

Borrar la arquitectura: *la neutralización del objeto arquitectónico en el siglo XXI*

Erasing architecture: *the neutralization of the architectural object in the 21st century*

Resumen

Muchos de los edificios más discutidos y relevantes del siglo XXI se caracterizan por ser singulares, inusuales y llamativos. Hay, en este periodo, un difundido enfoque proyectual que exalta la autonomía del objeto arquitectónico a costa de su capacidad para estrechar relaciones sólidas con el lugar. Sin embargo, a lo largo de los últimos años ha ido cobrando relevancia un paradigma de proyecto opuesto. Al protagonismo del objeto arquitectónico este otro enfoque contraponen su neutralización. Este paradigma propone una arquitectura que hace lo posible para pasar desapercibida, que acepta un cierto grado de previsibilidad y banalidad de la forma, que llega hasta a dudar, en ciertos casos, de la necesidad misma de su construcción. Las estrategias para neutralizar el objeto arquitectónico que más a menudo se utilizan en la arquitectura actual son el camuflaje, el anonimato y la minimización. El objetivo de este artículo es explicar las características de este paradigma y las razones de su relevancia para la arquitectura contemporánea.

Palabras clave: objeto arquitectónico, lugar, neutralización, siglo XXI

Abstract:

Many of the most famous and relevant buildings of the 21st century are characterized by being singular, unusual and striking. This widespread way to approach design emphasizes the autonomy of the architectural object at the expense of its ability to build connections with the site. However, in the last years, another architectural paradigm, quite opposite to this one, has gained importance. This other paradigm goes on to neutralize the object, instead of accentuating its presence. The architecture that this paradigm proposes try to go unnoticed, to accept to appear ordinary, and sometimes goes as far as to question the need of its own construction. Nowadays the most commonly used strategies to neutralize the architectural objects are camouflage, anonymity and minimization. The purpose of this article is to explain the characteristics of this paradigm and the reasons of its relevance in contemporary architecture.

Keywords: architectural object, site, neutralization, 21st century

Autor:
Marco Enia
marcoenia@hotmail.it

E.T.S.A.M.
Universidad Politécnica de
Madrid

España

Recibido: 16 Oct 2017
Aceptado: 25 Abr 2018

1. Introducción

El objeto arquitectónico parece tener una condición ambigua y, al menos aparentemente, contradictoria (Baumberger 2009). Por un lado, se le puede considerar siempre un ente individual, un mundo aparte con sus propias reglas, su propia geometría, su propia materialidad. Por el otro es igualmente posible considerarlo, al mismo tiempo, elemento de una totalidad que le sobrepasa, parte de un conjunto más grande.

La ambigüedad reside en esto: en el primer caso, el objeto se configura como un todo unitario y autónomo; en el segundo se configura más bien como un fragmento que adquiere sentido a partir del conjunto que contribuye a formar (Focillon, 1983). Se trata, sin embargo, de una contradicción más ilusoria que real. Como ha sido señalado, nada impide tratar al objeto arquitectónico como a un sistema siempre en cierta medida autónomo y aun así siempre vinculado con cuanto le rodea (Fujimoto 2013).

Se puede decir que en todo edificio conviven, como momentos complementarios de su propia condición, un carácter autónomo y un carácter relacional. El carácter autónomo es su predisposición a dejarse percibir como ente individual. El carácter relacional es su predisposición a dejarse percibir como parte integrante del contexto.

Hay edificios de vocación más marcadamente autónoma, y hay edificios en cambio donde prima la naturaleza relacional. El equilibrio entre estos dos caracteres y el prevalecer del uno o del otro en el objeto finalmente construido dependen de las elecciones de proyecto. La arquitectura del siglo XXI, desde este punto de vista, es un campo de estudio de gran interés. Coexisten en este periodo dos paradigmas proyectuales radicales, que acentúan al máximo grado uno de los dos caracteres minimizando el otro.

2. Despaisajes

No es nada difícil, por ejemplo, reconocer en cierta arquitectura actual la clara tendencia a exaltar la individualidad del objeto a costa de su capacidad de estrechar relaciones sólidas con el lugar (Till, 2009). Muchos de los edificios que mayor relevancia han tenido en el debate de los últimos años se caracterizan por ser vistosos, inusuales, singulares (Biraghi, 2008). Se trata de edificios que reivindican la debilidad de sus relaciones con el lugar, que se tratan como un soporte neutro,

desconociendo sus peculiaridades y sus rasgos específicos.

Esta manera de hacer cuenta, en el mundo del proyecto contemporáneo, con una extensión transversal, sin límites de tipología, función, lugar. Quizás donde más éxito haya tenido es en la arquitectura pública urbana. En los últimos años, muchas ciudades, grandes y pequeñas, se han dotado de edificios diseñados para llamar la atención sobre sí mismos, e indirectamente sobre la ciudad.

Esto ocurre también como consecuencia del efecto *Bilbao*: una expresión con la cual se hace referencia a la construcción del museo Guggenheim en Bilbao y a la idea de que un edificio espectacular pueda volver una ciudad más famosa y, por lo tanto, más atractiva para los flujos económicos (Stephens, 1999). La Kunsthaus en Graz de Cook y Fournier (Fig.1), el edificios Selfridge de Future Systems en Birmingham (Fig.2), y el Palacio de Congresos de Calatrava en Oviedo (Fig.3), pueden valer como ejemplos de esta actitud. Para describir este enfoque, la crítica ha propuesto la utilización del término *despaisajes* (Hernández Pezzi, 2013). Se trata de una palabra tomada en préstamo desde el mundo del arte: *despaisajista* era De Chirico, según Jean Cocteau, por cómo disponía los objetos en el espacio del cuadro. Estos, por encontrarse fuera de su contexto habitual, por estar unidos por una relación de proximidad y poco más, daban la impresión de haberse bajado desde el cielo "como un aviator caído entre los salvajes" (Cocteau, 2013, p.36).

A tal distanciamiento, lógico y visual, entre el objeto y su contexto, alude el término *despaisajes*. Si *paisaje* remite al entendimiento de una porción de territorio como unidad estética, *despaisaje* parece referirse más bien a la desintegración de esta unidad, en beneficio de la aparición de solitarias figuras sueltas faltas de cualquier verdadera relación mutua. El objeto singular y *despaisajista* tiene que resultar nuevo, transgresor, ineludible, tal como comentó Jean Nouvel (Baudrillard y Nouvel, 2001). Este objetivo no puede conseguirse sino imponiendo a la fuerza su figura, agrediendo el contexto y tratándolo con la mayor descortesía: a la exaltación del objeto se acompaña, en este enfoque, una patente negación del lugar.

Puede que este paradigma proyectual resulte ser, finalmente, el que más caracteriza esta época y mejor ilustra su espíritu. Sin embargo, a lo largo de los últimos años ha ido cobrando relevancia una manera de entender el proyecto opuesta, más que alternativa (Awan, Schneider y Till, 2011). Al protagonismo y a la alienación del objeto *despaisajista*, este otro paradigma contrapone su disolución en el contexto; en vez de subrayar su figura, la difumina hasta borrarla; en vez de plantearse como objetivo su ineludibilidad mira más bien a hacerlo eludible, no llamativo.

Si un enfoque procede a la exaltación del objeto arquitectónico, el otro procede más bien a su neutralización, optando por una arquitectura que hace todo lo posible para pasar desapercibida, que acepta un



Figura 1, 2 y 3: A la izquierda: Kunsthau, Graz, Austria (Cook y Fournier 2003). Al centro: Selfridges building, Birmingham, Inglaterra (Future Systems, 2003). A la derecha: Palacio de congresos, Oviedo, España (Calatrava, 2011)
Fuente: Wikicommons

cierto grado de previsibilidad y de banalidad, que llega hasta a dudar, en algunos casos, de la necesidad misma de su propia construcción.

3. Borrar la arquitectura

3.1 La neutralización como delicadeza contextual y autonegación del objeto

Neutralizar significa impedir el efecto de determinada causa, pero también volver algo neutral, neutro. Para precisar qué se entiende con la expresión *neutralizar el objeto arquitectónico* puede resultar útil partir de unas clases impartidas por Roland Barthes a finales de los 70 sobre el concepto de neutro (Barthes, 2002).

En estas clases, Barthes trata *neutro* como un concepto capaz de estrechar lazos con palabras, imágenes e ideas muy diferentes. No le interesa tanto llegar a una definición cerrada del término, sino descomponerlo en múltiples fragmentos, identificando los ámbitos del lenguaje donde con más fuerza la idea de lo neutro parece operar.

En lugar de proceder a una exposición sistemática elige, pues, ilustrar el concepto a través de sugerencias heterogéneas y de palabras que se le puedan asimilar, como por ejemplo la delicadeza, el silencio, lo incoloro. El punto de partida, la premisa que le permite articular el discurso, es que en la base de lo neutro hay un rechazo de todas las alternativas posibles, como por otra parte la misma etimología de la palabra sugiere claramente: neutro proviene del latín *neuter*, que significa *ni lo uno ni lo otro*.

Porque rechaza todo lo posible, porque no acepta *ni una ni otra opción*, lo neutro remite a estados y cualidades caracterizados, valga la paradoja, por su ausencia de caracterización (como lo incoloro o el silencio), y a aquellas aptitudes que a tal ausencia pueden conducir (como la delicadeza). Entonces, a un nivel más superficial, con la expresión *neutralizar el objeto* se entiende aquí lo siguiente: obligarlo a una delicadeza extrema hacia el contexto, que puede incluso llevarle al silencio y a la ausencia, pero que en todo caso impide

percibirlo como un elemento que caracteriza el lugar de manera particularmente llamativa.

Pero esta definición no estaría completa si no se le añadiera un detalle decisivo que permite profundizar un poco más: lo neutro siempre niega lo que adjetiva. Valga otra vez el ejemplo de los colores neutros, que son los que más carecen de brillo y viveza - es decir, los más incoloros; o de la escritura neutra, que coincide, según Barthes, con el mismo grado cero de la escritura (Barthes, 2005). Lo neutro opera sobre el color y la escritura como una forma de negación. Así que con *neutralizar el objeto* no se entenderá cualquier estrategia cuyo fin sea colocar con delicadeza el edificio en el contexto, sino sólo aquellas donde sea reconocible una negación del objeto mismo, aunque implícita.

En la literatura arquitectónica contemporánea esta negación del objeto no es nada inusual, más bien todo lo contrario: se encuentra frecuentemente, es casi un lugar común. Se puede encontrar, por ejemplo, en afirmaciones ocasionales de arquitectos que declaran su intención de diseñar edificios que no sean objetos. Florian Beigel, del estudio A.R.U. (*Architectural Research Unit*), ha declarado que el tipo de estrategia proyectual que más le interesa es el que le "aleja de los objetos" (Beigel, 2002, p. 15). Fabrizio Barozzi y Alberto Veiga han expresado una idea parecida, al explicar cómo el objetivo de sus proyectos es construir "no solamente un objeto, sino un lugar o un paisaje artificial" (Barozzi y Veiga, 2015, p. 98). El arquitecto chino Wang Shu, en una entrevista sobre las líneas más generales de su trabajo, lamentaba que la mayoría de los arquitectos tratan la arquitectura "como un objeto que está colocado en un sitio sin más" (Wagner, 2017).

Pero no es sólo en frases concisas que es posible encontrar esta tendencia a la negación del objeto, sino también en reflexiones más articuladas y estructuradas. Desde este punto de vista *Antiobject - the dissolution and disintegration of architecture*, de Kengo Kuma, tiene un valor paradigmático, tanto por el título como por las ideas que expone. Con la palabra *objeto*, Kuma se refiere a arquitecturas "deliberadamente distintas de sus alrededores" (Kuma, 2008). Con la palabra *antiobjeto*, en cambio, se refiere a arquitecturas puestas en tal relación

de continuidad con su contexto que casi no se puede decir dónde empieza una y acaba el otro (Kuma, 2008). Para obtener esta continuidad, explica Kuma, puede ser necesario llegar hasta el extremo de "borrar la arquitectura" (Kuma, 2004, p. 14).

Rafael Moneo, por otra parte, en un ensayo donde confronta la arquitectura moderna y la del siglo XXI, contrapone la condición objetual de la primera a una hipotética condición *otra* de la segunda, que a la luz de sus palabras se podría tal vez llamar *paisajística* (Moneo, 2007). Sin decirlo explícitamente, Moneo parece así afirmar que para la arquitectura la condición objetual no es una necesidad ontológica, un rasgo distintivo que la caracteriza siempre y en cualquier caso, sino una elección, una posibilidad entre otras.

En un plan más directamente operativo la neutralización, entendida pues como síntesis de delicadeza contextual y auto-negación del objeto, se manifiesta en la arquitectura actual de varias maneras. Se manifiesta como metamorfosis naturalista, o sea en todas aquellas operaciones de proyecto que pretenden someter el objeto a una imposible transfiguración y convertirlo, desde el artefacto que siempre es, en un trozo de naturaleza. Se manifiesta en la renuncia a la autoría, o sea allí donde se pueda apreciar un claro intento de atenuar la diferencia entre el objeto arquitectónico y las construcciones más ordinarias hasta volverla prácticamente imperceptible. Se manifiesta también en una minimización del objeto que puede incluso desembocar en la renuncia a construir, motivada por la idea de que a veces lo mejor que la arquitectura puede hacer es dejar las cosas tal como están.

Nada de todo esto es en sentido estricto una novedad o una invención del siglo XXI. La neutralización es una actitud cuyas trazas remontan a la arquitectura de las últimas décadas del siglo pasado e incluso algo más atrás. Sin embargo, es en los últimos años que se ha vuelto particularmente relevante, como puede testimoniar la difusión actual de las estrategias antes mencionadas. Esto se debe, con toda probabilidad, al hecho de que tal actitud proporciona respuestas a dudas y preguntas que afectan de manera directa al periodo presente.

3.2 Objetos camuflados

La estrategia del camuflaje naturalista encuentra su razón principal en la evolución de la sensibilidad colectiva hacia el paisaje y la naturaleza en general. Como consecuencia de la actual hipertrofia de los entornos urbanos y de la omnipresencia de los espacios construidos, siempre más a menudo los paisajes naturales y rurales se perciben como bienes escasos que habría que salvaguardar manteniéndolos, en la medida de lo posible, intactos.

A tal propósito, según Francesco Repishti, existiría un "compartido rechazo colectivo de un mundo constituido por artefactos" (Repishti, 2008, p. 34), que es lo que explicaría en última instancia la difusión de las estrategias naturalistas en la arquitectura contemporánea. Este

rechazo de lo artificial parece estrechamente relacionado con aquella característica del tiempo presente que Gillo Dorfles quiso llamar *horror pleni*: la sensación de que el mundo se haya vuelto lleno hasta casi la saturación de signos, símbolos, sonidos y también de arquitecturas, y una consiguiente nostalgia del vacío (Dorfles, 2008).

Por lo tanto, frente a los paisajes más frágiles, las dudas y las inquietudes que normalmente suelen acompañar cualquier proceso de proyecto toman la forma de una aporía, de un problema irresoluble: parece inoportuna la elección de construir, resulta impracticable la de no hacerlo. Así que, ante la posibilidad de edificar en semejantes lugares, una parte de la arquitectura contemporánea reacciona como Bartleby, el escribano de Melville: preferiría no hacerlo (Melville, 2007). Opone entonces una resistencia pasiva al propio acto constructivo, y a partir de este rechazo toma todas sus decisiones.

Evidentemente no se puede rehuir tanto la opción de construir como la de no construir, pero el camuflaje naturalista desempeña precisamente la tarea de desarticular tal paradigma binario, ilustrando cómo construir cuando esta no parezca la mejor elección y cómo no construir cuando esta sea una alternativa inviable. Y consigue todo esto por medio de una ilusión, de un engaño: permitiendo la construcción de edificios que a pesar de artificiales parecen naturales, y que a pesar de presentes parecen ausentes.



Figura 4: Great Bamboo Wall, Pekín, China.

Kengo Kuma, 2002

Fuente: <http://kkaa.co.jp/works/architecture/great-bamboo-wall/>

En biología se suele distinguir entre *mimesis* y *crypsis*. Con la palabra *mimesis* se indica un camuflaje obtenido por imitación. Con *crypsis*, en cambio, se indica un camuflaje obtenido por ocultamiento. Es una distinción a partir de la cual se puede proponer una clasificación de las técnicas de camuflaje más en uso en la arquitectura actual. Bajo el nombre de *mimesis* se pueden agrupar aquellas operaciones de proyecto que someten el objeto a la metamorfosis naturalista propiamente dicha, por ejemplo, moldeando el volumen de modo tal que su forma evoque un elemento de la geografía en consonancia visual y lógica con los alrededores. Así están

diseñadas dos recientes obras de Renzo Piano, el centro Paul Klee en Berna y el *Vulcano buono* en Nola, cerca de Nápoles. El primero, no casualmente propuesto por Moneo como ejemplo de condición paisajística en el ensayo anteriormente citado, es un museo que se encuentra en un paisaje montañoso y cuyo perfil puede recordar unas colinas. El segundo es un centro comercial con forma de volcán en un paisaje caracterizado por el Vesubio más que por cualquier otra cosa.

Para que haya mimetización, sin embargo, no es necesario que la forma del volumen imite la topografía. El edificio mimetizado puede poseer un volumen regular y camuflarse gracias a las características de su envolvente. La piel del edificio, por estar revestida con texturas vegetales, por reflejar con sus colores los de los alrededores, se convierte en una capa de la invisibilidad y en una máscara. Capa de la invisibilidad, porque tiene el poder de hacer desaparecer al edificio del campo perceptivo. Máscara, porque le proporciona una identidad alternativa que no le pertenece: la de elemento natural. Ya que la textura vegetal se suele leer como una superposición, tanto *mascara* como *capa de la invisibilidad*, la mayoría de las veces son una descripción fiel de los hechos más que metáforas. Valgan como ejemplos la *Great Bamboo Wall* de Kengo Kuma (Fig.4) o la biblioteca Li Yuan de Li Xiaodong (Fig.5), cajas de acero y vidrio recubiertas respectivamente por bambú y por pequeñas ramas secas.



Figura 5: Biblioteca LiYuan, Huairou, China.
Li Xiaodong, 2012
Fuente: <http://www.lixiaodong.net/indax.html>

La segunda mitad de tales técnicas, la *crypsis*, describe en cambio el eventual momento hipogeo del camuflaje. Hay *crypsis* cuando el edificio, además de mimetizarse, se esconde bajo el suelo. Proyectos como la Cantina Antinori de Archea (Fig.6) o el Chichu Art Museum de Tadao Ando (Fig.7) llevan la continuidad posible entre objeto arquitectónico y lugar al límite extremo: al objeto se le sumerge literalmente en el lugar, hasta hacerlo desaparecer.



Figura 6: Cantine Antinori, Bargino, Italia.
Archea, 2013
Fuente: <http://www.archea.it/cantina-antinori/>



Figura 7: Chichu art museum, Naoshima, Japón.
Tadao Ando, 2004
Fuente: <http://iwan.com/projects/chichu-art-museum-tadao-ando-naoshima/>

3.3 Objetos anónimos

La renuncia a la autoría niega el objeto asimilándolo a las construcciones más ordinarias y faltas de toda intención arquitectónica. Está comúnmente aceptada la idea de que no todas las construcciones se puedan llamar arquitectura, y que entre lo arquitectónico y lo ordinario haya una diferencia cualitativa que concierne modos y finalidades del proyecto. Definir como arquitectura a un edificio es por lo tanto ya emitir un juicio de valor, reconociéndole el mérito o la simple intención de hacer algo más y mejor de la extensa mayoría de edificios anónimos (Walker, 2010).

Esta contraposición entre arquitectónico y ordinario es el propio campo de acción del concepto de autoría. No hay que entender con autoría sólo la presencia efectiva de un autor o la posibilidad de averiguar su identidad. La autoría y su ausencia describen más bien un modo de ser del objeto, su distanciamiento o su acercamiento a la condición de los edificios más comunes. Así entendida la autoría caracteriza entonces edificios que reivindican para sí mismos un estatus particular, en razón de algún rasgo en concreto o del aspecto global, que logran presentarle como algo inusual y fuera de la norma: como algo extra-ordinario, precisamente. La renuncia a la autoría caracteriza en cambio edificios que en absoluto intentan distinguirse, más bien todo lo contrario, y que aceptan parecer previsibles, corrientes, hasta banales.

Tal aptitud es bien reconocible en la arquitectura de Lacaton y Vassal, cuya cualidad principal, o al menos la primera que se nota, es justo la capacidad de pasar desapercibida, de no destacar. Esto parece deberse al

hecho de que, en sus edificios, de rara sobriedad, no hay ninguna característica o detalle que sobresalga o que llame la atención. Lacaton y Vassal son de alguna forma autores de edificios *no de autor*, donde no hay nada de excepcional, donde todo parece entrar sencillamente dentro de lo normal. Se tomen en consideración la rehabilitación de la torre Bois Le Prêtre en París (Fig.8), las viviendas construidas en Saint Nazaire o la escuela de arquitectura en Nantes, edificios que no destacan sino por aspectos no directamente visibles, como la inteligencia a la hora de plantear con precisión y racionalidad los problemas proyectuales.



Figura 8: Torre Bois Le Prêtre, París, Francia.
Lacaton y Vassal, 2011
Fuente: Wikicommons



Figura 9: Escuela primaria, Gando, Burkina Faso.
Francis Kéré, 2001
Fuente: <http://www.kere-architecture.com/projects/primary-school-gando/>

La autoría o la renuncia pueden describir también las circunstancias del proceso de proyecto y el grado de control ejercido por el arquitecto, que puede actuar como un demiurgo o en cambio colaborar con la comunidad local. Esta se vuelve, en este segundo caso, a todos los efectos co-autora del edificio finalmente construido. Se trata de la participación, una práctica muy debatida sobre todo a lo largo de los años 60 y 70. Recientemente, gracias a la fama alcanzada por arquitectos que la utilizan a menudo como estrategia proyectual, como Francis Kéré, Alejandro Aravena y Anna Heringer, la participación ha vuelto al centro del debate.

La renuncia a la autoría se manifiesta en este caso como una pérdida de protagonismo del arquitecto, que va en beneficio de una más fácil aceptación del edificio por parte de la comunidad. El edificio, por ser resultado de un trabajo colectivo en vista de un fin común, se percibe como un bien de todos más que como una imposición desde el exterior. Adquiere así un inequívoco valor público que puede poner en marcha un proceso de empoderamiento de la comunidad misma.

En la escuela primaria construida por Francis Kéré en Gando (Fig.9), su pueblo natal, la renuncia a la autoría parece poderse interpretar tanto como disminución del control del arquitecto que como la aproximación a un estado relativamente anónimo de la forma. Levantada colectivamente bajo la supervisión de Kéré, la escuela participa de una condición híbrida, vernácula y moderna a la vez: se puede leer, indiferentemente, como una construcción vernácula cuyo diseño está más cuidado de lo normal o como un edificio moderno hecho a partir de la tradición constructiva local.



Figura 10: Quinta Monroy, Iquique, Chile.
Elemental, 2004
Fuente: <http://www.elementalchile.cl/projects/quinta-monroy/>

Igualmente híbrida, aunque de otra manera, es la condición de un proyecto célebre como la Quinta Monroy de Elemental (Fig.10), el *think tank* liderado por Alejandro Aravena: aquí el arquitecto decide salir de escena en un momento intermedio del proceso de conformación del objeto, dejando a los residentes la tarea de acabarlo, incluso en aspectos nada secundarios como la definición de las fachadas urbanas.

Si en el caso de la escuela en Gando la hibridación se produce entre una condición vernácula y una moderna, en el caso de la Quinta se produce más bien entre lo formal y lo informal. La forma, en la Quinta Monroy, es cuanto se esconde detrás de la imagen, un sistema de vínculos lógicos que intentan ejercer un control sobre las evoluciones futuras del edificio. Lo informal es la vida en su ocurrir y las trazas que deja sobre el cuerpo de la arquitectura, trazas que en este caso específico determinan su aspecto.

3.4 Objetos mínimos

Tomar en consideración, como una opción entre las otras, también la posibilidad de realizar una intervención mínima o incluso dejar el lugar sin tocar es, en línea de principio, nada más que una demostración de sensatez y sentido común (n'UNDO, 2017). Sin embargo, en una disciplina operativa como la arquitectura, naturalmente dedicada a la transformación del estado de las cosas y a la imaginación de futuros alternativos, la no intervención es la decisión más inusual y subversiva.

También lo es por las lógicas económicas que a veces hay detrás del proyecto moviendo los hilos, que no pueden prever una elección tan poco rentable como la de no hacer nada. Así que, considerado esto, no causa ninguna sorpresa el hecho de que la inacción voluntaria sea una opción tan poco habitual entre los arquitectos. Sin embargo, se pueden encontrar algunos casos: un proyecto de Lacaton y Vassal es el que mejor ilustra tal actitud no intervencionista. A la petición por parte del ayuntamiento de Burdeos de un proyecto para embellecer la Place Léon Aucoc (Fig.11), Lacaton y Vassal contestan recomendando que no se le modifique en absoluto (Lacaton y Vassal, 2002). No hay que interpretar tal propuesta ni como una polémica estéril ni como una declaración de su propia incapacidad para desarrollar allí un proyecto. Se trata simplemente de la conclusión lógica y coherente de su propia lectura de la plaza, de sus cualidades espaciales y de cómo la comunidad la vive. La place Léon Aucoc, explican Lacaton y Vassal, está bien tal como está, y cualquier alteración correría un serio riesgo de empeorarla (Lacaton y Vassal, 2002).



Figura 11: Place Léon Aucoc, Burdeos, Francia.
Fuente: <https://lacatouvassal.com/index.php?idp=37>

Si es cierto que un caso de renuncia a la acción como este es más único que raro, en cambio no es infrecuente encontrarse, en la arquitectura contemporánea, con proyectos que consistan en hacer *casi nada*, proponiendo alteraciones del lugar muy diminutas, construyendo objetos mínimos y reducidos a lo esencial, a veces incluso efímeros. Sin duda en la locución *casi nada* a ser decisivo es el *casi*, ya que cuando se decide hacer poco esto tiene que ser todo correcto y en cualquier caso nada menos de lo indispensable, si no se quiere llevar a cabo un trabajo simplemente insignificante.

Tales estrategias del *casi nada* permiten hoy hacer frente a dos diferentes situaciones contextuales. Pueden valer, como el caso del (no) proyecto de Lacaton y Vassal, como una clara toma de posición hacia el lugar cuando se considere que este no necesita modificaciones sustanciales.

El estudio chino ZAO - standardarchitecture ha realizado en los últimos años una serie de micro-arquitecturas públicas en los *Hutong* de Pekín, antiguos barrios a menudo derribados para hacer espacio a la ciudad nueva. Para oponerse a la *tabula rasa*, para demostrar que los *Hutong* tal como son podrían tener un papel en la metrópoli contemporánea, ZAO plantea la recuperación de sus patios mediante la inserción de funciones colectivas, que inviten a entrar a los que viven fuera y a quedarse a los que todavía viven allí. *Microyuan'er* es un proyecto de 2014 que interviene en un patio arbolado casi totalmente abandonado construyendo una micro-biblioteca infantil de 9 m² y un pabellón de 6 m², pensados sobre todo para los niños de una escuela cercana (Fig.12).



Figura 12: Microyuan'er, Pekín, China.
ZAO Standardarchitecture, 2014
Fuente: <http://www.akdn.org/architecture/project/hutong-childrens-library-art-centre>.

Pero hacer *casi nada* puede ser también un modo para no rendirse ante la escasez de recursos e intentar, a pesar de todo, producir en el sitio aquellos cambios que se crean oportunos. La intervención mínima se revela en estos casos una postura optimista y llena de confianza hacia las posibilidades del proyecto, como se puede apreciar por ejemplo en una obra realizada por TYIN en Klong Toey, un *slum* de Bangkok (Fig.13). Un solar descuidado, cuya única cualidad era la de ser un espacio vacío en un tejido denso, se convierte en un *playground* para niños a través de unas modificaciones mínimas y todas reversibles: la disposición de dos canastas y de dos redes metálicas que puedan servir de porterías de fútbol; la construcción de un pabellón de madera que delimita el área y ofrece un lugar donde sentarse, trepar, jugar; la colocación, en este pabellón, de bombillas que iluminan el solar de noche.



Figura 13: Community Lantern, Bangkok, Tailandia. TYIN, 2011

Fuente: <http://www.tyinarchitects.com/downloads/>

4. Conclusión

Camuflaje naturalista, renuncia a la autoría y minimización son estrategias que permiten poner el objeto en una posición de subalternidad con respecto al contexto. Esta subordinación ya de por sí dice claramente cuáles son, entre todas las cualidades potenciales del objeto arquitectónico, las que interesa sacar a la luz y volver efectivas. También dice qué valor se atribuye finalmente el objeto arquitectónico. No interesa tanto que este posea aquellas cualidades que le confieren valor como ente individual y autónomo, esto es, valor objetual: el interés de la forma, la elegancia de las soluciones técnicos-constructivas, la finura de los detalles. Más bien aquellas que le dotan de un marcado

valor relacional, o sea la capacidad de insertarse en un lugar con discreción, no deshaciendo sino reforzando la red de relaciones allí preexistentes.

Camuflado, anónimo, mínimo, el objeto pide ser juzgado, más que por sus cualidades intrínsecas, por las posibilidades que proporciona y por las que no impide. No interrumpir un frágil *continuum* paisajístico, favorecer la identificación de la comunidad con el edificio, preservar de la demolición y de trastornos innecesarios lugares urbanos humildes pero valiosos: estos logros se consideran más que suficientes a justificar las renunciaciones que al objeto le toca soportar, su propia auto-negación.

Reconocer la relevancia de este enfoque para la arquitectura actual no significa, evidentemente, considerarlo el mejor posible *a priori*: no existe tal cosa en arquitectura, donde son las circunstancias las que deciden, caso por caso, qué es lo oportuno y lo correcto. Significa considerarlo un posible antídoto contra los injustificados excesos de protagonismo del objeto y reconocerle el mérito de volver a colocar a este allí donde más le compete: al servicio del lugar, más que de sí mismo. Por el presente y el futuro de la disciplina se puede sólo esperar que esta actitud afable hacia el contexto no vaya perdida.

Como citar este artículo/*How to cite this article*:
Enia, M. (2018). Borrar la arquitectura: la neutralización del objeto arquitectónico en el siglo XXI. *Estoa, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*, 7(13), 63-71. doi:10.18537/est.v007.n013.a05

Bibliografía

- Awan, N. Schneider y T. Till, J. (2011). *Spatial agency: other ways of doing architecture*, Milton Park, Reino Unido: Routledge.
- Barozzi F. y Veiga A. (2015). Especificidad y Autonomía. *El Croquis*, 181, 95-101.
- Barthes, R. (2002). *Lo neutro* (P. Willson trad.), México D.F., México: Siglo XXI editores.
- Barthes, R. (2005). *El grado cero de la escritura* (N. Rosa trad.). Madrid, España: Siglo XXI editores. Originariamente publicado en 1953.
- Baudrillard, J. y Nouvel, J. (2001). *Los objetos singulares* (H. Zabaljauregui trad.), Buenos Aires, Argentina: Fondo de cultura económica.
- Baumberger, C. (2009). Ambiguity in architecture. En: G. Ernst, O. Scholz y J. Steinbrenner (Eds.), *From logic to art: themes from Nelson Goodman* (pp. 293-319), Fráncfort, Alemania: Ontos.
- Beigel, F. (2002). *Recycled landscapes*, Madrid, España: Fundación COAM.
- Biraghi, M. (2008). *Storia dell'architettura contemporanea*, Turín, Italia: Giulio Einaudi editore.
- Cocteau, J. (2013). Citado en Hernández Pezzi, E. (2013). Paisaje/ Despaisaje. En: E. Hernández Pezzi, F. Jarauta, C. Jordá, y C. Pinós, *Foro crítica, Otra arquitectura, otro paisaje* (pp. 25-42). Alicante, España: Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante y Universidad de Alicante.
- Dorflès, G. (2008). *Horror Pleni*, Roma, Italia: Castelvecchi editore
- Focillon, H. (1983). *Vida de las formas* (J. C. del Agua trad.), Madrid, España: Xarait ediciones. Originariamente publicado en 1934.
- Fujimoto, S. (2013). Citado en Hernández Pezzi, E. (2013). Paisaje/ Despaisaje. En: E. Hernández Pezzi, F. Jarauta, C. Jordá, y C. Pinós, *Foro crítica, Otra arquitectura, otro paisaje* (pp. 25-42). Alicante, España: Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante y Universidad de Alicante.
- Hernández Pezzi, E. (2013). Paisaje/ Despaisaje. En E. Hernández Pezzi, F. Jarauta, C. Jordá y C. Pinós, *Foro crítica, Otra arquitectura, otro paisaje* (pp. 25-42). Alicante, España: Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante y Universidad de Alicante.
- Kuma, K. (2004). Introduction. En B. Bogner (ed.), *Kengo Kuma: selected works*, New York, EEUU: Princeton Architectural Press.
- Kuma K. (2008). *Antioject: the dissolution and disintegration of architecture* (H. Watanabe trad.). Londres, Reino Unido: Architectural Association Publications.
- Lacaton, A., y Vassal, J. P. (2002). Place Léon Aucoc, 2G. *Revista Internacional de Arquitectura*, 21, 30-31
- Melville, H. (2007). *Bartleby el escribiente* (M. J. Chulia trad.), Madrid, España: Editorial Nórdica. Originariamente publicado en 1853.
- Moneo, R. (2007). Otra Modernidad. En F. dal Co, J. M. Hernández León, J. J. Lahuerta, y R. Moneo, *Arquitectura y ciudad, la tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*, Madrid, España: Circulo de Bellas Artes.
- n'UNDO (2017). *Desde la resta*, Barcelona, España: dpr-barcelona.
- Repishti, F. (2008). Green architecture. Oltre la metafora. *Lotus International*, 135, 34-4.
- Stephens, S. (1999). The Bilbao Effect. What are the implications of the Bilbao's success both for Gehry's practice and for the architectural world at large? *Architectural Record*, 187 (5), 168-173.
- Till, J. (2009). *Architecture depends*, Cambridge, EEUU: The Mit Press.
- Walker, E. (2010). *Lo ordinario*, Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Wagner, M.C. (2017). Wang Shu Interview: Architecture is a Job for God. *Louisiana Chanel. Videos on the arts, featuring the artists.* Recuperado de <http://channel.louisiana.dk/video/wang-shu-architecture-job-god>