

Postproduciendo (casi) nada

López Ujaque, José Manuel¹

1. UPM, DPA, ETSAM, Madrid, España, jmlujaque@gmail.com

Resumen

Postproducción es un término extraído de la industria audiovisual que alude a todas las operaciones realizadas sobre un material YA grabado o existente: música, fotografías, videos, películas, pinturas, etc. Tiene mayoritariamente un carácter entrópico, de liberación continua e irreversible de energías y nuevos productos reprogramados que revisan productos ya anteriormente reprogramados, y así de manera sucesiva hasta el infinito. ¿Podríamos imaginar una postproducción de sentido contrario? ¿Una postproducción cuyo esfuerzo tienda a cero? ¿Y si ahora preferimos seguir postproduciendo pero haciéndolo desde (casi) nada? Si extrapolamos esta otra acepción directamente hacia la práctica arquitectónica, estaríamos reivindicando una forma explícita de eficacia donde la manera de proceder (la mejor opción, la más sostenible) puede ser precisamente 'no hacer' o 'hacer muy poco'. Una semejanza que nos emparentaría con Bartleby, el personaje de Herman Melville y su célebre frase: "*preferiría no hacerlo*".

Palabras clave: Postproducción, No-creatividad, Eficacia, Pereza, Hacer casi nada

Abstract

Postproduction is a technical term from the audiovisual vocabulary used in television, film and video. It refers to the set of processes applied to recorded material. It mainly has an entropic character, which means a continuous and irreversible release of energy and new reprogrammed products, reviewing previously reprogrammed ones in an infinite process. Could we imagine a postproduction towards the opposite direction? A postproduction whose effort tends to zero? What if we now prefer to continue being postproductive but doing it through (almost) nothing? Extrapolating this other meaning directly into architectural practice, we would be reclaiming an explicit form of efficacy where the way of acting (the best choice, the most sustainable) can be 'doing nothing' or 'doing almost nothing'. Something that will connect us to Bartleby, Herman Melville's character and his famous quotation: "*I would prefer not to*".

Key words: Postproduction, Un-creativity, Efficacy, Laziness, Doing (almost) nothing

1. Introducción.

1.1. White + Black = Grey.

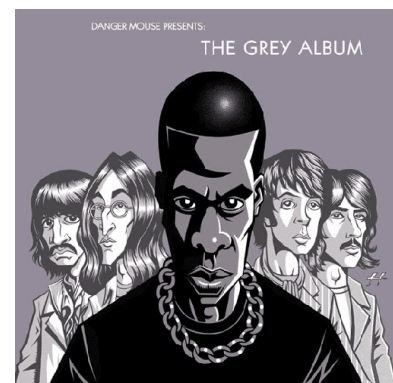
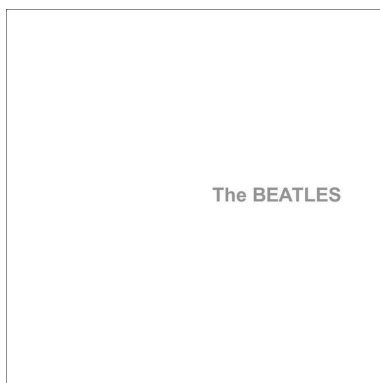
A finales de 1999 fue lanzada la primera versión de Napster, el primer programa 'peer-to-peer' que realmente alcanzó un uso masivo en Internet. Estaba especializado en el intercambio de archivos de audio .MP3 –un formato de compresión que conseguía un tamaño mucho menor de archivo, frente al preexistente .WAV, facilitando su rápido intercambio online– y surgió del deseo personal de sus creadores, Sean Parker y Shawn Fanning, de disponer de un motor de búsqueda más directo y fácil para buscar música dentro del vasto sustrato de Internet. Napster no alojaba archivos en sus servidores, sólo actuaba como plataforma que ponía en relación 'entre iguales' –P2P– a usuarios que compartían sus archivos locales. Se podría decir que Napster en sí mismo no hacía casi nada, su acotado esfuerzo se concentraba en conectar datos personales alejados físicamente.

La relajación en los métodos de intercambio de información supuso un cambio paradigmático dentro de la industria audiovisual, provocado la liberalización y democratización 'forzada' de sus contenidos. Esta situación, polémica y totalmente vigente a día de hoy, ha acabado por difuminar cualquier noción de propiedad intelectual u originalidad en favor de movimientos ajenos¹ al devenir 'mainstream' que propugna e interesa a los grandes capitales privados del sector.

Vivimos en la "década Re" como argumenta Simon Reynolds en su libro 'Retromanía'. Por lo tanto, en la actualidad tenemos, tanto colectiva como individualmente, la capacidad para subvertir y manipular a nuestro antojo los materiales que Napster, y otros programas, protocolos y movimientos artísticos que vinieron antes y después, nos enseñaron a compartir. Es decir, tenemos sobre la mesa la capacidad de fácilmente 'remixear' o 'resamplear' la cantidad ingente de datos e informaciones que nos rodea.

*"El hombre del campo ha sido sustituido por el Homo Sampler."*²

'Danger Mouse', un desconocido DJ hasta entonces, debió verse en el año 2004 en dicha tesitura y decidió de forma novedosa y desinhibida superar el concepto de 'remix'³ -redundante sobre un producto cultural ya existente- saltando al concepto de 'sample' o 'mashup'⁴ –superador de un producto cultural ya existente–. Él utilizó las bases rítmicas del 'White Album' que los Beatles publicaron en 1968 y las 'mashupeó' con la voz y letras de Jay-Z en su "Black Album" de 2003, creando un tercer elemento el 'Grey Album'. Ya no se produce un simple versionado del original sino que se produce una postproducción propositiva y proyectiva. Se produce un salto de nivel y compromiso.



1 El documental "Good Copy Bad Copy" examina prácticas singulares relacionadas al respecto que tienen gran repercusión social y económica, entre ellas la 'tecnobrega' en Brasil o 'Nollywood' en Nigeria. La 'tecnobrega' empodera a los productores domésticos frente a las multinacionales de la música, mientras que la producción cinematográfica en 'Nollywood' surge en origen para simplemente impulsar el comercio de aparatos electrónicos pero acaba constituyendo un vínculo entre las comunidades de nigerianos residentes en el extranjero y los que permanecen en el país.

2 FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. Homo Sampler. Barcelona: Anagrama, 2008. p.160.

3 Manipulación de una canción existente para crear una modificación de ella misma, una versión.

4 En NAVAS, Eduardo. Remix theory: the aesthetics of sampling. Viena: Springer, 2012. El autor distingue entre 'mashup regresivo' y 'regenerativo'. El primero supone una manipulación de habitualmente dos canciones existentes para crear una tercera nueva, producto de la suma y mezcla de partes de ellas. Por contra, el 'mashup regenerativo' no habla de música, sino de la gestión y relación de contenidos e informaciones para hacerlos más accesibles y disponibles para ser manipulados, sería un 'mashup de ideas'.

Fig. 1. Portadas de los 'White', 'Black' y 'Grey' Albums.

La práctica arquitectónica no es ni mucho menos ajena a estos vaivenes culturales. Aunque no hayamos tenido nuestro particular Naspster o 'Grey Album' que lo haya explicitado de forma definitiva, todos –consciente o inconscientemente– copiamos, cortamos, pegamos, collageamos, remezclamos o 'mashupeamos' de manera despiadada en el día a día de nuestra práctica profesional. Si lo negamos no es algo preocupante, es solo porque sufrimos de criptomnesia⁵ severa.

Otra cuestión es cómo se producen esas manipulaciones o postproducciones: ¿a través de grandes manipulaciones y sumas de energías? o ¿a través de pequeños esfuerzos más acotados pero igualmente eficientes?

El objetivo de este artículo no apunta hacia postproducciones arquitectónicas materializadas colectivamente como forma de empoderamiento y agregación del esfuerzo ciudadano, eso sería un tema lo suficientemente extenso como para formar parte de una investigación autónoma. Este artículo indaga en cómo esfuerzos y actuaciones mucho más reducidas –tanto en número como en tamaño–, o incluso no actuaciones, también son capaces de adherirse a una actitud postproductora relevante de igual manera.

“¿Qué es un hombre [arquitecto] rebelde? Un hombre [arquitecto] que dice no.”⁶

1.2. Metodología.

“Cortar y pegar apropiativo: Es aquella que de manera consciente emplea la cita, la copia o el robo del material ajeno como elemento de posibilidad creativa. Dentro de ella podemos distinguir dos subgrupos:

Apropiativa con referencia: es la cita culta, el homenaje, la alusión a una tradición o a una autoridad. Es la copia que toma las palabras pero también los significados adheridos a ellas en el contexto original.

Apropiativa desemantizada: es la captura de significantes de producción ajena con independencia de los significados que estos tenían en el contexto original. Es quizás en este ámbito en el que podríamos situar el proceso Cortar y Pegar contemporáneo.”⁷

Al igual que, como ya se ha expuesto, el 'mashup' supone una vuelta de tuerca propositiva y postproductiva respecto al más acotado 'remix', la utilización y manipulación interesada que en este artículo se hace de algunas citas tiene una clara vocación más allá del 'homenaje o alusión' a su autor. Una vocación 'apropiativa desemantizada' mucho más contemporánea y que persigue el trasvase directo de ellas hacia un lenguaje más arquitectónico. Enrique Vila-Matas, Agustín Fernández Mallo –prólogo y epílogo de 'El hacedor (remake)' – y muchos otros ya han llevado a cabo esta práctica trasvasando citas interesadamente hacia sus proyectos narrativos.

De esta manera, las citas transformadas verán tachadas sus palabras originales, dejando un rastro, y recibirán entre [corchetes] a sus nuevas invitadas.

Serán citas 'mashupeadas'.

“Decía Walter Benjamin que en nuestro tiempo la única obra realmente dotada de sentido –de sentido crítico también– debería ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras. Yo a ese collage le añadí en su momento frases e ideas relativamente propias y poco a poco fui construyéndome un mundo autónomo, paradójicamente muy ligado a los ecos de otras obras.”⁸

2. Postproduciendo (casi) nada.

2.1. Olvidar para avanzar.

“La realidad [arquitectura] está completa, repleta, llena. Aunque sea falsa. Tampoco eso es muy importante, son

⁵ Alteración de la memoria de manera que se produce un reconocimiento y evocación de recuerdos ajenos como si fueran ideas propias y personales.

⁶ CAMUS, Albert. *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada, 1953. p.17.

⁷ SORIANO, Federico. *Cut & paste*. Madrid: Fisuras, 2012. p. 24.

⁸ VILA-MATAS, Enrique. *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2002. p.124.

*nuestros ojos y nuestro cerebro los que construirán las verdades y las falsedades.*⁹

La comentada democratización de la información que ha traído consigo Internet ha provocado que vivamos inmersos en una sociedad donde lo difícil ya no es acceder a la información acumulada, sino desarrollar la capacidad de seleccionar cuál es válida o no para nuestros intereses particulares. Como arquitectos, deberíamos disponer –de serie– de esa inteligencia crítica para poder así discriminar y seleccionar cualquier información o conocimiento nuevo a adquirir; y de igual manera deberíamos tener desarrollada la capacidad de poner en todo momento en tela de juicio los conocimientos y experiencias que ya hemos adquirido y vivido.

Por ello, y particularmente en la época de recesión económica que vivimos en la actualidad, parece conveniente agudizar mucho más esa capacidad rebelde e inconformista y poner en crisis los acontecimientos y actitudes que nos han llevado, en el campo de la arquitectura, a un estado profundo de cuestionamiento de las verdades y mentiras existentes dentro de los modos de trabajo de nuestra anquilosada profesión.

*“Cualquiera que tenga una mínima experiencia de trabajo ha aprendido que el principal elemento de toda organización [todo arquitecto] es la papelera. «No puedes vivir sin un borrador» (Bateson, 1983). El problema básico al que nos enfrentamos es el de la discriminación inteligente: qué ha de ser omitido, desatendido o ignorado. El saber más valioso es saber qué es lo que se necesita saber. (...) No podemos procesar toda la información que nos llega. Para liberar espacios de atención nos vemos obligados a aniquilar información.”*¹⁰

Hasta el pinchazo en 2008 de la burbuja inmobiliaria en las que vivíamos inmersos, nuestra profesión consistía en construir y producir concienzudamente más y más productos arquitectónicos de ‘usar y tirar’. Estábamos educados y programados para crear, para hacer, para proyectar haciendo tabla rasa con todo lo anterior. Sólo importaba el presente y nuestro pensamiento individual, decantarse por cualquier otra ideología suponía una derrota personal como arquitectos.

¿Es este un conocimiento a potenciar o a un conocimiento a olvidar y borrar?

Tras esos años de altísima producción arquitectónica donde toda una generación de arquitectos dio rienda suelta a todo su potencial (positivo o negativo), ahora mismo prácticamente no se construye. Paralelamente, todo parece indicar que el futuro inmediato difícilmente volverá a ser como el pasado cercano; y por el contrario sí que parece un pensamiento unánime aceptado que deberemos gestionar sin excusas ese ingente volumen ya construido de ideas y edificios.

*“El mundo está lleno de edificios más o menos interesantes, preferiríamos no añadir más. Cuando nos apropiamos de esta frase de Kenneth Goldsmith, que en la versión original se lee como «the world is full of texts, more or less interesting, I do not wish to add anymore» éramos conscientes que él ya la había tomado prestada del artista conceptual Douglas Huebler, que en 1968 había escrito «the world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more»...”*¹¹

2.2. De los ‘ready-mades’ a la postproducción.

*“De acuerdo con Barthes, ningún autor o artista [arquitecto] crea nada nuevo o único. En cambio, todo es una regurgitación reciclada de lo que le precedió.”*¹²

Tal y como Willem Jan Neutelings y otros ya vislumbraban (mucho antes de la situación actual en la que la que nos encontramos los arquitectos), existen otros modos y prácticas que podemos adoptar para alcanzar aproximaciones alternativas hacia la arquitectura. Una de estas prácticas se olvida de la producción masiva anterior y apuesta por un giro hacia actitudes más ‘perezosas’, que olvidan y dicen ‘NO’ a nuestra formación como arquitectos de la producción masiva y la construcción e ideación de nuevos productos.

“La pereza, uno de los siete pecados capitales, es una de las conductas más útiles para un arquitecto. La combinación de diligencia y ambición es muy peligrosa; la combinación de pereza y ambición asegura un agradable equilibrio, que con frecuencia conduce a resultados felices, porque compensar la pereza requiere la aplicación

⁹ SORIANO, Federico. “R. Mutt ya lo hizo por nosotros” en *Postproducciones*. Madrid: Fisuras, 2011. p. 1.

¹⁰ INNERARITY, Daniel. *La democracia del conocimiento*. Barcelona: Paidós, 2011. p. 25.

¹¹ GOBERNA, Cristina; GRAU, Urtzi. “Copiando voy, copiando vengo, por el camino yo me entretengo” en *SPAM_arq* vol.7. Santiago de Chile: Spam_arq Publicaciones, 2012. p. 11.

¹² PETRY, Michael. *The art of not making*. Londres: Thames & Hudson, 2011. p. 11. Traducción propia.

del ingenio.¹³

Frente al prestablecido rechazo que la palabra pereza tiene en nuestra sociedad, este tipo de actitudes la definen como algo muy pertinente y positivo porque así no necesitaríamos tener más ideas —ni propias ni ajenas— y sólo deberíamos dedicarnos a manipular mínimamente las existentes. Sería el primer paso para gestionar el sustrato existente: no aumentarlo.

Marcel Duchamp y sus 'ready-mades' son sin duda el ejemplo inicial del 'NO' que esta tendencia propone adoptar. El primero de estos objetos, la *Rueda de bicicleta*, fue montado por Duchamp en París en 1913 ('simplemente una distracción', dijo), mientras que la expresión 'ready-mades' no apareció hasta 1915, en Nueva York. En ese intervalo, Duchamp produjo varios 'ready-mades' más: *Farmacia*, como muy ligeramente modificado añadiéndole dos breves toques, un rojo y otro amarillo; o *Portabotellas* y *Pala para la nieve*, simplemente modificados con una conveniente inscripción en inglés. En todos estos ejemplos, y en posteriores (*Peine*, *Fuente*, etc.), hay una clara vocación perezosa y provocadora a la vez. Se utiliza un objeto fabricado en serie dentro un ámbito industrial encontrado de manera azarosa, para inventarle una nueva definición o contexto que lo desplaza a un ámbito a priori diametralmente opuesto como es el artístico.

'Fuente' es indudablemente el más conocido de todos ellos. Compró un urinal en J. L. Mott, una tienda situada en la quinta avenida. De vuelta a su estudio, lo reorientó noventa grados y escribió en él: 'R. Mutt 1917'.

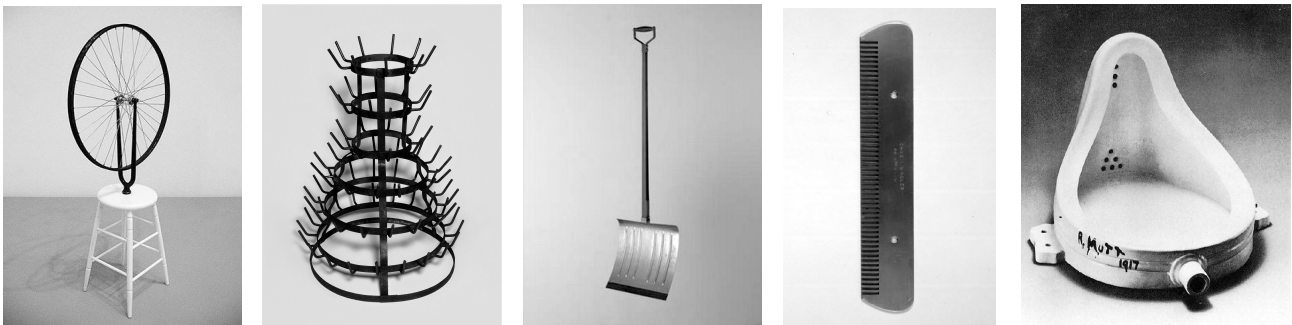


Fig. 2. Ejemplos de Ready-Mades.

*"Duchamp decidió hacer una apuesta consigo mismo sobre la cultura artística e intelectual a la cual pertenecía. Apostó este gran artista del No a que podía ganar la partida sin hacer prácticamente nada, con sólo quedarse sentado. Y ganó la apuesta."*¹⁴

El papel de Duchamp puede ser también desplazado al papel del arquitecto contemporáneo, de esta manera este trabajaría con el sustrato acumulado (la producción masiva tanto material como cognitiva o emocional), convirtiéndose nada más que en autor de nuevas definiciones que sustituyen a anteriores.

*"Todo lo que se hace actualmente es o una réplica o una variante de algo hecho hace algún tiempo, y así sucesivamente, sin interrupción, hasta el amanecer del tiempo humano."*¹⁵

También Debord y otros, imbuidos dentro de la práctica Situacionista¹⁶ incitaba a utilizar las formas culturales existentes. Los situacionistas querían corromper el valor de la obra que usaban como materia prima, infravalorarla. Su principal estrategia cultural era el "desvío"¹⁷ o *détournement* que provenía del collage dadaísta y del 'cadáver exquisito'¹⁸ surrealista. Consistía en el desvío (copia alterada) de imágenes, textos, o hechos concretos hacia su utilización en situaciones subversivas. La fuente principal, pero no única, era la cultura de masas. La técnica

13 NEUTELINGS, Willem Jan. "De la pereza, el reciclaje, las matemáticas esculturales y el ingenio" en Neutelings Riedijk: 1992-1999. Madrid: El Croquis, 1999. p. 6.

14 VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000. p. 25.

15 KUBLER, George. *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea, 1988. p. 58.

16 La Internacional Situacionista era una organización de intelectuales revolucionarios, entre sus principales objetivos estaba el de acabar con la sociedad de clases y su sistema opresivo, y combatir así el sistema ideológico contemporáneo de la civilización occidental: la llamada dominación capitalista.

17 DEBORD, Guy. "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional" en *Bifurcaciones 5: revista de estudios culturales urbanos* (2005).

18 El cadáver exquisito es una composición cooperativa entre varios sujetos para la creación de una obra a partir de sus colaboraciones, que contenga elementos o trozos de cada uno de ellos y que permita crear una obra única a partir de intencionalidades. Originalmente, la intención del cadáver exquisito era provocativa.

del *détournement* pretendía un doble objetivo: por un lado poner de manifiesto el carácter ideológico de la imagen en la sociedad de masas y del papel que en ella tiene el arte, y por otro reutilizar esa misma imagen para un uso político crítico.

“Todos los elementos, tomados de cualquier parte, pueden ser objeto de nuevos abordajes. (...) Todo puede servir. Es obvio que no solamente podemos corregir una obra o integrar diferentes fragmentos de obras dentro de una nueva, sino también cambiar el sentido de esos fragmentos y alterar de todas las maneras que se consideren buenas lo que los imbéciles se obstinan en llamar citas.”¹⁹



Fig. 3. “Ne travaillez jamais” (Nunca trabajar). Graffiti reivindicativo pintado por Guy Debord en la ‘rue de Seine’, Paris (1953)

Desde la perspectiva actual el desvío Situacionista de productos culturales –arquitectónicos si pensamos en arquitectos– tiene plena vigencia, aunque despojado de su combativa reivindicación como estrategia para infravalorar el producto original. Parece conveniente que estamos más cerca de la actitud indiferente que muestra Duchamp en sus ‘ready-mades’, lo cual nos situaría frente a la definición inherentemente despreciada y no reivindicativa que Nicolas Bourriaud hace de la postproducción y del artista postproductor:

“Postproducción es un término técnico utilizado en el mundo de la televisión, el cine y el video. Designa el conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado: el montaje, la inclusión de otras fuentes visuales o sonoras, el subtítulo, las voces en off, los efectos especiales. (...) Desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas [arquitectos] interpretan, reproducen, re-exponen o utilizan obras realizadas por otros productos culturales disponibles, ese arte de la postproducción responde a la multiplicación de la oferta cultural, aunque también más indirectamente respondería a la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas. Podríamos decir que tales artistas [arquitectos] que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, ready-made y obra original.”²⁰

La característica principal de la producción es que añade objetos; lo hace a partir de materias primas no modificadas, materias en bruto. Se parte por tanto de elementos sin información y sin condicionantes propios más allá de su propia materialidad inherente. Se fomenta el acto de la creación y la composición.

La postproducción no añade nuevos objetos y sí parte de objetos ya producidos anteriormente, objetos ‘sucios’ que no son materia prima. Son objetos para los cuales se programan nuevos significados o definiciones. Se fomenta encarecidamente el acto de la manipulación y la reprogramación. Los individuos postproductivos de hoy en día han interiorizado de tal manera este tipo de operaciones que para ellos ya es una simple operación que surge de manera natural. Ya no tratan de fabricar más objetos –en un sentido ampliado, no sólo material– o manipularlos para generar crítica a su pasado, sino que seleccionan de manera precisa entre los que existen y los utilizan según sus necesidades particulares, desde un punto de visto meramente pragmático y utilitario, neutro, simplemente para hacer un uso a su favor.

19 DEBORD, Guy. op. cit.

20 BOURRIAUD, Nicolas. Postproducción. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. p. 7.

En este sentido obras artísticas como '24 hours of Flickr' del holandés Erik Kessels expresan la sobreabundancia a la que estamos sometidos, esa sobreabundancia que al fin y al cabo es la materia con la que nace y trabaja la postproducción que define Bourriaud. Kessels decide imprimir un día de 2011 todas las fotos subidas durante un periodo de veinticuatro horas a la comunidad de internet 'Flickr'—especializada en fotografía—, el resultado es una enorme montaña de documentos gráficos que inunda salas de museos. La obra es una postproducción que habla de dos condiciones, que también son condiciones de la postproducción. Por una parte su ya mencionado carácter entrópico, de generación de cada vez más y más material, de tendencia hacia el infinito; y por otra parte la desaparición de la originalidad o especificidad, ninguna foto destaca sobre otra en ese magma inabarcable.



Fig. 4. 24 hours of Flickr (2011) – Erik Kessels.

“Todas estas prácticas artísticas [arquitectónicas], aunque formalmente muy heterogéneas, tienen en común el hecho de recurrir a formas ya producidas. Atestiguan una voluntad de inscribir la obra de arte [arquitectura] en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla cómo una forma autónoma u original. Ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de la producción. (...) La pregunta ya no es: ¿qué es lo nuevo que se puede hacer?“, sino más bien: ¿qué se puede hacer con? Vale decir: ¿cómo producir la singularidad, cómo elaborar el sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituye nuestro ámbito cotidiano? De modo que los artistas [arquitectos] actuales programan formas antes que componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto, utilizan lo dado.”²¹

Todos los anteriores son ejemplos de lo que, Kenneth Goldsmith, define como 'no-creatividad'. Según él existe, en la escritura, otra vertiente donde se “[...] exploran maneras de escribir que tradicionalmente se consideraban fuera del campo de la práctica literaria: el procesamiento de datos, el reciclaje, la apropiación, el plagio internacional, la encriptación de la identidad y la programación intensiva, por mencionar solo algunas”²². Si los arquitectos realizamos una analogía y aceptamos esto, conseguiremos quitarnos el corsé que la voracidad creativa nos impone, nos encontraremos en un nuevo marco tremendamente liberador y favorable. Lo será porque disponemos de un repertorio formal e ideológico casi infinito que nuestra sociedad de consumo ha ido ampliando a ritmo exponencial, un repertorio que hace infinitos nuestros modos y herramientas de manipulación e intervención sobre lo existente.

“El arquitecto de hoy se ha convertido en un inevitable deejay (DJ) de la arquitectura, en un remezclador project-jockey que homenajea arquitecturas pasadas o recicla en su disco-estudio parte de sus conceptos y componentes materiales. Recoge como sample [muestra] la materia prima proyectual y la distorsiona para posteriormente insertarla en su nueva realidad-escenario. Puede utilizar este mecanismo proyectual de manera sana e introduciendo nuevos avances, pero también puede repetirla hasta saturar el fondo, tapar, destrozar, destruir, enmascarar... la idea de proyecto inicial. Samplear implica varias acciones, y por tanto constituye un proceso complejo. Samplear no es plagiar, es distorsionar los parámetros de un concepto con el fin de enriquecer una idea inicial de la que parte un proyecto nuevo.”²³

21 BOURRIAUD, Nicolas. op. cit., 13.

22 GOLDSMITH, Kenneth. Escritura no-creativa: Gestionando el lenguaje en la era digital (2011). Buenos Aires: Caja Negra, 2015. p. 22.

23 CLIMENT, María José. “Project-Jockey (PJ), sampleando arquitecturas” en Arquitectos 191. Madrid: CSCAE, 2011. p. 31.

3. La pereza positiva del “preferiría no hacerlo”.

“... el tiempo en el que el ~~tiempo~~ [esfuerzo] no contaba, los momentos creadores eran como las perlas. «Antaño, esta paciente actuación de la naturaleza», dice Paul Valery, «era imitada por los ~~hombres~~ [arquitectos]. Miniaturas, marfiles, extrema y elaboradamente tallados, piedras llevadas a la perfección al ser pulidas y estampadas, trabajos en laca o en pintura producto de la superposición de una serie de finas capas traslúcidas... todas esas producciones resultantes de esfuerzos tan persistentes están por desaparecer, y ya ha pasado el tiempo en el que el ~~tiempo~~ [esfuerzo] no contaba. El ~~hombre~~ [arquitecto] contemporáneo no trabaja, sino en lo que no es ~~abreviable~~ [postproducibile]». (...) Para llegar a ser perezoso hace falta ser atrevido, reconocer sin culpa las delicias de ese estado.”²⁴

¿Cómo se producen esas manipulaciones postproductivas reseñadas?, ¿a través de grandes manipulaciones y sumas de energías? o ¿a través de pequeños esfuerzos más acotados pero igualmente eficientes?

¿Cómo opera un arquitecto postproductor? ¿‘Hace’ mucho o ‘hace’ muy poco o nada?

¿El esfuerzo de convencer, matizar, argumentar que lo mejor es ‘no hacer nada’ puede ser mucho mayor que el de ‘hacer algo’?

La posproducción tal y como la define Bourriaud tiene un carácter entrópico, de liberación continua e irreversible de energías y nuevos productos reprogramados que revisan productos ya anteriormente reprogramados, y así de manera sucesiva hasta el infinito. Esta tendencia activa es totalmente deudora de la sociedad de consumo en la que estamos inmersos en la cultura occidental –cada vez más también en parte de la oriental– y se apoya en la idea de ‘usar y tirar’ ya que queda justificado que sale más barato y es más eficaz ‘tirar y hacer de nuevo’ que reutilizar.

Esta acepción occidental de la eficacia a partir de la producción y acción constante tiene su origen en el pensamiento griego, como pone de manifiesto François Jullien. Establecemos un objetivo económico (usar y tirar) y disponemos los medios necesarios para conseguirlo (esfuerzo continuo).

“¿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 (eídos), la establecemos como objetivo (télos) y actuamos seguidamente para que pase a los hechos.”²⁵

La demanda de Jullien es muy relevante en nuestra convulsa situación arquitectónica actual y parece necesario, al menos, poner en juicio de los mecanismos actuales de actuación, ¿se trata de seguir postproduciendo exponencialmente?, ¿se trata de seguir manipulando objetos y fragmentos de un mundo lleno de cosas en exceso y seguir así acumulando más y más objetos nuevos?

Ante esta situación es relevante planteamos si el avance imparable es el único proceso a tener en cuenta, si la prioridad del valor económico y el esfuerzo desmesurado deben ser los valores preponderantes en cualquier entendimiento de la arquitectura.

El propio Jullien explica la otra cara de la moneda, el entendimiento oriental de la eficacia no a través del establecimiento de un fin ideal al que dedicar todos los medios y esfuerzos disponibles, sino todo lo contrario.

En lugar de elaborar un plan proyectado en el futuro, encaminado a un objetivo establecido, y definir la concate-nación de los medios más adecuados para realizarlo, hemos visto que el ~~estratega chino~~ [arquitecto perezoso] 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~~ [arquitecto perezoso] 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

24 CASTRO FLÓREZ, Fernando. Elogio de la pereza: notas para una estética del cansancio. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992. p. 37-38.

25 JULLIEN, François. Tratado de la eficacia. Madrid: Siruela, 1999. p. 19.

*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.*²⁶

Si extrapolamos esta acepción directamente hacia la práctica arquitectónica, estaríamos reivindicando de una forma explícita la introducción de una manera de proceder en la que a veces la mejor opción, lo más sostenible, puede ser precisamente 'no hacer' o 'hacer muy poco'. Una semejanza que nos emparentaría con Bartleby, el personaje de Herman Melville con su célebre frase: "preferiría no hacerlo".²⁷

Esta actitud, aplicada convenientemente, escapa por completo de esa falsa paradoja que reza aquello de 'hacer muy poco cuesta mucho'. En caso de ser así es porque no hemos abandonado nuestro arraigado pensamiento occidental de la eficacia.

*"Dos lógicas se oponen, efectivamente: por una parte, la del activismo, que es de un gasto y de una acumulación sin fin, sobre el modelo del «siempre más», según la cual uno no deja de aprender [postproducir] siempre más, o de querer ir más lejos; por otro, a la inversa, la lógica según la cual uno no deja de disminuir su injerencia, de reducir su ajetreo. A la luz de este paralelismo es como hay que leer la fórmula inicial: «disminuir y disminuir, hasta la fase de la no acción: sin hacer nada, nada hay que no se haga [postproduzca]». El grado cero de la acción que se alcanza entonces corresponde al pleno rendimiento de la eficacia, sólo se «obtiene el mundo sin ajetrear-se».*²⁸

Cedric Price, Iñaki Ábalos, Lacaton & Vassal, Rem Koolhaas o Jaime Lerner (por citar a los más representativos) ya manifestaron su adhesión al del club de estos Bartlebys arquitectónicos:

*"«Nos interesa hacer las cosas más simples, incluso no hacer o deshacer» como proponía Cedric Price en su 'Non Plan'; explorar los límites de la precariedad constructiva posible en consonancia con la vida útil de los edificios y sus programas.*²⁹

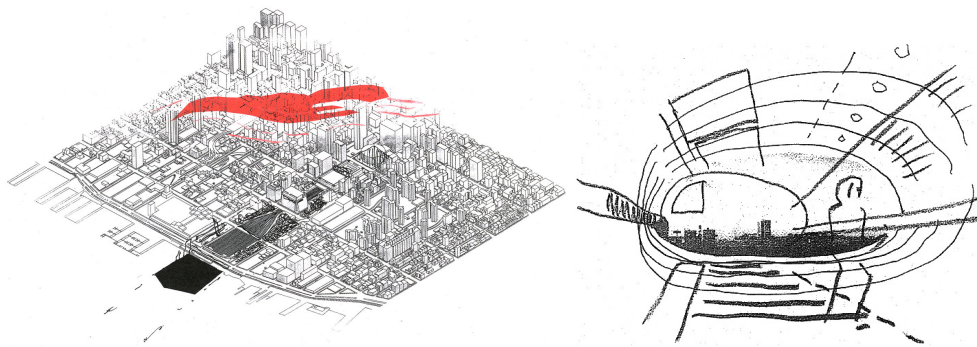


Fig. 5. IFPRI (1999) – Cedric Price.

*"De momento una idea ha calado hondo en los primeros debates entre los expertos. La idea de que Bartleby, el personaje creado por Melville, y su famoso 'preferiría no hacerlo' es quien mejor expresa la dimensión estética de la sostenibilidad cuestionando la necesidad misma de toda acción.*³⁰

*"Si hemos podido reivindicar un derecho de autor, fue para restablecer en el campo de la arquitectura una ausencia de materialidad del proyecto. Como en el caso de la plaza Léon Aucoc en Burdeos, afirmamos que la no intervención podía ser un proyecto.*³¹

"En el 'Palais de Tokyo' siempre estaba latente la idea de no cambiar nada del interior, o lo mínimo, porque el espacio ya estaba hecho para el arte contemporáneo. Debíamos cuidar sus principales características y elemen-

26 JULLIEN, François. op. cit., 72.

27 MELVILLE, Herman et al. Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos. Valencia: Pre-textos, 2000. p. 21.

28 JULLIEN, François. op. cit., 141.

29 HERREROS, Juan Herreros. "Entre fascinados y escépticos", en SOLANAS, Toni. Vivienda y sostenibilidad en España. Volumen 2. Barcelona: Gustavo Gili, 2008. p. 24.

30 ÁBALOS, Iñaki. "Bartleby, el arquitecto" en El País. Madrid: 10/03/2007.

31 VASSAL, Jean-Philippe; en CASCARO, David. Le musée décontracté: Une installation des Lacaton Vassal au Palais de Tokyo (2006). p. 24-25. Traducción propia.

tos, realizando las obras imprescindibles y más delicadas para mantener las cualidades del espacio.³²

“We don't always want to build. We've found ways other than building to address situations.”³³



Fig. 6. Desarrollo turístico del desierto libio del Sahara (2010) – OMA.

“En mi primera legislatura como alcalde de Curitiba, una de las primeras decisiones que tuve que tomar fue cuando recibí una solicitud de una asociación de vecinos que pedían algo muy extraño: que el Ayuntamiento no hiciera nada en aquella vecindad. (...) El ayuntamiento estaba realizando obras en la zona y la preocupación de los vecinos era que las máquinas acabaran cubriendo un pequeño manantial. Mi despacho fue lacónico pero decisivo: No hacer nada, con urgencia.”³⁴

Estos son solo algunos Bartlebys arquitectónicos, hay muchos más: n'UNDO, Stih Schnock, Bennet & Bonevardi, Point Supreme, Luis Úrculo, Fezer, Riegler Riewe, Florian Beigel, JDVDP, Franco y Van Teslaar, EMBT, Caruso St John, Brook, Longhi, Herzog & de Meuron, Adamo Faiden, etc. Seguramente no estén todos los que son, pero sí son todos los que están.

4. Conclusiones.

Si en la sociedad en que nos encontramos ya está todo inventado y construido no tenemos que lamentarnos, el arquitecto del 'yo' que construía 'ex novo' debe dejar paso a nuevos tipos de arquitectos. Uno de ellos es el que dice 'NO', y pasa a transformar y 'mashupear' proyectiva y desprejuiciadamente el sustrato cultural y construido existente a su entera disposición.

Bajo esta posible perspectiva, aparecen nuevas vías de proceder en el ámbito de la arquitectura basadas en el uso inteligente del esfuerzo, en la gestión adecuada de nuestras energías y tiempos, que confluyen en una aptitud a menudo despreciada: la pereza. Tenemos que ser rebeldes y preferir no hacer cosas.

Toda la casuística revela una cualidad interesante de los Bartleby arquitectónicos, y es que su actitud positivamente perezosa forma parte de una condición de personalidad múltiple. La decisión de 'hacer (casi) nada' en un proyecto no implica arrastrar esa decisión a todos los proyectos futuros por venir, solo es una decisión puntual que deviene de la evaluación de las características de cada proyecto, no es una actitud que deba acompañarlos de por vida. Las personalidades de los arquitectos son tantas como sus proyectos. Por ejemplo, somos incapaces de imaginar a Lacaton & Vassal resolviendo todos sus proyectos como el de la plaza Léon Aucoc, y aceptamos dichos bandazos –por llamarlos de alguna manera– con total naturalidad.

5. Bibliografía.

ÁBALOS, Iñaki. “Bartleby, el arquitecto”, en *El País*. Madrid: 10/03/2007.

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

BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción* (2001). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

³² LACATON, Anne. Entrevista realizada por el autor el 04/06/2012.

³³ KOOLHAAS, Rem. “The shape of things to come: Rem Koolhaas's striking designs” en *The Independent*. Londres: 21/06/2010.

³⁴ LERNER, Jaime. “No hacer nada, con urgencia” en *Acupuntura urbana*. Barcelona: Actar, 2003. p. 17.

- CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Elogio de la pereza: notas para una estética del cansancio*. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992.
- CLIMENT, María José. "Project-Jockey (PJ), sampleando arquitecturas", en *Arquitectos 191*. Madrid: CSCAE, 2011.
- DEBORD, Guy. "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional" (1957), en *Bifurcaciones 5: revista de estudios culturales urbanos*. 2005.
- DUCHAMP, Marcel. "A propósito de los Ready-mades", en *Escritos. Duchamp du Signe*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- FONTCUBERTA, Joan. "Por un manifiesto posfotográfico", en *La Vanguardia*. Barcelona: 11/05/2011.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. *Homo Sampler*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- FRANZEN, Benjamin; McLEOD, Kembrew. *Copyright Criminals* (documental). Canada: 2009.
- GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. "Substracción, observación y documentación", en *Estrategias operativas en el proyecto arquitectónico. Procesos, herramientas y protocolos*. Tesis doctoral. ETSAM, Departamento de proyectos, 2010.
- GOLDSMITH, Kenneth. *Escritura no-creativa: Gestionando el lenguaje en la era digital* (2011). Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- JOHNSEN, Andreas; MOLTKE, Henrik; CHRISTENSEN, Ralf. *Good Copy Bad Copy: A documentary about the current state of copyright and culture* (documental). Dinamarca: 2007.
- JULLIEN, François. *Tratado de la eficacia*. Madrid: Siruela, 1999.
- KLEON, Austin. *Roba como un artista*. Ciudad de México: Aguilar, 2012.
- KUBLER, George. *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea, 1988.
- LETHEM, Jonathan. *Contra la originalidad*. México: Tumbona, 2008.
- MELVILLE, Herman; DELEUZE, Gilles; AGAMBEN, Giorgio; PARDO, José Luis. *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos*. Valencia: Pre-textos, 2000.
- NAVAS, Eduardo. *Remix theory: the aesthetics of sampling*. Viena: Springer, 2012.
- NEUTELINGS, Willem Jan. "De la pereza, el reciclaje, las matemáticas esculturales y el ingenio", en *Neutelings Riedijk: 1992-1999*. Madrid: El Croquis, 1999.
- REYNOLDS, Simon. *Retromanía*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.
- SORIANO, Federico. *Cut & paste*. Madrid: Fisuras, 2012.
- VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Biografía

José Manuel López Ujaque Arquitecto licenciado en la Escuela Politécnica Superior de la Universidad de Alicante en 2007, obtuvo el Premio Extraordinario Fin de Carrera al mejor expediente de dicha promoción. En la actualidad continúa su formación realizando un Doctorado en Proyectos Arquitectónicos Avanzados en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, como prolongación del Máster del mismo nombre. Paralelamente, y hasta la fecha, ha participado y ha sido premiado en proyectos y concursos de arquitectura que van desde la escala territorial hasta la escala más cercana de la vivienda, el espacio y equipamiento público o el diseño de mobiliario urbano. Todo ello realizado tanto de manera autónoma siendo parte de MEVA | arquitecturas, como colaborando en los estudios de arquitectura de Ricardo Capell y YIC (Javier Yañez, Vicente Iborra e Iván Capdevila) en Alicante, y EMBT (Enric Miralles y Benedetta Tagliabue) en Barcelona como becario de ARQUIA (Fundación Caja de Arquitectos).

José Manuel López Ujaque Major in Architecture at the Polytechnic School of the University of Alicante in 2007, López Ujaque was awarded with an Outstanding Award for best record of his class. Currently he is working towards a PhD in Advanced Architectural Design at the Superior Technical School of Architecture of Madrid as an extension of the Master of the same name. At the same time, he has taken part and has been awarded in different architectural competitions focused on a wide range of scales: from the design of street furniture and public equipment to the planning of large urban areas. All of this work has been done as a freelancer being part of MEVA | architectures and collaborating with the studios of Ricardo Capell and YIC (Javier Yañez, Vicente Iborra and Ivan Capdevila) in Alicante, and EMBT (Enric Miralles and Benedetta Tagliabue) in Barcelona as an ARQUIA Fellow (Fundación Caja de Arquitectos).