# CARAS-B: 4 casos de arquitectura eficiente en la ciudad de Nueva York

## 1. Objeto de estudio

## 2. Marco teórico y conceptual

### 2.1. Marcar (casi) nada

### 2.2. Eficacia y eficiencia

#### 2.2.1. Occidente y la eficacia

#### 2.2.2. Oriente y la eficiencia

### 2.3. Casuística

**2.4.1. Cuando pulsar el botón de 'forward' es algo eficaz, pero pulsar el de 'pause' es algo eficiente.** *Peter Eisenman, Thom Mayne, Jesse Reiser, Nanako Umemoto y Ben Van Berkel | VS. | Cedric Price*

**2.3.2. Cuando hacer un proyecto es algo eficaz, pero hacer una foto es algo eficiente.** *Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio | VS. | Joel Sternfeld*

**2.3.3. Cuando construir otra torre es algo eficaz, pero reconstruir dos perímetros es algo eficiente.** *Daniel Libeskind y David Childs | VS. | John Bennett, Gustavo Bonevardi, Julian LaVerdiere, Paul Myoda y Richard Nash Gould*

**2.3.4. Cuando construir una colina es algo eficaz, pero pintarla de verde es algo eficiente.** *Tadao Ando | VS. | Elseworth Kelly*

### 2.4. Bibliografía

## 3. Objetivos

## 4. Metodología

# *CARAS-B: 4 casos de arquitectura eficiente en la ciudad de Nueva York*

## *1. Objeto de estudio*

Las 'caras-B' son en origen esas canciones perdidas que estaban en el 'lado malo' de los discos de vinilo de 7 pulgadas durante los años 50. En el 'lado bueno' –'cara-A'– se encontraba la canción principal que debía sonar en la radio hasta la saciedad parar convertirse en un gran 'hit'. En la 'cara-B' el inevitable relleno deudor de la condición dual del soporte sonoro, la canción secundaria que no solía aparecer en el álbum final publicado y que finalmente acababa cayendo en el olvido.

Hoy en día, la desaparición casi total de los soportes musicales físicos no ha implicado la desaparición del término 'cara-B', ya que sigue vigente siendo utilizado con esas mismas canciones inéditas o rarezas –aparejadas a una 'cara-A' o no– que se convierten en objetos olvidados cuyo género solo despierta interés en coleccionistas. 'Coleccionar' implica seleccionar con la precisión y premeditación de un cirujano; es muy distinto a 'acumular', que implicaría sumar información y materia indiscriminadamente sin ningún criterio.

El traslado directo del concepto de 'cara-B' hacia la práctica arquitectónica podría recaer, sin reflexionarlo mucho, en esos segundos premios de concursos o en esas otras obras relevantes que por diversas vicisitudes no llegaron a ver la luz. Edificios icónicos que nunca llegaron a ser, pero que se han acumulado incesantemente en el imaginario colectivo. ¿Quién no recuerda, por ejemplo, la propuesta de columna dórica de Adolf Loos para el edificio del Chicago Tribune?

Sin embargo, una reflexión más concienzuda nos llevaría a entender que esas propuestas sí que formaban parte del 'álbum final publicado', eran otra canción más –otro proyecto de arquitectura más– en gran sintonía con el resto. Como expone Mark Wigley: *"un edificio ruidoso en un ambiente ruidoso no emite ningún ruido audible..."* [1]

Nueva York es la ciudad por excelencia de los edificios 'ruidosos'. ¿Cómo alzar la mano en ese ambiente? ¿Cómo convertirse en una 'cara-B' arquitectónica totalmente apartada del resto? ¿Dónde radica el valor de las verdaderas 'caras-B' de la arquitectura? Continúa Wigley: "*... de la misma manera, hacer poco puede ser hacer mucho y hacer nada puede ser un acto radical. Hacer casi nada se convierte en la intervención más poderosa. Sin embargo, los arquitectos están tan acostumbrados a oír la palabra "no" que tienen miedo de usarla ellos mismos. La poderosa arma de hacer nada o, mejor aún, casi nada, se abandona en favor de la eficaz rutina inmovilista de añadir un poco más dentro de ya un montón."* [2]

[1] WIGLEY, Mark. "Towards a History of Quantity", en BOUMAN, Ole; KOOLHAAS, Rem; WIGLEY, Mark. *Volume 2: doing (almost) nothing*. Ámsterdam: Archis, 2005. p. 29.
[2] Ibíd.

Este Proyecto de Investigación pretende enfundarse decididamente el traje de 'coleccionista', y por ello su objeto de estudio no pretende convertirse en otra acumulación exponencial de material arquitectónico que genere más y más ruido.

Su objeto de estudio serán 4 ámbitos arquitectónicos en la ciudad de Nueva York en los que resuena el gran potencial de impacto de la condición de 'hacer casi nada' que reclama Wigley:

1 – El concurso internacional de ideas 'CCA Competition for the Design of Cities' sobre una extensa área de vías de tren situada en el barrio de Chelsea, entre el río Hudson y Penn Station.

2 – La recuperación urbana de los 2,3 km de 'The High Line'.

3 – El nuevo rascacielos 'World Trade Center 1'.

4 – El espacio público de la 'Zona Cero'.

Ya que todos conocemos ya las 'caras-A' de esos proyectos tan significativos, el enfoque de trabajo de este Proyecto de Investigación apuesta por reconocer las 'caras-B' de esos proyectos; esas rarezas que probablemente hubieran sido más eficientes que las historias que se materializaron.

La idea del Proyecto de Investigación es innovadora por su carácter coleccionista y no de acumulación; su enfoque de trabajo aporta una relación distinta respecto al entendimiento común del 'hacer' del arquitecto, y por ello su potencial de impacto es mayúsculo dentro de la redefinición en la que está inmersa nuestra profesión.

# 2. Marco teórico y conceptual

## 2.1. Marcar (casi) nada

Marcar [3] algo implica dejar huellas, rastros, recuerdos. Marcar es un verbo fundamental en la arquitectura tal y como la practicamos mayoritariamente en la cultura occidental contemporánea. La profesión del arquitecto es casi siempre un acto invasivo que modifica –en mayor o menor medida– el sustrato donde se inserta; deja huellas en él y establece la firma personal como garantía de distinción y reconocimiento.

Esta posición, heredada del predominante conocimiento profesionalista que recibimos en las escuelas de arquitectura, se complementa con el estado de 'banda ancha' en que se mueve la arquitectura actual. [4] Cada proyecto se encara *"...*

[3] Según la RAE: Actuar sobre alguien o algo imponiéndole carácter o dejándole huella moral.
[4] Mark Wigley apunta como la aparición rebelde en la actualidad de casos arquitectónicos de 'hacer nada' enlaza con una historia de cantidades dentro de la arquitectura. *"Cada fase de la historia de la arquitectura se define por su particular teoría de la cantidad"*, estableciendo que en la actualidad la cantidad se ha disparado hacia el infinito, hacia un momento de *"arquitectura de banda ancha"* donde el *"tamaño de las imágenes, audiencia, flujo, densidad, frecuencia, resolución colores, canales, bits, hilos de noticias, fotogramas por segundo... "* nos inundan.

*como si fuera el último, convirtiéndolo en un arca cargada con sus mejores ideas reunidas en un intenso despliegue de efectos…"* [5]; cada proyecto se convierte en un masivo 'aleph' [6] particular en que cada arquitecto debe concentrar todos los esfuerzos, capacidades y medios disponibles en ese preciso instante vital y profesional.

¿No sería paradójico que en alguno de esos 'aleph' arquitectónicos apareciera únicamente la frase de Lao Tse: *"Sigue reduciendo y reduciendo hasta alcanzar el estado de no hacer. No hagas, y, sin embargo, nada quedará sin hacer"* [7]?

Este cambio de posición, cambiando lo masivo por lo puntual, lo excelso por lo mínimo, supondría desplazarse drásticamente respecto al centro de rotación del conocimiento arquitectónico occidental en el que 'si no hay nada, nada es posible; y por el contrario si hay arquitectura todo es posible'.

En dicho cambio y desplazamiento –cultural–, las mayores o menores posibilidades de éxito de los proyectos ya no recaerían con exclusividad en la gran cantidad de dedicación y esfuerzo aplicado en ellos; sino que se produciría una excentricidad y movimiento en la acción ya que en ese preciso instante *"donde no hay nada, todo es –sería– posible; donde hay arquitectura, nada (más) es –sería– posible."* [8]

Tanto la solución de un extremo como la del otro pueden ser viables, pero no son deudoras de un mismo origen geográfico de crítica y pensamiento; es aquí donde incide el desarrollo de esta investigación, en poner al descubierto esta dicotomía y la existencia velada de otra metodología eficiente dentro del campo de la práctica arquitectónica. Una metodología no opuesta y si complementaria y excéntrica en lo ideológico y en lo cultural, que opera desde una voluntad de marcar (casi) nada, de hacer muy pocas pero precisas y eficientes manipulaciones sobre lo existente.

## 2.2. Eficacia y eficiencia

### 2.2.1. Occidente y la eficacia

Como individuos y sociedad radicada en un contexto occidental, somos deudores de un entendimiento de raíz clásica en nuestros modos de relación, trabajo y crítica hacia el mundo que nos rodea. Habitualmente en nuestros métodos establecemos una forma ideal –eîdos–, que fijamos como objetivo –télos–, y ponemos a trabajar todos los medios a nuestra disposición para que dicha forma y objetivo se acerquen al máximo. Es una metodología invasiva donde la eficacia se mide como un 'aposteriorismo' que deviene del chequeo comparativo entre el producto práctico obtenido y el modelo teórico imaginado 'a priori'.

[5] WIGLEY, Mark. *op.cit.* p. 28.
[6] Uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos y que Borges descubrió en el sótano de la calle Garay. Ver BORGES, Jorge Luis. "El Aleph", en *El Aleph* (1949). Barcelona: Debolsillo, 2011.
[7] TSE, Lao. *Tao Te King*. Madrid: EDAF, 1993. p. 75.
[8] KOOLHAAS, Rem. "Nothingness", en *S,M,L,XL*. Nueva York: Monacelli Press, 1995. p. 199.

François Jullien, un filósofo francés especializado en el estudio de las relaciones entre el pensamiento occidental y el oriental, explica de manera precisa cómo de profundo hemos interiorizado esta actitud. *¿Hasta qué punto hemos salido alguna vez de este esquema, o incluso podemos salir de él, podemos interrogarlo («nosotros», los continuadores, en la tradición europea, de las primeras dicotomías griegas)? Lo tenemos tan bien asimilado que ya no lo vemos, que ya no nos vemos: erigimos una forma ideal (eîdos), la establecemos como objetivo (télos) y actuamos seguidamente para que pase a los hechos. Todo ello nos parece lógico –objetivo, ideal y voluntad–: con los ojos puestos en el modelo que hemos concebido, que proyectamos en el mundo y del que hacemos un plan que ejecutar, decidimos intervenir en el mundo y dar forma a la realidad. Y cuanto más cerca conseguimos permanecer en nuestra acción, de esa forma ideal, más posibilidades de éxito creemos tener."* [9]

La adopción de dicha definición de la eficacia por parte de la comunidad arquitectónica occidental se ha traducido en una actitud predominante: 'usar y tirar'. El modelo ideal consumista –eîdos– se ha acercado eficazmente al objetivo –télos– de la práctica arquitectónica, desde el momento en que 'tirar y hacer de nuevo' ha sido más barato y eficaz que reutilizar o aprovecharse del 'potencial' latente de cada situación. Es el modelo del 'siempre más' que la arquitectura ha ido adoptando paulatinamente:

*"Casi nada"* – Mies van der Rohe – 1946
*"Casi nada es mucho"* – Reyner Banham – 1962
*"Menos no es más, menos es aburrido"* – Robert Venturi – 1968
*"Más y más, más es más"* – Rem Koolhaas – 2002

- - -

### 2.2.2. Oriente y la eficiencia

*"En lugar de elaborar un plan proyectado en el futuro, encaminado a un objetivo establecido, y definir la concatenación de los medios más adecuados para realizarlo, hemos visto que el estratega chino parte de una evaluación minuciosa de la relación de fuerzas en juego para basarse en los factores favorables que implica la situación y explotarlos continuamente a través de las circunstancias que encuentra. Sabemos que las circunstancias son a menudo imprevistas, incluso imprevisibles, o totalmente inéditas, razón por la cual no se puede elaborar un plan con antelación; pero contienen, en cambio, cierto potencial que, gracias a nuestra flexibilidad y disponibilidad, podemos aprovechar. Por eso el estratega chino no proyecta ni construye nada. Tampoco «delibera», ni tiene que «elegir» (entre medios igualmente posibles). Lo que supone que no hay siquiera una «finalidad» para él, establecida a distancia de un modo ideal, sino que no deja de sacar partido de la situación a medida que desarrolla (y lo que lo guía es sencillamente el provecho que pueda obtener). Más precisamente, toda su estrategia consiste en hacer que evolucione la situación de tal manera que el efecto vaya resultando progresivamente por sí mismo y que se imponga."* [10]

En esta otra acepción de la eficacia radicada en el ideario oriental, desaparece el activismo heroico occidental que es de un gasto y acumulación sin fin.

[9] JULLIEN, François. *Tratado de la eficacia*. Madrid: Siruela, 1999. p. 19.
[10] JULLIEN, François. *op. cit.* 1999. p. 72.

*"Sigue reduciendo y reduciendo hasta alcanzar el estado de no hacer. No hagas, y, sin embargo, nada quedará sin hacer"* [11], palabras escritas por Lao Tse dentro del 'Tao te Ching' –libro fundamental de la cultura china– son un leitmotiv preciso para esta otra vertiente complementaria.

Esta otra acepción concentra su atención en una lectura precisa del potencial de los procesos en curso, según la cual uno no deja de disminuir su injerencia –no significa no hacer, ni dejar de hacer con hastío, sino reducir el intrusismo dentro de los procesos en curso–; a la luz de este paralelismo es como hay que leer la frase de Lao Tse. El grado perezoso de la acción –exento de desidia– al que se tiende entonces corresponde al pleno rendimiento de la eficacia. De hecho ya deberíamos comenzar a llamarla eficiencia, para no confundirla con la eficacia occidental. *"No es tanto de eficacia propiamente dicha como, más radicalmente, de eficiencia. Por lo menos, desde esta perspectiva se perfila más claramente el concepto. De la eficiencia dependen la fluidez y la continuidad del proceso: abre la eficacia a una aptitud que ya no necesita lo concreto para obrar; procedente de una economía general, prescinde a la vez de objetivo y de esfuerzo; y dado que, en lugar de ser voluntaria, dimana de las condiciones implicadas, no puede faltar ni desviarse de repente".* [12]

## 2.3. Casuística

*"La superposición de los distintos momentos en el tiempo ofrece el espectáculo de las posibilidades".* [13] Estas palabras que Enric Miralles repetía y ponía en práctica constantemente, inciden en algo que todos ya sabemos acerca del proyecto arquitectónico: la no existencia de una solución única.

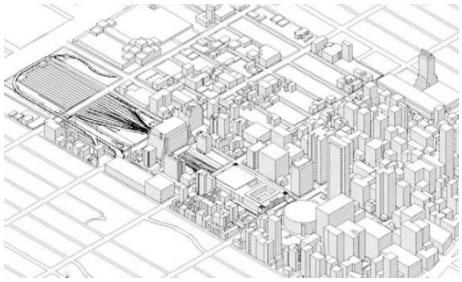
Un mismo emplazamiento se convierte en polisémico desde el momento en que distintos profesionales de la arquitectura posan y proyectan su mirada sobre él. En este sentido el abanico de ese 'espectáculo de las posibilidades' es de una amplitud tan enorme que no es difícil rastrear enfoques dispares y casi opuestos dentro de un mismo concurso, encargo o metodología de proyecto.

Los casos que desde aquí se presentan no buscan convertirse en regla sino simplemente en casos arquitectónicos de estudio situados en la Nueva York que resuenan entre sí a través de las actitudes que entrañan. No serán ejemplos de los que extraer ejemplaridad, no existe uno bueno y uno malo, todo lo contrario, serán casos de los que extraer de un modo heurístico interacciones y agrupaciones sobre eficacia y eficiencia, sobre marcar (casi) nada. Su único ánimo es hacernos abrir los ojos un poco más y tener una mirada más panorámica.

[11] TSE, Lao. *Tao Te King*. EDAF, Madrid, 1993. p. 75.
[12] JULLIEN, François. *op. cit*. 1999. p. 201.
[13] ROVIRA, Josep M. *Enric Miralles, 1972-2000*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2011.

- - -

### ***2.3.1. Cuando pulsar el botón de 'forward' es algo eficaz, pero pulsar el de 'pause' es algo eficiente.*** *Peter Eisenman, Thom Mayne, Jesse Reiser, Nanako Umemoto y Ben Van Berkel | VS. | Cedric Price*

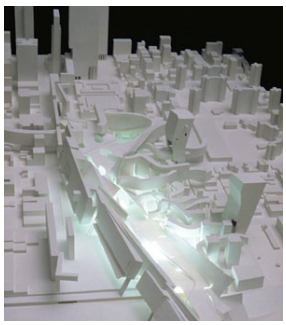


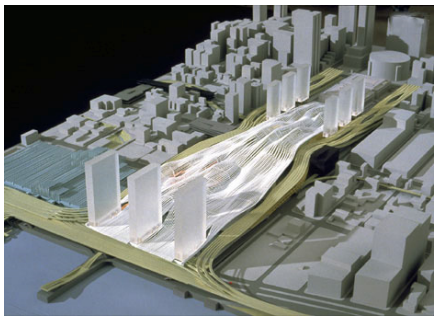
En noviembre de 1998 el 'Canadian Centre for Architecture' (CCA) puso en marcha 'New York: The CCA Competition for the Design of Cities', un concurso internacional de ideas sobre, según ellos, uno de los mayores problemas en las ciudades del siglo XXI: ¿qué hacer con los vacíos urbanos liberados por las vastas infraestructuras de transporte ya obsoletas o en proceso de serlo? El emplazamiento elegido, por su carácter extremo, fue una extensa área de vías de tren de la ciudad de Nueva York situada en el barrio de Chelsea, entre el río Hudson y Penn Station.

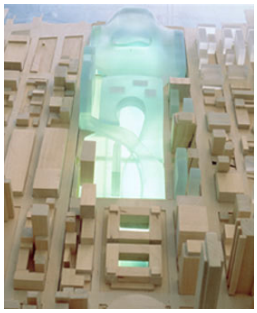
En febrero de 1999, cinco finalistas fueron seleccionados para llevar a cabo la fase final del concurso:

- Peter Eisenman, Eisenman Architects, Nueva York.
- Thom Mayne, Morphosis, Santa Monica.
- Jesse Reiser y Nanako Umemoto, Reiser + Umemoto RUR Architecture P.C., Nueva York.
- Ben van Berkel y Caroline Bos, Van Berkel & Bos UN Studio, Ámsterdam.
- Cedric Price, Cedric Price Architects, Londres.









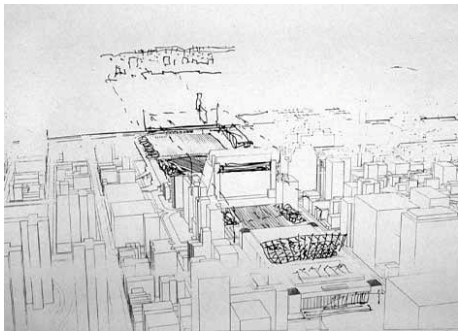
En junio de 1999, la propuesta de Peter Eisenman fue declarada ganadora. El propio arquitecto la definió como *"el primer icono urbano del nuevo milenio"* y al igual que en el caso anterior del 'Monumento del Holocausto', también suyo, la propuesta es un claro ejemplo de grandiosidad, esfuerzo y presencia. Un proyecto que se superpone, colmata y sella todo el suelo del área para así introducirlo dentro de la tan característica trama de la ciudad de Nueva York. Esta actitud en la manera de enfocar la resolución del concurso fue también llevada a cabo por las propuestas del resto de participantes, salvo por la controvertida propuesta de Cedric Price.

Existe una anécdota del propio Cedric Price sobre cuando recibió el encargo de un matrimonio para que les construyera una casa. Reunido con la pareja, e inmediatamente después de que ellos le explicaran sus expectativas y necesidades para la vivienda, el marido y la esposa comenzaron a discutir acaloradamente haciendo evidentes sus diferentes deseos e ideas sobre el encargo. Harto de escucharlos discutir, Price los interrumpió bruscamente y les dijo que lo que realmente necesitaban no era un arquitecto sino un abogado especialista en divorcios. Price, pese a lo que pueda parecer, no rechazó el encargo, sino que hizo ver a sus clientes que lo que realmente necesitaban era otra cosa, otro tipo de profesional que reconstruyera su relación y no uno que les construyera una casa.



Situación análoga a la escena del matrimonio debió pasar por la mente de Price durante el desarrollo del concurso citado con anterioridad, ya que su propuesta daba un golpe en la mesa y rechazaba cualquier tipo de intervención pesada y notoria. Todo se resolvía prácticamente haciendo casi nada, solamente una serie de actuaciones muy ligeras e imperceptibles que vagamente establecían modificaciones sobre la situación preexistente. Para Price esa área, ese lugar, era uno de los últimos reductos de tierra dentro de la híper-construida ciudad de Nueva York, uno de los *"últimos pulmones de la ciudad"* [14]; por ello el lema de su concurso fue 'a lung for mid-town Manhattan' [15] (un pulmón para el medio Manhattan). Lejos de ser una aproximación romántica al emplazamiento, como podría parecer, la propuesta de Price entiende de manera precisa y pragmática que dejar el área desprogramada, sin hacer nada, es la mejor manera para que esta reverbere dentro de la isla de Manhattan mediante su gran tamaño, las inmejorables vistas que proporciona, las refrescantes corrientes de aire provenientes del rio, etc…

*"No fui el ganador, No estoy sorprendido, porque mi proyecto requería de un compromiso a largo plazo. Sugería que esta zona del West Side era la última zona vacante que permitía introducir aire fresco del rio dentro de la ciudad, y por lo tanto habría que hacer muy poco en ella; lo último que deberían hacer es cubrir las vías de tren y construir sobre ellas. (…) Las condiciones existentes era ideales sin necesidad de hacer nada."* [16]



Price enumera una serie de reducidas operaciones que no tienen un fin en sí mismo –como sucedía en las propuestas de los otros participantes en el concurso–, son livianas transformaciones que optimizan el carácter vacante y en barbecho del lugar. *"Las líneas de tren deben permanecer descubiertas tal cual están, y debe llevarse a cabo un estudio geotécnico para determinar las zonas de escorrentía y los posibles movimientos de tierra futuros. (…) Todas los viales elevados superfluos deberán ser eliminados inmediatamente."* [17]

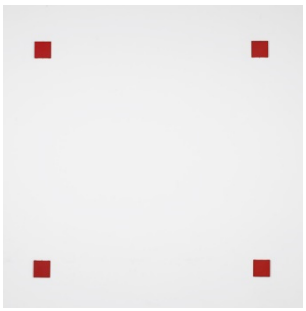
Otras operaciones eran más simbólicas en su inmaterialidad, como por ejemplo su propuesta para enmarcar el solar con unas aristas conformadas con láser que criticaban y se mofaban visualmente del posible volumen inmobiliario perdido: *"Seis torres de acero de transmisión láser: estos rayos láser abarcan todo el sitio a una altura de ochenta y cinco pies sobre el nivel del suelo, lo que conforma un recordatorio visual aproximado sobre los antiguos requisitos de zonificación para esta área. Obviamente, los haces de láser se verán afectados por las condiciones atmosféricas (contenido de humedad, etc.). Visualmente, esa interferencia en los láseres proporcionará una definición variable del gigante volumen virtual."* [18]

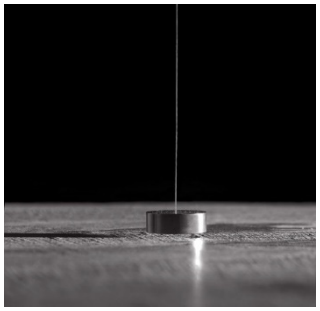
Las transformaciones que propone Price pueden recordar a las propuestas artísticas inmateriales de Robert Barry [19] en las que realiza instalaciones cuyo interés radica no en el objeto sino en los procesos que evocan al objeto, algo que podría coincidir con el entendimiento de eficiencia por la cultura china.

---

[14] Ver HARDINGHAM, Samantha. *Cedric Price OPERA*. Willey, Londres, 2003.
[15] *"Usted propondría sin duda a Cedric Price, y estoy de acuerdo, pero si su propuesta es la ganadora, el concurso perderá toda su significación social. Es una lástima"* Phillip Johnson comentando a Arata Isozaki, ambos miembros del jurado del concurso, la propuesta de Cedric Price. En PRICE, Cedric. *Re: CP*. Birkäuser, Basilea, 2003.
[16] PRICE, Cedric. *Re: CP*. Birkäuser, Basilea, 2003. p. 53-54.
[17] Ibíd. p. 50.
[18] Ibíd.
[19] (1936-) Artista americano que ha producido obras inmateriales de arte, instalaciones y performances usando una gran variedad de medios invisibles. En 1968 llegó a decir: "La nada me parece la cosa más potente del mundo".

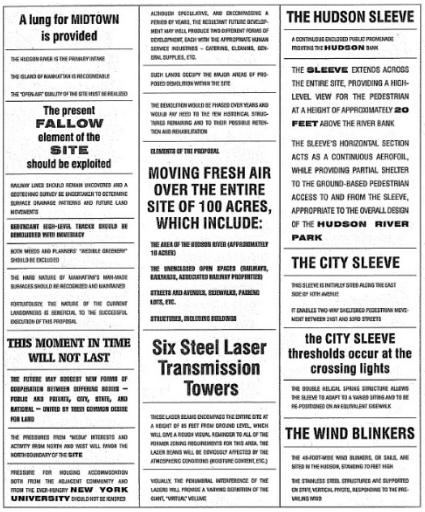
En 'Four Corner' (1967-68), la analogía con la propuesta de los láseres de Price es directa puesto que acaba conformando un volumen sin materializarlo totalmente, solo marcando los puntos de encuentro de sus aristas –como esas 6 torres de Price–. En 'Nylon Monofilament' (1968) Barry repite la misma operación pero a la inversa, ahora lo que se marca son solamente las aristas mediante unos hilos de nylon imperceptibles de suelo a techo. La situación más inmaterial de todas es la que propone en 'Inert Gas Series' (1969) donde realiza la emisión de gases inertes inodoros e incoloros en diferentes puntos de la geografía norteamericana y documenta el proceso, reivindicando su carácter inmaterial mediante unas fotografías donde no se observa nada; esta situación es similar a la que realiza Price reivindicando las refrescantes corrientes de aire provenientes del rio.







Las obras artísticas de Barry y la propuesta arquitectónica de Price para el solar de Nueva York tienen en común la alta dificultad para ser expresadas y dibujadas siguiendo los patrones convencionales de sus respectivas disciplinas, por lo que acaban encontrando su forma y materialidad no en dibujos sino en sendos registros de las transformaciones ya producidas –en el caso de Barry– o por producir silenciosamente en el futuro –en el caso de Price–.







*"Lo que creo que Cedric hizo mejor que los demás es ver cómo la otra idea de los años sesenta, que el arquitecto no tiene por qué limitarse a la construcción, sino a la solución de problemas en general, podría ser una estrategia para el enriquecimiento de la vida en todas sus formas y para todos los tiempos, cuando esta estrategia está aliada con el optimismo. Puede ser que sus proyectos más importantes*

*sean aquellos que no se han construido, porque han sido proyectos de no construcción."* [20]

Existe un entendimiento positivo del hacer (casi) nada, puesto que la propuesta de Price no rechaza tajantemente dejar marcas, todo lo contrario; solo deja las marcas estrictamente necesarias. Se instala en ese intervalo del (casi), donde las marcas que deja se insertan silenciosamente en el desarrollo de las cosas, sin alterarlas; dichas transformaciones –marcas– revierten positivamente en la ciudad por la especial cualidad del solar respecto a sus alrededores híper construidos.

La respuesta no es como la del resto de participantes en el concurso, otra construcción que complete el solar y la ciudad, sino que el silencio que supone su propuesta actúa en contra del entendimiento occidental del silencio: *"Pues el silencio, visto desde una perspectiva productiva y comercial, no sirve para nada; ocupa un tiempo y un espacio que podrían ser más productivos si se dedicasen a otro objetivos que les propiciase un mayor rendimiento. Para la modernidad, el silencio es un residuo a la espera de un uso más fructífero, es como un solar en el centro de la ciudad, una especie de reto que pide su rentabilización, que se le dé la utilidad que sea, ya que permaneciendo como está no es más que una pura pérdida."* [21]

La primera pregunta de un arquitecto ya no sería: ¿qué hacer?, sino en palabras del propio Price: *¿qué es lo poco que necesita ser hecho?* [22] Él reformuló el encargo adoptando una dirección e ideología distinta a la promulgada por los promotores, resolviéndose con la 'contratación de un abogado especialista en divorcios' cuando eso es lo que se necesitaba y 'no un arquitecto', o mejor dicho, un arquitecto convencional.

- - -

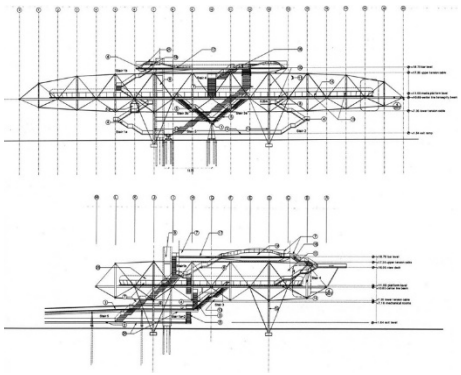
### 2.3.2. Cuando hacer un proyecto es algo eficaz, pero hacer una foto es algo eficiente. *Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio | VS. | Joel Sternfeld*



El 20 de septiembre de 2012, Elizabeth Diller ofreció una conferencia [23] en el 'Canadian Centre for Architecture (CCA)' en Montreal titulada 'Almost nothing'. En ella, catalogaba una serie de ejemplos realizados en su estudio como proyectos realizados con 'casi nada'. Dentro de los sesenta minutos de duración de dicha conferencia, enmarcada dentro del '2nd International Congress on Ambiances', dos son los proyectos que ocupan el mayor espacio de tiempo; por un lado su célebre 'Blur Building 'construido para la Expo de Suiza en 2002 [24] y por otro lado el parque elevado 'The High Line' de Nueva York.

El 'Blur Building' surge de una invitación a Diller y Scofidio para formar parte del grupo multidisciplinar encargado de dar forma al Pabellón de Exposiciones de la Expo 2002, situado en el Lago Neuchatel de Yverdon-les-Bains. Como en todos estos eventos, es alta la predilección por pabellones de arquitectura que aglutinen

[20] GLANVILLE, Ranulph. "Cedric Price, Precisely", en *Cedric Price: Works II*. Londres: The Architectural Association, 1984. p. 28.
[21] LE BRETON, David. *El silencio* (1997). Madrid: Sequitur, 2001. p. 133.
[22] PRICE, Cedric. *op. cit.* p. 103.
[23] DILLER, Elizabeth; SCOFIDIO, Ricardo. *Almost nothing*. Montreal: CCA, 2012. Recuperado el 18 de mayo de 2015 de http://www.cca.qc.ca/en/study-centre/1807-almost-nothing
[24] DILLER, Diller; SCOFIDIO, Ricardo. *Blur: The making of nothing*. Harry N. Abrams, Nueva York, 2002.



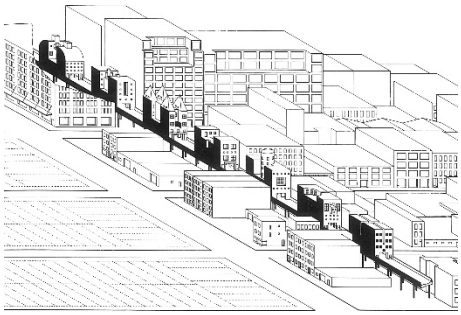
materiales y formas novedosas; una vez acaba el evento, los edificios se desmontan y desaparecen en su mayoría.

Diller y Scofidio siguieron esa tendencia novedosa y decidieron, como ellos mismos explican, *"construir nada"* [25]; un objeto *"sin forma, sin color, sin peso, olor, sin escalas, y sin significado aparente"*[26]. La visión de una masa informe suspendida, esa nada, sin embargo necesitaba de una sofisticada y extremadamente cara estructura ligera que se apoyaba en cuatro columnas asentadas sobre imponentes pilotes anclados en la superficie del lago.

Este ejemplo, contado orgullosamente por Elizabeth Diller como un ejemplo de 'casi nada', sin embargo incurre en el mismo concepto de 'falsas cantidades' en el que incidían otros personajes arquitectónicos ya mencionados. Hacer (casi) nada, en este caso marcar (casi) nada, no es sólo una cuestión de imagen final sino también de esfuerzo; y detrás de la imagen borrosa del 'Blur Building' existía una historia oculta de enorme esfuerzo, gasto e intrusismo no eficiente.



La situación en el proyecto de 'The High Line' es análoga a la anterior. Los 2,3 km de 'The High Line' fueron inaugurados en 1934 (parte de ellos discurren por el solar del caso del apartado anterior) y se trataba de una vía elevada de trenes de mercancías llegadas por barco desde el río Hudson, sobre la cual recaían –y tenían acceso directo y diferenciado– gran parte de edificios y fábricas anexas relacionadas con todo tipo de actividades productivas. De esta manera se eliminaba el tráfico compartido de trenes, vehículos de motor y viandantes a nivel de calle, y se erradicaban los accidentes que provocaron que la 10ª avenida fuera conocida como la 'avenida de la muerte'. En 1980, y tras décadas de decadencia de este tipo de transporte por la mejora del transporte terrestre de mercancías, 'The High Line' fue clausurado y se convirtió en un espacio baldío dentro de la ciudad al que acceder suponía arriesgarse a ser multado por las autoridades locales.

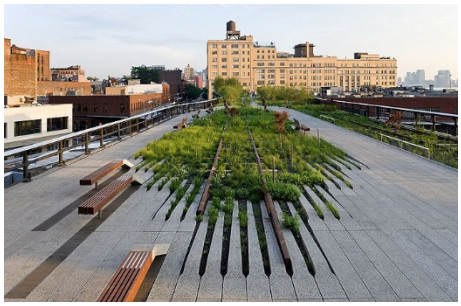


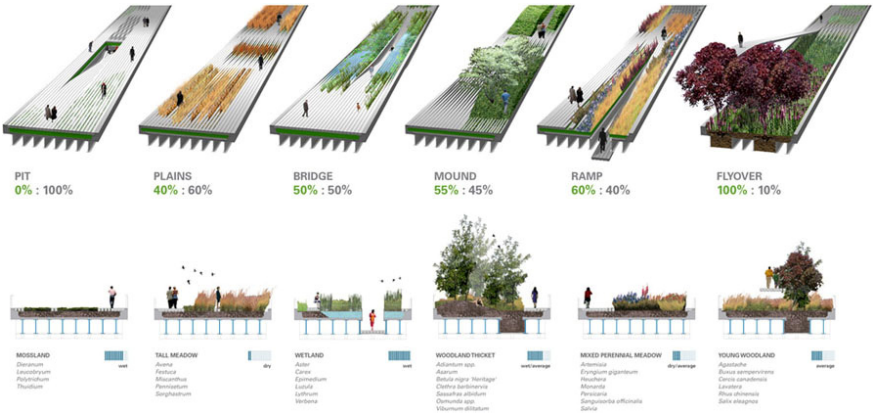
Desde ese momento, y hasta la reactivación posterior del interés de la sociedad neoyorkina por este espacio baldío, aparecieron múltiples proyectos nunca realizados sobre la reinserción de 'The High Line' dentro de la vida urbana de la ciudad. Como propuesta significativa, y con cierto interés por su peculiaridad, la que propuso en 1981 un joven Steven Holl colmatando el recorrido de la vía con toda una serie de edificios de viviendas de formas postmodernas. Un 'puente de casas', así denominó Holl a su propuesta.

Volviendo al devenir de 'The High Line', tras la demolición de un tramo y un intento fallido de demolición total a mitad de los años 80, el lugar acabó adquiriendo paulatinamente su propia idiosincrasia ajena al resto de la dinámica de la ciudad debido al crecimiento y establecimiento espontáneo de todo tipo de flora y fauna. En 1999, una asociación de vecinos sin ánimo de lucro llamaba 'Amigos del High Line' promovió activamente su reconversión en un espacio público abierto al disfrute de todos los neoyorkinos. Finalmente, en 2004, dicha reivindicación llegó a buen puerto y Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio –junto a influyentes artistas como Olafur Eliasson y muchos otros agentes urbanos– fueron seleccionados como los ganadores de un concurso internacional de arquitectura [27] para intervenir en la zona.

---

[25] DILLER, Elizabeth; SCOFIDIO, Ricardo. *Blur: The making of nothing.* Nueva York: Harry N. Abrams, 2002.
[26] Ibíd.
[27] Entre los cuatro finalistas también se encontraban estudios de arquitectura de reconocido prestigio como los de Zaha Hadid o Steven Holl.






El estudio de arquitectura, radicado en Nueva York, propuso como punto principal de su propuesta el cuidado y respeto hacia todos los ecosistemas que ya se habían establecido allí después de tanto tiempo en barbecho. Para ello idearon un eficiente sistema de pavimentación que se hibridaba con la flora existente, permitiendo distintos porcentajes de mixtura –desde 100% de zona pavimentada, a 100% de zona vegetal, pasando por todos los estados intermedios posibles–. Se produce la invasión del lugar mediante unas piezas altamente diseñadas que domestican un paisaje consolidado, para así decantarlo hacía el lado de la balanza del ciudadano. La primera fase de su proyecto fue inaugurada en 2009, la segunda fase en 2011, y la tercera fase a finales de 2014.

En el año 2000, John Sternfeld [28], fotógrafo norteamericano de prestigio, residente en la zona y perteneciente a la asociación de 'Amigos del High Line' decidió saltarse la prohibición y acceder a ese micro-oasis al que la ciudad había dado la espalda y del que pocos conocían su existencia. Esta acción, que bien podría emular a la que realizó Robert Smithson en Passaic [29] muy cerca de allí, cristalizó en 2002 en un libro [30] con una serie de espléndidas fotografías que sacaban a la luz tanto la existencia de ese paisaje como también su alto grado de realidad, autonomía y consolidación incluso dos años antes de realizarse el concurso de arquitectura y siete años antes de inaugurarse la primera fase.

Esta simple y directa acción de Sternfeld puso de manifiesto que el proyecto de parque ya existía antes de cualquier intervención arquitectónica de mayor o menor grado de intrusismo, ya era posible recorrerlo y disfrutar de ese 'otro mundo' [31]; el único nexo que lo separaba de la realidad urbana era su inaccesibilidad legal debido a la prohibición de las autoridades locales para acceder a él. Nada más, pero tampoco nada menos.

---

[28] Fotógrafo estadounidense (nacido en Nueva York el 30 de junio de 1944). Pionero del color, es conocido por sus imágenes documentales de gran formato y en color de escenas de los Estados Unidos.

[29] SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey (1967)*. Gustavo Gili, Barcelona, 2006. En septiembre de 1967, Robert Smithson emprende un viaje con su cámara fotográfica Instamatic por Passaic, su ciudad natal, convertida entonces en un suburbio deprimente de Nueva Jersey. Este texto da cuenta de lo que allí encontró: un paisaje fascinante conformado por los restos de un territorio industrial desolado pero, no obstante, con una gran capacidad de evocación. El viaje de Smithson interpreta las instalaciones industriales devastadas en términos estéticos, como ruinas capaces de alcanzar la inmortalidad del monumento, como memoria de un paisaje industrial agotado y entrópico.

[30] STERNFELD, Joel. *Walking the High Line*. Gotinga: Steidl, 2002.

[31] LÓPEZ DE LA CRUZ, Juan José. *Proyectos encontrados: Arquitecturas de la alteración y el desvelo*. Sevilla: Recolectores Urbanos, 2012. p. 100.









Desde un punto de vista meramente visual, las imágenes de Sternfeld podrían recordar a la intervención 'Wheatfielf' que la artista Agnes Denes [32] realizó en 1982 en Nueva York. En el verano de ese año, Denes plantó un campo de cereal de 2 acres de superficie fue plantado en 'Battery Park', cerca de 'Wall Street' y el 'World Trade Center'.

La siembra y cosecha de un campo de trigo situado en una porción de tierra valorada en 4,5 billones de dólares creó una poderosa paradoja. 'Wheatfielf' era un símbolo, un concepto universal; representaba la comida, la energía, el comercio, y la economía. Incidía en la mala gestión, el despilfarro, el hambre y las preocupaciones ecológicas. Llamaba la atención sobre nuestras desacertadas prioridades.

Entendiendo el proyecto de Denes desde la dicotomía eficacia-eficiencia y relacionandolo con las fotografías de Sternfeld, ambos son actos de denuncia y crítica de sus respectivos entornos; sin embargo, el cómo llegan a ello es bien distinto. La interveción de Denes es intrusiva, es una acción que deviene de establecer un fin al que aspirar –el campo de trigo rodeado de rascacielos– para cual se utilizan todos los medios modificadores necesarios –200 camiones de tierra sobre los que se crearon 285 surcos donde plantar las semillas–, es una intervención eficaz que dejar marcas notables.

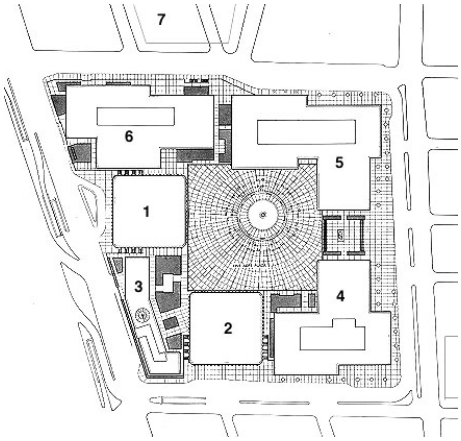
Las fotografías de Sternfeld no aspiran a modificar ningún elemento físico, solo a retratarlo. Su aspiración es transformar silenciosamente el paisaje a través de su difusión y puesta en valor, su intervención es eficiente puesto que no deja (casi) marcas y no es intrusiva.

Como queda de manifiesto, dos imágenes, dos naturalezas que podrían ser similares si las observamos superficialmente, en realidad nacen desde ópticas radicalmente distintas y excéntricas la una respecto de la otra.

[32] (1931-) Artista conceptual norteamericana. Es conocida por un amplio rango de formatos, desde la poesía y los escritos filosóficos, hasta complejos diagramas a mano o informáticos, esculturas o instalaciones paisajísticas.

- - -

### *2.3.3. Cuando construir otra torre es algo eficaz, pero reconstruir dos perímetros es algo eficiente.* *Daniel Libeskind y David Childs | VS. | John Bennett, Gustavo Bonevardi, Julian LaVerdiere, Paul Myoda y Richard Nash Gould*






Las Torres Gemelas de Nueva York –WTC 1 y 2–, diseñadas por el arquitecto estadounidense Moinoru Yamasaki y construídas entre 1966 y 1973, formaban parte del complejo edificatorio conocido como World Trade Center. Dicha operación urbanística, que englobaba cinco edificios más [33] –WTC 3,4,5,6 y 7–, surgió durante la década de los sesenta como medida de revitalización del Bajo Manhattan que languidecía frente a la efersvescencia edficatoria del Medio Manhattan y sus imponentes rascacielos –Rockefeller Center, Chrysler Building, Empire State Building, etc–. [34]

El 11 de septiembre de 2001, las torres gemelas sufrieron uno de los ataques terroristas más impactantes y violentos de la historia conteporánea reciente. Dos aviones de pasajeros, el vuelo 11 de American Airlines y el 175 de United Airlines, fueron secuestrados por miembros de la red yihadista Al-Qaeda y estrellados deliberadamente contra ambas torres, provocando el colapso y derrumbe casi inmediato de cada una de ellas. Debido a la singularidad del lugar y a la profunda herida física y sentimental abierta, se generó de inmediato un gran debate entre todos los estamentos de la ciudad neyorkina –acreditados o no– sobre qué hacer con ese emplazamiento, cómo reconstruirlo, cómo reinsertarlo en la vida urbana. Desde ese instante y de forma exponencial empezaron a aparecer propuestas arquitectónicas que imaginaban un futuro optimista para la denominada como 'Zona Cero'. Propuestas no solo oficiales –como la que se acabó construyendo dentro de las nueve finalistas amparadas bajo la oficialidad de las instituciones y el promotor propietario del suelo de la Zona Cero Larry Silverstein– sino también desde concursos paralelos auspiciados por otras entidades [35] o simplemente por iniciativas personales.









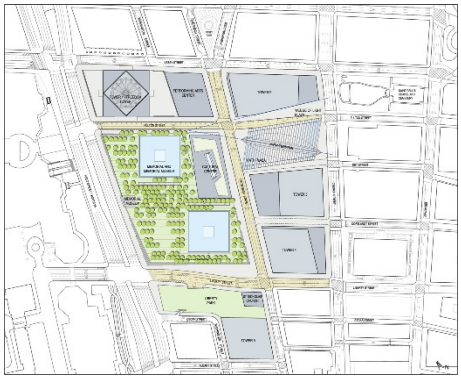
Tanto arquitectos de renombre mundial como otros profesionales menos mediáticos volcaron sus ideas sobre este lugar, creando una amalgama de dibujos que

[33] Al momento de su finalización, los originales World Trade Center 1 (la Torre Norte) y World Trade Center 2 (la Torre Sur) eran los edificios más altos del mundo. Los otros edificios incluían al WTC 3 (el Marriott World Trade Center), el WTC 4 (donde además de oficinas funcionaban diversas bolsas de valores), el WTC 5, el WTC 6 (que contenía a la Oficina de Aduanas y Protección Fronteriza) y el WTC 7. Todos estos edificios fueron construidos entre 1975 y 1985, con un costo de 400 millones de dólares.

[34] STEPHENS, Suzanne; LUNA, Ian; BROADHURST, Ron. *Imagining Ground Zero: Official and unofficial proposals for the World Trade Centre competition.* Londres: Thames & Hudson, 2004. p. 17-18.

[35] Como los convocados por el 'New York Times Magazine' comisariado por el crítico de arquitectura Herbert Muschamp, el 'New York Magazine' comisariado por el también crítico Joseph Giovannini, o la galería de arte y arquitectura 'Max Protetch'.

proyectaban un nuevo futuro para la ciudad de Nueva York. La mayor parte de las propuestas apostaban por la reconstrucción y restitución de la imagen que existió, una imagen colosal que representaba el poderío de la técnica y el esfuerzo tecnológico como respuesta símbólica de la sociedad norteamericana respecto al miedo infundido por lo terroristas. Si Al-Qaeda destruyó uno de sus símbolos de poder económico, los neoyorquinos respondería con otro símbolo más alto, más grande y más espectacular inmerso dentro de esa cultural arquitectónica del 'siempre más'.



En 2003, la 'Lower Manhattan Development Corporation' (LMDC) anuncia la propuesta del arquitecto Daniel Libeskind como ganadora del concurso para el desarrollo del 'Master Plan' de la 'Zona Cero', otra exhibición pública de técnica, esfuerzo, presencia y notoriedad que suponía la construcción de cinco nuevos rascacielos junto a otros edificios y elementos menores. Un proyecto global que a día de hoy sigue sin estar acabado en su totalidad, aunque recientemente –noviembre de 2014– se inauguró el edificio estrella del conjunto, la 'Torre de la Libertad' del arquitecto David Childs de la firma norteamericana SOM (Skidmore, Owings and Merrill) siguiendo las pautas trazadas por Libeskind. [36]

La torre alcanza una altura de 541 metros –frente a los 526 de las Torres Gemelas– y ha supuesto una inversión de 3,9 billones de dólares durante 8 de construcción.

*"Puede que los dos proyectos arquitectónicos más comentados del momento sean el diseño de Daniel Libeskind para la Zona Cero y el Monumento del Holocausto de Peter Eisenman en Berlín. Ambos proyectos giran en torno a llenar una ausencia traumática, tanto física como moralmente. Ambos implican construir en un lugar marcado por lo terrorífico, y en ambos casos la solución es un gesto de dimensiones máximas: el monumento más grande y la torre más alta en el mundo. También existían propuestas para ambos lugares cuya meta era la exactamente opuesta. Eran pequeñas, sutiles sugerencias que no querían ni negar el vacío ni marcarlo. Esos diseños han permanecido prácticamente desconocidos, incluso entre arquitectos, y por supuesto no tuvieron ninguna oportunidad de ser nunca construidos"* [37], escribe Ole Bouman y nos pone sobre la pista de una 'cara b' del proyecto de la 'Zona Cero' de Libeskind, al igual que sucedía con el proyecto de Einsenman en Berlín y la propuesta alternativa de Renata Stih y Frieder Schnock.



Al igual que John Sternfeld empatizó con el estado salvaje de 'The High Line' y decidió hacer con valentía unas fotografías que tuvieron un gran efecto sobre los vecinos y autoridades de Nueva York, esta situación de experiencia directa también supuso ser el desencadenante de una propuesta alternativa para la 'Zona Cero' en la que se producía una acción inversa al guion original.

La mañana del 11 de septiembre, el arquitecto neoyorquino Gustavo Bonevardi sintió el impulso de canalizar su estupefacción ante el vacío dejado por las torres gemelas: *"... crecí en el Meat-Packing District donde aún hoy vivo y trabajo, y donde la construcción de las torres fue un telón de fondo para mi infancia. (...) Luego de ver cómo se desplomaban las torres, en lo único que pude pensar fue en que quería de vuelta todo tal como estaba antes. (...) Mi compañero creativo, John Bennett, y yo*

[36] Daniel Libeskind refiriéndose a su proyecto: *"Nunca quise ser el arquitecto de los cinco rascacielos, el museo, el memorial y el intercambiador de transporte... Yo hice una serie de dibujos para ilustrar como el 'Master Plan' podía ser completado por unas manos diferentes. Y lo que está pasando ahora está muy cercano a lo que yo dibujé."*

[37] BOUMAN, Ole. "Doing (almost) nothing is (almost) all right", en BOUMAN, Ole; KOOLHAAS, Rem; WIGLEY, Mark. *Volume 2: doing (almost) nothing.* Ámsterdam: Archis, 2005. p. 1.

*queríamos hacer algo para ayudar, y experiencias anteriores nos habían enseñado que eso era posible a través de la arquitectura, para responder a las necesidades y marcar la diferencia. En algún momento de esa noche se nos ocurrió la manera en que podía hacerse y comenzamos a percibir un sentido de propósito y urgencia. La mañana siguiente, dibujando en base a nuestra capacitación en arquitectura y modelaje por computadora, transformamos la idea en una propuesta e hicimos un modelo digital."* [38]




De forma paralela al instintivo impulso creador de Bonevardi y Bennet, el 'New York Times Magazine' publicó una portada ilustrada con una propuesta de intervención alternativa en la 'Zona Cero' de los arquitectos Julian LaVerdiere y Paul Myoda. Su idea formaba parte de uno de los concursos paralelos al oficial llevados a cabos por diversos medios informativos –en este caso el 'New York Times'– y la coincidencia con la propuesta de Bonevardi y Bennet era tal que ambos equipos decidieron aunar sus fuerzas [39] para materializar el proyecto. Recibieron apoyos tan notables como los de Terence Riley [40] o Herbert Muschamp ,[41] y el proyecto 'Tributo de Luz' se convirtió en realidad el 11 de marzo de 2002.

Unas 88 luces láser de alta intensidad (44 por cada torre) recrearon las siluetas de las Torres Gemelas de una forma temporal, inmaterial y evanescente –una estrategia similar a la comentada de Cedric Price para poner de manifiesto el volumen construido teórico del solar junto al rio Hudson, o las propuestas artísticas de Robert Barry–; la distancia del hueco que separaba ambos perímetros cuadrados de luz era exactamente el mismo que separaba las fachadas de los Torres Gemelas, en un claro guiño a ese espacio de relación que existía entre ambos edificios y cuyo punto de fuga tantas veces fue fotografiado e incluso cruzado. [42]

La propuesta de John Bennett, Gustavo Bonevardi, Julian LaVerdiere, Paul Myoda y Richard Nash Gould actúa de una forma eficiente y no eficaz puesto que su hacer (casi) nada, en su marcar (casi) nada, establece una inmediatez –tardó solo seis meses en materializarse– que contrasta con los más de diez años de desarrollo que ya lleva la propuesta oficial de Daniel Libeskind.



Durante esos años de desfase ha sido tal el éxito y la aceptación de las torres de luz que, un proyecto pensado para existir durante tres días, ha vuelto a aparecer en cada aniversario del 11 de septiembre hasta el día de hoy, llenando el vacío que hasta finales de 2014 no llenó definitivamente la Torre de la Libertad. Otro dato fundamental es que frente a los 3,9 billones que costó la Torre de David Childs, el valor de la propuesta lumínica es infinitamente menor, sirva de ejemplo el coste energético durante 24 horas: 1.858,56 dólares (0,11 dólares por kW/h consumido).

Los números pueden ser muy fríos vistos así, pero revelan dos posicionamientos distintos sobre las marcas y rastros a dejar en la memoria de un lugar. Por una parte posiciones donde la eficacia dicta la introducción de costosos medios para recuperar una imagen que desapareció a través de operaciones

[38] BONEVARDI, Gustavo. *Bonevardi Works. Bennett – Bonevardi Collaborations*. Buenos Aires: Fundación Alon para las Artes, 2012. p. 75-76.
[39] También se unió a ellos el arquitecto Richard Nash Gould.
[40] Comisario, por aquel entonces, del departamento de arquitectura del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA).
[41] (1947-2007) Influyente crítico norteamericano de arquitectura.
[42] En 7 de agosto de 1974 el funambulista francés Philippe Petit cruzó la distancia entre las Torres Gemelas en una cuerda floja. Para lograr esta hazaña, utilizó un cable de unos 200 kilogramos de peso y un contrapeso personalizado de 8 metros de largo y 25 kilogramos de peso.

megalómanas, por otra parte una visión eficiente donde la recuperación de esa imagen no es literal pero con ello si más veloz y menos costosa –perezosa– con magníficos y emocionantes resultados.

- - -

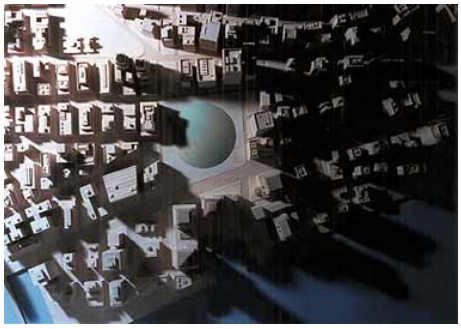
### *2.3.4. Cuando construir una colina es algo eficaz, pero pintarla de verde es algo eficiente.* Tadao Ando | VS. | Elseworth Kelly

No solo la propuesta de Bennett, Bonevardi, LaVerdiere, Myoda y Nash Gould propuso una solución excéntrica a la reconstrucción del lugar, sino que actuó como incentivo y desencadenante para otros personajes que buscaban desmarcarse de las marcas –torres– que supuestamente había que volver a tener.


The New York Times
Arts & Leisure
PICTURING THE NEW GROUND ZERO
Finding Comfort in the Safety of Names
Lists of the Dead Have Practically Become a Requirement of Memorials. But Really, What's in a Name?

El 11 de septiembre de 2013, coincidiendo con el segundo aniversario de la catástrofe de las Torres Gemelas y con otro encendido del 'Tributo de Luz', el periódico 'New York Times' publica un artículo del ya citado Herbert Muschamp en el que cuenta como recibió una carta del artista norteamericano Ellsworth Kelly [43] en que le escribía: "*El 19 de octubre de 2001 le escribí una carta (que nunca mandé) en respuesta a un artículo del 'New York Times' que trataba sobre la controversia de lo planificado para la 'Zona Cero' y las opiniones de artistas y otras personas. (...) En ese momento, mi idea para el World Trade Center era un enorme montículo de hierba. (...) Recientemente vi una fotografía aérea del lugar en la portada de la sección 'Arts & Leisure' del New York Times. Estaba emocionado viendo el lugar desde ese punto de vista. Estaba inspirado e hice un collage de mi idea para el lugar, el cual te mando.*" [44]

Muschamp reconoció esta propuesta como totalmente diferente a las incontables que había examinado en los últimos dos años, la óptica de ese trapecio verde superpuesto sobre la hoja de periódico era totalmente distinta. En vez de rellenar el lugar con los efectos de distracción de nuevas construcciones y sus procesos de selección, el collage sugería que la respuesta más adecuada para la sobrecogedora tragedia era el silencio –una situación similar al 'Tributo de Luz' que Muschamp también apoyó–.



En la carta de Kelly a Muschamp, el propio Kelly habla de la propuesta de Tadao Ando para el lugar como una de las que entendía la solución en términos similares a la suya. Ando propuso –a título personal, sin ningún concurso o requerimiento de por medio– la construcción de una silenciosa colina de 30 metros de alto y 200 de diámetro –que podía recordar a una obra minimalista del propio Ellsworth Kelly– y aseveraba: *"Lo que sea que se construya en ese sitio será el centro simbólico del mundo. Por lo tanto, debería ser algo que estimule a la gente a pensar en cómo vamos a vivir juntos en este planeta."*

¿Pero cuál era el precio de ese silencio?, ¿qué tipo de esfuerzo implicaba? La propuesta de Ando, pese a su origen oriental, recordaba más a un entendimiento de 'falsas cantidades' de la arquitectura minimalista occidental que a una respuesta de entendimiento real y complejo del silencio, que a una respuesta eficiente heredera del pensamiento chino.

---

[43] (1923-) Escultor y pintor abstracto estadounidense célebre por sus experimentaciones cromáticas.
[44] MUSCHAMP, Herbert. "One Vision: A Hill of Green at Ground Zero", en *The New York Times*. Nueva York: 11/10/2003.

En el fondo, y alejándonos de la mera imagen final, no hay mucha diferencia en el esfuerzo necesario para volver a construir una torre de 500 metros o construir una colina de 200 metros de diámetro y 30 de altura. Una condición aparentemente minimalista como es el círculo de Ando lleva consigo una cantidad de trabajos que quedan ocultos debajo de esa condición formal tan rotunda. Alcanzar ese proyecto, ese fin, introduciría –al igual que en la torre de Childs– un entendimiento eficaz de la operación donde se establece un fin ideal al que acercarse utilizando todos los medios disponibles, es otro caso manifiesto de arquitectura de 'falsas cantidades'.

¿Sería el proyecto de Ando la translación más fidedigna a la realidad del silencioso trapecio verde de Kelly?,

¿Acaso no sería más consecuente aquella en que ese silencio se hubiera conseguido también de una forma estrictamente silenciosa, sin dejar marcas, ni esfuerzos?

Una 'Zona Cero' en ruinas pintada literalmente toda de verde puede que fuera una alternativa más eficiente al proyecto arquitectónico de colina de Tadao Ando. Una acción realmente inmediata, rápida y silenciosa capaz de hacer reflexionar sobre la forma de los espacios públicos asociados al terror o la forma de comportarse frente a las heridas abiertas en la ciudad contemporánea…Sin embargo la acción más perezosa, la que menos esfuerzo supondría, sería la que mayores discusiones hubiera generado.

Mientras, Nueva York y la sociedad norteamericana, celebran su nuevo símbolo capitalista, su nueva torre, su nuevo memorial, su nuevo gran esfuerzo heroico. *"Este edificio completa el paisaje de Nueva York y supone una vuelta a la normalidad trece años después de los atentados del 11-S"* [45], afirma Patrick Foye, director ejecutivo de la Autoridad Portuaria de Nueva York y New Jersey.

## 2.4. Bibliografía

BONEVARDI, Gustavo. *Bonevardi Works. Bennett – Bonevardi Collaborations*. Buenos Aires: Fundación Alon para las Artes, 2012.

BORGES, Jorge Luis. "El Aleph", en *El Aleph* (1949). Barcelona: Debolsillo, 2011.

BOUMAN, Ole; KOOLHAAS, Rem; WIGLEY, Mark. *Volume 2: doing (almost) nothing*. Ámsterdam: Archis, 2005.

CHANG, Amos Ih Tiao. *The Tao in architecture* (1956). Princeton: Princeton University Press, 1981.

DAVID, Joshua; HAMMOND, Robert. *High line. The inside story of New York City's park in the sky*. Nueva York: FSG Originals, 2011.

DENES, Agnes. "Campo de trigo: una confrontación", en *Oeste 15*. Mérida: Colegio Oficial de arquitectos de Extremadura, 2002.

[45] JIMÉNEZ, Vicente. "541 metros de orgullo", en *El País*. Madrid: 14/11/2014.

DILLER, Elizabeth; SCOFIDIO, Ricardo. *Almost nothing*. Montreal: CCA, 2012. Recuperado el 18 de mayo de 2015 de http://www.cca.qc.ca/en/study-centre/1807-almost-nothing

—. *Blur: The making of nothing*. Nueva York: Harry N. Abrams, 2002.

GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. "Substracción, observación y documentación", en *Estrategias operativas en el proyecto arquitectónico. Procesos, herramientas y protocolos*. Madrid: UPM, 2010.

GLANVILLE, Ranulph. "Cedric Price, Precisely", en *Cedric Price: Works II*. Londres: The Architectural Association, 1984.

HARDINGHAM, Samantha. *Cedric Price OPERA*. Willey, Londres, 2003.

HAYDEN-GODOY, Víctor H. "Wu-Wei: La actividad perfecta", en *Konvergencias 17*. Buenos Aires: Asociación de Filosofía y Cultura (ADEFYC), 2008.

HOLL, Steven. "Bridge of Houses", en *Pamphlet Archuitecture* 1-10. Princeton: Princeton Architectural Press, 1998.

JULLIEN, François. *Las transformaciones silenciosas* (2009). Barcelona: Bellaterra, 2010.

—. *Conferencia sobre la eficacia*. Buenos Aires: Katz, 2006.

—. *Tratado de la eficacia* (1996). Madrid: Siruela, 1999.

LÓPEZ DE LA CRUZ, Juan José. *Proyectos encontrados: Arquitecturas de la alteración y el desvelo*. Sevilla: Recolectores Urbanos, 2012.

LOY, David. "Wei-Wu-Wei: Nondual action", en *Philosophy East and West 35*. Honolulu: University of Hawai Press, 1985.

MUSCHAMP, Herbert. "One Vision: A Hill of Green at Ground Zero", en *The New York Times*. Nueva York: 11/10/2003.

PRICE, Cedric. *Re: CP*. Birkäuser, Basilea, 2003.

—. *The square book*. Londres: Wiley, 2003.

SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey (1967)*. Gustavo Gili, Barcelona, 2006

STEPHENS, Suzanne; LUNA, Ian; BROADHURST, Ron. *Imagining Ground Zero: Official and unofficial proposals for the World Trade Centre competition*. Londres: Thames & Hudson, 2004.

STERNFELD, Joel. *Walking the High Line*. Gotinga: Steidl, 2002.

TSE, Lao. *Tao Te King*. Madrid: EDAF, 1993.

WATTS, Alan. *El camino del Tao* (1976). Barcelona: Kairós, 2002.

## 3. Objetivos

El objetivo primordial de este Proyecto de Investigación es profundizar de forma directa y en primera persona con los 4 casos de estudio reseñados –junto a sus referencias tangenciales–, aprovechando la localización de todos ellos en la ciudad de Nueva York de la que es destino esta beca.

De la misma forma se pretende, aprovechando que la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Columbia sería el centro académico de destino, establecer contacto con Mark Wigley, profesor y responsable de la revista 'Volume', titulada en su número 2: 'Doing (almost) nothing.' El contacto directo con este y otros personajes –arquitectónicos o no– derivará en una mirada más panorámica y libre de prejuicios.

Finalmente, los resultados de la investigación formarán parte de la Tesis Doctoral que me encuentro desarrollando dentro del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. De igual forma, sería interesante y será un objetivo que dichos resultados se difundan través de revistas científicas especializadas o, incluso, mediante la edición de un libro.

## 4. Metodología

La situación de los casos de estudio dentro de la ciudad de Nueva York permitirá tener experiencias de primera mano sobre ellos, y no acercamientos lejanos a través de fotografías o reseñas de otras personas. De dichas visitas se generará un material gráfico personal, así como posiblemente se podrán obtener y registrar convenientemente las reflexiones directas de sus autores.

De igual manera, formar parte durante seis meses de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Columbia provocará contar con la inestimable cercanía y segura colaboración de múltiples expertos relevantes dentro de la investigación en arquitectura. Esta situación es algo que se explotará y aprovechará al máximo, al igual que el manejo de sus fondos bibliográficos lo cual inyectará gran profundidad y especificidad a la investigación.