

Devenir pez. Rehacer mundo Olvidando los gestos aprendidos Becoming fish, world remaking Forgetting gestures learned

Santiago Manuel Alfonso Fernández,
Santiago Boschín Navarro,
Paula Fernández San Marcos

Resumen

Echar la vista atrás buscando indicios sobre otras maneras de hacer puede convertirse en sustento de voluntades reaccionarias y nostálgicas. Por ello, la objetualidad del término *campo* ha de complementarse con un devenir otro, cualidad primigenia del paisaje donde toda potencial relación es aún posible, devolviéndole a la realidad una hermenéutica constructiva.

Se propone la inmersión en el devenir del propio sujeto que observa: viaje que se inicia con un joven Michel Serres, pasando por diferentes reflexiones a propósito de lo que supone el gesto arquitectónico y sus posibilidades otras frente al Proyecto de Arquitectura, para emerger en el Museo de Arte de Teshima y su paisaje como materialización de las reflexiones abordadas en este texto. La instalación arquitectónica se revela como gesto desde el que reformular la relación del *campo* con la práctica contemporánea ante la imperante necesidad de reimaginar mundo atendiendo a las prácticas que lo han moldeado.

Palabras clave: paisaje, gesto, mundo, Serres, Teshima

Abstract

Looking back in search of signs of other ways of making can lay the foundation for reactionary and nostalgic wills. Therefore, the objectuality of the term *countryside* must be complemented with the becoming of something else, a primitive quality of landscape where every potential relation remains possible, giving reality back its constructive hermeneutics.

We propose an immersion into the becoming of the observing subject himself: a journey that begins with a young Michel Serres, leads us past different reflections as to what architectural gesture entails and its other possibilities versus the Project of Architecture, before emerging at the Teshima Art Museum and its landscape as the materialisation of the reflections broached in this paper. Architectural installation rises as the gesture from which to reformulate the relation between *countryside* and contemporary practice faced with the prevalent need to reimagine the world taking into account the practices that shaped it.

Keywords: landscape, gesture, world, Serres, Teshima.

Cómo citar · Citation

Alfonso Fernández, Santiago, Santiago Boschín Navarro, y Paula Fernández San Marcos. «Devenir pez, rehacer mundo: olvidando los gestos aprendidos». *BAC Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea* 14 (2024): 10-27. <https://doi.org/10.17979/bac.2024.14.10232>.

Boletín Académico.
Revista de Investigación y
Arquitectura Contemporánea
Journal of Research and
Contemporary Architecture
Escola Técnica Superior
de Arquitectura da Coruña

Número · Number: 14 (2024)
Páginas · Pages: 10 - 27
Recibido · Received: 30.12.2023
Aceptado · Accepted: 09.10.2024
Publicado · Published: 31.12.2024

ISSN 0213-3474
eISSN 2173-6723
DOI: <https://doi.org/10.17979/bac.2024.14.10232>

Este trabajo está autorizado
por una Licencia Creative
Commons (CC BY-NC-SA) 4.0





Una invitación a sumergirse

Dice Michel Serres, recordando su infancia en Agén y sus continuos y diarios baños en el Garona con su pandilla:

«No teníamos necesidad de hacer gestos precisos o aprendidos para sacar la cabeza o los brazos al hilo del agua, para ir rápido o para dejarnos flotar. Nos adaptábamos a las orillas y a los fondos, conocíamos los confluente y las contracorrientes, los guijarros redondos y viscosos, las rocas filudas, los lodos sosos y las cañas de ribera, las crecientes y el estiaje del verano.»¹

La ausencia de predeterminación en los gestos, una instalación que se adapta y que lo hace por conocimiento de una geografía de confluente y corrientes, un cuerpo colectivo que atiende a las variaciones temporales y su influencia en el medio, desde una intensidad e inmediatez capaz de diluir los límites entre el sujeto y el mundo en un alegre ejercicio de des-objetualización de lo dado. Emerge aquí una espacialidad que no viene determinada por la aparición de un límite, sino por una expresividad previa, instintiva, casi animal, que aletea y entiende cada extremidad como la continuación del junco anterior. Espacialidad desplegada por la potencia de un cuerpo atento: al olor, al sonido, a la tensión, incluso una vigilancia, distinta a la del control, la de los cuidados², que se entremezcla con una gestualidad otra, que no precisa o aprendida, en la que se confunde qué antecede a qué y el río se hace nadándolo.

La memoria del francés permite acceder, brevemente, a otro mundo: nadar entre dos orillas, volverse pez, sumergirse ¿Acaso no se (re)establece, así, una *relación de continuidad*, reconocimiento de la potencia que atraviesa nuestra pertenencia al mundo? Un mundo continuo que, como el río, se presenta en constante *devenir*, que nos atraviesa y que asimismo atravesamos. Si paisaje y sujeto son dos categorías modernas con las que nos permitimos dibujar un fingido alivio entre lo que somos y dónde estamos, ¿cómo se transforma nuestra realidad cuando volvemos a sumergirnos, cuando el hacer se entreteje con un territorio que lo soporta, cuando acción y espacio se confunden? Esa es la invitación de Serres: una ampliación de límites mediante

An invitation to dive in

Reminiscing about his childhood in Agen and his constant daily swims in the Garonne with his friends, Michel Serres said:

“We did not need to make precise or practiced gestures to lift our heads or arms above the surface of the water, to go quickly or to float along. We would adapt to the riverbanks and beds, we knew the confluents and the counter-currents, the round slimy pebbles, the jagged rocks, the muddy slurries and the reeds, the swellings and the low waters in summer.”¹

No predetermination in gestures, an installation that adapts and that does so by knowing a geography of confluents and currents, a collective body that considers weather changes and their influence on the surroundings, with an intensity and immediacy that is capable of blurring the boundaries between the subject and the world in a jolly act of de-objectualisation of what is given. Here emerges a spatiality that is not determined by the appearance of a boundary, but by a prior, instinctive, almost animal-like expressiveness, which flaps its fins and sees every limb as a continuation of the previous reed. Spatiality unfurled by the power of a body alert to smell, to sound, to tension, a vigilance even, different to that of control, that of care², which intertwines with another gestuality, neither precise nor learned, where it is unclear what precedes what and the river happens when it is swum.

The Frenchman's memory briefly lets us into another world: swimming between two riverbanks, becoming fish, diving in. Does this not (re)establish a *relation of continuity*, recognising the power that runs through our belonging in the world? A continuous world which, like the river, is presented in constant *becoming*, that flows through us and that we, in turn, flow through. If landscape and subject are two modern categories with which we allow ourselves to draw some feigned relief between what we are and where we are, how does our reality transform when we dive in again, when making becomes interweaved with a territory that supports it, when action and space get mixed up? That is Serres' invitation: pushing back boundaries by drawing on

¹ Michel Serres, “Alma para todos, vestido para cada uno”, *Ciencias Sociales y Educación*, vol. 8, no. 15 (2019): 278, doi: <https://doi.org/10.22395/csye.v8n15a15>.

² “Pero no se trataba de un conocimiento espacial al uso, es decir, a partir de dimensiones tangibles y perfectamente mensurables, sino que resultaba fundamental entender el espacio desde sus regímenes sensibles: el olor, el sonido, la tensión o la vigilancia”. Victor Manuel Cano Ciborro, “Narraciones cartográficas: Arquitecturas desde el régimen sensible de la resistencia = Narrative cartographies: Architectures from the sensitive regime of resistance” (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2021), 22, doi: <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.66954>.

¹ Michel Serres, “Alma para todos, vestido para cada uno”, [Soul for All, Dress for Each], *Ciencias Sociales y Educación*, vol. 8, no. 15 (2019): 278, doi: <https://doi.org/10.22395/csye.v8n15a15>.

² “But it was not a regular spatial knowledge, i.e. based on tangible and perfectly measurable dimensions, but rather it proved crucial to understand space according to its sensitive regimes: smell, sound, tension or vigilance.” Translation of a passage by Victor Manuel Cano Ciborro in *Narraciones cartográficas: Arquitecturas desde el régimen sensible de la resistencia = Narrative cartographies: Architectures from the Sensitive Regime of Resistance* (doctoral thesis, Universidad Politécnica de Madrid, 2021), 22, doi: <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.66954>.

la capacidad de imaginar y rehacer mundo. La tarea será ahora rastrear, desde la práctica contemporánea del paisaje, los posible reflejos e imágenes especulares de esta revinculación con el entorno.

A propósito del gesto

Habla Serres de *otra forma*: albur, carpa o góbido.³ Transmutaciones que van desde el pez a pasajes en los que se halla como gaviota, incluso anfibio. Frente al ánimo desbordado con el que él y sus amigos se sumergían y volvían a la superficie en el río, la actitud hacia el mundo de los habitantes de la ciudad y su natación deportiva, *entrenada, construida*.⁴ La potencia de los cuerpos y su gestualidad activa se ven confinadas por la construcción de gestos predeterminados que atienden a categorizaciones.

Se sirve Serres de Proust en su búsqueda del tiempo perdido para hablar del reencuentro de *gestos y categorías propias de culturas animistas, extrañas y profundamente olvidadas*.⁵ Animistas en cuanto al reconocimiento de lo continuo y del devenir; profundamente olvidadas por su no correspondencia con los modos de conocimiento preestablecidos, funcionales, a los que Chantal Maillard hace referencia como posteriores a la acción que los pre-determina.⁶ Modos de conocimiento no estructurados que no atienden a una dirección única y de los que aparecen gestos otros, esos que menciona Serres, de extrañas e insondables categorías, entrelazados con la memoria, un repertorio de acciones que se inscriben en los propios cuerpos, que no responden a un conocimiento producido por normalización, categorizado.⁷ Sumergirse, abismarse o inundarse (Fig. 01 a 03) son acciones posibles que nos distancian de la mirada predeterminada. Una gestualidad diferente que aleja al sujeto de su inscripción al suceso aprendido, hasta abismarlo al propio acontecer.

«El ser no es sino lo que sucede», dice Vattimo inspirándose en Heidegger, pero en el suceso acaece para él el sentido de una apertura que tiene lugar en virtud de la decidida anticipación de la muerte, la caducidad. Desapercibidos, estos gestos *sucedan*, logrando

the capacity to imagine and remake the world. The task is now to track down, through the contemporary practice of landscape, all possible reflections and specular images of this relinking to the surroundings.

About gesture

Serres speaks of *another form*: mullet, carp or goby.³ Transmutations that range from a fish to passages where he finds himself a seagull or even an amphibian. Contrasting with the sheer thrill he and his friends felt as they dove into the river and resurfaced was the attitude of the city's inhabitants and their sport swimming, *trained, constructed*.⁴ The power of bodies and their active gestuality is confined by the construction of learned gestures abiding by categorisations.

Serres turns to Proust in his search for time wasted to speak of the reunion of *gestures and categories belonging to animistic, strange and profoundly forgotten cultures*.⁵ Animistic in terms of the recognition of continuousness and becoming; profoundly forgotten as they fail to correspond with pre-established, functional modes of knowledge, to which Chantal Maillard referred as being subsequent to the action that pre-determines them.⁶ These are unstructured modes of knowledge that follow no single direction and from which other gestures appear, those mentioned by Serres, belonging to strange and unfathomable categories, intertwined with memory, a repertoire of actions etched into the bodies themselves, which do not respond to a categorised knowledge produced by standardisation.⁷ Diving, sinking or inundating (Fig. 01 to 03) are possible actions that lead us away from the predetermined gaze. A different gestuality that distances the subject from their inscription in the learned occurrence, until they sink deep into the happening itself.

“Being is not, but occurs,” says Vattimo drawing inspiration from Heidegger but, for him, a sense of opening happens in the occurrence, which takes place by virtue of a decided anticipation of death, of expiry. Unnoticed, these gestures *occur*, managing

· 3
Serres, “Alma para todos, vestido para cada uno”, 277.
· 4
Serres, “Alma para todos, vestido para cada uno”, 278.
· 5
Serres, “Alma para todos, vestido para cada uno”, 285.
· 6
Chantal Maillard, *La razón estética* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017), 24-25.
· 7
Para una ampliación sobre la construcción espacial a partir de gestos y del propio cuerpo y su memoria: Julien Lafontaine Carboni, «(from) the repertoire: an architectural theory of operations. Oral and embodied knowledge in architectural and spatial practices». Julien Lafontaine Carboni, «(from) the repertoire: an architectural theory of operations. Oral and embodied knowledge in architectural and spatial practices.» (tesis doctoral, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2022), <https://doi.org/10.5075/epfl-thesis-9230>

· 3
Serres, “Alma para todos, vestido para cada uno”, 277.
· 4
Serres, “Alma para todos, vestido para cada uno”, 278.
· 5
Serres, “Alma para todos, vestido para cada uno”, 285.
· 6
Chantal Maillard, *La razón estética* [Truth and Authenticity, Aesthetic Reason], (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017), 24-25.
· 7
For more on spatial construction based on gestures and on the body and its memory, see Julien Lafontaine Carboni, “(from) the repertoire: an architectural theory of operations. Oral and embodied knowledge in architectural and spatial practices.” (doctoral thesis, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2022), <https://doi.org/10.5075/epfl-thesis-9230>



› Fig 1. Yves Klein.
 "El hombre en el espacio.
 "El pintor del espacio se
 arroja al vacío.", 1960.
 Yves Klein se arroja al
 vacío en la Rue
 Gentil-Bernard de
 Fontenay-aux-Roses
 de París.
 Fig 1. Yves Klein.
 "Painter of Space.
 Leap into the Void", 1960.
 Yves Klein leaps into
 the void on Rue
 Gentil-Bernard de
 Fontenay-aux-Roses
 in Paris.



› Fig 2 y 3. Olafur Eliasson,
 "Life", Fundación Beyeler,
 2021.
 La arquitectura del
 pabellón es intervenida,
 eliminando ventanas
 y puerta de su
 fachada principal, y
 posteriormente inundada
 de tal manera que los
 sujetos ya no pueden
 ocupar el espacio que
 les corresponde . La
 inundación del espacio
 muestra una nueva
 continuidad entre
 exterior e interior, donde
 lo uno deviene en otro
 y el uso normativo del
 espacio se imposibilita.
 La sala inundada del
 museo se vuelve un
 hábitat apetecible para
 aves, peces, anfibios,
 plantas y musgos;
 afuera quedan los
 sujetos habituales,
 ahora extrañados,
 situados en el medio
 que originariamente
 correspondía a las aves.

reconocerse en acciones menores como un parpadeo sigiloso por la insignificante mirilla de la puerta de una celda carcelaria⁸ o al prestar atención al rocío matinal. En ellos radica una potencia tal que permite fracturar la normalidad y resquebrajar el reduccionismo y la unidireccionalidad a la que evoca la función. Acciones gestuales devenidas de la precariedad, la ausencia y la necesidad, que complejizan la geometría perpendicular moderna y transgreden el espacio ocupándolo, apropiándose del mismo por desposesión. Gestos de

to be recognised in minor actions such as noticing a subtle blink through the insignificant spyhole of a prison cell door⁸ or paying attention to morning dew. Within them lies such power that it can fracture normality and crack the reductionism and unidirectionality which the function evokes. Gestural actions arising from precariousness, absence and necessity, which render modern perpendicular geometry more complex and transgress space by occupying it, taking over it through dispossession. Action gestures that

8
 Testimonio de Jacobo Timerman acerca de la comunicación con otro/a prisionero/a anónimo/a y la consecuente «huida» y espacialización acaecida a partir de dicha relación entre celdas durante su encierro en un centro clandestino de detención durante la última dictadura civilo-militar argentina (Proceso de Reorganización Nacional o Guerra Sucia) ocurrida durante los años 1976-1983. Recogido de la interpretación que realiza Jill Stoner, *Hacia una arquitectura menor*, trad. Lucía Jalón de Oyarzun (Madrid: Bartlebooth, 2017), 58.

8
 Statement by Jacobo Timerman regarding communication with an anonymous fellow prisoner and the consequent "escape" and spatialisation that stemmed from that relationship between cells whilst imprisoned in a clandestine confinement centre during Argentina's last civic-military dictatorship (National Reorganization Process or Dirty War), which took place from 1976 to 1983. Taken from Jill Stoner's interpretation in the Spanish version of *Toward A Minor Architecture*, as translated into Spanish by Lucía Jalón de Oyarzun, *Hacia una arquitectura menor*, (Madrid: Bartlebooth, 2017), 58.



3

Fig 2 and 3. Olafur Eliasson, "Life", Beyeler Foundation, 2021. The architecture of the pavilion is tampered with, removing the windows and door from the main façade, and subsequently flooded in such a way that the subjects can no longer occupy their rightful space. This flooding of space shows a new continuity between outside and inside, where one becomes the other and the standardised use of space is rendered impossible. The museum's flooded hall turns into an appealing habitat for birds, fish, amphibians, plants and moss; outside stand the usual subjects, now puzzled, situated in the surroundings that originally belonged to the birds.

acción que surgen de la obligación de vivir sujetos a los caprichos de las estaciones para Serres, aunque en confabulación con ellas, lo que indefectiblemente habilita otras fuerzas, de huida, que confirman el principio deleuziano que «la soberanía no reina más que sobre aquello que es capaz de interiorizar».⁹

Estas gestualidades menores se reconocen como acciones originarias para la construcción del conocimiento y la mediación con el mundo. Al acontecer en un ámbito previo al del pensar racional, lógico, lo ubican a éste en el lugar de pensar determinado —posterior, secundario— por lograr dar cuenta que el uso de

emerge from the obligation to live bound by the whims of the seasons for Serres, yet in confabulation with them, which indefectibly enables other forces, of escape, which confirm the Deleuzian principle that "sovereignty only reigns over what it is capable of internalising."⁹

These minor gesturalities are recognised as being originary actions for building knowledge and mediating with the world. By happening at a point prior to that of rational, logical thinking, they position it in the place of determined thinking—subsequent, secondary—managing to show that the use of reason is previously

⁹ Recogido del concepto «Aparato de Captura», desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil Mesetas*, este axioma ha sido utilizado y resignificado por diversos autores y autoras. Giorgio Agamben lo utiliza para referirse al umbral establecido por la excepción (el estado de excepción) a partir del cual entran en complejas relaciones topológicas lo normado y lo caótico, haciendo posible el establecimiento y la validez de un determinado orden. Giorgio Agamben, *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*, (Valencia: Pre-textos, 2006), 30. Jill Stoner lo utiliza para posibilitar aperturas para las arquitecturas menores, sosteniendo la hipótesis que éstas tienden a huir del interior que las contiene (de sí mismo). Stoner, *Hacia una arquitectura menor*, 60.

⁹ Taken from the concept "Apparatus of Capture" developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari in *A Thousand Plateaus*, this axiom has been used and resignified by various authors. Giorgio Agamben uses it to refer to the threshold established by exception (the state of exception), giving rise to complex topological relationships between the standardised and the chaotic, enabling the establishment and validity of a certain order. Giorgio Agamben, *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida* (Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life), (Valencia: Pre-textos, 2006), 30. Jill Stoner uses it to enable openings for minor architectures, upholding the hypothesis that the latter tend to escape from the inside that contains them (from themselves). Stoner, *Hacia una arquitectura menor*, 60.

la razón se encuentra previamente condicionada.¹⁰ Si Serres, siguiendo a Proust, deja ver que estas acciones se encuentran *profundamente olvidadas* para lo que supone la estructuración del conocimiento, Chantal Maillard sugiere la posibilidad de un *devenir animal* que complementa esta reflexión, eliminando cualquier posible rastro de predeterminación lógica.

Dicho reconocimiento no debería ser desestimable para lo que supone la indagación arquitectónica. En su libro *Hacia una arquitectura menor*¹¹, Jill Stoner aborda esta acción que refiere al gesto primitivo. Al darle la vuelta al axioma del matemático Joseph Raphson —el espacio es pura acción— es la acción la que se evoca como puro espacio.¹² Una propuesta de apertura radical en la que la acción originaria, inesperada e ignota se confabula con su medio y *rehace mundo*.¹³ ¿Qué nos impide que, como aquellos niños, nos acostemos en el lecho del río, que lo habitemos como nuestra casa? Se comienzan a abrir líneas de fuga. La incertidumbre de lo por-venir a la que alude la acción pre-lógica a la que se refieren tanto Stoner como Maillard permite abrir vías con posibilidades de derivas sobre las que moverse y transitar arquitectónicamente; vías inciertas, sin coerciones ni sujeciones, y vitales para el devenir de sus *arquitecturas menores*.

La acción gestual es *lo originario* comenta Ludwig Wittgenstein ya en su etapa de madurez. Primigenia es incluso anterior al lenguaje afirma, centralidad sobre la que pivota su amplio desarrollo teórico. Así, estas prácticas sirven de fundamento al lenguaje y no al revés; acciones originarias donde en última instancia radica el significado, incluso la razón de ser de ese lenguaje construido. Forma de vida, *lo dado*, acción o gesto: palabras —posteriores— que intentan describir —parcialmente— un comportamiento primario, incluso animal, inabarcable narrativamente; de formas más primitivas de comunicación que el lenguaje *per se*. Acciones instintivas que dejan a todo juego de lenguaje como extensión y que permiten revisar la concepción normada del lenguaje como fruto del raciocinio. Un reconocimiento que desvela esas otras formas de comunicación, anteriores, gestuales diríamos.¹⁴

· 10
Maillard, *La razón estética*, 25.

· 11
El adjetivo menor proviene del concepto de literatura menor empleado por los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari, en referencia a la literatura del autor bohemio Franz Kafka. Una literatura de un escritor que pertenece a un grupo en minoría —que puede o no tener su propia lengua— y escribe en una lengua dominante, de mayoría.

· 12
Stoner, *Hacia una arquitectura menor*, 38-39.

· 13
«La manera de hacer mundos, tal y como la conocemos, parte siempre de mundos preexistentes de manera que hacer es, así, rehacer.» Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundo*, (Madrid: La balsa de medusa, 1990), 24.

· 14
Carla Carmona, "Edificar formas de vida: Wittgenstein y Sloterdijk para la interculturalidad", *Astrágalo: cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, no. 23, (2017) :16.

conditioned.¹⁰ While Serres, following Proust, suggests that these actions are *profoundly forgotten* in terms of what the structuring of knowledge entails, Chantal Maillard proposes the possibility of a *becoming animal* which complements this reflection, erasing any possible trace of logical predetermination.

This recognition should not be dismissible in terms of what architectural inquiry entails. In her book *Toward A Minor Architecture*¹¹, Jill Stoner discusses this action that alludes to the primitive gesture. Reversing the axiom by mathematician Joseph Raphson —space is pure action—, it is action that is evoked as pure space.¹² A radical opening proposition in which the originary action, unexpected and unknown, confabulates with its surroundings and *remakes the world*.¹³ What is stopping us from lying on the riverbed, like those children, from inhabiting it as our home? Leakage lines begin to open. The uncertainty surrounding what is to come mentioned in the prelogical action that both Stoner and Maillard refer to allows pathways to unfold with possible drifts on which to move and travel architecturally; uncertain pathways, without coercions or subjections, that are vital for the becoming of their *minor architectures*.

Gestural action is *the originary*, states Ludwig Wittgenstein in his later years. Primitive, it comes even before language, he believes, this being the central idea around which his vast theoretical development revolves. As such, these practices serve as the foundations for language, not the other way around; originary actions where meaning ultimately lies, and even the *raison d'être* of that constructed language. Life form, *the given*, action or gesture: (subsequent) words that seek to (partially) describe a primary, animal-like, narratively unfathomable behaviour; more primitive forms of communication than language *per se*. Instinctual actions that leave all manner of language as an extension and which allow the standardised conception of language to be reconsidered as the fruit of reasoning. Such recognition reveals these other forms of communication that are prior, gestural we might say.¹⁴

· 10
Maillard, *La razón estética*, 25.

· 11
The adjective "minor" comes from the concept of minor literature used by philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari when referring to the literature of the bohemian author Franz Kafka. The literature of a writer who belongs to a minority group —which may or may not have its own language— but writes in a dominant, majority, language.

· 12
Stoner, *Hacia una arquitectura menor*, 38-39.

· 13
"Worldmaking as we know it always starts from worlds already on hand; the making is a remaking." Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundo* (Ways of Worldmaking), (Madrid: La balsa de medusa, 1990), 24.

· 14
Carla Carmona, *Edificar formas de vida: Wittgenstein y Sloterdijk para la interculturalidad* [Building Ways of Life: Wittgenstein and Sloterdijk for interculturality], *Astrágalo: cultura de la Arquitectura y la Ciudad* (23), 16.

Wittgenstein ha considerado reiteradamente que las arquitecturas son gestos, afirmando que «*Architektur ist eine Geste*».¹⁵ Si es un gesto es porque comunica; lo que difiere entre ellas es, justamente, las divergencias en cómo acontece la singularidad de estas comunicaciones arquitectónicas y qué generan y se genera con cada una de ellas. Así como hay gestualidad del cuerpo, la hay de las arquitecturas; así como cada movimiento de la complexión humana no remite al gesto tampoco cualquier construcción arquitectónica. Hay movimientos funcionales y gestuales, reconocibles a partir de expresiones faciales, corporales o tonos de voz. Los movimientos devenidos de acciones gestuales, inesperados, que suceden tanto en el cuerpo como en las arquitecturas no son reconocibles en arquitecturas meramente funcionales, objetivas, derivadas de un Proyecto¹⁶ disciplinado y predeterminado —Arquitectura—. Rastros del gesto arquitectónico se hallan más bien en arquitecturas que parecieran exteriorizar un pensamiento, una expresión previa, que se aproximan a través de otros gestos, primeros, indescritibles y abiertos y frente a las cuales sólo es posible responder con otros de estos otros gestos¹⁷.

La Arquitectura, como disciplina que tiene como finalidad una comunicación directa, lineal, sin interpelar a ese otro que deviene, no puede más que regular prácticas normalizadas y soportarse sobre aquellos gestos aprendidos y precisos de los que habla Serres; posteriores y secundarios según Maillard. Al igual que las acciones wittgensteinianas, los gestos de adaptación a orillas y fondos, de confabulación, quedan por fuera del umbral de lo decible. Gestos inefables que surgen de un conocimiento otro del paisaje, de las confluencias y contracorrientes. Gestos de acción que son puro espacio y ponen en evidencia las referencias y rostros comunes, entidades y construcciones sujetas, con las que se constituye la propia concepción pos-gestual del paisaje normalizado.

Ahora bien, ¿qué relación se establece entre las arquitecturas y los gestos dados, originarios, incluso devenidos de otros conocimientos o modos de aprehender el mundo —como el infantil—?

· 15
Carla Carmona, "Wittgenstein, el guiño arquitectónico y el espíritu de una civilización. Un acercamiento al interés de Wittgenstein por la arquitectura", *Textos fundamentales de la estética de la arquitectura*, (Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2015), 45.

· 16
El propósito del uso de las mayúsculas en determinadas palabras es el de remarcar aquellos conceptos que se entienden institucionalizados y dominantes, como así también señalar el carácter sintético de la palabra en cuestión, su carácter «universalizante» según expone Chantal Maillard, *Contra el arte y otras imposturas*, (Valencia: Pre-textos, 2009), 181. La utilización de este recurso es influencia directa de Jill Stoner, *Hacia una arquitectura menor*.

· 17
Carla Carmona, "Wittgenstein, El guiño arquitectónico y el espíritu de una civilización", 45-46

Wittgenstein has repeatedly posited that architectures are gestures with his statement "*Architektur ist eine Geste*".¹⁵ If they are a gesture that is because they communicate; what differs between them is precisely the divergence in how the singularity of these architectural communications occurs and what they generate and is generated by each of them. Just as there is body gestuality, there is architectural gestuality, too; and just as not every movement of the human complexion refers to gesture, nor does every architectural construction. There are functional and gestural movements that are recognisable through facial expressions, body language or tone of voice. Movements emerging from gestural actions which occur, unexpectedly, both in the body and in architectures are not recognisable in merely functional, objective architectures derived from a disciplined and predetermined Project¹⁶ – Architecture. Traces of architectural gesture can more readily be found in architectures that seem to externalise a thought, a prior expression, that reach out through other primary, indescrivable, open gestures; architectures to which one can only respond with another of these other gestures.¹⁷

Architecture, as a discipline whose purpose is a direct, linear communication, without questioning that other who becomes, can only regulate standardised practices and rest upon those learned and precise gestures mentioned by Serres, which are subsequent and secondary according to Maillard. Much like Wittgensteinian actions, the gestures of adaptation to riverbanks and beds, of confabulation, lie beyond the threshold of the speakable. Untold gestures that emerge from another knowledge of landscape, of confluents and of counter-currents. Action gestures that are pure space and show up the common references and faces, subjected entities and constructions with which the post-gestural conception of standardised landscape is constituted.

So, what relationship can be drawn between architectures and given, originary gestures, even those stemming from other knowledges or ways of apprehending the world, such as that of children?

· 15
Carla Carmona, "Wittgenstein, el guiño arquitectónico y el espíritu de una civilización. Un acercamiento al interés de Wittgenstein por la arquitectura", *Textos fundamentales de la estética de la arquitectura* [Wittgenstein, the Architectural Gesture and the Spirit of a Civilisation. An Approach to Wittgenstein's Interest in Architecture, Fundamental Texts of the Aesthetics of Architecture], (Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2015), 45.

· 16
The purpose of using capital letters in certain words is to highlight concepts that are deemed institutionalised and dominant, as well as pointing out the synthetic nature of the word in question, its "universalising" nature, as expressed by Chantal Maillard in *Contra el arte y otras imposturas* [Against Art and Other Impostures], (Valencia: Pre-textos, 2009), 181. Use of this resource is a direct influence of Jill Stoner and Lucía Jalón Oyarzun, the Spanish translator and writer of the prologue to *Hacia una arquitectura menor*.

· 17
Carla Carmona, "Wittgenstein, El guiño arquitectónico y el espíritu de una civilización", 45-46

Los jóvenes chapoteando entre dragas en el Garona no dejan de ser la Europa de hace 3 generaciones, menos de un siglo. Sin embargo, como Serres dice en el texto, es un escenario que nos recuerda la transformación que han sufrido nuestros modos de instalación en el territorio, el viraje de un modo rural a uno intensamente urbano:

«... campesinas y campesinos no habitan en el mismo país, no ven ni hacen el mismo paisaje, ni siquiera el mismo espacio, no se dirigen a los mismo vivos, no perciben el mismo mundo con los mismos sentidos que los ciudadanos pisoteando las aceras, prisioneros en muros, ensordecidos por los ruidos de la calle y de las lenguas.»¹⁸

Detengámonos en uno de los puntos de la cita, ya que nos sirve como herramienta para cartografiar los decalajes entre un pasado específico y nuestro presente: si campesinas y campesinos *no ven ni hacen el mismo paisaje*, ¿de qué dos paisajes estamos hablando?, ¿cómo se *hacen* cada uno de esos paisajes? Y, más importante, ¿qué importancia adquiere aquel paisaje al reconsiderarlo desde las necesidades contemporáneas?

Para esta lectura la hermenéutica interpretativa resulta insuficiente, puesto que nos mantiene dependientes del pensamiento causal, secundario. Aparece así otra hermenéutica, constructiva, que, a diferencia de la interpretativa que necesita de la representación de un modelo para acceder a una realidad ya predeterminada, ofrece la posibilidad de hablar de ficción, sin traducciones; se abre al suceso y construye dentro-con-fuera-contr-a través de él. Sus instrumentos son las metáforas, no los símbolos; su procedimiento es la simultaneidad, no la sustitución.¹⁹ Hermenéutica constructiva que invita a sumergirse, a una inmersión sensorial que refleje la complejidad del medio contemporáneo desde la que puedan emerger arquitecturas que no solo configuren espacios resultantes de la predeterminación lógica, sino participen en la redefinición de un mundo en constante cambio; abriéndose a la posibilidad de rehacerlo a partir de una comprensión más amplia del medio, *promoviendo una coexistencia permeable y dialógica que responda a las múltiples dimensiones de la existencia contemporánea*.²⁰

Existe un desfase insalvable entre aquellos que habitan la ciudad —*en cubos, líneas y sólidos*: espacio cartesiano de figuras

The youngsters splashing around amongst dredges in the Garonne represent the Europe of just three generations ago – less than a century. Yet, as Serres explains in his writing, it is a scene that reminds us of the transformation that our ways of settling in a territory have undergone, the switch from a rural way of life to an intensely urban lifestyle:

“[...] countryfolk do not inhabit the same country, do not see or make the same landscape, nor even the same space, do not address the same living beings, do not perceive the same world with the same senses as city dwellers treading on pavements, prisoners within walls, deafened by the noise of the street and of tongues.”¹⁸

Let us stop at one of the points in this quote as it provides us with a tool for mapping the asynchronisms between a specific past and our present: If countryfolk *do not see or make the same landscape*, what two landscapes are we talking about? How are each of those landscapes *made*? And, more importantly, how significant does that landscape become when reconsidering it according to contemporary needs?

Interpretive hermeneutics proves insufficient for this reading as it keeps us dependant on causal, secondary thinking. So, there emerges another, constructive, hermeneutics which, unlike its interpretive counterpart that requires the representation of a model to access a predetermined reality, grants the opportunity to speak of fiction, without translations; it opens up to the occurrence and constructs within-with-outside-against-through it. Its instruments are metaphors, not symbols; its procedure is simultaneousness, not substitution.¹⁹ Constructive hermeneutics invites us to dive in, to take a sensory plunge reflecting the complexity of the contemporary surroundings from which architectures may surface that not only configure spaces resulting from logical predetermination, but that take part in redefining a world in constant change; opening up to the possibility of remaking it based on a broader understanding of the surroundings, *promoting a permeable and dialogical coexistence that responds to the multiple dimensions of contemporary existence*.²⁰

There is an insurmountable chasm between those who inhabit the city —*in cubes, lines and solids*: a Cartesian space of geometric

· 18
Serres, “Alma para todos, vestido para cada uno”, 278.

· 19
Maillard, *La razón estética*, 24-30.

· 20
José Ramón Moreno Pérez, “La posibilidad de un discurso narrativo para una Teoría de la arquitectura como hermenéutica”, *Astrágalo: cultura de la Arquitectura y la Ciudad* no. 35, (2024): 109, <https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.2024.i35.04>.

· 18
Translation of a quote from Serres, “Alma para todos, vestido para cada uno”, 278.

· 19
Maillard, *La razón estética*, 24-30.

· 20
José Ramón Moreno Pérez, “La posibilidad de un discurso narrativo para una Teoría de la arquitectura como hermenéutica” [The Possibility of a Narrative Discourse for a Theory of Architecture as Hermeneutics], *Astrágalo: cultura de la Arquitectura y la Ciudad* n. 35, (2024): 109, <https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.2024.i35.04>.

geométricas que se fundamentan como negación del mundo de la misma manera que «el primer muro perfectamente perpendicular al suelo»²¹— y aquellos que se mantienen en *lo aleatorio, dado, fatal*: en el mundo de lo continuo, de lo accidentado, de lo no normalizado. ¿Cómo devolver a los gestos y modos de instalación la adaptabilidad a la continuidad y los accidentes del mundo? Serres deja entrever la posibilidad no tan lejana de un mundo abierto a un ir y venir entre las cosas, donde lo humano se insertaba en un continuo que ya no reconocemos. Si es posible olvidar la precisión de los gestos modernos ¿cómo se transformará nuestro mundo? ¿Qué otredades nos quedan por habitar y qué paisajes por hacer?

Hacer mundo desde el campo: el caso de Teshima

Se corre siempre un riesgo, sino varios, cuando nos adentramos en la realidad del paisaje desde el prisma del campo y el campesinado. Se puede presentar la tentación de la mirada nostálgica, *retrotópica*²², o caer presas de la romantización del paisaje rural si planteamos la vuelta al campo, al *terruño*, como una huida de una habitabilidad extrema en unos tiempos difíciles. Incluso ser presas de la patrimonialización que inmoviliza el paisaje, convirtiéndolo en un mero escenario sobre el que ocurre el absurdo de intentar conservar una naturaleza en permanente mutación. El peligro no es otro que plantear una práctica reaccionaria, negacionista e introvertida, cuyo único fundamento sea la segmentación, la rotura y el descontento, sin proponer diálogo posible con la realidad existente.

Sin dejar de lado la connotación histórica de los términos, la riqueza de sus visiones y de sus conocimientos en relación a una tradición consolidada, el campo puede abordarse desde otra concepción no menos cierta, lo que el vocabulario anglosajón denomina *field* en inglés o *feld* en alemán. Un ensanchamiento de la mirada, apertura sugerida hacia lo incierto, a lo que no puede darse como predeterminado, como uno de los innumerables potenciales del campo y del paisaje en relación a la posibilidad de otras formas de vida.

Las corrientes del Garona y sus habitantes-pej, junto con la intención de búsqueda de esos otros modos de confabulación entre gesto y arquitectura, nos arrastran ahora hasta una pequeña isla del mar interior de Seto, en Japón, concretamente a la isla de Teshima, una de esas pequeñas islas denominadas «Islas del Arte». Reciben este nombre por la singular

figures that are substantiated as the negation of the world just like “the first wall that stood perfectly perpendicular to the ground”²¹— and those who stick to *the random, given, fatal*: in the world of the continuous, the rugged, the non-standardised. How to give back to gestures and forms of installation their adaptability to the continuity and ruggedness of the world? Serres hints on the not-too-distant possibility of a world open to a coming and going between things, where the human is inserted in a continuum that we no longer recognise. If it is possible to forget the precision of modern gestures, how will our world transform? What othernesses are left for us to inhabit and what landscapes to be made?

Worldmaking from the countryside: the Teshima case

We always run a risk —if not several— when venturing into the reality of landscape through the prism of the countryside and the country-dweller. We may feel the temptation of a nostalgic gaze, *retrotopia*²², or fall prey to the romanticisation of the rural landscape if we see going back to the countryside, to the *homeland*, as a chance to escape extreme habitability in difficult times. We might even fall prey to the patrimonialisation that immobilises the landscape, turning it into a mere stage upon which the absurdity of preserving a nature in constant mutation occurs. The danger is none other than suggesting a reactionary, negationist and introvert practice whose only foundation is segmentation, rupture and discontent, without proposing any possible dialogue with existing reality.

We are not to overlook the historical connotation the terms present, their wealth of visions and insights in relation to a consolidated tradition. Yet the idea of countryside can be approached from another equally accurate conception: the notion of *field*, or *feld* in German. This involves a broader view, a suggested widening towards the uncertain, to what cannot be taken as predetermined, as one of the countless potentials of the countryside and the landscape in relation to the possibility of other forms of life.

The Garonne’s currents and its fish-dwellers, together with the will to seek those other forms of confabulation between gesture and architecture, now sweep us away to a small island in the Seto Inland Sea in Japan: the island of Teshima, one of those so-called “Art Islands”. This denomination comes from the unique lens through which they have been

· 21
Roberto Calasso, *El Cazador Celeste*, (Barcelona: Anagrama, 2020).

· 22
Zygmunt Bauman, *Retrotopia*, (México: Paidós, 2017).

· 21
Roberto Calasso, *El Cazador Celeste [The Celestial Hunter.]*, (Barcelona: Anagrama, 2020).

· 22
Zygmunt Bauman, *Retrotopia*, (México: Paidós, 2017).

mirada que en ellas se ha depositado, ensayando una síntesis de paisaje y arquitectura fundada en el diálogo entre naturaleza y cultura, campo y arte, que en la práctica se ha materializado a través de pequeñas instalaciones artísticas y museísticas. El soporte de estas nuevas arquitecturas no es otro que su pasado, esa tradición agrícola releída de forma sensible y comprometida con nuevas formas de vida capaces de formular desde el campo respuestas a tiempos en crisis.

Tras la explotación del territorio —materializada en este caso en vertidos ilegales—, la contaminación de la isla apenas dejó testigos que dieran testimonio de la degradación de sus paisajes agrícolas, dedicados al cultivo del arroz y de algunas frutas locales, conduciéndolos hacia un estado de considerable abandono, con la consecuente pérdida de sus prácticas. El paisaje del cultivo dio lugar a una naturaleza más salvaje, que se adueñó de una isla prácticamente deshabitada y sembrada de pequeñas ruinas desde las que ahora se quiere hacer emerger nuevas formas de articularse en el medio. Paisajes del abandono donde, en su momento, las prácticas rústicas y ligadas al campo atravesaban casi al total de la población. Esos espacios, en su momento habitados por esa gente y su particular manera de hacer mundo, vindican esa distribución de gravidades y potencias que era sostén para sus prácticas.

Reconociendo el valor de estos paisajes en ruinas, y admirando a su vez el *fulgor* todavía presente de una tradición pasada, la isla de Teshima acomete un interesante proyecto de regeneración territorial que pretendía insuflar una nueva vitalidad a las ruinas del tiempo moderno y su afán productivo. La premisa no es otra que la estrecha colaboración entre tradición e innovación, paisaje cultural y arquitectura, arte y naturaleza, localidad y globalidad, pero que plantea algunas novedades frente a otros posibles casos de éxito. Este juego de dualidades se asienta en el paisaje como en un jardín de senderos que se bifurcan pues, como en el relato de Borges, todo conocimiento previamente establecido tiene la posibilidad de devenir otro.²³ Para ello, el equilibrio entre sus elementos se vuelve fundamental a la hora de mantener todas las potencialidades de este nuevo *campo* de trabajo.

Un umbral para la aparición desde la disolución de la arquitectura y el sujeto en el medio

La invitación a sumergirse que se propone al inicio de este texto se extiende a los campos de arroz de Teshima y la arquitectura del Museo de Arte allí situado, obra del arquitecto japonés Ryue Nishizawa que fue creada para

²³ Jorge Luis Borges, *El jardín de los senderos que se bifurcan*, (Barcelona: El Periódico, 1993).

seen, testing a synthesis between landscape and architecture founded upon a dialogue between nature and culture, countryside and art, which in practice has materialised in the form of small artistic and museum-like installations. The basis for these new architectures is none other than their past, that agricultural tradition re-read with a certain sensitivity and commitment towards new forms of life capable of formulating field-inspired responses to times of crisis.

In the aftermath of the exploitation of this territory —which, in this case, involved illegal dumping—, the island's contamination left barely any witnesses who could attest to the depletion of their agricultural landscapes formerly devoted to farming rice and local fruits, driving them towards a considerable state of disrepair and consequent loss of practices. Crop landscapes gave way to a wilder nature that overgrew this practically uninhabited island dotted with small ruins, from which new ways of experiencing the surroundings are now looking to emerge. In these landscapes of neglect, rustic, field-related practices used to run through almost the entire population. These spaces, once inhabited by these people and their own particular way of worldmaking, now vindicate that distribution of gravities and powers which sustained their practices.

Acknowledging the worth if these derelict landscapes and at the same time admiring how *brightly* their past tradition still shines, the island of Teshima undertakes an interesting project to regenerate the territory, seeking to breathe new life into the ruins of modern times and their productive zeal. The premise is to foster a close collaboration between tradition and innovation, cultural landscape and architecture, art and nature, locality and globality, though this time introducing certain novelties as compared to other success stories. This game of dualities becomes grounded in the landscape like a garden full of forking paths because, like in Borges' tale, all previously established knowledge has the potential to become other.²³ To achieve this, the balance between its elements turns crucial in maintaining all the potentialities of this new *field* of work.

A threshold for appearance through the dissolution of architecture and the subject in the surroundings

The invitation to dive in proposed at the beginning of this text extends to the rice fields of Teshima and the architecture of the Art Museum that stands there. It is the work of Japanese architect Ryue Nishizawa and was

²³ Jorge Luis Borges, *El jardín de los senderos que se bifurcan* [*The Garden of Forking Paths*], (Barcelona: El Periódico, 1993).

Cartografías de Teshima.

El proyecto de regeneración de la isla de Teshima nace de la singular unión de los tradicionales paisajes locales y la práctica contemporánea. La reinterpretación del campo se hace desde la convivencia equilibrada de las múltiples realidades y sujetos que lo componen. Cabe destacar, por ejemplo, la ausencia de alojamientos turísticos en la isla de Teshima, reflejo de una clara voluntad de limitar la relación de fuerzas dentro de ese nuevo diálogo establecido, sin por ello renegar de la realidad existente y el reclamo turístico.

Cartography of Teshima.

The project to regenerate the island of Teshima was born from the unique combination of traditional local landscapes and contemporary practice. The reinterpretation of the countryside is approached from a balanced coexistence between the multiple realities and subjects that compose it. It is interesting to note, for instance, the absence of tourist accommodation on the island of Teshima, which clearly reflects the will to limit the forces at play in that newly-established dialogue, without denying the existing reality and its tourist appeal.



› Fig 4. Cartografía de la instalación del Museo de Arte de Teshima y su vinculación con los campos de cultivo de arroz.

Fig 4. Cartography of the Teshima Art Museum installation and its link to the rice fields.

albergar la delicada intervención artística de la reconocida Rei Naito. Más que un análisis arquitectónico de la sustancia material del objeto, se propone una invitación a profundizar en la instalación del museo en el lugar, la forma en el que la objetualidad del mismo queda diluida en el paisaje, y el modo en el que realidades tan distantes —la técnica más contemporánea en fricción con la tradición del lugar— tienden puentes entre sí a través de algunos gestos arquitectónicos, aparentemente menores, pero de enorme capacidad constructiva y propositiva. De nuevo, el viaje no busca sino desvelar esa continuidad oculta, proyectada a través de la instalación arquitectónica como articuladora de otros mundos posibles. El objeto-museo se diluye en el entorno, esta vez no de forma tan literal como hiciera Olafur Eliasson en su intervención en la Fundación Beyeler, sino de una forma más literaria. Siguiendo la lógica de los senderos que se bifurcan (Fig. 04), la obra se presenta como un paseo que aborda una lectura de las múltiples realidades que conviven en los gestos de la arquitectura.

designed to house the delicate artistic creations of the acclaimed Rei Naito. Rather than performing an architectural analysis of the material substance of the object, we propose an invitation to delve into the museum's installation in that place, the way in which its objectuality dissolves into the landscape, and the manner in which bridges are built between such distant realities —the most contemporary technique clashing with the site's tradition— through certain, seemingly minor, architectural gestures which, in fact, hold huge constructive and propositional potential. Once again, the journey seeks only to unveil that hidden continuity, projected through that architectural installation as the shaper of other possible worlds. The museum-object dissolves into the surroundings, this time not quite so literally as with Olafur Eliasson's intervention for the Beyeler Foundation, but more literarily. In line with the logic of the forking paths (Fig. 04), the work is presented as a walk which explores a reading of the multiple realities that coexist in the gestures of architecture.

› Fig 5. Fotografía tomada desde el túnel de acceso al museo, donde se aprecia el paisaje de Teshima, los campos de cultivo y un trabajador del campo fundido en la escena.

Fig 5. Photograph taken from inside the tunnel leading into the museum, which shows the landscape of Teshima, the farmland and a farmer blending into the scenery.



Nuestra atención se centra, primeramente, en las secuencias de aproximación desplegadas antes de llegar a visibilizarse, siquiera, la arquitectura del museo. Esta secuencia de escenarios que se van acumulando en torno a los sistemas de acceso a la obra conforman ya lo arquitectónico, pues predisponen al sujeto frente a aquello que va a acontecer. En este caso, el entramado de caminos y carreteras refieren a una sinuosidad de la que el museo se hace eco; no tanto por sus formas curvas, sino más bien por cómo nos aleja de la inmediatez de lo que de él se espera: un museo que aparentemente no exhibe nada.

La carretera principal es la vía de acceso oficial, que remonta la geografía de la isla antes de aproximarse a la plaza de acceso al museo. Este camino bien podría entenderse como el camino normado, mayor, pues expresa deseos de abordabilidad, sublimación y notoriedad con los que pretende atraer al visitante extranjero mediante una secuencia de bellas perspectivas. Sin embargo, el sujeto distraído que decida caminar a la deriva podrá descubrir la posibilidad de la bifurcación en un pequeño sendero, de menores dimensiones y apenas visible entre la maleza, que con sigilo se distancia del camino principal y permanece en cotas más bajas, recorriendo la sinuosa geometría de los cultivos de arroz. A lo largo de este camino se hallarán realidades cotidianas del lugar: cabras, ovejas, campesinos y campesinas, pequeños cobertizos y utensilios de trabajo. Sin embargo, la voluntad del proyecto no deja caer a estos otros sujetos *invisibles*, pues pudiendo dejar morir el sendero al toparse con la carretera principal, elige conectarlo mediante un túnel con la plaza de acceso al museo, *haciendo lugar a lo otro*.

Our attention focuses firstly on the sequences deployed upon approaching, before the architecture of the museum is even visualised. This sequence of scenarios building up around the work's access systems begins to shape the architectural essence, setting the subject up for what is about to happen. In this case, the network of paths and roads anticipate a sinuosity that the museum then echoes, not so much because of its curves, but rather due to how it leads us away from what we would expect of it: a museum that seemingly exhibits nothing.

The main road is the official access route, climbing the island's geography before reaching the museum's entrance area. This route could easily be construed as the standard, grander way in, as it expresses an air of approachability, sublimation and notoriety with which it seeks to allure foreign visitors through a succession of beautiful perspectives. However, a distracted subject who decides to wander astray might discover the possibility of a fork on a small path, one less grand and barely visible through the undergrowth, that sneaks away from the main road and sticks to lower ground, tracing the windy geometry of the rice crops. All along, this path reveals the area's everyday realities: goats, sheep, farmers and country-dwellers, small huts and work tools. The will of the project, however, aims not to lose sight of these other *invisible* subjects, because although it could allow the path to die where it meets the main road, it chooses to connect the path through a tunnel straight to the museum's entrance area, *making room for otherness*.

Once inside the tunnel, we turn to look back at the countryside (Fig. 05), barely

- › Fig 6. Las pequeñas arquitecturas que componen la instalación del museo se ofrecen como nexo de unión entre los senderos.
Fig 6. The small architectures comprising the museum's installation rise as a link between the paths.



- › Fig 7. Imagen del interior de la cafetería del Museo de Arte, donde los visitantes disfrutan del menú elaborado exclusivamente con productos locales de la isla de Teshima.
Fig 7. Image of inside the Art Museum cafeteria, where visitors sample the menu made up of exclusively local produce from the island of Teshima.



Situados dentro del túnel volvemos la vista hacia el campo (Fig. 05) distinguiendo, apenas ya, esos *otros* sujetos que han quedado fundidos en el paisaje. Aquel gesto de *volver la mirada al campo*, desde la transición del túnel entendido como umbral de nuestra percepción, se hace ya solo bajo la premisa de atravesar el espacio, de ir más allá y construir el vínculo con la nueva arquitectura del museo desde el reconocimiento de nuevas realidades, nuevas fuerzas, nuevos sujetos. Ha sido necesario recorrer las distintas bifurcaciones del territorio para apreciar de otro modo la instalación del museo, su atomización en pequeños islotes que buscan un permanente diálogo con el exterior.

La arquitectura del museo se presenta segregada en discretos «pabellones», unas

making out those *other* subjects that have faded into the scenery. That gesture of *looking back at the countryside* from the transition of the tunnel, seeing this as the threshold of our perception, is done only under the premise of journeying through space, of going beyond and building a bond with the new architecture of the museum through the acknowledgement of new realities, new forces, new subjects. It has taken tracing the different forks in the territory to appreciate the museum's installation in a whole new way, with its atomisation in small islands that seek an ongoing dialogue with the outside.

The museum's architecture appears segregated in discrete "pavilions", thin white shells with an irregular and sinuous geometry

finas cáscaras blancas de geometría irregular y sinuosa, perforadas por grandes aberturas de similares características, que permiten una relación con el exterior. Como pequeñas islas inundadas por una naturaleza que las rebasa, se deconstruye la interioridad del museo para priorizar así la continuidad del medio, en un fluir de percepciones y experiencias que cuestionan también al propio sujeto visitante. Se desarma los interiores, y así se desarma al sujeto que, sorprendido, ha venido a un museo en el que nada se exhibe. O, al menos, nada esperado. Porque la propuesta de Rye Nishizawa y Rei Naito requiere de un distanciamiento de todo lo ya conocido, para poder volver a ver que sí, en realidad hay algo que se exhibe, que no es otra cosa que el lugar, en toda su complejidad y exuberancia. La arquitectura coloca a la naturaleza dentro, algo que tradicionalmente permanece en el exterior, y nos la coloca delante, tan presente que hace dudar si la vegetación, el agua, el aire, han ocupado el espacio, o si no seremos tal vez nosotros, sujetos de la experiencia, quienes hemos sido proyectados sobre el medio, nuestro tradicional «afuera».

Arquitectura e instalación han sido necesarias para devolver la mirada al campo, para reconocer esa continuidad oculta en un medio no siempre tan aprehensible, desvelando una convivencia que se nos presenta, incluso más explícita, en el menú de la cafetería: los granos de arroz recolectados durante la temporada, el jugoso pescado recogido al alba, o las virutas de cáscara de limón que apenas unos días antes colgaban de los árboles, ahora amasadas en deliciosas magdalenas.

La constructividad de esta narración invita a crear una conciencia estética de la experiencia del lugar, volcando una nueva sensibilidad en la relación de fuerzas entre tradición e innovación, entre lo local y lo global, entre los sujetos reconocidos y los sujetos extrañados. La arquitectura contemporánea se pone, en tantos sentidos, al servicio del paisaje local, ofreciéndose la una como soporte de la otra en una nueva continuidad. Se disuelven en un sutil pero potente gesto los límites entre sujeto y objeto, arte y naturaleza, para la formulación de nuevos modos de co-habitabilidad basados en el distanciamiento de lo predeterminado y en la convivencia con eso *otro* que in-forma el paisaje:

«Y son precisamente los cuerpos de los *hacedores*, precisamente las acciones derivadas de su robusta fisicalidad (...) las que nos permiten reconsiderar los orígenes de la arquitectura que se entrelazan con el concepto de «futuro primitivo»: cuando la fuerza limitada es una condición previa para la colaboración, y cuando la conversión a la naturaleza es el camino hacia la libertad, entonces son los modos de colaboración y de supervivencia que la gente aprehende a través del trabajo los que todavía irrigan, como siempre, los ya resacos cimientos de la «arquitectura contemporánea.»²⁴

perforated with great openings of similar characteristics enabling a relation with the outside. Like small islands flooded with the nature overgrowing them, the insideness of the museum is deconstructed to prioritise continuity with the surroundings in a flow of perceptions and experiences that also question the visiting subjects themselves. The interiors are disarmed, and so the subject is disarmed, surprised to find they have come to a museum where nothing is exhibited. Or, at least, nothing expected. Because the proposal brought by Rye Nishizawa and Rei Naito makes us step away from everything we already knew to rediscover that in fact there is something exhibited, which is simply the place, in all its complexity and exuberance. The architecture brings nature inside, whereas it is traditionally kept outside, and puts it in front of us, so present that it makes us wonder whether the vegetation, the water, the air, have occupied the space or if perhaps it is we, the subjects of the experience, who have been projected on the surroundings, our traditional “outside”.

It has taken both architecture and installation to turn our sights back on the countryside, to recognise that hidden continuity in surroundings which are not always so apprehensible, revealing a coexistence that is presented to us more explicitly still in the cafeteria menu: grains of rice harvested in the season, juicy fish freshly-caught at dawn, shavings from the rinds of lemons that just a few days ago grew on the trees, now kneaded into delicious muffins.

The constructiveness of this narration invites us to create an aesthetic awareness of the experience of the place, pouring a new sensitivity into the forces at play between tradition and innovation, locality and globality, recognised subjects and estranged subjects. Contemporary architecture is placed, in so many senses, at the service of the local landscape, each offering to support the other in a new continuity. In a subtle yet powerful gesture, the limits between subject and object, art and nature, dissolve to form new modes of co-habitability based on stepping back from the predetermined and coexisting with that *other* which in-forms the landscape:

“And it is precisely the bodies of the builders, precisely the actions arising from their robust physicality —otherwise referred to as ‘labor’— which allow us to reconsider the origins of architecture that are intertwined with the concept of “primitive future”: when limited strength is a precondition for collaboration, and when conversion to nature is the path to freedom, then it is the modes of collaboration and of survival that people apprehend through labor which still irrigate, as ever, the already parched foundation of ‘contemporary architecture’.”²⁴

Si de la realidad no podemos conocer más que lo percibido, entonces la única realidad posible es la ficción en la que el *mundo* se entiende como cada una de las formas en las que nos articulamos como sujetos con respecto al medio: a través de una fría distancia, de esa robusta fisicalidad. Para ello, la coherencia interna es vital ante tal construcción de mundo.²⁵ Del mismo modo que esta manera de hacer propone una hermenéutica constructiva, también cabría reconsiderar así el *campo*. Para ello, será necesario distanciarnos de cualquier atisbo de inmediatez, también de cualquier deseo de fuga nostálgica, pues siguiendo la estela de Maillard, no se trataría tanto de recuperar los valores de un pasado perdido, situación devenida de la supuesta mayor maleabilidad y adaptación de la carne respecto a la mente, sino de ser capaces de preguntarnos por la utilidad de lo que se cree y los orígenes de lo que se acostumbra con la intención de provocar nuevas conciencias, aquellas que nos permitan *tomar distancia y volver a mirar* para hallar en los lugares aquello que la innombrable actualidad necesita resignificar.

Originario no denota neutralidad. Intención, provocación y aparición han de fundirse para tan necesaria resignificación. De ello dependen las maneras de aprehensión de estos gestos que, con su repetición, son los que, a la postre, informan, conforman y construyen realidades en un contexto compartido, de expresiones, pensamientos, percepciones, movimientos y acciones ejercitadas en el marco de una interacción colectiva con lo humano, lo no humano, las cosas, el resto y lo demás.

Los trabajos utilizados, tanto la más literal y provocadora intervención de Olafur Eliasson, como el poético, simbólico y reflexivo trabajo realizado en Teshima, son solo dos formas en las que la arquitectura hace espacio a lo otro, despeja; su constructividad no se sustenta en una mera delimitación formal que actúa por segregación y fragmentación con eso otro, sino en una nueva narratividad capaz de tender puentes sin oponerse a esa alteridad. El espacio se vuelve un médium para el devenir, y el sujeto se ve permanentemente interrogado ante

· 24

«And it is precisely the bodies of the builders, precisely the actions arising from their robust physicality —otherwise referred to as “labor”— which allow us to reconsider the origins of architecture that are intertwined with the concept of “primitive future”: when limited strength is a precondition for collaboration, and when conversion to nature is the path to freedom, then it is the modes of collaboration and of survival that people apprehend through labor which still irrigate, as ever, the already parched foundation of “contemporary architecture”». Hu Fang, *Fujimoto: Towards a Non-intentional Space Vol. 1*, (Londres: Koenig Books, The Pavilion, 2016), 122-123.

· 25

La organización a partir de la ficción no es otra cosa que ensamblar partes para formar un todo organizado con base en valores relacionales, con coherencia interna, artística, construida. Abrirse a lo que Nietzsche llama “instinto de ficción”, una respuesta a la necesidad de organizar el caos para poder controlarlo. Maillard, *Contra el arte y otras imposturas*, 25.

If all we know of reality is what we perceive, then the only possible reality is the fiction in which the *world* is understood as each of the forms in which we move as subjects with respect to our surroundings: through a cold distance, through that robust physicality. Therefore, internal cohesion proves vital in such a construction of the world.²⁵ Just as this way of doing proposes a constructive hermeneutics, the *countryside* could also be reconsidered in this light. To do that, we would need to move away from any hint of immediacy, also from any desire for nostalgic escape because, following in Maillard’s wake, it would not be a case so much of retrieving the values of a lost past, a situation arising from a supposedly greater malleability and adaptation of matter to mind, but of being capable of questioning the use of what we believe and the origins of what we are used to with the intention of gaining new awarenesses, which would allow us to *step back and look again* to find in places that which the unspeakable present needs to resignify.

Originary does not mean neutral. Intention, provocation and appearance must all blend to produce such a necessary resignification. Reliant on this are the ways of apprehension of gestures that, through repetition, will ultimately be the ones to inform, conform and construct realities in a shared context of expressions, thoughts, perceptions, movements and actions performed within the framework of a collective interaction with what is human, what is not human, things, everything else and all the rest.

The works referenced, from the most literal and provocative intervention by Olafur Eliasson to the poetic, symbolic and reflexive work in Teshima, show just two ways in which architecture makes space for otherness, it clears; its constructiveness is not sustained by a mere formal delimitation that works through segregation and fragmentation with that other, but by a new narrative capable of building bridges without opposing that otherness. Space turns into a medium for becoming, and

· 24

«And it is precisely the bodies of the builders, precisely the actions arising from their robust physicality —otherwise referred to as “labor”— which allow us to reconsider the origins of architecture that are intertwined with the concept of “primitive future”: when limited strength is a precondition for collaboration, and when conversion to nature is the path to freedom, then it is the modes of collaboration and of survival that people apprehend through labor which still irrigate, as ever, the already parched foundation of “contemporary architecture”». Hu Fang, *Fujimoto: Towards a Non-intentional Space Vol. 1*, (Londres: Koenig Books, The Pavilion, 2016), 122-123.

· 25

Organisation according to fiction is nothing but assembling parts to form an organised whole based on relational values, with internal, artistic, constructed coherence. Opening up to what Nietzsche calls “fiction instinct”, a response to the need to organise chaos in order to control it. Maillard, *Contra el arte y otras imposturas*, 25.

la presencia en escena de esos otros habitantes del campo en un ejercicio, tan arriesgado como necesario, del que solo saldremos paradójicamente victoriosos si, como Serres, decidimos ser parte del río y perdemos olvidando algunas técnicas aprendidas. En última instancia, el túnel de Teshima se entiende no sólo como un puente físico al «afuera», sino como toda una transición simbólica hacia esas nuevas miradas y narratividades.

Debemos escribir y ensayar estas nuevas visiones conscientes de que somos los ciudadanos de los que habla Serres, pero también los campos de arroz y los peces del río. La cultura global, que sólo se concibe a sí misma en lo urbano —entendiendo la ciudad como la máxima expresión de lo medido, lo preciso, lo abarcable, lo cuantificable y científicamente mensurable— ha permeado las conciencias hasta distanciarlas de su capacidad creadora de realidades. Ante la continua desafección a la que están sometidos estos sujetos urbanizados, ante la necesidad de nuevas respuestas a una búsqueda que todavía no sabemos plantear y que abarca a tantas de nuestras disciplinas, devenir pez, hacedor o arquitecto se propone como una llamada a la búsqueda de esos otros paisajes en los que se pueda volver a reconstruir en confabulación con el medio continuo, fuerte y aleatorio que nos rodea y, que en última (o primera) instancia, nos informa como sujetos.

Procedencia de las imágenes

Fig. 1. Yves Klein. "El hombre en el espacio. El pintor del espacio se arroja al vacío.", 1960. ©Harry Shunk.

Fig. 2 y 3. Olafur Eliasson, "Life", Fundación Beyeler, 2021. ©Pati Grabowicz ©Markus Bühler Rasom

Fig. 4 a 7. ©Elaboración propia

Sobre los autores

Santiago Manuel Alfonso Fernández (Zamora, 1995)

Arquitecto Naval por la Universidad Politécnica de Madrid, Máster en Ciudad y Arquitectura Sostenibles, es actualmente doctorando y docente colaborador en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla.

salfonso@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-3069-9815>

Santiago Boschín Navarro (Mendoza, 1990)

Arquitecto por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Mendoza, Máster en Urbanismo, Planeamiento y Diseño Urbano y Máster en Ciudad y Arquitectura Sostenibles, es actualmente doctorando y docente colaborador en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla.

boschinsantiago@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2423-5288>

Paula Fernández San Marcos (Madrid, 1989)

Arquitecta por la Universidad Politécnica de Madrid y la Technische Universität de Viena, Máster en Ciudad y Arquitectura Sostenibles, es actualmente doctoranda y docente colaboradora en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla.

pau.fernandez.sm@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2163-9009>

the subject is permanently interrogated as it shares the stage with those other inhabitants of the countryside in an exercise that proves as risky as it is necessary which we can paradoxically only pull through successfully if, like Serres, we decide to become part of the river and lose ourselves, forgetting some of the techniques learned. Ultimately, Teshima's tunnel is construed not only as a physical bridge to the "outside", but as an entire symbolic transition towards those new outlooks and narratives.

We must write and practice these new visions in the awareness that we are the city-dwellers that Serres speaks of, but also the rice paddies and the fish in the river. Global culture, which only conceives itself in the urban context —seeing the city as the epitome of what is calculated, precise, contained, quantifiable and scientifically measurable—, has permeated consciences to the point of driving them away from their reality-making capacity. Faced with the constant disaffection these urbanised subjects undergo, faced with the need for new answers to a search we still do not know how to tackle and which covers so many of our disciplines, to become fish, builder or architect rises as a call to the quest for those other landscapes in which to rebuild in confabulation with the continuous, strong and random environment that surrounds us and that, ultimately (or firstly), in-forms us as subjects.

Source of illustrations

Fig. 1. Yves Klein. "Painter of Space. Leap into the Void", 1960. ©Harry Shunk.

Fig. 2 and 3. Olafur Eliasson, "Life", Beyeler Foundation, 2021. ©Pati Grabowicz ©Markus Bühler Rasom

Fig. 4 to 7. ©Proprietary picture

About the authors

Santiago Manuel Alfonso Fernández (Zamora, 1995)

Naval Architect by Madrid Polytechnic University, Master in City and Sustainable Architecture, PhD student and Assistant Profesor at Sevilla School of Architecture.

salfonso@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-3069-9815>

Santiago Boschín Navarro (Mendoza, 1990)

Architect by School of Architecture and Urbanism, Mendoza University, Master in Urbanism and Urban Design, Master in City and Sustainable Architecture, PhD student and Assistant Profesor at Sevilla School of Architecture.

boschinsantiago@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2423-5288>

Paula Fernández San Marcos (Madrid, 1989)

Architect by Madrid Polytechnic University and Technische Universität Wien, Master in City and Sustainable Architecture, PhD student and Assistant Profesor at Sevilla School of Architecture.

pau.fernandez.sm@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2163-9009>

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 2006.
- Bauman, Zygmunt. *Retrotopía*. México: Paidós, 2017.
- Borges, Jorge Luis. *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Barcelona: El Periódico, 1993.
- Calasso, Roberto. *El cazador celeste*. Barcelona: Anagrama, 2020.
- Cano Ciborro, Víctor Manuel. «Narraciones cartográficas: Arquitecturas desde el régimen sensible de la resistencia = Narrative cartographies: Architectures from the sensitive regime of resistance». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2021. <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.66954>
- Carmona, Carla. «Edificar formas de vida: Wittgenstein y Sloterdijk para la interculturalidad». *Astrágalo: cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, no. 23 (2017): 15-26. <https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.2017.i23.02>
- Carmona, Carla. «Wittgenstein, el guiño arquitectónico y el espíritu de una civilización. Un acercamiento al interés de Wittgenstein por la arquitectura». En *Textos fundamentales de la estética de la arquitectura*, coordinado por Alberto Rubio Garrido, 36-49. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, D.L., 2015.
- Fang, Hu. *Fujimoto: Towards a Non-intentional Space Vol. 1*. Londres: Koenig Books, The Pavilion, 2016.
- Goodman, Nelson. *Maneras de hacer mundo*. Madrid: La balsa de medusa, 1990.
- Lafontaine Carboni, Julien. «(from) the repertoire: an architectural theory of operations. Oral and embodied knowledge in architectural and spatial practices.» Tesis doctoral, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2022. <https://doi.org/10.5075/epfl-thesis-9230>
- Maillard, Chantal. *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-textos, 2009.
- Maillard, Chantal. *La razón estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.
- Moreno Pérez, José Ramón (2024). «La posibilidad de un discurso narrativo para una Teoría de la arquitectura como hermenéutica». *Astrágalo. Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, no. 35, (2024): 109-120. <https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.2024.i35.04>.
- Serres, Michel. «Alma para todos, vestido para cada uno», traducido por Luis Alfonso Paláu Castaño. *Ciencias Sociales y Educación*, vol. 8, nº. 15, (2019): 277-292. <https://doi.org/10.22395/csye.v8n15a15>.
- Stoner, Jill Stoner. *Hacia una arquitectura menor*, traducido por Lucía Jalón de Oyarzun. Madrid: Bartlebooth, 2017.