. Però no

hauria de treure's importància al fet i a l'impacte de l'associació de la metàfora amb un model de significació més vell i antiquat. Per a tu utilitzar avui una metàfora és un acte de recuperació, per molta astúcia o ironia que posis en aquest restabliment. I en la meua opinió, les metàfores —pretextos inadequats per conduir o justificar un projecte— no són prou útils per compensar l'aparença d'uns vincles sentimentals i retrògrads amb el significat, la lògica de la identitat i el règim d'aparences que comporten, si més no de moment. És més, encara que només resultin útils de manera marginal en termes pràctics, les metàfores continuen sent trampes poderoses que ens porten a creure en la transparència del llenguatge, de manera que, especialment quan estan instrumentalitzades, les metàfores camuflen el seu paper en la retòrica per colonitzar falsament el domini de la veritat. De tota manera, aquests eren pensaments expressats amb l'esperança d'intrigar-te o d'ajudar-te, i certament no era la meua intenció fer-te sentir que no havia apreciat la teua conferència.»

Un crític ha d'enamorar-se del seu tema, i jo, òbviament, trobo que

les metàfores de l'Alejandro són en certa manera una desviació, no del tot seductores intel·lectualment ni estèticament apassionants. I tot i que un crític no és un client, a la majoria del arquitectes els agradaria que els seus clients els adressin contínuament i que així l'atractiu del discurs d'un arquitecte correspongués a una urgència tant crítica com estètica.

Ja que passar del domini de la invenció abstracta a la realització material —un gir pràctic que a FOA s'ha fet ràpidament, però que pertany a la seva generació en conjunt— és un problema teòric més que una evolució natural, aquest gir es produeix al voltant de la necessitat d'un discurs seductor. Així, el fet que no em senti seduïda és un senyal que aquest camp necessita desenvolupar nous tipus de comunicació que puguin funcionar dins de les exigències contemporànies de la pràctica avançada i no en contra seva.

Aquesta especialitat necessita un nou llibre de regles, però no el *Robert's Rules of Order*,¹ sinó el *The Rules: Time-Tested Secrets for Capturing the Heart of Mr. Right*.² La primera regla per tenir èxit a l'hora de captar un client pot ser portar-lo o portar-la

theoretically and in terms of allegiance with our generation, that moving into significant production not be perceived as a turn away from theoretical investigation. You did not suggest that you rejected the field's theoretical turn of the last 20 years but nor did you exactly admit to the fact that practice hardly evades theory but rather enriches and makes extraordinary new demands of its capacities.

The question of metaphor is particularly thorny in this, let me say, post-theory context. I agree that the new pace of production and the demand to sell practice must be confronted. And I even see how analogies, metaphors or perhaps, better in today's parlance, branding, might be serviceable instruments for talking to clients. Yet neither the fact nor the impact of metaphor's association with an older and outdated model of signification should be minimized. For you to use a metaphor today is an act of recuperation, however cunning

or ironic you are in this recovery. And in my opinion, metaphors aren't useful enough – they are inadequate pretexts for driving or justifying a project – to compensate for the appearance of retrograde, sentimental attachments to meaning, to the logic of identity and to the regime of appearance they bring, at least for now. Moreover, while only marginally useful in practical terms, metaphors remain powerful traps that lure one into believing in the transparency of language such that, particularly when instrumentalized, metaphors camouflage their role in rhetoric to falsely colonize the realm of truth. Anyway, these were thoughts that I hoped might intrigue or help you – but they were certainly not meant to make you feel that I hadn't appreciated the lecture or you.'

A critic must fall in love with her subject and I, obviously, found Alejandro's metaphors to be something of a turn-off, not quite intellectually seductive or aesthetically

exciting. And while a critic is not a client, most architects would like their clients to love them, again and again, so the allure of architect-speak is of both critical and professional urgency. Since moving from the realm of abstract invention to material realization – a practical turn taken at high speed by FOA but a turn that belongs to their generation as a whole – is a theoretical problem rather than a natural development, the turn pivots on the need for seductive speech. In this sense, my failure to be seduced is a symptom of the field's need to develop new modes of speech that can work within rather than against the contemporary exigencies of advanced practice.

The field needs a new book of rules – not *Robert's Rules of Order* but *The Rules: Time-Tested Secrets for Capturing the Heart of Mr Right*. The first rule for how to successfully hook a client might be to take him/her out for a drink. The public and

a prendre una copa. Els atacs públics i periodístics sobre l'obscurantisme de l'argot arquitectònic, encara que sigui un element al qual hem de resistir-nos per les seves implicacions d'antiintel·lectualisme i de falta de reconeixement de l'arquitectura com a disciplina, haurien d'entendre's ara com un senyal d'alerta: els arquitectes podrien haver jutjat malament el que potencialment constitueix un nou públic i un nou aliat. Es va fer evident quan 1776, i no Libeskind, va guanyar el projecte per al World Trade Center. En altres paraules, si la pràctica professional no és una solució òbvia, sinó un problema difícil de solucionar, aleshores l'arquitectura s'haurà de plantejar aprendre la nova Vulgata, i convertir el llatí d'Alberti en un *spanglish* contemporani, com una de les seves preocupacions més urgents, immediates, teòriques i autopotenciadores.

D'aquesta manera, quan prens una copa amb el teu client, la regla número 2 hauria de ser no aclaparar-lo amb metàfores

i poesia, almenys si no vols córrer el risc de convertir-te en Libeskind (la metàfora potser li va obrir les portes, unes portes que van acabar donant-li accés a un espai buit). Però un llenguatge ple de dades i anàlisis seria igual d'arriscat (perquè els càlculs sempre són vulnerables a les interpretacions i, el que és pitjor, a les falsificacions). Se l'ha de seduir a base d'imatges atractives de la veritat que no segueixin una lògica de verificabilitat, ni de veritat, ni tan sols d'ús. Alguns exemples podrien incloure la inspiració de l'edifici del LAX: no mostra cap tema en particular i no significa res; el que Boullée anomenava «l'arquitectura de les ombres», que utilitza l'obscuritat de la monocromia per produir l'evanescència d'estats d'ànim; o Andy Warhol, que rebutjava anomenar «pintures» les seves *Shadows* ('Ombres'), insistint que més aviat s'havien d'entendre com a «decorats de discoteca».

La seducció depèn d'aquesta mena de folgança entre l'estètica d'un projecte (la utilització dels sentits afectius tant al discurs com al disseny) i el seu raonament. Sense considerar aquests aspectes, el discurs ni és convenient ni és seductor, sinó més aviat

només justificatiu, i per tant s'alimenta tant de la falsa convergència del significat i la forma que reivindica la metàfora com de la falsa verificabilitat que reivindica allò que és «real». Quan l'Alejandro descriu les finestres de la comissaria com «forats de bala», el seu llenguatge fa que la trama abstracta de les obertures s'assembla a una ràfega de bales. I mentre que hi pot haver alguna ironia en el fet de suggerir que una comissaria és un blanc, les obertures, en veure's forçades a través d'aquesta metàfora a assemblar-se a finestres, només aconsegueixen assemblar-se ridículament a un perruquí. El pèl pot ser bon pèl i mal pèl, però els perruquins —que són com pèl, però un pèl metafòric— són per definició poc atractius i estan en contra de totes les regles de seducció. La torre de Tenerife en principi pot haver rebut la denominació de «palmera» per convidar el client a apreciar la seva pell innovadora, però la metàfora es va convertir en una profecia que portava implícit el seu propi compliment i que va inundar el projecte amb la voluntat d'identificar-lo, de manera que en el seu estat actual s'assembla a això, a una palmera. Parlar amb els clients requereix

journalistic attacks on the obscurantism of architectural jargon, once something to be resisted as evidence of anti-intellectualism and misrecognition of architecture as discipline, should now be understood as warning signs that architects have misjudged what is potentially a new audience and a new ally. As it turned out, '1776' won the World Trade Center, not Libeskind. If, in other words, professional practice is not the obvious solution but the difficult problem, then architecture must consider learning the new vulgate, turning Alberti's Latin into contemporary Spanglish, as one of its most pressing, immediate, theoretical and self-advancing concerns.

So when you're drinking with your client, rule number two would be: Don't serenade them with metaphors and poetry or you risk turning into Libeskind (whose metaphor may have opened the door but only onto what for him turned out to be an empty

room). Equally risky however is the language of data and analysis (since calculations are always vulnerable to interpretation and, worse, falsifiability). Seduce them with appealing images of truth that have no logic of verifiability, or truth, or even of use. Some examples might include the theme building at LAX – it has no particular theme and stands for nothing; what Boullée called the architecture of shadows, which used the murkiness of monochromia to produce the evanescence of feeling-states; or Andy Warhol, who disdained calling his *Shadows* paintings, insisting rather that they be understood as 'disco décor'.

Seduction depends on this kind of loose fit between the aesthetics of a project (its harnessing of the affective sensorium in both speech and design) and its intellection. Without it, speech is neither expedient nor seductive but rather only justificatory and hence prey to both the false convergence of

meaning and form claimed by metaphor and the false verifiability claimed by the 'real'. When Alejandro describes the windows in the police station as being 'like bullet holes', his language causes the abstract pattern of apertures to look like a spray of bullets. And while there may be some irony in suggesting that the police station is a target, the holes, when forced through this metaphor to resemble windows, only achieve the faintly ridiculous verisimilitude of a toupee. There may be good hair and bad hair, but toupees – which are like hair, they are metaphorical hair – are by definition unappealing and against all rules of seduction. The Tenerife Tower might have first been called a Palm Tree in order to encourage the client to appreciate its novel skin, but the metaphor became a self-fulfilling prophecy that overwhelmed the design with the will to identify and the project now looks – well, like a palm tree. Talking to your clients indeed



un nou tipus de conversa, però retornar als símbols, als significats i a les metàfores (un equivalent estructural als mapes, als *datascares* o paisatges de dades i als gràfics) no contribueix ni a l'ecologia del discurs ni a la del disseny: en algun lloc, alguna granota s'extingeix mentre la seva palmera s'esvaeix per acabar essent una altra columna clàssica disfressada.

El recurs a les metàfores és més fàcil que una conversa general i poc precisa. El joc és essencial en una conversa seductora, perquè permet la possibilitat de diferenciar entre el parlant i l'oient (ja sigui en un diàleg entre arquitecte i client, entre arquitecte i crític o entre l'arquitecte i ell mateix). L'escena d'amor, segons Badiou, és l'espai de dos. I mentre les converses acompanyades de còctels poden ser tan agradables amb un client com amb un crític com amb un mateix, sempre arriben al punt òptim quan no observen distincions entre evidència i especulació, sinó que utilitzen

requires a new type of conversation, but a return to symbols, meanings and metaphors (a structural counterpart to charts and *datascares* and graphs) doesn't add to the ecology of either the discourse or the design: somewhere, a frog becomes extinct when its palm tree turns out just to be another classical column in disguise.

Metaphor-mongering is cheap rather than loose talk. Looseness of fit is essential to seductive conversation because it permits the possibility of difference between the speaker and the auditor (whether the dialogue taking place is between architect and client, architect and critic, or architect and self.) The scene of love, according to Badiou, is the space of two. And while conversations over cocktails can be just as pleasurable with a client as with a critic or with oneself, they are always at their best when they don't observe distinctions between evidence and speculation but rather harness extreme

formes retòriques extremes per fer que fins i tot el rumor més infundat no sembli cert, però sí plausible. La intel·ligència i l'enginy de FOA són suficients per avivar la gana de qualsevol crític, i particularment admiro el seu hiperracionalisme deliberadament inexpressiu. Aquests actius permeten a FOA l'agudesia d'entendre que han d'inventar-se noves formes de desenvolupament de la imatge, però això també els obliga a evitar velles formes d'iconicitat. M'agradaria pensar que la torre de Tenerife no té per què convertir-se en una palmera monumental a la silueta urbana, i que en lloc d'això començarà a comportar-se com una mitja de malla, com un element que no es mira directament, sinó que tan sols és percebut furtivament, i que l'edifici produirà aquesta il·lusòria oscil·lació entre objecte i imatge per oferir una representació altament efectiva i sempre seductora.

rhetorical form to make even the most baseless rumor seem not true but plausible. FOA's intelligence and professionalism is enough to whet any critic's appetite and I admire their deadpan hyper-rationalism in particular. These assets give FOA the keenness to understand that new forms of imageability must be invented but it also obliges them to avoid old forms of iconicity. I'd like to think that the Tenerife Tower will not inevitably become a monumental palm tree in the skyline and will instead start behaving like a fishnet stocking, something never looked at directly but only glimpsed, and that the building will harness this illusive oscillation between object and image to offer a highly effective and always seductive performance.

NOTES :

1 Llibre molt conegut als Estats Units escrit pel general Henry Robert el 1876 per a la bona marxa de les reunions, tant parlamentàries com d'associacions més petites.

2 Traducció espanyola: *Cómo conquistar marido*, d'Ellen Fein i Sherry Schneider. Martínez Roca, Barcelona, 1997.

Quaderns : CONVERSES ACOMPANYADES DE CÒCTELS : Sylvia Lavin

**EL QUE AQUÍ
AGONSEGUIM
NECESSITEM ÉS...
NO COMUNICAR!**

Jeff Kipnis

**WHAT WE
GOT NEED IS
— FAILURE TO
COMMUNICATE !!**

«Quina és, al cap i a la fi, la diferència entre un edifici de Le Corbusier, o de Mies, o de Koolhaas, o d'Eisenman o de FOA? Què fa que la vil·la Savoie, la biblioteca de Seattle o la terminal marítima de Yokohama siguin especials? Què passa, que potser no tenen portes, ni parets? No tenen mecanismes, dimensions, sensacions, afectes? Inclouen els mateixos serveis, els fereixen les mateixes armes, els curen els mateixos remeis, els escalfen i refreden el mateix estiu i el mateix hivern? Que potser no sagnen, si els punxes?»
Extret de *The Merchants of Venice Biennale* (de propera aparició)

Tot aquest maleït debat sobre la comunicació va començar amb la conferència que l'Alejandro va fer a Princeton. Pels comentaris de la Sylvia, a l'UCLA va ser la mateixa. Tornar a revisar el problema de la comunicació arquitectònica és un esforç inútil, particularment quan tornen a sortir de la tomba, com criatures de *La nit dels morts*

'How, actually, is a building by Corb or Mies or Koolhaas or Eisenman or FOA different from any other? What special thing does Villa Savoye or the Seattle Library or the Yokohama Port do? – Hath it not doors, hath it not walls? Hath it not mechanicals, dimensions, sensations, affections? Fed with the same utilities, hurt with the same weapons, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer, when you prick it, does it not leak?'
From *The Merchants of Venice Biennale*, forthcoming.

This whole damned thing about communication was provoked by a presentation at Princeton by Alejandro. From the looks of Sylvia's comments, he gave the same talk at UCLA. Surely by now, revisiting the problem of architectural communication is flogging a dead horse, particularly when such desiccated terms as

vivents, termes tan pansits com *metàfora*, *símbol* o altres formes òbvies de significació arquitectònica. Rossi i Moore són morts, i Venturi hauria de ser-ho, i gairebé tots els arquitectes de renom amb una orientació semàntica i lingüística ja han empaquetat els fruits de la seva investigació com un producte lucratiu, quan no han canviat a altres línies de recerca arquitectònica més estimulants.

Bé, l'Alejandro va dir que, ja que últimament passava més temps amb els seus clients, la comunicació amb ells havia esdevingut el centre del seu interès. Conseqüentment, va afegir, FOA havia començat a reconsiderar el que és simbòlic per tal de facilitar aquesta comunicació. Després va continuar mostrant una sèrie de projectes que il·lustren aquest punt de vista: un edifici com una palmera per a Tenerife, un altre com una cinta de pel·lícula per a la BBC, parets amb forats de bala per a una comissaria de policia... Us en feu una idea?

metaphor, symbol and other blatant forms of architectural signification begin to climb out of the grave again, like creatures from the *Night of the Living Dead*. Rossi and Moore are dead, Venturi might as well be and almost all of the other semantic and linguistically-oriented architects of note have by now either packaged the fruits of their research into a lucrative product or else moved on to more challenging lines of architectural inquiry.

Anyway, Alejandro said that because he spends more time with clients these days, communicating with them has become the focus of his interests. As a consequence, he continued, FOA has begun to take a second look at the symbolic in order to facilitate that communication. He then went on to show a series of projects illustrating his point: building as palm tree in Tenerife, building as film strip for the BBC, walls with bullet holes for a police station. Get the picture?

**Quaderns : WHAT WE GOT NEED IS — FAILURE TO
COMMUNICATE !! : Jeff Kipnis**

94

APRIL 2005

245 : Q 5.0

La seva impenitent abraçada a la cultura del comerç, quan no a la de la mercaderia, i el flirteig amb el simbolisme vulgar van fer que molts princetonians es torbessin, amb un sentiment d'incomoditat que li he d'agrair, perquè fins no fa gaire aquesta escola era l'aiguaneix del postmodernisme nord-americà en les seves manifestacions més edulcorades, i ben orgullosa que n'estava. Malgrat tot, Farshid devia estar arrencant-se els cabells, o fent que se'ls arrenquessin al saló de perruqueria de John Frida.

Segons les paraules de l'Alejandro, FOA s'acull a un recurs conegut per resoldre un problema corrent de negocis: reclamar poc per a grans propòsits i morir-se de riure. És perdonable —només faltaria! Qui pot trobar defectes a l'èxit?—, però diria que és del tot innecessari fer-ne més comentaris. Tot i així, altres arquitectes s'ho han arranjat per comunicar-se sense compromís amb els clients, i d'aquesta manera fins i tot han anticipat el mateix projecte experimental.

His impenitent embrace of commerce, if not quite commodity culture, and FOA's flirtation with vulgar symbolism made many Princetonians squirm, a discomfort for which I was grateful, since not so long ago that school was the wellspring of American post-modernism in its most saccharine manifestations, and proud of it. Still, Farshid must be tearing her hair out, or having it torn out at John Frida's salon.

Taking Alejandro at his word, FOA resorts to a well-known expedient to solve a standard business problem – making little claim to greater purpose and crying all the way to the bank. Forgivable (certainly, who can fault success?), but hardly worthy of further comment. Yet other architects have managed to communicate with clients without compromise and in so doing have even advanced the experimental project itself.

Coop Himmelb(l)au's BMW headquarters project, for example, recently

El projecte de Coop Himmelb(l)au per a la seu de BMW, per exemple, va passar fa poc per un moment crític quan va començar a minvar la confiança d'un client conscient dels costos. Com molts altres clients corporatius que es capbussen en l'arquitectura especulativa, la BMW havia fet una estimació massa baixa de la conjectura arquitectònica, pensant que es tractava d'una aventura purament escultural, relacionant-la amb els seus termes més obvis, però trivials, com una imatge i un potencial mecanisme de màrqueting.

Per tal de calmar el client, Wolf Prix va reclutar Imaginary Forces perquè l'ajudessin a transmetre la particular sensibilitat espacial que constitueix l'objectiu real, però més elusiu, de la seva obra. La sensibilitat de CH és encara més difícil de comunicar perquè extreu gran part de la inspiració de fonts no verbals i no visuals, com ara la música. Per tant, les seves diferències més remarcables no són tan fàcils de distingir immediatament com, per exemple, l'apel·lació al gest pictòric de Gehry o a les relacions sintàctiques d'Eisenman. Imaginary Forces, un estudi d'animació gràfica de

faced a precarious moment as the confidence of a cost-conscious client began to wane. Like most other corporate clients taking a plunge into speculative architecture, BMW underestimated the architectural conjecture as mere sculptural adventurism, relating to it in its most obvious but trivial terms as an image and a potential marketing device.

To ease the client's disquiet, Wolf Prix enlisted Imaginary Forces to help convey the particular spatial sensibility that is the actual but more elusive goal of his work. CHb's sensibility is all the more difficult to communicate because it draws inspiration so heavily from non-verbal and non-visual resources such as music. Thus, its salient differences are less immediately discernible, for example, than Gehry's appeal to painterly gesture or Eisenman's to syntactic relations. Imaginary Forces, a motion graphics studio renowned for its work for the Hollywood film industry, produced a stunning film walk-through of the BMW building-to-be that combined computer graphics, computerized motion photography of physical models,

molta anomenada pels seus treballs per a la indústria cinematogràfica de Hollywood, va produir una sorprenent pel·lícula-passeig pel futur edifici de BMW que combinava gràfics informatitzats, fotografia de moviment informatitzada de models físics, tècniques de pantalla blava i animació digital amb un nivell d'habilitat que fins al moment no s'havia vist mai en una presentació arquitectònica. La pel·lícula funcionava com una representació virtuosística de l'arquitectura de l'edifici, i el client ho va captar.

Per tant, una crítica a l'obra recent de FOA podria jutjar si el retorn que l'estudi fa cap a la figura és un retrocés oportú, un pas endavant en la seva investigació per a una arquitectura «performativa» o potser un canvi de direcció. Però aquesta capitulació bicèfala de l'Alejandro a la figura i al client potser planteja més qüestions: existeix una facultat no teoritzada de la figuració que no operi simplement dins i a través dels règims coneguts de la representació, una que encara no hagi explotat l'arquitectura especulativa? I el que encara resulta més intrigant: hi ha algun cas factible per a una

blue-screen techniques and digital animation at a level of expertise heretofore unseen in an architectural presentation. The film functioned as a virtuosic performance of the building's architecture, and the client got it.

A critique of FOA's recent work, then, might judge whether or not the firm's own turn to the figure is an expedient regression, an advance in its research into a performative architecture, or perhaps a change in direction. But does Alejandro's two-faced capitulation to figure and client pose more general questions? Is there an un-theorized faculty of figuration that does not operate simply within and through the familiar regimes of representation, one yet to be exploited by speculative architecture? Even more intriguing: is there a case to be made for a wholesale re-conceptualization of the client as such within speculative theory?

For reasons that so far come mostly as response to piecemeal developments in other fields that have yet to coalesce into a cohesive line of thought, I am increasingly intrigued by the possibility of such a faculty

Quaderns : EL QUE AQUÍ ACONSEGUIM NECESSITEM ÉS... NO COMUNICAR! : Jeff Kipnis

reconceptualització tan dràstica del client dins de la teoria especulativa?

Per raons que fins ara procedien en gran part de desenvolupaments poc sistemàtics d'altres camps que ja han de fusionar-se en una línia cohesiva de pensament, cada cop m'intriga més el potencial d'una facultat com aquesta i els seus possibles efectes arquitectònics. Alguns d'entre vosaltres, per exemple, trobareu en aquestes línies ressons de l'assaig de Deleuze sobre Bacon. Em convenç l'argument de Deleuze segons el qual l'element figuratiu en un quadre de Bacon no és una representació, però tampoc constitueix una novetat, una invenció. És més aviat un descobriment que pertany només a la pintura; si és un cap, aleshores és una pintura-cap; si és un crit, aleshores no és un crit pintat, ni una pintura que et fa cridar, sinó una pintura-crit, irreductible i irreproduïble, que no es pot parafrasejar, una recreació del crit que

basteix el seu propi accés sobirà a l'afecte («No hi ha sentiments en Bacon... Només hi ha afecte»). Aquesta recreació figurativa fuig de la fidelitat tant als grans superpoders com vers la significació i la fenomenologia, no per la negació, sinó per una apropiació calculada: fent servir tints de transcendència i fenòmens, fa camí a través de viarany narratiu i sensual cap al sistema nerviós, on arriba instantàniament com un senyal completament format. Conseqüentment, aquests senyals no són només específicament materials i disciplinaris, sinó que són l'especificitat disciplinària mateixa.

Tot i així, per a mi, l'obra de Bacon es queda curta en el seu afecte pur, específicament disciplinari i figuratiu per culpa dels fregaments, les raspadures i les marques que indiquen el procés, malgrat els esforços que fa Deleuze per justificar-los. Quan es tracta dels sentiments, si se senten com un índex, són un índex. I quan es dona una sensació, un índex de proves, existeix representació (de procés, i per tant de pintor, i per tant d'intenció i d'autenticació, i

per tant...), els significats i els sentiments comencen a caure.

Els efectes figuratius que tinc a la ment es mostren millor en les obres de Damien Hirst i Jeff Koons o Mathew Barney, o s'escolten en la música d'Autechre. Em sembla que els treballs d'aquests i d'altres artistes completen la promesa que va iniciar l'assaig de Deleuze sobre Bacon: utilitzen la figuració, de vegades pictòrica (com per exemple a *Balloon Dog* de Koons), de vegades gràfica (com a *Valium* de Hirst), per defugir l'efecte significant, i produeixen (en mi) una indiferència intensa i meravellosa. Completament superficials, no són obres divertides, interessants, iròniques, hàbils ni ocultes, no fan pensar, ni són pornogràfiques, nostàlgiques, boniques ni sensuals, encara que continguin bafarades de totes aquestes essències. I l'entumiment que generen tampoc no es relaciona amb aquella manca de passió clínica que associo amb la intel·ligència reflexiva o analítica, un plaer diferent suscitat per l'art conceptual, l'arquitectura d'Eisenman o la música de

and the prospect of its possible architectural effects. Some of you, for example, will recognize a suggestion along these lines in Deleuze's essay on Bacon. I am persuaded by Deleuze's argument that the figural element in a Bacon is not representation but neither is it a novelty, an invention. Rather it is a discovery that belongs only to painting; if a head, then a painting-head, if a scream, then not a painting of a scream nor a painting that makes you scream, but a painting-scream, irreducible and irreproducible, unavailable to paraphrase, a re-origination of scream that constructs its own sovereign portal to affect ('there are no feelings in Bacon... nothing but affect'). This figural re-origination escapes fealty to either of the great superpowers, signification and phenomenology, not by negation but by a calculated appropriation: using tinctures of significance and phenomena, it short-circuits through narrative and sensual

pathways to the nervous system, arriving there instantly as a fully-formed signal. Such signals are therefore not only material- and disciplinary-specific, they are disciplinary specificity itself.

Yet to me, Bacon's work falls short of pure, disciplinary-specific, figural affect, primarily because of the scrubbing, scratching and marks that indicate process, despite Deleuze's effort to exempt these. When it comes to feelings, if it feels like an index, it's an index. And once there is a sensation, a prickling of evidence, there is representation (of process and therefore of painter and therefore of intention and authentication, and so on endlessly), and meanings and feelings begin to cascade.

The figural effects I have in mind are better seen in works by Damien Hirst and Jeff Koons, and Matthew Barney, or heard in the music of Autechre. It seems to me that works by these and other artists complete the undertaking that Deleuze's Bacon began: they use figuration, sometimes pictorial (e.g. Koon's *Balloon Dog*) sometimes

graphic (e.g. Hirst's *Valium*), to sidestep signifying effect, producing (in me) an intense, wondrous indifference. Utterly superficial, they are not funny, interesting, ironic, clever, witty, thought-provoking, pornographic or nostalgic, nor are they beautiful or sensuous, though faint wafts of all these scents are present. Nor does the numbness they engender relate to that clinical dispassion I associate with reflective or analytic intellection, a different pleasure evoked by conceptual art, Eisenman's architecture or the music of Boulez, Elliot or Stockhausen. Paraphrase lurks at the heart of such work, while any approach to the former that attempts a paraphrase is hopelessly misguided.

These works do not mean anything, they do not say anything, but neither are they silent. Operatic, portentous, liturgical or profound, Silence is the aim that non-figural abstraction pursues, whether gestural or geometric. These new works of which I write are not silent, not mute or dumb. It is not that they have nothing to say, it is that

Quaderns : WHAT WE GOT NEED IS — FAILURE TO
96
APRIL 2005
245 : Q 5.0

Boulez, Elliot o Stockhausen. La paràfrasi volta pel nucli d'aquestes últimes obres, mentre que qualsevol aproximació a les anteriors que intentés una paràfrasi seria completament insensata.

Aquestes obres no signifiquen res, no diuen res, però tampoc no són silencioses. Operístic, solemne, litúrgic o profund, el silenci és l'objectiu d'una abstracció no figurativa, ja sigui gestual o geomètrica. Aquestes noves obres que esmento no són silencioses, ni mudes, ni ximpls. No és que no tinguin res a dir, és que no diuen: pertanyen a un món, a una ontologia, on el dir no hi té cabuda, ni tan sols com a possibilitat. Aquest efecte, que només la figuració fa possible, proposa una força no teoritzada de la figura.

Apuntaré encara una altra característica que comparteixen aquestes obres d'art: malgrat que clarament cedeixen a la

vergonyosa producció, *no revelen cap rastre de cap procés de cap mena*. Aquest és un esborrament íntim, tant per les seves despeses com per la seva ingenuïtat. Koons és un maniàtic a l'hora d'esborrar rere la lluentor i l'acabat qualsevol indicació de la fabricació; en la seva escultura, Barney construeix intrincades ficcions del procés de fabricació de l'escultura, pel·lícules pseudonarratives que camuflen el procés real de fabricació. Així i només així és com no mostra decorats o accessoris, sinó escultura, llaurada en hipèrbole material, de sal de mar o de vaselina.

Si l'arquitectura hagués d'iniciar un gir cap al figuratiu en aquest sentit —i l'Alejandro identifica correctament el Gherkin de Foster com un presagi important d'aquest canvi—, el codi de la sobirania disciplinària esmentat per Deleuze estableix que no es pot produir per imitació sinó que haurà de

trobar la seva funció figurativa específica a partir de la pròpia història figurativa de la disciplina. Crec que és poc probable que aquesta figurativitat pugui derivar del que és gestual o ondulat (massa indèxic, massa abstracte) o de la geometria ortogonal (massa «pre-buidadora»), però això només és una suposició personal, a l'espera de més projectes. Que jo sàpiga, en el nostre camp ningú ha considerat el problema específic de la figura bastint al mateix temps una crítica de l'indèxic amb tanta força com Bob Somol en els seus escrits. Encara que l'anomena *shape* ('conformació'), crec que parla del mateix sentit de figura arquitectural al qual jo al·ludeixo, i fins i tot ha arribat al punt d'elaborar un seguit de característiques que distingeixen *shape* ('conformació') de *form* ('forma', 'figura'), el gest de les ondes, com per estar més segur amb un petit rastre que amb el contorn d'un edifici.

L'arquitectura també ha de trobar estratègies internes per esborrar radicalment el procés, d'evidència manifesta al nostre camp, ja que apareix no sols en el procés de

they do not say; they belong to a world, to an ontology that has no place for saying, even as a possibility. This effect, made possible only by the figural, suggests an un-theorized power of the figure.

I note one more feature these artworks share: though clearly the yield of outrageous production, they *reveal no trace whatsoever of process*. This erasure is intimate as much to their expense as to their ingenuity. Koons suppresses maniacally all indication of fabrication behind luster and finish; for his sculpture, Barney constructs elaborate process fictions, pseudo-narratives in film that camouflage the actual process of fabricating the sculpture. Indeed, it is thus and only thus that he exhibits not sets or props, but sculpture, wrought in material hyperbole, cast sea salt or Vaseline.

Should architecture take a turn toward the figural in this sense – and Alejandro correctly identifies that Foster's Gherkin would

be an important harbinger of such a swerve – the codicil of disciplinary sovereignty broached by Deleuze dictates that it cannot do so by imitation; it must find its own specific figural function from the discipline's own history of figuration. I think it unlikely that such figurality will derive from the gestural or unduloid (too indexical, too abstract) or from orthogonal geometry (too pre-emptive), but this is only my guess, as I await more projects. To my knowledge, no one in our field has considered the specific problem of the figure and at the same time mounted a critique of the indexical with more force than Bob Somol in his writings. Though he terms it 'shape', I believe he speaks to the same sense of architectural figure to which I allude, and he has even gone so far as to elaborate a number of characteristics that distinguish shape from form, gesture and undulation, such as meeting the ground with a smaller footprint than the major girth of the building.

Architecture must also find internal strategies for the radical erasure of process, whose evidence is manifold in our field, appearing not only in the design process and construction, but as strongly in the conceptualization of a project and its justifications – through analysis/synthesis approaches to site and program, for example. To be honest, I cannot yet even conceive of what this erasure means for architecture. As Greg writes, though the discourses of sculpture and architecture share many features, from a conceptualization of space to details such as apertures, and though both sculpture and architecture are wholes made up of parts, only architecture finds its discourse entirely on part to whole relationships and their derivatives. How might a building that is in essence a celebration of assemblage utterly eradicate its coming into being? The Koonsian approach of a hysterically refined finish seems a dead end; it would only produce a bad imitation of sculpture's achievements. Maybe there is promise in Barney's fictions?

Quaderns : EL QUE AQUÍ ACONSEGUIM NECESSITEM ÉS... NO COMUNICAR! : Jeff Kipnis

disseny i de construcció, sinó també, i amb la mateixa força, en la conceptualització d'un projecte i de les seves justificacions, mitjançant, per exemple, enfocaments analítics i sintètics de l'emplaçament i del programa. Si he de ser sincer, encara no puc concebre què significa aquest esborrat per a l'arquitectura. Com escriu Greg, encara que els discursos de l'arquitectura i de l'escultura comparteixen molts trets, des d'una conceptualització de l'espai fins a detalls com les obertures, i encara que totes dues disciplines són totalitats formades per parts, només l'arquitectura fonamenta totalment el discurs en les relacions de les parts respecte de la totalitat i les seves derivacions. Com podria un edifici, que és en essència una celebració de l'acoblament, eradicat completament la seva gènesi? L'aproximació de Koons a un acabat històricament refinat sembla un cul de sac: només donaria lloc

a una imitació dolenta de les realitzacions de l'escultura. Potser hi ha una promesa en les imitacions de Barney? Qui ho sap? Seria interessant veure què proposeu vosaltres, els arquitectes.

A la distinció de Greg afegiria el que és **pictòric** com un possible efecte de la figura, un efecte venerat en la tradició escultòrica que no té equivalent en l'arquitectura, on només és adequat com a ornament, és a dir, com a part però no com a totalitat, de manera que l'observació de Greg surt reforçada. Per això penso que els últims experiments de FOA no tenen una bona base. En el seu esforç per invocar la comunicació, l'Alejandro sembla que confon dues possibilitats referencials de formes arquitectòniques totals: la **pictòrica** (un efecte representacional que es manifesta sobretot en l'*arquitectura parlant*, on una forma arquitectònica imita una realitat d'un altre domini) i la **significant**,

que inclou allò **simbòlic**, on una acumulació històrica d'ús i tradició imbueix una forma arquitectònica amb la densitat suficient per a la forma en si, de manera que sense esforç obre línies de significats, interpretacions, associacions i al·lusions dins del camp, com en un *palazzo*, una malla de nou quadrats, una columna clàssica o una desviació formal. Un debat interessant actual és veure si la geometria de caixa, que ha estat un vector indiscutible de l'abstracció no objectiva en l'arquitectura, s'ha tornat simbòlica.

Si el que és **figuratiu**, tal com hem analitzat, existeix com a potencial en l'arquitectura, em sembla que és poc probable que derivi efectivament del que és pictòric, encara que no n'estic del tot segur i espero més experiments de FOA per fer-me'n una idea clara. Fins ara, FOA ha eludit el tòpic *parlant* mitjançant l'abstracció i una funcionalització sistemàtica dels

Who knows? Be interesting to see what you architects come up with.

To Greg's distinction I would add the **pictorial** as a possible effect of figure venerated in the tradition of sculpture with no equivalent in architecture, wherein it is proper only to ornament – that is, to part but never whole, reinforcing Greg's observation. Which is why I think FOA's current experiments are on shaky ground. In his effort to invoke communication, Alejandro seems to confuse two distinct referential possibilities of (whole) architectural form: the **pictorial** (a representational effect most notoriously manifest in *architecture parlante*, in which an architectural form imitates a reality from another domain) and the **significant**, which includes the **symbolic**, in which a historic accumulation of use and tradition imbue an architectural form or organization with sufficient density for the form itself effortlessly to open lines of

meanings, interpretations, associations and allusions within the field, as in a *palazzo*, a nine-square grid, a classical column or a formal sheer. An interesting debate today addresses whether or not box geometry, once an undisputed vector of non-objective abstraction in architecture, has become symbolic.

If the **figural** as discussed exists as a possibility in architecture, it seems to me unlikely that it will effectively derive from the pictorial, though I am by no means certain of this, and look forward to more experiments by FOA and others to test the question. So far, FOA has avoided the *parlante* platitude by dint of abstraction and a systematic functionalization of the pictorial elements, driving these well apart from Disneyesque representations. On the other hand, I still 'get' their forms – too much irony and wit, too much immanence. Better to put a palm tree building in Manchester than in Tenerife.

On the other hand, I do not 'get' the Gherkin, which comes much closer to evoking that delicious indifference. Though Alejandro's nascent intuition about the Foster building is quite right – he turned my opinion of it 180° during a recent visit to London – the fact that he has not yet fully grasped the ramifications of its form is suggested by his essay. In it, he consistently refers to the form as symbolic – but symbolic of what? A cucumber, a pickle, a rugby ball, a dildo? (Anything, for god's sake, but a penis – a real one shaped like that would just be too disgusting and painful to think about!!) Neither pictorial nor symbolic, the Gherkin approaches, I think, the figural. I note in passing that it meets virtually every one of the criteria set out by Somol to distinguish shape from form. In any case, I hope by now my point is clear: what we need here is **Failure to Communicate!!**

Quaderns : WHAT WE GOT NEED IS — FAILURE TO COMMUNICATE !! : Jeff Kipnis

98

APRIL 2005

245 : Q 5.0

elements pictòrics que els allunyava de les representacions disneyanes. Per altra banda, encara «capto» les seves formes: massa ironia i enginy, massa immanència. És millor posar un edifici-palmera a Manchester que no pas a Tenerife.

Per altra banda, no «capto» el Gherkin, que arriba més a prop de l'evocació d'aquella exquisida indiferència. Encara que la intuïció incipient de l'Alejandro sobre l'edifici de Foster és bastant encertada (va fer donar un gir de 180 graus a la meua opinió sobre aquesta construcció durant una visita recent a Londres), el fet que l'Alejandro no n'hagi captat les ramificacions de la forma se suggereix en l'assaig, on es refereix sistemàticament a la forma com a símbol. Però, símbol de què? De cogombre, de cogombret, de pilota de rugbi, de dildo? (Dimoni, de tot menys de penis, d'un de veritat, amb una forma que seria massa desagradable i dolorosa de pensar-hi!) Ni pictòric ni simbòlic, crec que el projecte del Gherkin s'acosta a allò figuratiu. De passada m'adono que pràcticament aconsegueix

qualsevol dels criteris establerts per Somol en la seva distinció entre conformació (*shape*) i forma (*form*). De qualsevol manera, espero que ja hagi quedat ben clar: **el que necessitem aquí és no comunicar!**

I repensar el client? Això sí que és un problema. Fora de l'acadèmia, i d'aquesta manera *dins d'una ambició comuna per construir*, l'antítesi de l'arquitectura especulativa és la concebuda com una professió de servei. Al servei, les prioritats del client són definitives, constitueixen un element *sine qua non*. La resta de consideracions, d'un altre caire, o bé les matèries d'un interès artístic més ampli, es negocien com a millores o compromisos amb les prioritats del client. El servent persegueix la realització dels objectius del client dins del context tècnic, financer i legal del projecte. Per dir-ho més clarament, satisfent els clients un professional del servei serveix la societat. En aquest context, la comunicació és un resultat inevitable.

Per altra banda, fins ara l'arquitectura especulativa ha fet que el client com a tal

quedi a banda del seu discurs en nom d'una criticalitat i/o resistència, un llegat primer de les negacions marxistes i després de les modernes. Tot i així, gran part de la clientela personificada concerneix i afecta un projecte especulatiu particular: els efectes del client són sempre locals, anecdòtics, i per tant secundaris respecte del discurs del projecte. En aquest cas la bajanada ordinària aniria més o menys així: en navegar hàbilment amb la seva conjectura pels paranys de la banalització que plantegen el client, la tecnologia i la llei, l'arquitecte especulatiu enriqueix una societat i, a la llarga, aconsegueix una mercaderia millor que la del professional de servei. La negació crítica es reafirma sobre la base que el client, la tecnologia i la llei erigeixen inevitablement impediments banalitzadors, perquè són els instruments mateixos de les forces a les quals s'ha de resistir, conscientment o no, intencionadament o no.

And rethinking the client? Now, that's a big deal. Outside the academy and thus *within a common ambition to build*, the antithesis of speculative architecture is architecture conceived as a service profession. In service, the priorities of the client are definitive, an absolute prerequisite; all other considerations, whether of other constituencies or matters of broader intellectual or artistic interest, are negotiated as enhancements of or compromises to the priorities of the client. Social, cultural or intellectual ambitions, if any, are the prerogative of the client. The servant pursues the realization of the client's aims within the technical, financial and legal context of the project. To put it crudely, by satisfying clients, a service professional serves society. Communication in this context, then, is a foregone conclusion.

Speculative architecture, on the other hand, has heretofore banished the client as client from its discourse in the name of criticality and/or resistance, a legacy first of Marxist then Modernist negations. However

much the embodied client pertains to and affects a particular speculative project, client-effects are always local, anecdotal and thus incidental to the discourse of the project. The crude truism here would be something like: by skillfully navigating a conjecture in tact through the thicket of banalizations posed by client, technology and law, the speculative architect enriches society and, in the long run, achieves a greater good than that of the service professional. Critical negation asserts on principle that client, technology and the law erect banalizing impediments inevitably, because they are the very instruments of the forces to be resisted, cognizant or not, intentionally or not.

If, then, speculative discourse is going to rehabilitate the client as a conceptual instrument, a major revision to the structure of our discourse must be accomplished. Either the client as such must be exonerated, or negation itself as the principal of progress in the highest degree must be rethought. When the client is an abstract social entity

represented in the design process by an empowered agent, as with a public library or municipal planning project, for example, such an acquittal is perhaps conceivable. But absolving an unreconstructed capitalist in personified form is thornier, and when that client assumes the insidious form of the Corporation (e.g. the Gherkin), the prospects become downright treacherous. So, assuming we in speculative architecture want to keep pursuing work from rich people and powerful corporations without shamefully compromising principle, **what we need is a new principle!**

What principle, then, might supplant critical/historical negation as the credo of speculative architecture? Alejandro's remarks on the Foster building seem to suggest one. On closer reading, there is good reason to believe that he does not actually want his figural forms to communicate with a client, but to seduce the client adequately

Quaderns : EL QUE AQUÍ ACONSEGUIM NECESSITEM ÉS... NO COMUNICAR! : Jeff Kipnis

Per tant, si el discurs especulatiu ha de rehabilitar el client com a instrument conceptual, haurem d'acomplir una revisió més a fons de l'estructura del nostre discurs. O el client com a tal ha d'exonerar-se o bé s'ha de repensar si es nega a ell mateix com a protagonista del progrés per excel·lència. Quan el client és una entitat social abstracta representada en el procés de projecte mitjançant un agent amb poders, com per exemple una biblioteca pública o un projecte de plantejament municipal, potser seria concebible una absolució com aquesta. Però absoldre un capitalisme recalitrant en una forma personificada és més espinós, i quan aquest client assumeix la forma insidiosa d'una corporació, com passa al Gherkin, les perspectives són d'allò més perilloses. De manera que si en la nostra arquitectura especulativa volem continuar obtenint feina de la

gent rica i de les corporacions poderoses sense comprometre vergonyosament els principis... **el que necessitem són nous principis!**

Quin principi, aleshores, hauria de substituir la negació crítica històrica com a credo de l'arquitectura especulativa? Els comentaris de l'Alejandro sobre l'edifici de Foster semblen suggerir-ne un. En una lectura més detallada hi trobem una bona raó per creure que en realitat no vol que les seves formes figuratives comuniquin al client, sinó que vol seduir el client adequadament per distreure'l de les subtileses arquitectòniques que realment interessen a la firma. D'altra banda, escriu:

«El que resulta prometededor del *Gherkin* és que incorporant un dels procediments arquitectònics més populistes (el simbolisme) no solament no ha perdut gens ni mica de la seva integritat, sinó que a més realment

l'ha utilitzat per ressaltar el seus valors arquitectònics.»

En l'article, unes línies abans, trobem una apreciació menys favorable dels efectes arquitectònics de l'edifici:

«**L'assoliment més gran del projecte**, de tota manera, és que un edifici dissenyat especulativament per posar a lloguer el 60% de la seva superfície hagi aconseguit evolucionar cap a una forma tan idiosincràtica. [...] Tot i que s'ha aconseguit el propòsit de convertir Swiss Re en una marca coneguda, en el moment de redactar aquest article l'edifici està mig buit, i es calcula que cada dia es perden 35.000 lliures en lloguers.» [L'èmfasi és de l'autor.]

Sembla que l'Alejandro celebra fonamentalment la forma figurativa com un subterfugi poderós que, en aquest cas, ha permès a l'arquitecte seduir el client per portar a terme una inversió desastrosa. No

to distract him from the architectural subtleties that actually interest the firm.

While on the one hand, he writes:

'...what is promising about the *Gherkin* is that by engaging with one of the most populist architectural tendencies — symbolism — not only it did not lose any of its integrity, it actually used symbolism to enhance its architectural values...'

Yet, earlier in the essay, we find a less beneficent appreciation of the building's architectural effects:

'...**The project's greatest achievement**, however, is how a building that was designed to have 60% of its surface rented out speculatively managed to evolve into such an idiosyncratic form. [...] Despite having succeeded in making Swiss Re a household name, at the time of writing the building stands half empty and is allegedly losing 35,000 pounds a day in rent.' [emphasis added]

It seems that Alejandro celebrates figural form primarily as a powerful subterfuge, one that in this case has allowed the architect to seduce a client into a disastrous investment. Is not that failure to communicate? In any case, this seduction would indeed contribute a new twist to the traditional theory of the critical negation of the client: critical sadism. Now that idea is worth thinking about!

Less perversely, Sylvia has elsewhere suggested the intoxicating idea of restructuring discourse not by a new theory, but by changing its primary venue from the academy to the cocktail party. To its enduring credit, that move would require a dramatic change in the current obtuse manner of architectural writing, and negate (oops!) an entire generation of PhDs. More important, it would, by legal establishment and without additional theory, create a proper place for the client in discourse,

mainly by leaving him where he has always been. I am ashamed to say that the possibility I favor is much less flamboyant than Alejandro's and less cool than Sylvia's; it suggests a theoretical restructuring of speculative discourse around a new value: cliché-breaking. But I see my time is up; I'll have to save that discussion for another day.

Quaderns : WHAT WE GOT NEED IS — FAILURE TO COMMUNICATE !! : Jeff Kipnis

100
APRIL 2005
245 : Q 5.0

serà que falla la comunicació? En qualsevol cas, aquesta seducció contribuiria, de fet, a un nou gir cap a la teoria tradicional de la negació crítica del client: el sadisme crític. Aquesta sí que és una idea que mereix considerar-se!

D'una manera no tan díscola, Sylvia suggereix la idea de la reestructuració del discurs no mitjançant una nova teoria, sinó canviant-ne la jurisdicció principal: de l'acadèmia al còctel. Per obtenir el crèdit necessari, un moviment així demanaria un canvi radical en l'obtús estil actual de l'escriptura arquitectònica i hauria de negar (ai!) tota una generació de doctors. És més: crearia, per establiment legal i sense teories addicionals, un lloc escaient per al client en el discurs, principalment perquè el deixaria on sempre havia estat. M'avergonyeixo de dir que la possibilitat de la qual sóc partidari és molt menys cridanera que la de l'Alejandro, i menys *cool* que la de la Sylvia: proposa una

reestructuració teòrica del discurs especulatiu al voltant d'un nou valor: el trencament de clixés. Però el meu temps s'acaba, i hauria deixar aquesta discussió per un altre dia.

**Quaderns : EL QUE AQUÍ ACONSEGUEM
NECESSITEM ÉS... NO COMUNICAR! : Jeff Kipnis**

101
ABRIL 2005
245 : Q 5.0