

# GUGGENHEIM BILBAO

**Saltándose el manifiesto:**

**Introducción a las prácticas de Didier**

**Flúza Faustino, MOS Architects, Frida**

**Escobedo, MAIO y Leong Leong**

**Ashley Mendelsohn**

Charles Jencks, teórico de la cultura e historiador de la arquitectura, perfiló visualmente las tendencias arquitectónicas dominantes en una serie de diagramas o "árboles evolutivos", el primero de los cuales pretendía representar todo el siglo XX, agrupando movimientos y arquitectos en el marco de seis fuerzas fundamentales que fluyen y refluyen unas dentro de otras. Jencks distingue entre la modernidad corporativa (Henri Ciriani, César Pelli y Kenzō Tange) y el clasicismo moderno (Kohn Pedersen Fox, Robert A.M. Stern, y Skidmore, Owings & Merrill), y detecta semejanzas entre Frank Gehry y Daniel Libeskind y Gregg Lynn dentro de una categoría que define como biomórfica[1]. El diagrama identifica elementos que tienen en común las empresas de arquitectura a la vez que traza directamente las relaciones de estas con la historia del sector. El conocido e influyente análisis de Jencks es representativo del modo en que tanto

los historiadores como los propios arquitectos clasifican la arquitectura. Existe un gran empeño por situar las prácticas contemporáneas dentro de la trayectoria histórica de la arquitectura, identificando influencias directas e inclinaciones. Al mismo tiempo, existe presión para expresar públicamente la intención y el compromiso de una determinada práctica. El manifiesto pudo haber alcanzado su apogeo en el siglo XX, pero sigue siendo habitual recurrir a manifiestos como principios organizadores de bienales, currículos y simposios. Se da por supuesto que los arquitectos deben articular una metodología constante, ya sea en su responsabilidad con la sostenibilidad o la innovación en los materiales, en su compromiso de realizar únicamente diseños que se puedan expresar en diagramas sencillos y ampliamente accesibles o en su uso explícito de un lenguaje formal reconocible. Para algunos, el objetivo no consiste en determinar un proceso o un programa específicos en su labor; hay ciertas prácticas que no se identifican con ámbitos arquitectónicos establecidos ni se centran en construir un corpus creativo que resulte fácilmente reconocible. Las prácticas inconfundibles de Didier Fiúza Faustino, MOS, Frida Escobedo, MAIO y Leong Leong se presentan de forma similar y reivindican no tener una metodología fija, sino unos valores y una cultura coherentes que impregnan su trabajo.

A Didier Fiúza Faustino le gusta citar la frase de Expediente X "la verdad está ahí fuera" para dejar claro en las conversaciones con sus clientes cómo las circunstancias y las limitaciones específicas de cada proyecto determinan su trabajo en mayor medida que la coherencia visual o el estilo personal[2]. El arquitecto y artista franco-portugués sabía que tenía que fundar su propia empresa en cuanto terminó sus estudios de arquitectura en 1995. El nombre de su

firma ha variado a lo largo del tiempo, siendo primero Laboratoire d'Architecture Performance et Sabotage [Laboratorio de arquitectura, performance y sabotaje] y luego Bureau des Mésarchitectures [Oficina de desarquitecturas]. La elección de tan enigmáticos nombres le permitió situar su práctica sin definir excesivamente una clara estrategia global. La arquitectura de Faustino no son sus objetos diseñados, sino las situaciones generadas a través de la implicación activa con esos objetos. Por lo tanto, el material constante de la obra de Faustino es el cuerpo humano. Para él, cada obra, sea una silla o una performance, sea practicable o escultórica, es una obra arquitectónica. En lugar de plantearse una silla como un artefacto ergonómico, la considera activamente, como un objeto que hace que quien la utiliza sea consciente de sus circunstancias[3]. Esto resulta evidente en *Ámame tiernamente (Love Me Tender, 2000)*, una butaca cuyas afiladas patas dejan una huella en el suelo según el peso de cada persona, y también en las sillas *Hermafrodita (Hermaphrodite, 2010)* y *Esfúmate (Delete Yourself, 2016)*, en las cuales resulta deliberadamente difícil sentarse. Sentarse es un acto casi subconsciente, pero las sillas de Faustino obligan a las personas a negociar y a tomar en cuenta su relación con estos objetos diseñados. Los productos de la práctica de Faustino son subversivos: extraños y familiares a un tiempo, una dicotomía intencionadamente ambigua.

“Lo vagamente familiar” es una expresión que Michael Meredith y Hilary Sample, socios de MOS, utilizan para describir su trabajo. “No nos preocupa producir novedades radicales de una originalidad impactante. Preferimos definir un espacio que no es nuevo ni completamente referencial”[4], afirman. Meredith y Sample fundaron su estudio en Nueva York en 2003, pero no les gusta señalar esa

fecha categóricamente. Sus creaciones abarcan desde casas, escuelas e instituciones culturales hasta experimentos de *software*, muebles, libros, textos, vídeos y objetos de uso doméstico. Para MOS, crear objetos de uso doméstico, instalaciones efímeras, prototipos, maquetas y dibujos para bienales no es algo promocional o sencillamente "experimental"; trabajar a diferentes escalas les ayuda a replantearse su propia arquitectura.

El libro que acaban de publicar, *An Unfinished Encyclopedia of Scale Figures without Architecture* (2018), cataloga las figuras humanas empleadas por los arquitectos en su disciplina para indicar la escala. Sample comenta que en la facultad le animaban a no incluir figuras de escala en sus dibujos, pero que en la actualidad MOS "superpuebla"[5] sus dibujos. Esta diferencia indica que, al igual que en el caso de Faustino, en el trabajo de MOS está presente una atención específica al cuerpo humano; sus elaborados dibujos tienen una cualidad cinematográfica. Esto a veces se resume calificándolo de "lúdico", algo que ellos admiten, si bien Meredith puntualiza que "el humor siempre está muy contextualizado"[6]. La sensibilidad ante el contexto, junto con cierto nivel de transparencia y de flexibilidad, se ha materializado en forma de un doble marco de hormigón diseñado para soportar la actividad sísmica en Nepal en el orfanato Lali Gurans (2017); la chimenea recubierta de paja titulada *Afterparty* (2009), una "máquina generadora de brisa perpetua"[7] que alivia a los fiesteros del MoMA PS1 durante los rigores del verano de Nueva York; y una casa que flota sobre pontones de acero y que se mueve según la variación estacional del lago Hurón, acertadamente bautizada como *Casa flotante* (*Floating House*, 2005). Todos y

cada uno de sus proyectos, ya sea un edificio o un perchero, están dotados de una estimulante especificidad.

Cuando le pidieron que describiera su estilo, Frida Escobedo afirmó: "Yo no diría que es un estilo: diría que hay una serie de inquietudes que conforman tu impulso"[8]. La complejidad de los proyectos de Escobedo, arquitecta asentada en la ciudad de México, se compensa con el uso de materiales locales y sencillos diseños geométricos. Desde que fundara su estudio en 2006, las creaciones de Escobedo han abarcado desde viviendas, centros comunitarios y espacios expositivos hasta pabellones temporales e instalaciones artísticas de intensa investigación. La adaptación específica al contexto es fundamental en su práctica, una cuestión que convirtió su diseño del Pabellón de la Serpentine de 2018, que iba a tener un emplazamiento temporal en el centro de Londres para luego ser trasladado a una ubicación permanente desconocida, en una cuestión complicada. En palabras de la propia Escobedo, el reto que se le planteaba era "anclarlo en el espacio y al mismo tiempo desvincularlo del espacio"[9].

Finalmente, optó por convertir el pabellón en una manifestación del tiempo en múltiples niveles: las paredes del patio interior se extienden paralelas a la línea imaginaria del meridiano de Greenwich y, centrándose en la experiencia humana dentro del pabellón, Escobedo se sirvió de la luz y de la sombra para potenciar la percepción del paso del tiempo en el espacio. Las paredes del pabellón son una celosía construida a base de tejas onduladas de hormigón, cuya textura tiene una relación inmediata con el sol, intensificada mediante reflejos de espejos y agua. En lugar de definir su práctica o de adoptar una etiqueta específica, a Escobedo le gustaría básicamente "ser una persona congruente, una persona consciente del

momento y del lugar en que vive"[10]. El pabellón de la Serpentine recoge plenamente ese sentimiento; la estructura, aparentemente sencilla, compuesta por dos volúmenes rectangulares, hace referencia a la historia y a la memoria del lugar, al movimiento de las personas y a la elaboración de mapas de gente a nivel global y a una experiencia visceral de la temporalidad.

Se ha señalado que la utilización del "rosa milenio" por parte del estudio de arquitectura barcelonés MAIO es algo muy actual, pero Anna Puigjaner, una de las fundadoras del estudio, atribuye ese aspecto identificable de las obras de MAIO a las dificultades económicas, señalando que "el color es barato" y que, por lo tanto, su empleo supone "una reacción ante nuestra época"[11]. MAIO fue fundado en 2011 en el momento álgido de la crisis económica en España por María Charneco, Alfredo Lérída, Guillermo López y Anna Puigjaner. Esa coyuntura conformó su práctica desde el punto de vista de la estética y del procedimiento. La crisis obligó a los arquitectos a compartir su espacio de trabajo, lo que en último término desembocó en la colaboración interdisciplinar y las prácticas paralelas coherentes. Hasta hace poco, los miembros de MAIO coeditaban la revista trimestral de arquitectura *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* junto con José Zabala y Ethel Baraona[12], lo que en su opinión les ayudó no solo a aprender a editar y a escribir, sino también a definir formatos y estructuras. Esto evidentemente nutre su práctica, que definen como basada en "sistemas espaciales". Tanto cuando trabajan en un edificio como en una instalación o un artículo, siempre diseñan un sistema de normas que "permiten que las cosas ocurran y cambien a lo largo del tiempo"[13]. Concebir el diseño como una serie de normas permite a MAIO tanto trabajar en el marco de códigos y normas como

cuestionar sus límites. En el caso de 110 habitaciones (110 Rooms, 2016), un edificio de 22 apartamentos, una investigación exhaustiva les permitió descubrir lagunas en la normativa, y ello les indujo a diseñar habitaciones auténticamente intercambiables. MAIO eliminó la jerarquía espacial dentro de la estructura dividiendo cada apartamento en cinco estancias idénticas. Mediante la adición o la supresión de módulos, cada apartamento se puede ampliar o reducir según las necesidades de sus habitantes. Ello fue posible aplicando una serie de reglas; por ejemplo, al darse cuenta de que el ancho de algunas puertas limitaba los diferentes usos de una habitación, optaron por utilizar solo puertas de grandes dimensiones en todo el edificio. La adaptabilidad de esta torre de MAIO es más que un ejercicio de variabilidad; tiene en consideración las cambiantes normas sociales, en particular los nuevos modelos de estructura familiar. En la actualidad, la familia nuclear representa menos de la mitad de la sociedad occidental y el diseño de MAIO toma en cuenta esa diferencia y esa transformación.

Diseñar para generar posibilidades en lugar de diseñar para crear resultados y experiencias establecidas es fundamental en la reflexión que rige el estudio de arquitectura neoyorquino Leong Leong, fundado por los hermanos Dominic y Chris Leong, quienes recientemente llevaron esa consideración a la práctica produciendo un diseño para normas sociales contemporáneas fluidas en The Anita May Rosenstein Campus, del Centro LGBT de Los Ángeles (2018). A Leong Leong se le encomendó la tarea realizar un diseño para las complejas situaciones vitales de las familias LGBT y para la percepción que de esta comunidad tienen los transeúntes. Diseñar para la multiplicidad y la diversidad entraña en último término un intenso sentido de lo que significa ser humano, una cuestión que

impregna sus obras, y en particular *Instrumentos para una época más nueva* (*A Toolkit for a Newer Age*, 2016), una serie de nueve objetos de aproximadamente 20 x 20 cm que definen como “tecnologías primitivas”. Los objetos se han diseñado teniendo en cuenta una función específica (uno de ellos es un almirez con su mano), pero las formas resultan intencionadamente ambiguas, sugiriendo una serie de usos además del práctico. Los nueve objetos fueron elaborados con sal del Himalaya, un material con el que Leong Leong sigue experimentando. Aunque la práctica de Leong Leong no se rige por la materialidad, el uso que hacen de los materiales es fundamental para sus creaciones. Gran parte de su trabajo incorpora materiales insólitos y nada convencionales que, ya de por sí, crean distorsiones en su percepción y generan experiencias fuera de lo común. “En general, nos interesa de qué manera la arquitectura puede alterar sutilmente la experiencia o la percepción de la vida cotidiana para abrir nuevos modos de vida y al mismo tiempo tener mayores recursos. La materialidad es un medio para crear nuevas experiencias estéticas que apartan a la gente de sus modos habituales, normales, de percibir el espacio o de comportarse en el mismo”[14]. La ambigüedad latente en los diseños de Leong Leong permite que el contexto y las circunstancias determinen su significado.

Todas estas prácticas arquitectónicas trabajan con una variedad de escalas y medios, entrando sistemáticamente en diálogo con otras disciplinas. En las creaciones de Escobedo, Faustino, Leong Leong, MAIO y MOS hay una conciencia de la historia, un rigor técnico y una auténtica especificidad contextual y, al mismo tiempo, sus diseños tienen una ambigüedad implícita. No queda más remedio que empezar a establecer conexiones entre la estética de estas prácticas



y diferentes aspectos de la cultura contemporánea. Existe una sencillez fundamental en gran parte de sus trabajos: geometrías simples, materiales puros. ¿Se trata de una reacción ante el diseño paramétrico y la fetichización de la tecnología computacional? ¿La naturaleza táctil de la obra supone un refugio frente al torrente de experiencias digitales y superficiales? Quizá, pero el hecho de que estos arquitectos sean difíciles de clasificar es deliberado. Sus prácticas en desarrollo tienen que mantenerse flexibles, para que puedan seguir desafiando los convencionalismos, descubriendo nuevos territorios y navegando por un mundo que se mueve cada vez a más velocidad. Hilary Sample, de MOS, ha definido su empresa como otra forma de educación: "Nos interesa saber cómo los propios proyectos suponen aprendizaje, juego, experimentación"[15].

La elección de desdibujar los límites de la práctica arquitectónica es la manera en que llevan a cabo la propia práctica. Optar por ser difícil de definir permite dedicar estas prácticas a diseñar para un ámbito cambiante. Diseñar para ofrecer toda una gama de soluciones y no para responder a necesidades específicas no significa necesariamente crear un Palacio de la diversión (Fun Palace) ni un parque de atracciones. Leong Leong diseñó para numerosas identidades en el Anita May Rosenstein Campus y las 110 habitaciones de MAIO tienen en cuenta las cambiantes estructuras familiares, más allá de la norma de padre, madre, hijos. La capacidad para diseñar para un abanico de identidades y de normas sociales cada vez más amplias requiere un nivel de precisión y de sensibilidad que no debe verse constreñido por las tendencias arquitectónicas. Faustino está encantado de rechazar los modos convencionales de la práctica: "Creo que el arquitecto debe adentrarse en la exploración con el fin de generar nuevos

protocolos de negociación con los centros del poder y con los grandes intereses económicos, aun cuando ello suponga arriesgarse a dejar de ser arquitecto”[16]. El acto de enfrentarse visualmente a los convencionalismos es una decisión a la hora de diseñar y también un posicionamiento político.

## NOTAS

[1] Charles Jencks, “Jencks' Theory of Evolution: An Overview of Twentieth-Century Architecture”, *The Architectural Review*, julio de 2000, págs. 76–79.

[2] Christophe Le Gac y Aurélien Gillier, “Didier Fiuza Faustino: The Architecture Project as a Strategy”, PCA-Stream | Philippe Chiambaretta Architecte (2008), [www.pca-stream.com/en/articles/the-architecture-project-as-a-strategy-82](http://www.pca-stream.com/en/articles/the-architecture-project-as-a-strategy-82).

[3] Marianna Guernieri, “Didier Fiúza Faustino: ‘My Work Is That of Introducing Doubt in Space’”, *Domus*, 1 de junio, 2018, [www.domusweb.it/en/architecture/2018/06/01/didier-fiuza-faustino-my-work-is-that-of-introducing-doubt-in-space.html](http://www.domusweb.it/en/architecture/2018/06/01/didier-fiuza-faustino-my-work-is-that-of-introducing-doubt-in-space.html).

[4] Esther Choi, “Interview with MOS Architects”, *PIN-UP*, 18 de agosto, 2016, págs. 134–46.

[5] *Ibíd.*

[6] Stewart Hicks, “Michael Meredith Wants to Be Horizontal and Fuzzy”, *The Miami Rail*, 28 de noviembre, 2017, [miamirail.org/issue-22/michael-meredith-wants-to-be-horizontal-and-fuzzy](http://miamirail.org/issue-22/michael-meredith-wants-to-be-horizontal-and-fuzzy).

[7] MOS Architects, “Pavilion, No. 4, MoMA PS1, Afterparty”, [www.mos.nyc/project/moma-ps1-afterparty](http://www.mos.nyc/project/moma-ps1-afterparty).

[8] Taylor Weik, “A Day in the Life: Frida Escobedo”, *Kinfolk*, 1 de marzo, 2016, [www.kinfolk.com/a-day-in-the-life-frida-escobedo](http://www.kinfolk.com/a-day-in-the-life-frida-escobedo).

[9] Amy Frearson, “Frida Escobedo Builds Serpentine Pavilion Featuring ‘Woven Tapestry’ of Concrete Tiles”, *Dezeen*, 11 de junio, 2018, [www.dezeen.com/2018/06/11/frida-escobedo-serpentine-pavilion-2018-woven-tapestry-concrete-tiles](http://www.dezeen.com/2018/06/11/frida-escobedo-serpentine-pavilion-2018-woven-tapestry-concrete-tiles).

[10] Kate Walker, “Six Questions for Frida Escobedo—The Architect Who Doesn’t Ascribe to Architectural Trends”, *Design Indaba*, 22 de octubre, 2015, [www.designindaba.com/articles/point-view/six-questions-frida-escobedo-architect-who-doesnt-ascribe-architectural-trends](http://www.designindaba.com/articles/point-view/six-questions-frida-escobedo-architect-who-doesnt-ascribe-architectural-trends).

[11] Nicholas Korody, "A House Without a Hierarchy", *Ed*, n.º 1, noviembre de 2017, págs. 8–27.

[12] Manon Mollard, "Rooms for Improvement: Anna Puigjaner and Maria Charneco, MAIO, Spain", *The Architectural Review*, marzo de 2018, pág. 81.

[13] Korody, "A House Without a Hierarchy", pág. 10.

[14] Tiffany Lambert, "Get Ready to Experience Leong Leong's Infinite Sound Bath for Ford", *Sight Unseen*, 25 de abril, 2016, [www.sightunseen.com/2016/04/topo-by-leong-leong-for-ford-at-sight-unseen-offsite](http://www.sightunseen.com/2016/04/topo-by-leong-leong-for-ford-at-sight-unseen-offsite).

[15] Choi, "Interview with MOS Architects", págs. 134–46.

[16] Le Gac y Gillier, "The Architecture Project as a Strategy".