

NOSOTROS TAMBIÉN TENEMOS ARMAS

Rubén Alcolea

Subdirector, Escuela Técnica Superior de Arquitectura,
Universidad de Navarra

Jorge Tárrago

Director de Estudios, Escuela Técnica Superior de Arquitectura,
Universidad de Navarra

Como red entre el deconstructivismo aparecido a fines del s. XX y la arquitectura de la marginalidad, el vínculo entre diseño, improvisación, transferencia tecnológica y reciclaje puede entregar algunas claves para una arquitectura de emergencia.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura – Teoría y crítica, deconstructivismo, ready-made, improvisación

IMPROVISACIÓN Y ARQUITECTURA

En ocasiones solo cabe plantearse la improvisación como la única alternativa capaz de articular por completo el discurso creativo. Como demuestra la casa de Frank Gehry en Santa Mónica, no se trata necesariamente de procesos arbitrarios o banales, sino del resultado de una reflexión continua y paciente que permite una lectura alternativa del concepto genio.

"Si venís a la mía os recibiré a tiro limpio; nosotros también tenemos armas". Con esa espontaneidad recibió José, líder de uno de los clanes locales, a los agentes de policía que iniciaron el desalojo y demolición de las infraviviendas del poblado de El Cañaveral en el distrito madrileño de Vicálvaro, mejor conocido como La Jungla, a fines del mes de septiembre de 2007. Pese a que se temía lo peor, las excavadoras continuaron su trabajo escoltadas y la jornada terminó con muy pocos altercados: solo manotazos y balines de goma.

Según el censo de ese año¹, en el extrarradio de Madrid habitaban cerca de 1.084 familias en 1.325 chabolas² distribuidas en distintos asentamientos de emergencia social. Ellas compartían espacio con las viviendas prefabricadas legales y contaban con contratos de alquiler mensual gestionados por la Empresa Municipal de la Vivienda EMV. La Jungla de Vicálvaro se creó en 1988 como campamento de realojo de un centenar de familias que, a su vez, provenían del desmantelamiento de otro poblado similar denominado Los Focos. Además de los habituales módulos prefabricados, el poblado llegó a contar con una escuela infantil, un grupo de escolarización de adultos y un equipo especial para prevenir la delincuencia. Sus habitantes se dedicaban mayoritariamente a la chatarra y venta ambulante de fruta. Fue desmantelado totalmente en abril de 2009.³

El mismo año en que se creó La Jungla, en 1988, el MoMA inauguraba la exposición *Deconstructivist Architecture*, comisariada por Philip Johnson y Mark Wigley. Por aquel entonces, el primero era director fundador del Departamento de Arquitectura y Diseño del museo neoyorquino y el

ENGLISH TEXT PAGE 82

1 Censo realizado por el Instituto de Realojamiento e Integración Social IRIS.

2 Viviendas pequeñas y de construcción precaria, que suelen emplazarse en zonas suburbanas (N. del Ed.).

3 El desalojo de El Cañaveral estaba incluido dentro de una operación municipal más ambiciosa, comenzada en 1986, que consistía en desmantelar todos los poblados chabolistas del extrarradio madrileño y realojar a sus habitantes en pisos de protección oficial antes de 2011. Ver: "Desalojo de chabolas en El Cañaveral". Diario *El Mundo*, 25 de septiembre de 2007; "La Cañada no figura en el plan de Madrid para acabar con las chabolas". Diario *El País*, 30 de octubre de 2008.

4 Los proyectos exhibidos fueron: Rooftop Remodeling –Viena, 1985–, Apartment Building –Viena, 1986– y Skyline –Hamburgo, 1985– de Coop Himme(l)blau; Biocenter for the University of Frankfurt –Frankfurt am Main, 1987– de Peter Eisenman; Gehry House –Santa Monica, 1978–1988– y Familian House –Santa Monica, 1978– de Frank Gehry; The Peak –Hong Kong, 1982– de Zaha Hadid; Building and Tower –Róterdam, 1982– de Rem Koolhaas; City Edge –Berlín, 1987– de Daniel Libeskind; y Parc de La Villette –París, 1982–1985– de Bernard Tschumi.

5 Remitimos al lector a la bibliografía, donde aportamos una selección suficiente que puede servir de referencia. Especialmente interesante es el capítulo del libro de Fredric Jameson donde se articula el discurso precisamente a partir de la casa en Santa Mónica de Frank Gehry.

La capacidad de la arquitectura para desorientar al espectador y producirle un shock quedaba ejemplificadas en esa extraña casa, una especie de cobertizo de formas quebradas y de materiales no convencionales o, cuando menos, fuera de contexto.

6 Son interesantes los comentarios de estupor que produjo la casa entre los vecinos. Algunos de ellos aparecen recopilados por el mismo arquitecto en el artículo 'Beyond Function' del número 138 de la revista *Design Quarterly*, pp. 2-11.

7 Malla metálica de simple torsión.

otro era un joven profesor en Princeton. Deconstructivist Architecture confrontaba, tendenciosa y oportunamente, una selección de pintura, escultura, fotografía y libros realizados entre 1913 y 1933 por constructivistas rusos –El Lissitzky, Malevitch, Popova, Rodchenko, los hermanos Vesnin y Tatlin, entre otros– gracias al reciclaje de fondos propios del museo. A esto se sumaba una suculenta muestra de arquitectura con dibujos y maquetas de diez proyectos de siete arquitectos: Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi y Coop Himme(l)blau⁴. Allí se trazaban paralelismos más o menos evidentes a partir de las similitudes formales y visuales de los planos alabeados de Tatlin y los elementos suspendidos en el vacío de Hadid; o las superimposiciones diagonales de formas rectangulares o trapezoidales de Rodchenko y Coop Himme(l)blau; con los puntos, líneas y planos de Tschumi, o con las más obvias axonometrías de Koolhaas, por dar algunos ejemplos. Según los comisarios, mientras unos planteamientos no dejaron de ser precarios o experimentales, los otros estaban pensados para ser construidos; unas son, según Philip Johnson y bajo la “mirada de un viejo moderno”, imágenes puras del viejo Estilo Internacional y, las otras, imágenes alabeadas de la arquitectura deconstructivista.

Johnson ilustraba el prefacio del catálogo de la exposición con la imagen del rodamiento de bolas autoalineante –que había utilizado como portada del catálogo para la exposición *Machine Art* de 1934– y con una fotografía de Michael Heizer que ofrecía un viejo y destartado cobertizo, construido en la década de 1860 para proteger un manantial en el desierto de Nevada, en un terreno de propiedad del mismo artista californiano. Con la imagen aludía –no sin algo de ironía– a una arquitectura diseñada de manera anónima y sin fines estéticos, sin pedigrí y, hasta cierto punto, improvisada. El propio Johnson invocaba así, no de manera inconsciente, otra célebre exposición, *Architecture without architects* de Bernard Rudofsky, en la que la propia arquitectura se abría paso al margen de los procesos creativos arquitectónicos de corte más canónico (Rudofsky, 1964).

Sin pretender profundizar aquí en una argumentación disciplinar del más que elaborado y profuso debate arquitectónico y filosófico de las décadas del setenta y ochenta, al respecto de la cosmología y discurso deconstructivista⁵, y ciñéndonos por tanto a lo entonces pretendido con esa exposición –dirigida no solo a un público ilustrado–, quizás bastaría con destacar la voluntad de los comisarios de resaltar la impronta rebelde de los arquitectos representados en busca de una

aparente inestabilidad, lo que llegó incluso hasta la sensación de colapso. Wigley lo aclaraba perfectamente en las primeras líneas del ensayo que acompaña el catálogo: *La arquitectura siempre ha sido una institución cultural central a la que se ha valorado sobre todo por proveer estabilidad y orden. Estas cualidades se entienden como producto de la pureza geométrica de su composición formal [...] Los proyectos de esta exposición trazan una sensibilidad diferente, una en la que el sueño de la forma pura ha sido trastornado. La forma ha sido contaminada. El sueño se ha transformado en una especie de pesadilla* (Johnson, 1988).

Si Wigley articulaba el discurso deconstructivista, para Johnson, ese viejo moderno –bajo una mirada más descomprometida del discurso teórico y, quizás por ello, más atinada– era obvio, y lo fue también entonces, que la imagen de Heizer hilvanaba analogías visuales inquietantes, pero patentes, con uno de los proyectos expuestos, el que había sido considerado posiblemente germen de todos los demás: la casa en Santa Mónica –construida en California entre 1978 y 1988– de un joven Frank Gehry. En efecto, como aseguraban los comisarios, bajo una apariencia radical, proyectos como el de Gehry eran esencialmente formas tradicionales subvertidas o desplazadas. La capacidad de la arquitectura para desorientar al espectador y producirle un shock quedaba ejemplificadas en esa extraña casa, una especie de cobertizo de formas quebradas y de materiales no convencionales o, cuando menos, fuera de contexto.⁶

Como recuerda Alejandro Zaera-Polo, a partir de la década del sesenta el trabajo de Gehry remarcaba su potencialidad en cuanto integraba materiales propios de un sistema masivo de producción y les otorgaba, al mismo tiempo, no solo una capacidad de subversión de la estética tradicional, sino el extrañamiento ante un uso distinto de lo esperado. Podríamos asegurar, incluso, que ajenos al decoro clásico. El joven Gehry trabajaba con materiales de bajo coste y producción industrial; mostraba un destacado interés en el reciclaje y la transferencia tecnológica, o en la llamada tecnología pobre de *chain-link*⁷, chapa corrugada y cartón ondulado; a menudo llevaba a cabo la puesta en obra de materiales directos y sin procesar. Bajo esta óptica y metodología de trabajo, las materias primas se convierten en “materias segundas” (Zaera-Polo, 1990), con lo que se establecen nuevos procesos creativos que utilizan la improvisación y la confianza en la propia sensibilidad como alternativa a los cauces habituales para el proyecto, más reflexivos y jerárquicos.

En este ámbito, el uso descontextualizado de los materiales, el extrañamiento ante un arte-



Chabola en El Cañaveral, La Jungla, Vicálvaro, Madrid, 1988.

Fotografía de Coper Theo Balles

El Cañaveral shanty town, La Jungla, Vicálvaro, Madrid, 1988.

Photo by Coper Theo Balles



Prefacio del catálogo *Deconstructivist Architecture* con la imagen del rodamiento de bolas portada de *Machine Art* (1934) y la fotografía del cobertizo en el desierto de Nevada de Michael Heizer. Archivo de los autores

Deconstructivist Architecture catalogue: image of ball bearings used as the cover of the *Machine Art* (1934) and Michael Heizer's photo depicting a shed in the Nevada desert. Author's archive



Casa Gehry, Santa Mónica, California. 1978-88. Archivo de los autores

Gehry House, Santa Monica, California. 1978-88. Author's archive



- 8 Apenas acabada la primera intervención, la casa en Santa Mónica comenzó a recibir atención por parte de las publicaciones especializadas. La japonesa *GA Houses* N°6 fue una de las primeras revistas en dar a conocer la obra en el extranjero en octubre de 1979.
- 9 Fase célebre del conde de Buffon, Georges-Louis Leclerc (1707-1788).
- 10 Conocidos también como *found art* o *ready made* (N. del Ed.).
- 11 Obviamente la casa continúa la larga tradición californiana de promoción de la prefabricación y uso de materiales industrializados, perfectamente ejemplificado en el celebrado programa *Case Study Houses* de la década de 1950. Para conocerlo sugerimos consultar el libro de Elizabeth Smith, *Case Study Houses: the complete CSH program 1945-1966* (Taschen, 2002).

Bibliografía

AA.VV. Museum of Modern Art Department of Public Information. *Deconstructivist Architecture*. MoMA Press Release - Archives 0029. Museum of Modern Art, Nueva York, 1988.

CAPMANY, Antonio. *Filosofía de la elocuencia*. Sierra y Martí, Barcelona, 1826.

COHN, David. "I sing the light electric". *El croquis* N° 45. El croquis Editorial, Madrid, noviembre de 1990.

Exhibition on Machine Art. Catalog of the exhibition held March-April 1934 at the Museum of Modern Art. Museum of Modern Art, Nueva York, 1934.

GEHRY, Frank. *The Houses*. Rizzoli, Nueva York, 2009.

JACOTOT, Jean-Joseph. *Ensayo filosófico sobre la improvisación*. Imprenta Saunaque, Madrid, 1846.

JAMESON, Fredric. "Spatial Equivalents in the World System". *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham, 1991.

JOHNSON, Philip y Mark Wigley. *Deconstructivist Architecture. Catalog of the exhibition held June-August 1988 at the Museum of Modern Art*. Museum of Modern Art, Nueva York, 1988.

NOEVER, Peter (ed.). *Architecture in transition: between deconstruction and new modernism*. Prestel, Munich, 1991.

PAPADAKIS, Andreas. *Deconstruction in architecture*. Academy Editions, Londres, 1988.

RUDOLFSKY, Bernard. *Architecture without architects: an introduction to non-pedigreed architecture*. Museum of Modern Art, Nueva York, 1964.

SMITH, Hazel y Roger Dean. *Improvisation, hypermedia and the arts since 1945*. Harwood Academic Publishers, Ámsterdam, 1997.

TSCHUMI, Bernard. *Questions of space: lectures on architecture*. Architectural Association, Londres, 1990.

WIGLEY, Mark. *The architecture of deconstruction: Derrida's haunt*. MIT Press, Cambridge, 1993.

ZAERA-POLO, Alejandro. "Frank O. Gehry. Still Life". *El croquis* N° 45. El croquis Editorial, Madrid, noviembre de 1990.

Rubén Alcolea | Doctor Arquitecto, Universidad de Navarra (ETSAUN), 2005. Se ha especializado en fotografía y arquitectura moderna. Es autor de *Picnic de Pioneros. Arquitectura, fotografía y el mito de la industria* (Valencia, 2009). Trabaja como profesional independiente bajo ALCOLEA+TÁRRAGO arquitectos. Es Subdirector de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra desde 2010; desempeña labores docentes y colabora en investigaciones en el Departamento de Proyectos de la misma universidad.

facto no diseñado y el recurso de operaciones próximas al reciclaje o a la reutilización, nos conducen a una lectura paralela que comparte estrategias con Claes Oldenburg o John Cage y que, aunque relegada a menudo a un desdibujado segundo plano, pretende elevar los procesos de improvisación a una categoría estética (Smith, 1997). No es banal que una de las primeras ocasiones en las que aparecía publicada el propio Gehry hablaba de esta obra en Santa Mónica como "mi casa y una composición abierta".⁸

Composición abierta o improvisación son términos que evocan, casi irremediadamente, hacia otras improvisaciones míticas generadas bajo la influencia de la costa californiana, como por ejemplo la que llevó a cabo John Cage por aquellos mismos años, no muy lejos de allí ni del co-bertizo de Heizer. En aquella ocasión, durante la gira con la Cunningham Dance Company en 1975, uno de los bailarines se acercó a John Cage con un cactus seco. Este se lo colocó cerca de su oído y punteó sus espinas haciéndolas sonar como si se tratara de las cuerdas de un instrumento. Esta nueva sonoridad fue después muy utilizada por el compositor en míticas piezas para percusión como *Child of Tree* (1975) o *Branches* (1976), además de consolidar toda una trayectoria que utilizaba la improvisación como disciplina artística mediante objetos fuera de su contexto, convertidos en instrumentos.

Es obvio que la improvisación ha sido tradicionalmente un fenómeno negado y de frecuente connotación despectiva –sobre todo en el contexto occidental– pero también es evidente que la posmodernidad ha sabido otorgarle una nueva oportunidad, lo que ha permitido que, junto a nuevos parámetros como la arbitrariedad, se integre en el proceso creativo dentro del contexto artístico. Tampoco es la lógica improvisadora –si cabe definirla así– un fenómeno aislado o excluyente, pues acompaña a menudo a artistas de profunda formación intelectual. Según su sentido etimológico, improvisar es "hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación", aunque no por ello debe negar necesariamente la formación previa, como anticipaba el francés Jean-Joseph Jacotot en su *Ensayo filosófico sobre la improvisación* (1846), al alegar que "la improvisación es evidentemente un talento adquirido, ¿quién puede en efecto ver el genio?".

No es, en efecto, algo banal. En ocasiones, y especialmente en situaciones límite, de emergencia o de exclusión social, cabe plantearse la improvisación como la única alternativa capaz de articular por completo el discurso creativo, cuyo material de trabajo alcanza solo a lo disponible o residual. Es entonces cuando el genio, mediante su "gran disposición a la paciencia"⁹ (Jacotot, 1846) y el continuo ejercicio de componer, fruto del estudio reflexivo de los mejores modelos, hace fructificar el trabajo más que convertirse en una ostentación de reglas la mayor parte arbitrarias (Capmany, c. 1820).

La casa de Gehry, en sí misma, pone de manifiesto tanto ese ejercicio continuo de composición aditiva como el de libertad creativa extrema, pues reinventa lo existente y, mediante una interesante inversión lingüística, asemeja la obra a uno de aquellos *objets trouvés*¹⁰ con los que los grandes genios descolocaron a intelectuales y profanos. Por otro lado, la historia de la casa es bastante conocida. La primera intervención a esta vivienda que Gehry transformaría a lo largo del tiempo, se inició en 1978 cuando el arquitecto pretendía reconvertir, con los mínimos recursos, la casita rosa que había comprado Berta, su segunda mujer. Sin embargo, y desde entonces, la vivienda ha sufrido continuas transformaciones –no todas ellas dignas de alabanza–. De hecho, hoy se hace difícil reconocer algunas de las cualidades que la hicieron especial cuando fue construida.

Aquel joven Gehry, despreocupado por el concepto de marca o *branding* que luego le situaría en la escena global, transformó de manera artesanal una casita de extrarradio en una obra maestra. Los procesos arquitectónicos rayaron entonces la auto-construcción, lo que disgustó profundamente a sus vecinos, que quizás no querían que su barrio fuera convertido en una zona arquitectónicamente degradada. La respuesta de Gehry a las quejas fue: "¿Y qué me dicen del barco que guardan en el patio trasero? ¿Y del remolque? Se trata del mismo material. Y de la misma estética" (Cohn, 1990). Pero los argumentos del arquitecto no convencieron a algunos de sus vecinos, quienes se indignaron hasta tal punto por la apariencia de la nueva vivienda que, al más puro estilo americano, una noche se juntaron frente a la casa para tirotearla sin compasión. **ARQ**

José Tárrago | Doctor Arquitecto, Escuela Universidad de Navarra (ETSAUN), 2006. Es autor del libro *Habitar la inspiración/construir el mito. Casas-taller de artistas en el periodo de entreguerras* (Valencia, 2007) y coordinador de *Ra, Revista de Arquitectura*. Trabaja como profesional independiente bajo ALCOLEA+TÁRRAGO arquitectos. Es Director de Estudios de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra desde 2007; desempeña labores docentes y colabora en investigaciones del Departamento de Proyectos de la misma universidad.