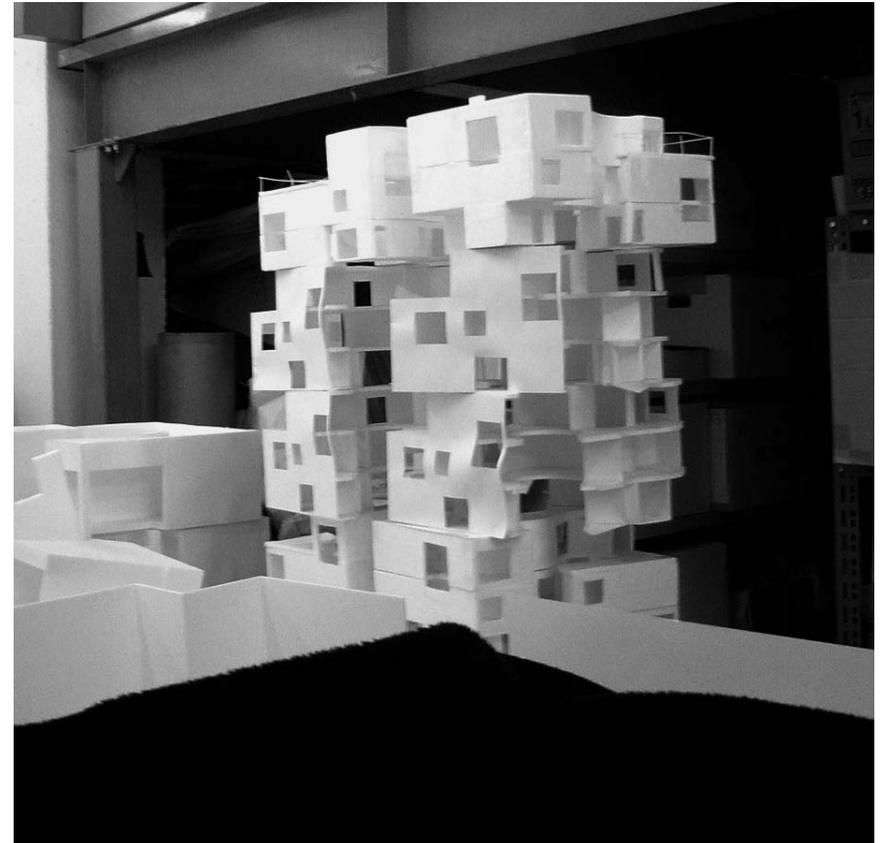


NOTAS:

- [1] "El funcionalismo respondía a las condiciones singulares de cada problema y de cada contexto con una solución concreta, oponiéndose así a la idea de estructura común que caracterizaba a la noción de tipo". MONEO, Rafael "On Typology" en V.V.A.A. **Sobre el Concepto de Tipo en Arquitectura**. Servicio de Publicaciones, E.T.S.A.M. Madrid, 1982. p.200.
- [2] Ver MORENO MANSILLA, Luis y TUÑÓN, Emilio, "Arranque y Oscilación (Sobre embudos y duchas)" en El Croquis N° 106/107 En Proceso (II). El Croquis Editorial, Madrid 2001.
- [3] MILL, John Stuart, "A System of Logic" en RYAN, Alan (ed.) **John Stuart Mill and Jeremy Bentham. Utilitarianism and other essays**. Penguin Classics. Penguin, Londres 2004. p.126.
- [4] DEWEY, John, **How we Think**. Dover Publications, Nueva York 1997. p.79.
- [5] DEWEY, ibidem. p.80.
- [6] LATOUR, Bruno y WOOLGAR, Steve, **Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts**. Princeton University Press, New Jersey 1986. p.23 y 243.
- [7] LYOTARD, Jean-Francois, **La Condición Postmoderna**. Ediciones Cátedra, Madrid 2004. p.73.
- [8] ELIASSON, Olafur, **Los modelos son reales**. Gustavo Gili, Barcelona 2009. p.10.
- [9] Es preciso aclarar que en inglés, idioma original en el que está escrito el texto de Eliasson, "model" es un término que al mismo tiempo significa modelo y maqueta física, tridimensional. Si bien aquí se está utilizando "modelo" en el aspecto más conceptual del término, no debe olvidarse la vinculación del término con una lectura objetual y más arquitectónica.
- [10] ELIASSON, Olafur, **Los modelos son reales**. Gustavo Gili, Barcelona 2009. p.10.
- [11] Para una discusión sobre el concepto de modelo empleado por Olafur Eliasson ver BALLESTEROS, José Alfonso, "Modelos", editorial de Pasajes de Arquitectura y Crítica N° 108.
- [12] La mayoría de los escritos contemporáneos de arquitectura que han tratado el tema de la repetición han hecho referencia al trabajo de Gilles Deleuze. Ver DELEUZE, Gilles, "Repetición y Diferencia" en FOUCAULT, Michel y DELEUZE, Gilles, **Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y Diferencia**. Anagrama, Barcelona 1985 p.105.
- [13] Ver <http://www.enoshop.co.uk/>: "The Oblique Strategies constitute a set of over 100 cards, each of which is a suggestion of a course of action or thinking to assist in creative situations".
- [14] MONOD, Jacques, **El Azar y la Necesidad**. Tusquets Editores, Barcelona 1993. p.24.
- [15] Ver ZAERA, Alejandro, MOUSSAVI, Farshid. **Filogénesis. Las especies de FOA**. ACTAR, Barcelona 2003.
- [16] KOOLHAAS, Rem, OBRIST, Hans Ulrich. **The Conversation Series**. Walther König, Colonia 2006. p.19.
- [17] "Patent Office" en Koolhaas, Rem/AMO-OMA, **Content**. Taschen, Colonia 2004. p.73.
- [18] "Rem, do you know what this is?", Rem Koolhaas en conversación con Herman Hertzberger en Hunch-The Berlage Institute report N°3, 2001. p.32.
- [19] Ver KOOLHAAS, Rem, "Typical Plan" en KOOLHAAS, Rem/MAU, Bruce. **S,M,L,XL**. The Monaceli Press, Nueva York 1995. p.335.
- [20] MONEO, Rafael, "On Typology" en V.V.A.A. **Sobre el Concepto de Tipo en Arquitectura**. Servicio de Publicaciones, E.T.S.A.M. Madrid, 1982. p.193.

DE LA MESA DE LABORATORIO A LA OFICINA DE PATENTES

JACOBO GARCÍA-GERMÁN



El resultado del trabajo de arquitectura se define hoy día como una sección cualquiera dentro de una serie. Un corte, formalizado en edificio, proyecto o investigación, dentro de una sucesión de intereses que sobrepasan el momento concreto de cristalización de la propuesta. La secuencia, la repetición, las variaciones, caracterizan el trabajo de arquitectura actual frente a otros rasgos que podían haber descrito a la disciplina hace pocas décadas. Sobre aquellas habilidades que el arquitecto podía haber ofrecido hace veinte años; especificidad, interpretación precisa de un programa y un lugar, adaptación a las circunstancias, etc., se superpone hoy la manifiesta pertenencia de cualquier proyecto a una secuencia de orden mayor. Una secuencia guiada por una vocación de consistencia sobre intereses formales u organizativos que, funcionando muchas veces a modo de apriorismo, hacen de la producción de arquitectura hoy una tarea de continuidad más que de invención.

Si bien esta forma de trabajar en absoluto puede resultarnos novedosa, sí posee algunas particularidades que la dotan de un especial interés. Trabajar en series, la definición de la arquitectura por acumulación de rasgos de identidad, la repetición como estrategia, las secuencias formales y tipológicas son características desarrolladas ya durante la Ilustración y que solamente se empiezan a cuestionar con la especialización que inaugura la Modernidad y su hincapié en los procesos de causa-efecto. Frente a la normalización de disposiciones planimétricas y elementos compositivos que sistematiza Durand a finales del SXVIII, la Modernidad se caracterizará por ofrecer un exhaustivo análisis de las condiciones de partida de cara a la producción de una síntesis experimental-intuitiva que se pueda calificar como "invención" [1]. A pesar de la consistencia tipológica de las diferentes familias presentes en el trabajo de Mies van der Rohe, Le Corbusier o Aalto, familias asociadas a programas recurrentes formalizados en organizaciones que se repiten a lo largo de las distintas trayectorias, el concepto de serie en estos arquitectos encontrará una justificación funcional, al tratarse de soluciones equivalentes debidas a programas idénticos o similares. La idea por tanto de invención prevalecerá como asociada a una solución única para una determinada demanda arquitectónica por encima de la serie o el conjunto de rasgos repetibles como valor en sí mismo. Así los tipos pabellón o torre de oficinas en Mies, el bloque residencial tipo "unité" en Le Corbusier o la forma de abanico en las bibliotecas de Aalto. Si el ideal científico de la École Polytechnique y el espíritu de la Revolución Francesa sugirió el establecimiento de unas reglas limitadas a modo de invariantes "genéticos" a partir de los cuales obtener combinaciones en un proceso de catalogación de origen enciclopédico deudor de D'Alembert, el ideal científico moderno trasladará el énfasis desde la clasificación de elementos hacia el trabajo con datos y procedimientos.

realidad en vertiginosa transformación que asociaba la invención de una idea a una compleja coincidencia de necesidades públicas, posibilidades técnicas e imaginación privada. En cambio, Koolhaas parece reconocer la pertenencia de sus patentes a una colectividad ya desde su descripción de los créditos colectivos que aparecen en *Content*.

A la vista de la anécdota sobre el proyecto de MVRDV y del interés de Koolhaas por el concepto de "lo genérico" [19] parecería que la producción de inteligencia colectiva en forma de patentes de organizaciones posibles está destinada a ser reproducida, si bien vinculando a esta reproducción no solo una disposición espacial sino un aparato conceptual asociado. Redescribir no solamente la organización sino su función crítica sobre un lugar y un programa, esta sería la intención de la Oficina de Patentes y su aportación frente a la disponibilidad universal del concepto tradicional de tipo. De ahí la crítica no a la copia sino a la función efectiva, en la práctica, de esa copia.

La arquitectura como actividad situada entre momentos opuestos y complementarios entre invención y reproducción. Entre asimilación de esa invención, transformación de la invención en condición genérica, redescipción de esta según particularidades, ejecución de variaciones sobre esa redescipción, registro de los efectos asociados a la aplicación de una cualquiera de esas variaciones,... Este parece ser el trabajo contemporáneo que sobre la forma, el espacio, el programa, ejerce la arquitectura. Todo ello alejado de valores absolutos, paradigmas y verdades estables.

Si hasta hace poco se podía considerar que "*los momentos más intensos de la historia de la arquitectura son aquellos en los que un nuevo tipo surge*" [20], quizás los veloces mecanismos de transmisión de ideas y de materialización de estas que tenemos hoy permitan ampliar esta intensidad hacia los ejercicios de variación y transformación que la disciplina permite actualmente. Ya que tal y como explicó John Dewey, por encima de la invención, son los procesos de imitación, generalización y comparación los que suponen un entrenamiento mental y de criterio para el intelecto. El aprendizaje humano se acelera en los momentos intermedios entre el juego y la seriedad, siendo la condición mental ideal aquella que, alejada del dogmatismo y el prejuicio, se manifiesta en la curiosidad y la flexibilidad ejercitada sobre un tema que permita el libre despliegue del mismo.

Jacobo García-Germán, septiembre de 2010.

generalización de opciones no se producirá por afinidades o diferencias formales ni conceptuales sino a saltos entre momentos de invención y momentos de aplicaciones sucesivas de esas invenciones o patentes.

En el libro *Content* OMA presenta un catálogo de fichas, cada una de las cuales contiene una patente de organización arquitectónica, componiendo lo que ocupa un total de quince páginas y se denomina Patent Office, oficina de patentes. En este conjunto de soluciones, Koolhaas intenta "mostrar lo que de particular invención tiene cada proyecto (...) Más allá de los croquis, (aquí) queremos presentar la arquitectura como un modo de pensamiento que no solamente se encuentra encarnado en los proyectos sino que tiene continuidad" [16]. A diferencia de lo que en otros momentos de la historia se ha entendido como conocimiento arquitectónico disponible para ser utilizado colectivamente, la oficina de patentes de OMA no supone que las disposiciones planimétricas son los elementos a tipificar, presentando en cambio las patentes como organizaciones siempre tridimensionales, siempre incorporando aspecto espaciales. Estas patentes no ofrecerán flexibilidad y optimización funcional, como ocurría con Durand, ni el cumplimiento de paradigmas modernos, como Le Corbusier, sino una intensificación del acontecimiento, incorporando algún elemento (rampa, quiebro, vacío...) que facilite una explotación de condiciones espaciales relacionadas a un programa. Frente a los catálogos de tipos neoclásicos, cada una de estas patentes aparece principalmente dibujada en sección, y la utilización de estas que se presupone tiene que ver con reproducir su modo de empleo por encima de sus formas o sus distribuciones [17]. No es extraño por tanto el descontento de Koolhaas ante la interpretación que de su proyecto para la *Biblioteca de Jussieu* hicieron en 1993 MVRDV en su *Villa VPRO*. Un descontento basado exclusivamente en la transformación de las ambiciones en la propuesta construida por MVRDV que, según Koolhaas, pasaba de ser la metáfora plegada de una condición de densidad hiper-urbana en el centro de París (en la propuesta original de OMA), a ser un pabellón suburbano de gestión privado y situado en medio del campo. El edificio de MVRDV era una "degradación de la carga metafórica de *Jussieu*, transformada en un oportunismo inteligente" [18].

A la vista de estas críticas y teniendo en cuenta que el modelo de forjados en pliegues que aplicaban ambos proyectos, *Jussieu* y *Villa VPRO*, aparece en la página 79 de *Content* bajo el título *Universal Modernization Patent; Inside-Out City*, ¿debemos considerar el listado de organizaciones recogido en la Oficina de Patentes de *Content* como una reclamación de su autoría singular o se trata en cambio de hacer este conocimiento disponible y reproducible? Leroy Buffington luchó en vano durante años a finales del SXIX por la legitimidad de la patente sobre el concepto de rascacielos de estructura metálica que le fue otorgada en 1887 pero nunca fue reconocida en la práctica de una

Así, los procesos causa-efecto y la determinación de la organización formal de la arquitectura se confiarán a razonamientos por un lado aparentemente objetivables según datos concretos y por otro claramente subjetivos justificados por la condición artística de la disciplina y sus procedimientos de generación formal. Ciencia y arte, por tanto, rodearán el núcleo conceptual de la arquitectura durante la Modernidad con el objetivo común de, desde la exterioridad, producir "hechos" incuestionables. La certidumbre, el control y la veracidad del resultado aparecen así paradójicamente equivalentes en las justificaciones de Hannes Meyer a la hora de trazar las plantas y las secciones para su propuesta del *Palacio de la Sociedad de Naciones de Ginebra* y en la conocida escena inicial de *Sketches of Frank Gehry* en la que el propio Gehry y un ayudante intervienen sobre una maqueta con sus manos, papel, pegamento y tijeras, tomando decisiones intuitivas en un proceso directamente escultórico o de "action painting". En el vacío dejado entre estas dos aproximaciones factuales, cerradas en sí mismas y blindadas en su presentación como evidencias, se instalan los procesos de sucesión de variaciones, alguna vez llamados procesos de oscilación [2], equidistantemente escépticos de la fascinación con los "datascares" contemporáneos (ciencia) y su laboriosa formalización como de la exaltación de la subjetividad (arte) de cara a producir identidad.

Las críticas a los procesos causa-efecto y las posibles tautologías a las que estos pueden conducir fueron ya enunciadas por los Utilitaristas del SXVIII. John Stuart Mill advirtió, en sus escritos sobre arte, sobre los riesgos de la causalidad y la condición inmovilista que la idea de necesidad acababa propiciando. La uniformidad de una secuencia y la unidireccionalidad de las explicaciones eran asimilables a una cierta metafísica alejada de la interpretación singular que el arte presupone. Asimismo, Mill hablaría del carácter imperfecto y provisional de las reglas en el arte, priorizando los efectos por encima de sus justificaciones. En su texto *¿Cuál es la función apropiada de las reglas en el arte?* el filósofo distinguirá entre arte y ciencia en tanto que "la ciencia, siguiendo una causa llegará a varios efectos mientras que el arte traza un efecto desde múltiples y diversas causas y condiciones" [3]. El arte hará uso de las verdades de la ciencia pero organizándolas convenientemente para la práctica, es decir, asumirá unas leyes generales para describir, a partir de los resultados, unas reglas de comportamiento. Una interpretación consecuencialista alejada de cualquier fascinación por el método y por la acumulación de evidencias. Prolongando esta línea de razonamientos, el filósofo pragmático John Dewey desarrolló el concepto de "inferencia sistemática" enunciado por Mill y que estudia la capacidad de establecer consecuencias lógicas a partir de premisas o conceptos inicialmente inconexos: "Los hechos como tales son información, el

material crudo de reflexión; su falta de coherencia incita al pensamiento. A estos le sigue la sugerencia de algún significado que, si puede ser corroborado, proporcionará un marco en el cual los fragmentos varios y la información aparentemente incompatible encontrarán un lugar. El significado sugerido proporciona una plataforma mental, un punto de vista intelectual, desde el que buscar observaciones adicionales e instaurar, experimentalmente, condiciones de cambio" [4]. Podemos por tanto verificar cómo la corriente utilitarista-pragmatista promoverá un cierto escepticismo hacia los procesos de aprendizaje y creación basados en la coherencia interna, valorando las consecuencias y los efectos por encima del procedimiento y describiendo recorridos de ida y vuelta "reconociendo las relaciones de interdependencia entre consideraciones previamente desorganizadas y desconectadas, reconocimiento realizado por el descubrimiento e inserción de nuevos hechos y propiedades" [5].

Frente a la corriente expresionista de residuo romántico que atraviesa el SXX en arquitectura, la vocación científica y de objetividad de este mismo periodo se reflejará en el ideal de "la mesa de laboratorio" que, con diferentes manifestaciones coincidirá en distintos momentos históricos en el carácter persuasivo de sus aseveraciones, bien sean estas justificadas por datos procedentes de la exterioridad (estadística, sociología, naturaleza) o de la interioridad de la disciplina (órdenes, lenguajes). La mesa de laboratorio como metáfora de trabajo resumirá unas características comunes a procesos en los que el aparente control que el ejecutor-arquitecto ejerce sobre un producto único tras un destilado de datos e ingredientes genera una sucesión de casos particulares, sólidamente (científicamente) armados, de validez única, y en los que se produce una identificación entre objetivos y resultados, sujeto y objeto, idea y forma, etc. Pero perdida ya la confianza en las certidumbres aparentes que la idea de laboratorio parece defender frente a una realidad en continua redescipción, la arquitectura parece querer recuperar una abertura a lo impredecible del proceso conservando la estructura secuencial, acumulativa, de continuidad entre formas y organizaciones y de incorporación por encima de invención que las nuevas herramientas y el descreimiento en los procesos unidireccionales sugieren hoy.

La línea de escepticismo marcada por los utilitaristas sobre la lógica científica en su presentación a contextos más amplios, culturales o sociales, fue retomada por el sociólogo Bruno Latour al analizar la producción de conocimiento y de evidencias en el contexto del laboratorio. En su libro *Laboratory Life*, escrito junto al sociólogo Steve Woolgar, Latour recoge un periodo de investigación llevado a cabo en el Salk Institute de California investigando los procesos mediante los cuales el trabajo en los laboratorios está destinado a

certificar un proceso dirigido con un final acumulativo que culmina en una solución única? En el primero de los casos estaríamos hablando de modelos, de una sección cualquiera de una serie, mientras que en el segundo nos referiríamos a la metáfora del laboratorio. La proliferación de maquetas de trabajo, ¿quiere mostrar una proliferación de posibilidades, o está dando cuenta de un esforzado avance hacia una síntesis integradora de estas posibilidades?

Monod explica en *El azar y la necesidad* cómo el establecimiento de unas determinadas condiciones iniciales en la evolución de los organismos y el sentido dirigido de esta evolución hacia la adquisición de un determinado rendimiento o utilidad lleva implícito el conjunto de posibles variaciones en una transferencia de información que el autor denomina "contenido teleonómico" y que se define como "la cantidad de información transferido para asegurar la transmisión a la generación siguiente del contenido específico de invariancia reproductiva" [14]. El texto habla de la capacidad de la ciencia genética para rastrear las invariantes, resonancias o equivalencias en los procesos de variaciones que terminan dando lugar a la evolución de las especies. Algunas prácticas contemporáneas de arquitectura han insistido en presentar su trabajo basado en líneas de relación filo-genética, en las que los diferentes proyectos emergen bien por evolución y derivación de sus caracteres formales o estructurales o bien por interpretaciones sucesivas de índices conceptuales o de acción.

Aquellas arquitecturas que se explican según las semejanzas acumuladas por maquetas de trabajo sucesivas estarían haciendo referencia a las ideas de laboratorio o modelo, mientras aquellas que establezcan filiaciones no evidentes en lo visual o lo formal estarán relacionando entre sí la operación conceptual subyacente, "genética" (como es el caso de FOA), o el efecto combinado de programa aplicado a organización para producir un efecto en el uso, como es el caso de OMA [15].

Mientras las secuencias acumuladas de maquetas de trabajo de SANAA reducen su paleta a un número muy limitado de organizaciones tipo que los arquitectos repiten a diferentes escalas (cuadrado, círculo, flor y más recientemente spaghetti), haciendo evidente el interés por trabajar con unos temas formales genéricos sobre los que se aplican variaciones de programa, tamaño, etc., los conjuntos de maquetas de proceso en OMA tocan nerviosamente una multitud de registros, posibilidades y configuraciones aparentemente dispares entre sí. Por tanto la exploración de variaciones que ocurre en esta oficina no parecería estar respondiendo a la optimización de una opción formal u organizativa ni tampoco a la producción de un haz de variaciones. Se trata en cambio de un trabajo más estratégico hacia la consideración de las posibilidades de adaptación práctica de cualquiera de estas opciones dispares a las condiciones reales de un programa. Un trabajo en el que la

El trabajo con modelos presupone la repetición y la serie como herramientas y la confianza en que esa repetición va a generar suficientes acontecimientos que alejen el trabajo de la generalidad. Que le den vida propia, que hagan aflorar, en la insistencia sobre esa repetición, las diferencias para producir "*interferencias y cruzamientos*" [12] que acerque el proceso a un cierto automatismo e introduzcan un elemento de azar controlado.

Si repasamos el conjunto de cartas que Brian Eno y Peter Schmidt idearon con el nombre de *Oblique Strategies* [13], a modo de instrucciones inmediatas destinadas a desbloquear atascos creativos durante procesos de trabajo, observamos cómo aparecen numerosas referencias al encuentro de variaciones dentro de la repetición; a dejar que la acumulación, la prolongación acrítica de pasos sucesivos, den forma al trabajo sin una excesiva preocupación por la coherencia narrativa: "*repetition is a form of change*" (la repetición es una forma de cambio); "*once the search is in progress, something will be found*" (algo se encontrará una vez que la búsqueda esté en marcha); "*change nothing and continue with immaculate consistency*" (no cambies nada y prosigue con imaculada consistencia); "*overtly resist change*" (resístete al cambio abiertamente); "*just carry on*" (simplemente prosigue), etc. Pero mientras el hecho de encontrar sentido en la repetición, la seriación y la autonomía autoreferente se consideran tradicionalmente mecanismos propios de los artistas minimalistas americanos de los años 60 como Donald Judd o Carl André, el concepto de modelo invertirá esta autonomía para convertir su condición contingente y desprovista de codificaciones en un motivo de compromiso entre obra y receptor.

La repetición y la seriación como autonomía propia de los minimalistas habrán dado paso, en aquel trabajo con modelos, a la repetición y la seriación como interdependencia entre azar y necesidad, tal y como ya describió Jaques Monod en 1970. Y esta introducción de lo contingente, tal y como explica Eliasson, es lo que facilita la aprehensión de la obra por terceros.

Las instrucciones de Eno y Schmidt no están arrancando un proceso de la nada ni están introduciendo condiciones accidentales o inconscientes en éste. Por el contrario, se están incorporando a algo ya en marcha e incorporando pequeñas vibraciones capaces de reconducir la marcha, alejarla de lo previsible y conservar la tensión. Por tanto, el trabajo con modelos, estaría buscando una excusa para poner en marcha un proceso sobre el que se presupone van a ejercerse unas acciones evolutivas que en un momento determinado van a cristalizar para dar forma a un resultado provisional.

¿Es esta vocación de provisionalidad lo que lleva a tantas presentaciones de arquitectura hoy a mostrar conjuntos de maquetas como primera imagen de un proyecto? ¿O se trata en cambio de

fabricar conocimiento mediante la construcción de "hechos científicos". *Laboratory Life* es un libro dedicado a desgranar los procedimientos, no tanto de investigación (no es un libro técnico), sino de incorporación de las investigaciones producidas en los laboratorios al mundo real. La producción de orden, la legibilidad de las secuencias, la necesidad de inscripción de los pasos, la fabricación de coherencia, la difusión de las ideas, la estadística... van solidificando hasta construir una verdad científica. La tesis principal de Latour, no exenta de polémica en su momento entre la comunidad científica, se apoyaba en la idea de que la fabricación de la evidencia necesaria para que la práctica experimental del laboratorio construya, mediante la acumulación de evidencias y a lo largo de un proceso, un determinado hecho ("fact"), es decir una afirmación verdadera que pueda pasar a formar parte del conocimiento colectivo y el empleo común, estaba regida por protocolos extra-científicos (sociales, de oportunidad, de lógica interna, ocultos, de mercado), que enturbiaban la aparente claridad y rigor de los procesos. Si el resultado de la práctica de un laboratorio es la "producción de verdad" y la "construcción de la realidad", el libro demostraba en qué medida esta verdad y esta realidad son una construcción cultural más, aparejada sobre el andamiaje de la ciencia pero certificada por la necesidad de coherencia de las afirmaciones y de su rendimiento en una compleja cadena de verificación a través de inscripciones, investigaciones escritas, ponencias, presentaciones, etc. Es decir, todo un engranaje destinado a cristalizar las hipótesis producidas en el laboratorio de forma que una "afirmación", mediante su publicidad, uso y re-uso adquiera el status de "hecho", incorporándose al stock de características que se "dan por hecho" y que se van incorporando a un saber general. Pero el éxito de estos "hechos", y ahí reside la aportación de Bruno Latour, se encuentra tanto en la veracidad y el valor objetivo de los mismos como en la efectividad de su re-presentación en el contexto más amplio de la comunidad científica y la sociedad. En el rediseño de las evidencias para que produzcan una determinada coherencia y persuasión. La intención de Latour está lejos de cuestionar la legitimidad u honradez de estos procedimientos, pero pretende constatar como toda investigación es ya una construcción social y cultural, no está regida exclusivamente por leyes naturales o acumulativas. La realidad es una construcción como cualquier otra y el laboratorio es el lugar que hace posible esa construcción, es sencillamente otro de los escenarios donde se construye el conocimiento, si bien esta construcción muchas veces elude la interacción con factores externos o sociológicos [6]. El trabajo del laboratorio no se basa en la transmisión ni acumulación de información sino en la creación de un orden discursivo capaz de rendir en un determinado ámbito público de acción.

Pero a nadie se le puede escapar que *Laboratory Life* supone un paso más en la insistencia sobre la artificialidad de la verdad en los discursos científicos y la deslegitimación de sus propiedades aparentemente demostrativas [7]. En un contexto paralelo, la arquitectura, asumiendo la contingencia de los procesos, de la interpretación de estos y de la multiplicidad de los campos en los que esta se proyecta, ha abierto dos caminos complementarios como estrategias de proyecto con la intención de superar la moderna fascinación por los procesos científicos: el trabajo con modelos y la oficina de patentes.

La primera de estas técnicas cuestionará la tendencia finalista y convergente hacia un único objetivo en los procesos modernos de trabajo para desjerarquizar las decisiones y dotar de igual importancia a cada paso, mientras que la segunda técnica redefine contemporáneamente el acto de la imitación y el desarrollo de precedentes mediante la reconsideración de tipos y prototipos, no tanto en el sentido de reproducir su morfología sino sus efectos.

De acuerdo con el artista danés Olafur Eliasson, la componente experimental del trabajo artístico ha pasado a ser algo que ocurre durante los procesos de producción en los estudios o laboratorios a ser una condición que alcanza al usuario o espectador de una obra. La componente experimental, no acabada, no previsible, que depende de aspectos aún no definidos o controlados que se van decantando en el interior de los procesos de desarrollo de una obra, se prolonga hasta los momentos de recepción de esa obra por parte de un público. Esto no afecta al grado de perfección material de la obra, ni a su elaboración. No quiere decir que la obra esté a medio hacer ni que deba ser finalizada por otras manos o miradas, sino que es la recepción del usuario la que da un sentido cultural al trabajo, a través de un proceso de apropiación que incorpora necesariamente la dimensión social e interactiva que la obra debe poseer y la dimensión fenomenológica, de producción de efectos mediante su materialidad y presencia. Así, lo experimental pasa del laboratorio a la arena de lo público. Para Eliasson la idea de democracia implícita en una obra de arte o arquitectura hoy pasará por la capacidad de esta para generar una asamblea a su alrededor, unos efectos y unas reacciones registrables imprevistas a priori. La metáfora, la simplicidad y la claridad formal, la geometría, la capacidad de seducción material y fenomenológica jugarán un papel importante en esa legibilidad.

Si en el proceso típicamente moderno descrito en *Laboratory Life* las incertidumbres de un camino experimental, las dudas e incoherencias son progresivamente obviadas de cara a la legibilidad del producto final, para Eliasson la condición negociable de sus obras hace de estas una opción en la que "la experiencia no se basa en una esencia que se encuentra en la obra en sí, sino en una opción activada por los

usuarios" [8]. En el momento en el que la obra pasa de ser la representación física de una realidad abstracta, no real en sí misma, a equiparar realidad y modelo, entendiendo modelo como un paso tradicionalmente previo al de la formalización física y efectiva de las ideas, en ese momento los modelos pasan a ser reales [9]. Si "anteriormente los modelos estaban concebidos como estaciones racionalizadas en el camino de un objeto perfecto" [10] ahora la obra final es un modelo: no es un objeto finalista, es simplemente una opción, un caso posible. No es el paso final de un proceso de producción optimizado, que conduce de manera convergente hacia un resultado que se ha despojado de lo accesorio, que se ha hecho inevitable, sino que la realidad está formada por modelos que coexisten y ofrecen interpretaciones alternativas. El modelo no es un ejemplo previo experimental, una maqueta o prueba que posteriormente adquiriera cualidades que lo pongan en sintonía (de escala, de materiales, de expresión) con la realidad [11]. El modelo es la realidad, y en ese aparente desajuste, en esa aparente accidentalidad, se abre un hueco para la interpretación subjetiva del espectador o usuario y su apropiación de la obra.

Se trata de invertir el proceso de tiempo y creación: el modelo ya no es el último eslabón de un proceso que ha tenido lugar fuera de sí mismo, en el laboratorio, si no que este proceso debe tener lugar sobre el propio modelo. La condición experimental pasa así al uso y a la interpretación de esa obra, ya que esta, como modelo, no se ofrece como final de un razonamiento ni posee valores inherentes. No está dando cuenta orgullosa de sus razones de ser sino que ejerce una función inquisitiva, demanda una respuesta.

¿Qué consecuencias tiene esto para la arquitectura? El trabajo con modelos sugiere olvidarse de algunas herramientas de codificación como son la escala, la narratividad tectónica o la legibilidad de elementos compositivos para valorar cierto esquematismo y abstracción que permitan mantener abierto el proceso sin "arquitecturizarlo" hasta el último momento. Esto permite afinar aquellos efectos que el modelo llevará asociados más destinados a la respuesta subjetiva del usuario (a través de condiciones ambientales, interactivas y de organización) que a la representación de códigos disciplinares preestablecidos. También sugiere la repetición, la seriación, el azar y la pérdida de control absoluto sobre el resultado. El hecho de que el modelo simplemente "aparezca" en la realidad, que "sea" realidad, parece dotar al trabajo del arquitecto de una nueva ligereza conceptual, de un cierto eludir responsabilidades para dejar que las cosas acaben trazando vínculos con la realidad por su cuenta, sin el complejo aparataje de justificaciones, explicaciones sofisticadas y expectativas con las que los arquitectos habitualmente equipan su producción previamente a su salida al mundo.