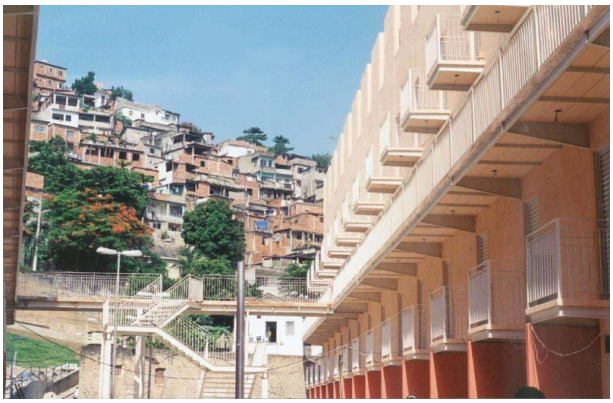
Arquitecturas al margen / arquitectura marginal

José Carlos Asensio

Son raras las pervivencias de arquitecturas que prediquen la pobreza, luchas sociales o protestas contra el poder establecido. Por el contrario, por más que algunos arquitectos afirmen lo contrario, la mayoría trabaja por y para los intereses de las grandes empresas, las administraciones públicas o acaudalados propietarios; en definitiva, no se construye si no hay dinero de por medio. Casos como *Rural Studio*, promovida por Sam Mockbee, que se hacía eco de las desigualdades sociales entre ricos y pobres en Alabama, por medio de estrategias que ponían en evidencia la exclusión de los más desfavorecidos o, de forma más ortodoxa, los intentos para poner de relieve ciertos aspectos del entorno canónico de las ciudades llevados a cabo por Robert Venturi y Dense Scout-Brown en Learning from Las Vegas, inmersos por aquel entonces en el postmodernismo arquitectónico, son ejemplos de especulaciones teóricas al margen de la oficialidad o, por expresarlo de otra forma, al margen de la actividad arquitectónica al uso.



Jorge Mario Jáuregui. Unidades de habitación en la favela de Macacos. Río de Janeiro, Brasil.

Pero la marginalidad en la arquitectura es posible abordarla desde otro punto de vista, el que señala la práctica historicista o la lectura del devenir de los estilos. Efectivamente, el giro que la arquitectura inicia a partir de mediados de los ochenta del pasado siglo hacia su deriva deconstructivista fue vista, en un primer momento, como una práctica al margen de las convenciones que desde el estilo internacional hasta la arquitectura postmoderna se habían asentado tan firmemente que su inercia anulaba la creatividad e incluso arrojaba a un callejón sin salida cualquier atisbo de cambio, ridiculizándose a sí mismo antes de logar materializarse.

Varias cuestiones han barajado invariablemente los críticos para explicar el advenimiento del deconstructivismo. Por un lado, se habla del colapso financiero de octubre de 1987; por otro, de las convulsiones intelectuales contra el conservadurismo rampante en las políticas de las primeras potencias y, en el plano teórico, las influencias de un Jacques Derrida o un Paul Virilio, con su cuestionamiento de la racionalidad occidental.

Lo cierto es que en 1988 cuajó una exposición que se ha señalado como el bautismo de una arquitectura que rompía moldes, la exposición comisariada, curiosamente, por el polifacético Philip Johnson en el MoMA de Nueva York, «Arquitectura deconstructivista», de

la que surgieron siete arquitectos cuyos proyectos han sido clave para la comprensión de la vanguardia de las dos últimas décadas: Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Bernard Tschumi y el estudio Coop Himmelblau.

Puede que hoy las nuevas formas que poco a poco han ido conformando nuevos gustos arquitectónicos, contrapuestos a la racionalidad y, en cierto modo, opuestos a la tradición, se hayan implantado en la óptica de la arquitectura, lo cierto es que en aquellos momentos las reacciones contrarias hacia aquella exposición y hacia los edificios y proyectos de aquellos arquitectos llegaron a ser sangrantes. No es menos cierto que aún hoy, en ciertos sectores, la arquitectura deconstructivista y, en general, las obras de estos arquitectos, se miran con recelo, e incluso se intentan arrastrar hacia el margen, hacia lo incorrecto, tratando de manifestar que la vuelta al racionalismo (o su continuación) es la única vía posible, pues el racionalismo, la lógica matemática de raíz vitruviana, es lo propio de la arquitectura. Arquitectos como Campo Baeza, Moneo o Baldeweg siempre se han manifestado en este sentido.

Tadashi Kawamata. Proyecto de Isla Roosvelt, Nueva York. EE. UU., 1992

Antes de que la arquitectura de Eisenman, Koolhas o Gehry se *institucionalizara* y alcanzase las cotas de burocratización y servicio al los poderes fácticos de hoy, sus idearios contemplaban la contracultura y la subversión, algún grado por debajo de la Mid-Cult, el interés por la distorsión de la geometría y el gusto por los materiales de desecho.

Un proyecto de 1988, que nunca se construyó, *Asymptote*, la llamada «Nube de acero» para la West Coast Gateway, en Los Ángeles, constituyó uno de los símbolos de la arquitectura deconstructivista, en el que se pretendía la construcción de un puente de 500 m. de longitud, concebido para que lo atravesara una autopista de ocho carriles, unificando la necesidad de dar solución al tráfico y la de dar uso a vastas extensiones de terreno desaprovechadas en una ciudad dominada por el automóvil. Pero desde el plano simbólico era también un homenaje al monumento de Tatlin para la III Internacional, poniendo de este modo en conjunción constructivismo y deconstructivismo, movimientos ambos beligerantes hacia la realidad social establecida.

Gehry, por su parte, planteaba que la belleza se encontraba también en los materiales baratos y en la artesanía, emulando a sus colegas pintores, Jasper Johns y Robert Rauschenberg, así como en los iconos de la modernidad y las formas naturales inestables.

La obra construida por Rem Koolhas y su obra divulgativa insisten en la idea de mezcla. En *S, M, L, XL*[1] afirma "restaurar una especie de honradez y claridad en la relación entre arquitectura y público" y en otras obras expone sin paliativos la necesaria influencia de los medios de comunicación de masas en los edificios que conforman nuestras ciudades. En su narración sobre la arquitectura de Nueva York, *Delirious New York* (1978), demuestra que la ciudad es un ente vivo, que nace, crece y se desarrolla como un cuerpo orgánico[2].

Gordon Matta-Clark. Conical Intersect, 1975

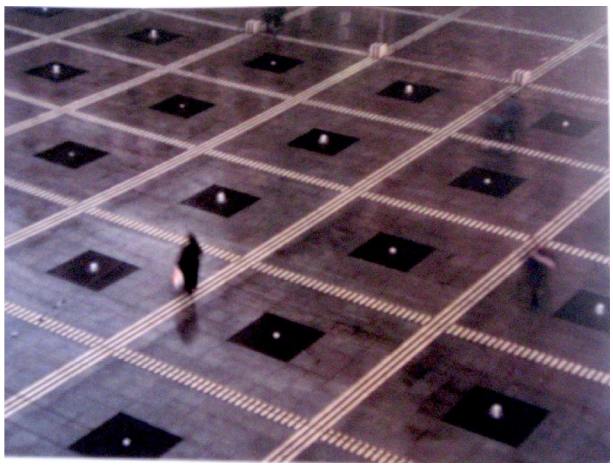
Es a través de las rupturas con las formas canónicas, en la intención de que las líneas del edificio parezcan salirse del espacio a ellas destinado, como entres libres, en el uso de los materiales deleznables y en el deliberado cuestionamiento de la estética oficialista como esta arquitectura se sitúa en los márgenes. Su aspecto de arquitectura efímera, a veces, nos muestra acaso concomitancias con la chabola y el suburbio. Ya en la segunda mitad de los noventa, arquitectos como Lebbeus Woods en su Proyecto Habana, para La Habana, Cuba o el japonés Tadashi Kawamata en su Proyecto Isla de Roosvelt, en Nueva York, plantearon el uso de maderas de derribo y material de desecho, creando formas que son un comentario subversivo y atroz contra las grandes moles de la ciudad.

La retórica de la excreción y el cuestionamiento de la deriva asfixiante, por poderosa y servil, que la arquitectura ha tomado en nuestro tiempo se arrojan sobre el espectador

[1] Rem Koolhaas, Hans Werlemann y Bruce Mau, S,M,L,XL, The Monacelli Press, New York, 1994 (segunda edición, 1997)
[2] Rem Koolhaas, Delirious New York: A retroactive Manifesto for Manhattan (Academy Editions, London, 1978; republished, The Monacelli Press, 1994)

zarandeándole, mostrando con crudeza la agobiante acumulación y desbordamiento de la ciudad contemporánea. En otras ocasiones, como en el caso de la ciudad de Río de Janeiro, se han llevado a cabo edificaciones basadas en la participación creativa de los propios moradores de las favelas. El programa «Favela-Bairro», estableció la necesidad de integrar la favela al contexto urbano y otorgarle a sus habitantes el status de ciudadanos, a través del equipamiento de infraestructuras técnicas, servicios, permeabilidad circulatoria y cualificación de los espacios públicos. Para lograr llevar a cabo este plan en casi un centenar de favelas, fueron organizados concursos para los proyectos y ejecución de las obras, en los cuales participaron, tanto profesionales locales reconocidos como arquitectos de las nuevas generaciones. Arquitectos como Jorge Mario Jáuregui se han convertido en «héroes urbanos» haciéndose explícito el reconocimiento de los habitantes por el trabajo que realizan urbanistas, arquitectos y diseñadores por mejorar sus difíciles e inhumanas condiciones de existencia, heredadas, vale decirlo, del pasado.

Cuando la ciudad se colmata, surge el suburbio, al que ingresan los expulsados del reino del capital. Algunos creadores, ciertamente, han querido subrayar este hecho, sin embargo, son los edificios de arquitectos como Peter Eisenmann, Frank Gehry, Arata Isozaki o Christian de Portzamparc, los grandes museos, los centros de congresos o los planes de desarrollo urbanístico, los que dan forma a la ciudad contemporánea y los que, indirectamente, excretan el cinturón suburbano y la construcción chabolista. La favela, el arrabal limeño o el suburbio sudafricano aparecen al calor de la gran urbe, con formas que, curiosamente recuerdan ciertos planteamientos estéticos deconstructivistas o del arte contestatario. No son, por tanto, los arquitectos, los que habitualmente revelan las diferencias e injusticias sociales acaecidas en el propio urbanismo.



Daniel Buren. Place des Terreaux, Lyon, Francia, 1994

Tendremos que fijarnos en algunas artistas plásticos como Kcho, Chris Burden o Gordon Matta-Clark para constatar la denuncia y a veces el acto bélico para encontrar poéticas de señalamiento y denuncia transgresora.

Aunque la poética y la denuncia del artista cubano Alexis Leyva, Kcho, se acerca más al drama de los balseros y al entorno portuario, en alguna ocasión se ha acercado mediante su escultura de grandes dimensiones, con una materialidad pobre (*povera*) y desecha, a las tesis del deconstructivismo arquitectónico. En 1992-1995 también se recreó en el monumento a la III Internacional de Tatlin con su obra *A los ojos de la Historia* y, en numerosas ocasiones, como en *Me confundes con tu mirada* (2004), dispone en dibujos las paupérrimas casas o cabañas dañadas sobre el inestable cimiento de un neumático. Sin duda, Kcho invoca una arquitectura no arraigada, desprovista de terreno, de patria, en definitiva, nave a la deriva de desheredados que buscan encarnizadamente la vía de la supervivencia mediante la emigración desesperada.

Con violencia, efectivamente, actuó Gordon Matta-Clark respondiendo a la invitación que se le hizo a participar en la exposición *Idea as a model*, del Institute of Architecture and Urban Studies de Nueva York, disparando contra los cristales del edificio. Pidió prestada una escopeta a Dennis Oppenheim, llegó a la galería a las tres de la madrugada, con el rostro desencajado, según el comisario de la exposición, Andrew MacNair, y voló las ventanas de la sala de exposición. Después, llenó cada marco con una foto de un nuevo proyecto de vivienda en South Bronx, cuyas ventanas habían sido rotas por los habitantes del barrio. MacNair declaró, de manera extraordinariamente ilustrativa: «Lo que terminó haciendo fue un acto muy agresivo y violento. El artista proscrito arremetió contra le buen gusto y el Señor Arquitecto por Derecho[3]. Sin embargo, tuvo otras implicaciones que crearon un momento discordante y

Marisa González. Pasagarri, 2000

opresivo. Según me viene a la memoria, su actuación recordó a Peter Eisenman, por entonces director del Instituto, a la "Noche de los Cristales Rotos" en Alemania, cuando todas las tiendas

[3] Entre los participantes había tres destacados arquitectos de los denominados *Cinco de Nueva York*: Richard Meier y Michael Graves, además de Peter Eisenman. A su vez, Gordon Matta-Clark era a la sazón estudiante de arquitectura en aquel momento.

judías fueron blanco de ataques»[4]. Merece la pena contrastar la actitud de Matta-Clark con la de Eisenman para darse cuenta de las posiciones antagónicas de cada uno.

Efectivamente, los motivos que hay tras muchas de las obras de Matta-Clark se dirigen más a la denuncia de situaciones sociales creadas tras la constatación del generalizado fracaso de los arquitectos y la arquitectura (o de los poderes fácticos para los que trabajan) a la hora de proporcionar alojamiento para pobres o para incluir en el proceso constructivo de la ciudad a los más desfavorecidos que a la creación de *artefactos* u objetos que denoten algún tipo de nueva estética. Obras como *Splitting* (1974) o *Conical Intersect* (1975), en donde el artista creaba imágenes impactantes de edificios dislocados o agredidos, hablan de una patente inestabilidad que alude inmediatamente a las convicciones más íntimas del espectador.

En una línea de investigación similar, el alemán Gregor Schneider propuso para la Bienal de Venecia de 2001, más recientemente mostrada en la galería Helga de Alvear de Madrid, el vídeo *Haus Ur*, que nos introduce en un caserón decimonónico metamorfoseado por el artista en un laberinto lóbrego, a través de un recorrido por estancias casi imaginarias, apenas reconocibles, en una suerte de transformación desde el cascarón al interior infecto. No era un ejercicio de desmontaje al uso ni un proyecto donde la arquitectura adopta formas más o menos retorcidas u orgánicas, al modo de los laberintos de André Masson, sino completamente otra cosa, menos visual y más háptica (y gangrenosa): la transformación del espacio del hogar en una galería de saneamiento fecal. De pronto desaparecían las puertas y los pasillos reconocibles y

André Cypriano. Ciudad de Caracas, 2003

[4] Declaración de Andrew McNair en Mary Jane JACOB Gordon Matta-clark: A Retrospective Chicago, Museum of Contemporary Art, 1985.

nos encontrábamos en el final del laberinto, que sólo alberga residuos y excrecencias. La estética de la destrucción se encarna en la obra de Schneider, observamos cómo el autor parece sentirse muy a gusto bajo los paramentos rugosos, tan alejados de las pátinas lisas de los revestimientos del mundo contemporáneo o de los muros-cortina reflectantes de las grandes urbes, inundados de luz. Lo que en Matta-Clark era denuncia, en Schneider se hace nicho, residencia, con una pulsión marginal de puro regocijo.

La exposición de 2007, *Sueño de casa propia,* una co-producción con el BAC-Bâtiment d'art contemporain /Centre d'Art Contemporain de Genève y Centre d'édition Contemporaine, comisariada por María Inés Rodríguez con la colaboración de Juan Herreros (arquitecto) y Pablo León de la Barra, se hacía eco de una reflexión colectiva de artistas, diseñadores y arquitectos en torno al concepto de vivienda. Con una *mise en scène* de taller de carpintero y un aspecto general de precariedad, su leitmotiv, *¿Dónde vivir y cómo?* partía de propuestas de artistas, diseñadores y arquitectos reflexionando acerca del hábitat. Se analizaron cómo surgen, en contextos diferentes, estrategias que intentan dar respuestas a la problemática del acceso a la vivienda, en contextos y ciudades dispares y se situaban en la intersección del arte y la arquitectura, el espacio individual y el espacio colectivo, con un alto grado de voluntad utópica. Artistas como Andreas Angelidakis, Raúl Cárdenas, Maria Papadimitriou o Gabriel Sierra exploraban desde múltiples poses, la forma de detonar desde una óptica transgresora, las actitudes tradicionales del urbanismo y el mercado inmobiliario.

El griego Andreas Angelidakis, arquitecto y fotógrafo mostró un modelo de sus *Cloud Houses,* maqueta tridimensional que evocaba la posibilidad de producción de un cambio estético que, entre otras cosas, sugiere la vida en un hogar en las nubes. Los hermanos Bouroullec proponían, en la misma línea, maquetas de viviendas de poliestireno extruido transportables, fungibles, versátiles u orgánicas. Gabriel Sierra, colombiano, por su formación en diseño industrial, se implantaba en torno al objeto y su materialidad, dispuesto a reflexionar y hacer reflexionar sobre su uso (y abuso) y a crear nuevos objetos apelando a necesidades más allá de lo comercial como son el afecto y la felicidad, creando un modelo de realidad que lograba, en su neutralidad, hacer que las funciones del objeto se modificasen y cobrasen nueva vida.

Completaban la muestra una gran variedad de proyectos, como los paneles gráficos que mostraban, con un lenguaje de dibujo técnico y bricolaje/construcción, cómo realizarse uno su propia casa a través de un moderno prototipo. En otro lenguaje acaso antagónico, un habitáculo precario a base de andamios y red de obra rezaba *home cinema*, en cuyo interior se proyectaba un vídeo en una pantalla de TV. El hogar se reduce al espacio de consumo de imágenes, en una propuesta muy reivindicativa que señala el auténtico derroche de medios y espacios de la familia media enganchada al televisor del salón.

Exposiciones como ésta, así como experiencias como las de los colectivos "Liquidación total" o "EmptyWorld", *Agencia inmobiliaria de vivienda vacía***,** suponen un territorio de mediación entre el profesional de la arquitectura y la mirada *otra*, más relacionada con los *sin techo*, la estética del *clochard,* el *okupa* o las angustias juveniles de la emancipación del hogar paterno.

En este último sentido, Sandra Nakamura, en su instalación, recientemente realizada en *Matadero*, de Madrid y programada también en La Casa Encendida, *1m2 en algún lugar del mundo* repite, sin duda con un tono más poético (por no decir romántico) las mismas reflexiones sobre el apropiamiento del espacio público de las grandes compañías y empresas en nuestras ciudades. Como ya practicara en Huesca, en 2006, Nakamura puso anuncios de este tipo, en la sección clasificados, del periódico: «Busco 1 m2 en algún rincón del mundo» (y su teléfono). Completaba su acción tomando un pedazo, de 1 m2, en la acera de la calle y rellenándolo (solándolo) con monedas de un céntimo que, con su color dorado, se distinguía, por belleza, de cualquier otro espacio similar. Según la propia artista, numerosas personas llamaron interesándose por su anuncio, pero ninguno llegó a materializarse por lo que optó por tomar ella misma el espacio solicitado y, posteriormente, tasarlo con el valor de la suma de las monedas de un céntimo: 28,09 €.

Otros modos de apropiamiento, como el del intervencionismo sobre la arquitectura creada, fueron la piedra de toque de las actividades artísticas del francés Daniel Buren, célebre por sus telas listadas. Su polémica obra, realizada en el patio interior del Palais Royal de París, enfrente del Ministerio de Cultura o la que realizó en Lyon, en 1994, en la Place des Terreaux, son ejemplos de cómo el espacio fosilizado de la arquitectura del centro histórico de las ciudades se transforma en un nuevo espacio tras la intervención del artista, un espacio que obliga a la ensoñación, al extrañamiento o la desterritorialidad, que establece un diálogo ente el objeto decorado y el resto de la ciudad, y más aún, logra plantear en el habitante la posibilidad de que el suelo que pisa no sea real, como parece a simple vista o que pudiera ser suplantado en cualquier momento.

No hay que perder de vista que como mejor se expresa, sin embargo, la necesidad de descreer de lo real es con el objeto en el espacio, el espacio del edificio construido, con la rotundidad que expresa poder ser observado desde todos los puntos de vista, ser recorrido o incluso demolido. La enfrentamiento a dicho espacio, el cuestionamiento de la arquitectura vigente, naciendo de la constricción de los medios para ello es, sin duda, la fotografía.

La arquitectura, sobre todo en los ámbitos de la divulgación, ha necesitado siempre de la fotografía, una herramienta íntimamente ligada a la imagen de la arquitectura contemporánea, sin la cual se haría imposible sostener el tinglado estético que ha marcado la creación de las

artes (y la arquitectura) a lo largo del siglo XX. Pero la fotografía también puede servir para la creación de arquitecturas ficticias, imágenes de arquitecturas imposibles que surgen de la mente del artista, poniéndose al servicio de las más diversas dialécticas.

Las creaciones de Giacomo Costa son aglomeraciones que colmatan la fotografía con edificios yuxtapuestos en una suerte de *horror vacui*; los montajes de Georges Rousse dotan de entidad a lugares abandonados o semiderruidos, transformándose en entelequias llenas de poesía que confieren a la mirada al interior arquitectónico una frescura inusitada. James Casabere fotografía sus maquetas dotando a la imagen de una suerte de veracidad similar a la arquitectura real, pero que aprovecha para *pintar* poéticamente los paramentos e inundar los solados de agua, logrando que sus obras se provean de un significado muy particular.

Otros artistas como Marisa González o Montserrat Soto han buscado en la realidad el mejor motivo para la cámara.

Así, Marisa González se recrea en las zonas portuarias del País Vasco, en busca de imágenes a caballo entre el romanticismo y la estética del desecho y la ruina.

Montserrat Soto también observa la ruina desde la frialdad despiadada del objetivo. Su serie de fotografías de invernaderos de Almería, hablan, con cierta asepsia, de una realidad social acuciante. Detrás de las lonas de plástico ajadas y la soledad inhóspita palpitan dramas sobre la precariedad laboral y la inmigración. La artista recrea un paisaje desolado, en el que se siente ineludible la mano del hombre.

Estos trabajos pueden situarse en la estela de la fotografía documentalista de denuncia de la tradición de Salgado o Riboud de los años sesenta o setenta, pero ya despojados de la semántica sentimental(oide) protagonizada por seres humanos desahuciados, sustituida por la observación cruda del entorno y el soporte: la arquitectura y el espacio.

A medio camino entre ambas propuestas se encuentra la obra de André Cipriano, cuya serie Dos Ciudades se expuso en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, en 2003, y que tenía como protagonistas a las ciudades de Caracas y Río de Janerio, en la que recupera el tacto sensible a la vez que propone una mirada a la marginalidad de la arquitectura. Haciendo uso de las presencias arquitectónicas el artista propone diálogos entre la ciudad y el hombre, entre las calles y los seres que las habitan.

En esta relación del hombre con el entorno se descubre la puesta en acción de los mecanismos que genera la arquitectura cuando se sitúa en los márgenes de su actividad general. En el margen de la arquitectura los edificios se disuelven, se disgregan, los elementos constructivos, las fachadas parapetadas entre sí, o las cubiertas encabalgadas como un manto sobre el terreno, aparecen no sólo como espacios habitables sino como signos de una realidad

que va más allá de las apariencias y que apela directamente a nuestra conciencia, donde se divisa un nuevo sistema de comunicación en el que tendrán cabida las luchas sociales, las rupturas, el afán de supervivencia y la reinvención de la realidad.

James Casabere. Monticello #2, 2001