

EDICIÓN, COLLAGE, ENSAMBLAJE, SAMPLEADO: DE FORMAS PARA-TEXTUALES A PROYECTUALES

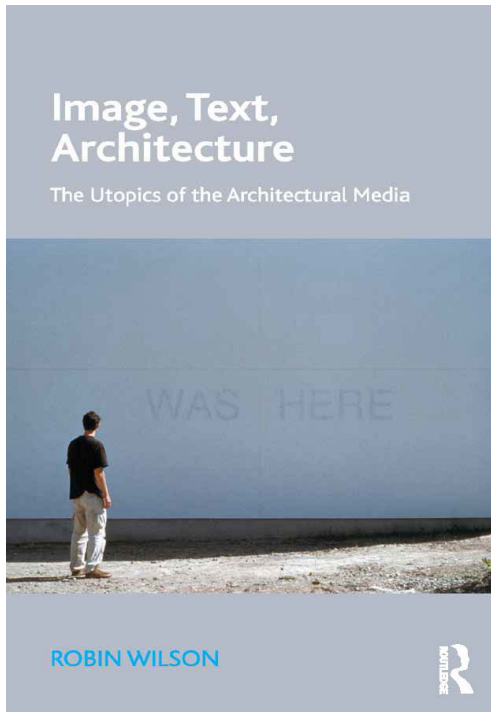
CARLOS TAPIA

Universidad de Sevilla, tava@us.es

Reseña de “IMAGE, TEXT, ARCHITECTURE THE UTOPICS OF THE ARCHITECTURAL MEDIA”

ROBIN WILSON,

2022 Routledge.



No es difícil recordar –a pesar de ya haber consumido unas 3 décadas largas– las últimas utilidades arquitectónicas de términos como *collage*, *assemblage*, *découpage*, *cut up*, y tantos otros que remitían, cada uno con su propio linaje, a operaciones trans-textuales. Es decir, que pasaban de pertenecer del ámbito literario al artístico y, de él, al formal, extendido a otras maneras de hacer en las culturas. Es algo que surge cuando alguien se hace cargo de contenidos que no le son propios para ir más allá de ellos y *componerlos* para amplificar un sentido que los originales por separado, por sí mismos, no alcanzaban. Esa manipulación compositiva a posteriori se conoce como edición en la literatura y remata la obra. Rematar puede ser una buena polisemia, si entendemos que depositamos una plusvalía como editores o la adulteramos por los excesos que se pueden cometer por esos terceros interventores en las obras.

Del concepto, el de edición, dicen algunos compendios etimológicos que se pueden consultar con facilidad, que no puede aplicarse a determinados tipos de creación, como la pintura, la escultura, la arquitectura y, en general, a los que el producto no pueda o no deba ser comercializado ni distribuido. En realidad, no se han dejado de usar –como algo que se encuentra disponible, si llega la necesidad– y lo que no le es de aplicación es que la arquitectura le sea reactiva, sino todo lo contrario. También debe señalarse que, por comparación, estas labores de relojero, precisas y concretas –que no son aquí lo mismo–, no son de común y aceptado método proyectual. Por comparación, queremos aclarar, con las claves *trópicas* del posmodernismo arquitectónico recalcitrante del siglo XX, pero también con aquellos procesos proyectuales declaradamente *verbalizables* por la cierta inconsciencia de su empleo, que causa fascinación.

Sostiene César Rafael Solano (“Desplazamientos, la mesa y la carpa” Revista TODA 6, 2023: 198) que Smiljan Radic no genera formas. Se basa en que el arquitecto chileno dejó dicho que “cuando uno no es creador de forma tiene que finalmente descubrir por dónde poder traducir las cosas que hace en forma”. Y encuentra que, editando la geometría de la mesa Inestable de Enric Miralles (1993), uno puede encontrar un recurso que, a nuestro entender, superaría la clave compositiva de la que parece la profesión arquitectónica no saber cómo mantener, pero tampoco de la que liberarse.

Tomando referencias formales no arquitectónicas, se cruza el océano proceloso del argumentario *psíquico-sensoriovisual-mo-*

ralista de la regla compositiva que nos acompaña inmemorialmente, pero *memorialmente* inquisitiva desde el XIX, desmemoriadamente en su paso por el moderno del XX, y memoriosamente con mala conciencia desde que el pasado entendido solo como patrimonio se hizo cargo de definir qué es la composición arquitectónica, para blindarlo en su esencia continuista. No, no se puede aún expresar *in memoriam* el fin de la composición arquitectónica, aunque componer ya no significa lo que arrastra.

Obviamente, se corren riesgos al despedir con indiferencia la clave compositiva en arquitectura, tantos como conservarla en su historicidad autoritaria para su inmovilismo. Se observa en las escuelas de arquitectura, que entrenan a sus estudiantes con la moji-gata, acomplejada y autónoma teorización sobre la Composición Arquitectónica, sin mirar qué y cómo se está proyectando hoy. Que sea diagnóstico de contemporaneidad la dispersión en el corazón del estatuto de la arquitectura no impide que la composición se mantenga –cabalmente en su evolución–, sino que la resitúe junto a las acciones otras, alteridades proyectuales todas ellas.

Radic no entiende su arquitectura como objetual, por lo que los referentes son otros, la percepción no es estética, y los extrañamientos, por el contrario, priman, junto con los procesos de transformación de algo que ya está en eso otro, en el que parte de lo anterior, pervive. Esto ya estaba en Constant Nieuwenhuys y cuando Radic lo usa, a Constant, no es una cita, por más que sea un recurso de editor: es una metamorfosis. Así que, la página sobrepuesta del plano de la mesa de Miralles está inscrito, nunca mejor dicho, en

la Casa para el Poema del Ángulo Recto, en el refugio Shehouse o en el Museo de Ciencias Ambientales, todas obras de Radic. Esa es la tesis de Solano.

El recorte de lo valorado, ya hecho inscripción –y no huella, por la resonancia de su valor añadido–, y sobrepuesto a otros modelos (tipológicos, formales, escalares, significantes, etc.) ha alcanzado un singular étimo que se desapega de las definiciones instauradas por el primer collage, hecho por Picasso o por Braque en 1899 y, más intencionalmente en relación con nuestros supuestos, en el John Heartfield de “Krieg und leichen – die letzte Hoffnung der Reichen” de 1932. Y el término elegido, muy connotado por lo que le confiere inmediata caducidad, es el de *sampler* en vez de editor.

El *sampleado* en arquitectura, si lo entendemos como si fuera en música, se encuentra en una base melódica o rítmica, en un *riff* de guitarra extirpado e implantado en cuerpo ajeno, en esa consonancia que da el reconocer –quizá no identificar–, y expandir su clave temporal a un ámbito mayor, donde se es consciente solamente (y nada menos) de lo atemporal que se ofrece. Un gorgorito de Freddie Mercury en una canción de Madonna, que pasa a un rap neoyorquino, que se dispersa en *reggaetones* varios o en bandas sonoras de series de plataformas de *streaming*. Aquí la autoría está tan disuelta como cuando los huecos tronco-piramidales de Corbusier se usan sin preguntar alrededor del mundo.

Pero el proceso es más complejo. Ser complejo no es garante de nada, aunque, al menos, quienes lo promueven asumen el riesgo evidenciando que, cuando menos, seguir componiendo a la manera que se espera, si-

guiendo los principios de Unidad/Variedad, Contraste/Jerarquía, Ritmo/Repetición, Simetría/Asimetría, conlleva que hay que conocerlos, pero que no es obligado buscarlos en todo proyecto. Quien describa los proyectos de OMA como des-compensaciones de los principios, para seguir concibiendo la utilidad de la composición, no entiende la repercusión última de las dislocaciones, que no se encuentran en su forma.

Qué es si no el trabajo de Lacaton y Vassal en los grandes bloques residenciales de los 70 en Francia sino un *sampleado* de unas líneas de resonancia como ensoñaciones trasplantadas de otros espacios y tiempos con la Casa Stahl, Case Study House no 22, 1959-1960, de Pierre Koenig, como ellos mismos han descrito en su libro *Plus*. Si se admira la calidad espacial de, por ejemplo, Marcel Lods en Les Hauts de Rouen donde pone en relación la distribución y la luminosidad del paisaje que los rodea, como ha contado el tándem francés premiado con el Pritzker, y se injerta en la pobre calidad de los proyectos de rehabilitación residencial, o como estrategia proyectual en proyectos nuevos, lo que se consigue es una libertad proyectual muy demandada, además de una espacialidad y habitabilidad trasplantada con la garantía de lo ya ensayado. Habrá quien se rasgue las vestiduras, como hay quien siente que ese corsé compositivo ahoga más que aploma el *carácter*. Así lo lleva estableciendo el taller de proyectos de Federico Soriano en la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde estos ejemplos son los descriptores de su programa docente. Memorias, referentes, emociones que se reactivan en una experiencia nueva, tanto más sutil cuanto mejor manejemos las

técnicas de edición arquitectónica. María José Climent, en su tesis doctoral, dirigida por Federico Soriano, ha intentado ordenar esas técnicas para la arquitectura, con toda la dificultad que conlleva separar la mera cita de las mutaciones por injerto en código genético. Los planteamientos de post-producción de Nicolas Bourriaud han sido en las clases de Soriano recursos exploratorios desde hace 15 años donde se testan estrategias proyectuales a partir del análisis de los nuevos procesos de diseño empleados por la industria contemporánea. Lo que se obtiene de esa exploración, se trasvasa a la práctica del proyecto de arquitectura, como acto de creación colectivo. Esto es crucial: si hay *simplificación*, como lo denomina Climent, es por autoría compartida y para un público globalizado.

Es en este contexto donde debemos entender la aparición de un libro que trata de teorizar experimentalmente por prospección, para un registro de lo hallado como entendimiento de lo que a partir de ahí se puede concebir, tal vez aspirar, con la conciencia de que algo se gana cuando algo se pierde, y viceversa. Se trata de “Image, Text, Architecture The Utopics of the Architectural Media”, escrito por Robin Wilson, Profesor de la Escuela de Arquitectura Bartlett, Facultad del Medio Ambiente Construido.

El libro rastrea –en lo habitativo de los libros, de arquitectura– y no categoriza, teniendo como premisa que no las hay. Acomete “los significados que el texto limitado/editado sugiere, infiere y suplica; romper el ‘marco’ del texto para, en cierto sentido, des-editarlo, ampliarlo y hacer proliferar su significado”. Eso sería una gran cláusula, si no fuera porque se limita al texto publicado

que trata de arquitectura. Por más que quiera enlazar la crítica arquitectónica para el significado y el discurso con la acción proyectual, el puente solo recaba apoyos para lo que se le presupone más débil: *decir* la arquitectura. Esta ambición es responsable y honesta, posicionada desde el periodismo de la arquitectura, y socaba igualmente alguno de los principios estatutarios arquitectónicos convencionales y persistentes, pero elude en todos sus capítulos un compromiso más ético con el desentrañado de la acción arquitectónica contemporánea y sus consecuencias. Probablemente se deba a que su formación no es de arquitecto sino en Bellas Artes con máster en crítica de arte y teoría, y un doctorado en arquitectura. Es un prolífico escritor, recurrente en su extenso conocimiento de la crítica marxista en Fredric Jameson y la utopía de Louis Marin. Por tanto, el libro cumple con sus objetivos, pero eclipsa en parte el debate que se cierne imperioso pero incapaz de llegar más lejos que luchar contra el propio agotamiento por la sensación de ser algo pasajero, de moda, de consumo, como época donde uno escucha mucha música *sampleada* porque inunda los medios, pero que no la guarda ni recalca en memoria a sabiendas de que lo *sampling* pasará, como tantos otros escarceos con los límites de la música (y la arquitectura).

Wilson tiene unas expectativas muy amplias para meramente emplear su conocimiento sobre las trayectorias de medios y críticos de arquitectura locales en su contexto. Esa extrapolación –en ocasiones ingenua– que se le presupone a la centralidad británica para ser objeto extensivo se amplifica más, si cabe, con la casa de publicaciones, Routledge,

de implantación global. Y es que es justamente así, si se trata de *sampleado*, o es global su reconocimiento o es mera cita. Pero, por otra parte, abrir el nicho permite que lo no dominante se coloque dialogante, y debe reconocerse que el autor del libro concibe en algunos apartados el desarrollo de sus supuestos en otros ejemplos más alejados de su entorno inmediato. Por eso, por la capacidad entablar diálogos entre las posiciones relatadas y la del lector, merece la pena recorrer los capítulos dedicados a visitar los numerosos textos de crítica arquitectónica publicados por Paul Nash en la década de 1930 en *Architectural Review* focalizados en el paisaje antrópico, como ahora lo llamaríamos, pero llamados como precisamente ahora no lo llamaríamos, por más que se haya querido poner en valor por otras vías: el revival de lo “Picturesque” del XVIII inserto en el urbanismo británico del inicio del XX. Todo el libro está atravesado insistentemente con el hallazgo –o quizá deba decirse que es un depósito intencional– del marco de la utopía como sesgo (compositivo, dice Wilson, envuelta esa acción en la utopía por lo indefinido o por lo indeterminado de los lugares expresados) que recorre las hipótesis y cada una de las páginas del libro. La reproducción como imagen de la página original de AR escrita por Nash, junto con los textos producidos por el Wilson, visibiliza esa condición del *sampler* que evoca a los recuerdos o promueve nuevos, pero siempre mediados por instancias previas que demandan ser encontradas.

El segundo capítulo se centra en la edificación o el editado edificatorio, según vayamos de la publicación como acción arquitectónica o desde la acción arquitectóni-

ca como intratextualidad artística, del equipo compuesto por Sophie Warren (artista) and Jonathan Mosley (artista y arquitecto), por la publicación de un trabajo en 2002 en la revista “The Architects’ Journal” con tirada desde 1895. La asimilación de la fotografía de portada, de esos autores, mostrando una maqueta sujeta con la mano en su encaje en la ubicación y escala que tendría la propuesta en el lugar, se equipara a una forma ya reconocible en la memoria de la arquitectura (las manos de Corbusier o Mies, por no generar otras expectativas), cuya excitación como remoción del olvido, escapa a las convenciones del momento histórico y se recrea en la pervivencia resonante de un recuerdo –implantado– que no habla del hecho, sino de la pertenencia a una trayectoria que queda a salvaguarda por ello. Timothy Morton, al inicio de su “Magia Realista” (2020) escribe que “se podría decir que todos los objetos perdidos del mundo están ahí (y, de hecho, lo están, solo que en forma de colores, sonidos y palabras), enfrascados uno dentro del otro como una muñeca rusa”.

De nuevo, no es una cita el uso de las manos en la maqueta, sino un mero flash que activa enlaces que no se esperan. O ¿qué es lo que se siente cuando –pleito aparte– los acordes de “Every Breath you Take” de The Police (1983) se reconocen en la canción “I’ll Be Missing You” de Puff Daddy de 1997? Sí, es plagio, si se mide por el sistema de autoría única (y de ley de derechos de autor, por la que un juez lo condenó a pagar 5000 dólares al día, 47 millones ha pagado hasta hoy, y sigue sufriendo), pero no lo es si lo que transmite no consiste en el producto o la forma, sino en la disolución lineal de la recepción y la creación.

Al menos por un instante, todo lo que es esperable y pensable, se desarticula, por lo que se nos antoja pertinente relacionarnos con lo que Wilson se afana por encontrar y que, justamente, dice hallarlo “en lo inesperado y lo impensable” de la dimensión de la utopía, sustentado por las bases comprensivas que le aporta Louis Marin, para ésta y otras acciones del dúo británico (arquitectónico).

No puede ya esperarse a mencionar el advenimiento de la Inteligencia Artificial en la construcción de textos (yo aún no me atrevería a llamarlo una teorización original) y sus consecuencias. Si la condición será preguntar sobre la base de textualidades para componer con ellas en la infinita *playlist* que es el repositorio de otros textos en internet, atribuirle la autoría a la máquina (¿es una máquina?) es tan dudosa como para que un *turnitin* adaptado al caso encienda las alarmas. ¿No nos beneficiaríamos de tener argumentos muy elaborados para problemas de extrema dificultad, solo resolubles por expertos muy versados y de edad avanzada para transmitir su experiencia?, ¿es comparable a un atleta que se dopa en una competición que no admite cuerpos al límite si no es por su propia limitación que conlleva el proceso de hacerse a sí mismo?, ¿hay una eugenesia del texto?, ¿cambia nuestro sistema de valores y de realización individual? A estas preguntas no le queda mucho tiempo para ser encaradas con determinación, y hay que demandar para ello amplitud de miras. Y cuando hablamos de texto, hablamos de acción proyectual exactamente en la misma medida.

El siguiente capítulo se centra en Lacaton&Vassal, pero en lo que puede ofrecer volver a la plaza bordelesa *Léon Aucoc*. El

proyecto, de 1996, que es más editorial que arquitectónico (¿o es que son ya lo mismo?) porque es la renuncia que conocemos a actuar la que dio fama mundial a este equipo francés, es el que realiza en realidad la revista española 2G, nº 21, de 2001. Se encuentran supuestos errores, como velados premeditados en los créditos de la intervención, al carecer de autoría las imágenes de proyecto presentadas en la revista, dado que no hay proyecto de acción sino una acción contraproyectual, *de-yectual*, si esa palabra existiera, para ser similar a lo que Wilson declara como de-editar. Cómo invocar inexistencia o aporía arquitectónica si tiene vida propia esa plaza re-editada desde entonces. Wilson lo llama un *editorial unconscious* al proceso, que por demás se legitima aparejando al Freud de “Psychopathology of Everyday Life”. Esa presencia de la ausencia que tanto enredó Eisenman no se apoya en este claro vínculo de la historiografía de la arquitectura, sino en la obliteración cartográfica de la catedral en el plano de Estrasburgo de C. Morant (1548), copiado por Winckler (1548). Y, otra vez, Marin le da el abrigo de lo utópico, como ficción que da figura a la ciudad.

Además, el relato desenganchado de la realidad, como no contado por nadie, mediante los recursos fotográficos, aportan un síntoma añadido que en nuestros supuestos sirven como para no mantener lo compositivo arquitectónico como decodificación de lenguajes para asimilación de expresiones por sujetos bien colocados y orientados, con lo que ello conlleva en los juicios estéticos, y políticos, obviamente.

El capítulo quinto ahonda en lo fotográfico a partir del trabajo crítico sobre

fotografía de Andrew Mead también en “The Architects’ Journal”. Wilson, por su parte, también trabaja el ámbito de la imagen fotografiada en proyectos curatoriales y editoriales que se recogen bajo el epígrafe *Photolanguage*, compartidos con el artista Nigel Green. Fascinado con los procesos que registra la imagen fotográfica, siempre en su montaje editorial para ser publicado, se vuelve a acodalar en Marin para relatar lo que alcanza a sentir con ello: “este no-lugar no significa lo irreal o lo imaginario”.

El sexto capítulo y último, está dedicado al muy conocido fotógrafo de arquitectura japonés, Hisao Suzuki para la revista española *El Croquis*. Wilson destaca de Suzuki que sus retratos parecen llamar discretamente la atención *en su lugar de reproducción mediática* (pág. 159) constituyen-

do un conjunto de múltiples voces, puntos de vista y actos de autoría.

No hay en las conclusiones más que posibilidades de extender el objeto de estudio y sus casos en un futuro y nos sirve esto para poder indicar que la dislocación compositiva por medio del recurso del “sample” extrapolado de la música, carece de una bibliografía específica bien construida y que este libro de Wilson podría ser un atisbo de luz orientado para un marco mayor que el que en sí aquí se propone. Tiene interés, esto de la arquitectura editorial periodística, pero lo tiene en una dimensión mucho más ambiciosa el extraer las consecuencias de la liberación de los procesos proyectuales desatados de sus marcos modernos y post-modernos que aún dominan la escena por absorción de toda vía alternativa.