

Lo construido: ¿Siempre hay que hacer? Acción con lo extraordinario vs. Percepción de lo genérico What is already built: Must we always add more? Actions with the extraordinary vs. perceptions of what is generic

José Manuel López Ujaque
Iván Capdevila Castellanos

Resumen

Cualquier proyecto que trabaja sobre preexistencias construidas conlleva un acto de diseño que, como toda obra, se puede afrontar de maneras muy diversas. Por lo general, la historia de la intervención arquitectónica nos ha encaminado a entenderlo como un proceso de puesta en valor de lo extraordinario y casi siempre tendente hacia un hacer intelectual y material mayúsculo. A través de varios casos de estudio, asociados principalmente a dos exposiciones comisariadas por OMA y por el pabellón alemán en sendas Bienales de Arquitectura de Venecia (2010 y 2012), el artículo plantea abrir preguntas sobre una alternativa de hacer sobre lo preexistente: ¿Se puede entender también ese hacer desde un punto de vista contemplativo? ¿Se puede reconocer valor también en lo genérico y no solo en lo extraordinario?

Palabras clave: preexistencias, reducir, lo genérico, acción vs. percepción, preservación, intervención

Abstract

Any project that works on pre-existing buildings involves an act of design that, like any other work, can be approached in very different ways. Generally, the history of architectural intervention has led us to understand it as a process of enhancement of the extraordinary and almost always leading to a major intellectual and material effort. Through several case studies, mainly associated with two exhibitions curated by OMA and the German pavilion at the Venice Biennale of Architecture (2010 and 2012), this article raises questions regarding an alternative way of dealing with the pre-existing: can such a process also be understood from a contemplative point of view? Is it also possible to recognize value in the generic and in the extraordinary?

Keywords: pre-existing architecture, reducing, generic, action VS. perception, preservation, intervention

Cómo citar · Citation

López Ujaque, José Manuel, y Iván Capdevila Castellanos. "Lo construido: ¿siempre hay que hacer? Acción con lo extraordinario Vs. Percepción de lo genérico". BAC Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea, no. 11 (2021): 32-51.
<https://doi.org/10.17979/bac.2021.11.0.7182>.

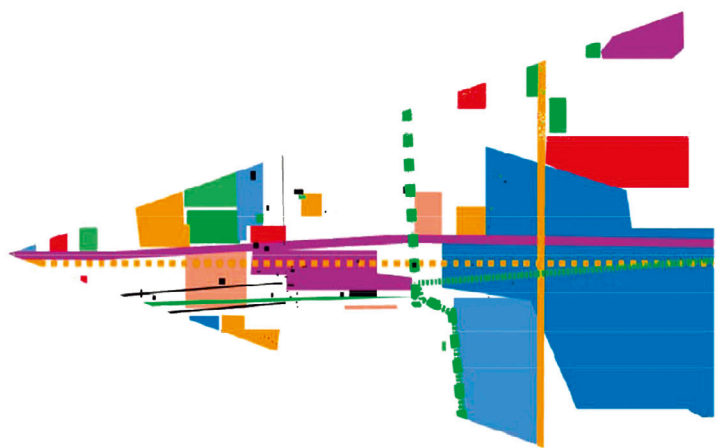
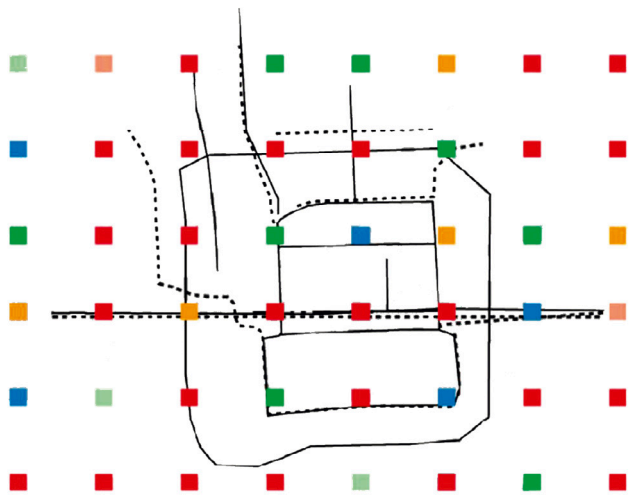
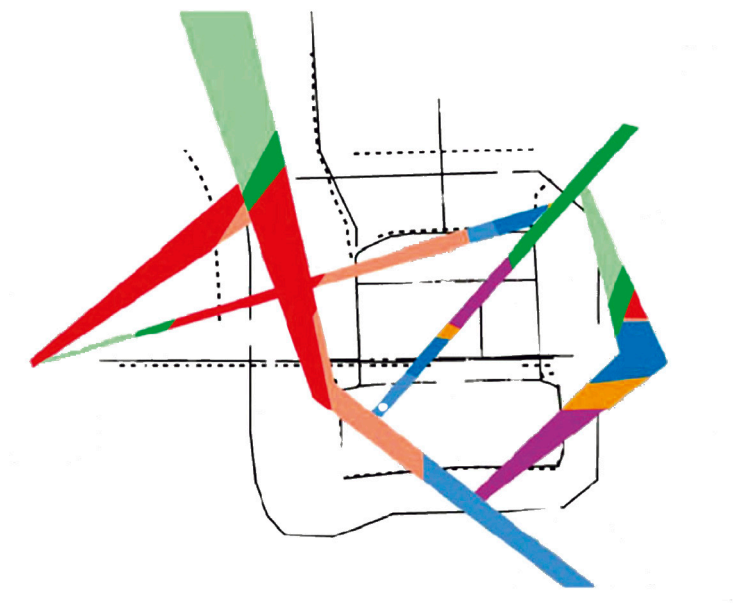
Boletín Académico.
Revista de Investigación y
Arquitectura Contemporánea
Journal of Research and
Contemporary Architecture
Escola Técnica Superior
de Arquitectura da Coruña

Número · Number: 11 (2021)
Páginas · Pages: 32 - 51
Recibido · Received: 20.10.2020
Aceptado · Accepted: 11.11.2021
Publicado · Published: 31.12.2021

ISSN 0213-3474
eISSN 2173-6723
DOI: <https://doi.org/10.17979/bac.2021.11.0.7182>

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





En la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2012¹, el pabellón alemán acogía una exposición titulada *Reduce/Reuse/Recycle: Architecture as Resource* (Reducir/Reutilizar/Reciclar: Arquitectura como Recurso) cuyo comisario era el arquitecto Muck Petzet. El lema era claro y meridiano sobre lo que podíamos encontrar en ella, 16 ejemplos de arquitectos alemanes sobre uno de los “temas candentes del momento”², que hoy en día lo sigue siendo.

“Reducir/Reutilizar/Reciclar aboga por un cambio exitoso del valor de los residuos, convirtiéndolos en materiales reutilizables. Las tres erres encierran una jerarquía sobre lo residual en la que la abstinencia ocupa el primer lugar, seguida del uso directo y, en tercer lugar, el reciclaje modificando las propiedades del material. La misma lógica puede ser aplicada para establecer un nuevo sistema de valores que trate con los edificios existentes: cuantos menos cambios sean hechos y menos energía se use, mejor será el proceso”³.

Los 16⁴ ejemplos alemanes de la Bienal se organizaban desde “la menos a la más elaborada intervención”⁵, según decía su comisario. En un orden creciente de esfuerzo material, los proyectos quedaban clasificados en 8 familias que llevaban por nombre: Percepción, Mantenimiento, Transformación, Adición, Relleno, Rediseño, Sustracción y Reciclaje.

1. Percepción (1 ejemplo): Suponía observar y detectar que algo genérico era ya valioso, no siendo necesaria una gran intervención del arquitecto.
2. Mantenimiento (1 ejemplo): Suponía realizar operaciones inaplazables para prolongar, de forma efectiva, la vida del edificio.

· 1
Comisariada por David Chipperfield bajo el lema *Common Ground*.

· 2
Muck Petzet y Florian Heilmeyer, *Reduce, Reuse, Recycle: Architecture as Resource* (Berlín: Hatje Cantz, 2012), 10. Traducción propia.

· 3
Petzet y Heilmeyer, *Reduce, Reuse, Recycle*, 10.

· 4
Títulos de los ejemplos, según el catálogo de la exposición: (1) The Flower Shop in Oberbarmen: The Wuppertal Studio and Seminar, Urs Füssler + Jörg Leeser, 2008-2009. (2) College Buildings I and II, Universität Stuttgart, Heinle, Wischer und Partner, 2000-2009. (3) Antivilla, Krampnitz, Brandlhuber, 2012. (4) Urban Renewal Europarei, Uithoorn, Atelier Kempe Thill Architects and Planners, 2004-2010. (5) Galerie Giti Nourbaksch, Berlin, RobertneunTM, 2006. (6) Cultural Center Alvéole 14, Saint-Nazaire, LIN Architects Urbanists, 2005-2007. (7) Lecture Hall, Universität Erlangen-Nürnberg, Schulz & Schulz, 2010-2011. (8) Brunnenstrasse, Berlin, Brandlhuber + ERA, 2007-2010. (9) High-Rise Student Housing, Munich, knerer und lang Architekten, 2010-2012. (10) Tower Building C10, Hochschule Darmstadt, Staab Architekten, 2009-2011. (11) Dornbusch Church, Frankfurt am Main, Meixner Schlüter Wendt Architekten, 2003-2005. (12) Schreiber Residence, Aachen, AMUNT Architekten + Martenson und Nagel Theissen, 2010-2011. (13) Building Recycling, Status Quo, 2012. (14) Residential Complex, Klostersgarten Lehel Munich, Hild und K Architekten, 2007-2009. (15) Fichtelberg Mountain Hut, Tellerhäuser/Erzgebirge, AFF Architekten, 2009-2010. (16) East Wing of the Museum of Natural History Berlin, Diener & Diener Architekten, 2008-2010.

· 5
Petzet y Heilmeyer, *Reduce, Reuse, Recycle*, 10. Traducción propia.

At the 2012¹ Venice Architecture Biennale, the German pavilion hosted an exhibition under the title *Reduce/ Reuse / Recycle: Architecture as Resource*, curated by architect Muck Petzet. The theme was crystal clear about what was on display: 16 examples by German architects on one of the “burning issues of the day”², which continues to be so today.

“Reduce/Reuse/Recycle stands for a successful shift in value from waste to reusable material. The three Rs form a waste hierarchy in which avoidance comes first followed by direct use and, in third place, recycling which changes the properties of the material. The same logic may be applied in setting up a new value system to address existing buildings: the fewer changes that are made and the less energy used, the better the process”³.

The 16⁴ German examples at the Biennale ranged from “the least to the most elaborate intervention”, according to its curator⁵. Ordered by increasing material effort, the projects were classified into eight categories: Perception, Maintenance, Transformation, Addition, Filling, Redesign, Subtraction and Recycling.

1. Perception (1 example): It involved observing and realizing that something generic was already valuable, without the need for significant intervention by the architect.
2. Maintenance (1 example): It entailed undertaking undelayable operations to effectively extend the life of the building.

· 1
Curated by David Chipperfield under the theme *Common Ground*.

· 2
Muck Petzet and Florian Heilmeyer, *Reduce, Reuse, Recycle: Architecture as Resource* (Berlín: Hatje Cantz, 2012), 10.

· 3
Gilles Clément, *Third Landscape Manifesto*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2007): 51.

· 4
Titles of the examples, according to the exhibition catalog: (1) The Flower Shop in Oberbarmen: The Wuppertal Studio and Seminar, Urs Füssler + Jörg Leeser, 2008-2009. (2) College Buildings I and II, Universität Stuttgart, Heinle, Wischer und Partner, 2000-2009. (3) Antivilla, Krampnitz, Brandlhuber, 2012. (4) Urban Renewal Europarei, Uithoorn, Atelier Kempe Thill Architects and Planners, 2004-2010. (5) Galerie Giti Nourbaksch, Berlin, RobertneunTM, 2006. (6) Cultural Center Alvéole 14, Saint-Nazaire, LIN Architects Urbanists, 2005-2007. (7) Lecture Hall, Universität Erlangen-Nürnberg, Schulz & Schulz, 2010-2011. (8) Brunnenstrasse, Berlin, Brandlhuber + ERA, 2007-2010. (9) High-Rise Student Housing, Munich, knerer und lang Architekten, 2010-2012. (10) Tower Building C10, Hochschule Darmstadt, Staab Architekten, 2009-2011. (11) Dornbusch Church, Frankfurt am Main, Meixner Schlüter Wendt Architekten, 2003-2005. (12) Schreiber Residence, Aachen, AMUNT Architekten + Martenson und Nagel Theissen, 2010-2011. (13) Building Recycling, Status Quo, 2012. (14) Residential Complex, Klostersgarten Lehel Munich, Hild und K Architekten, 2007-2009. (15) Fichtelberg Mountain Hut, Tellerhäuser/Erzgebirge, AFF Architekten, 2009-2010. (16) East Wing of the Museum of Natural History Berlin, Diener & Diener Architekten, 2008-2010.

· 5
Petzet and Heilmeyer, *Reduce, Reuse, Recycle*, 10.

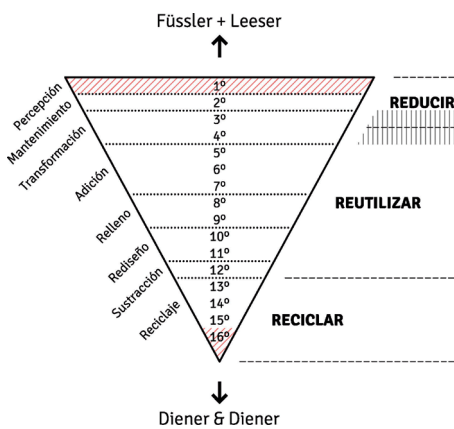


Fig. 1. Pirámide invertida de las 3 erres en *Reduce/Reuse/Recycle: Architecture as Resource*.

Fig. 1. Inverted pyramid of the 3 R's in *Reduce/Reuse/Recycle: Architecture as Resource*.

3. Transformación (2 ejemplos): Suponía la reutilización total de lo construido, actualizado mediante operaciones arquitectónicas de bajo rango diluidas en el valor total de lo preexistente.
4. Adición (3 ejemplos): Suponía yuxtaponer nuevas partes sobre arquitecturas preexistentes, para conseguir actualizarlas mediante relaciones simbióticas cercanas al 50%-50%.
5. Relleno (2 ejemplos): Suponía el paso de un vínculo simbiótico a uno de fagocitación, donde lo nuevo engulle a lo viejo.
6. Rediseño (2 ejemplos): Suponía un rediseño completo de alguna parte del edificio preexistente, sobre todo sus fachadas.
7. Sustracción (1 ejemplo): Suponía la supresión de partes del edificio, como respuesta para asegurar su supervivencia.
8. Reciclaje (4 ejemplos): Suponía el reciclaje formal del edificio preexistente, recuperando partes desaparecidas para volver a colocarlas donde estuvieron en origen.

Del repertorio de ejemplos del pabellón alemán se podían extraer dos conclusiones iniciales. Una respecto al significado de los nombres de cada una de las familias, y otra respecto a la cantidad de ejemplos en cada una de ellas.

Respecto al significado de los nombres. *Percepción y mantenimiento*, las dos primeras familias, son sustantivos que relacionamos con actitudes reflexivas. Si los convirtiéramos en verbos (percibir y mantener) diríamos que implican cierta inacción material. Este hecho entronca con el valor de la primera de las tres erres: "reducir", convirtiendo la competencia del arquitecto en una labor cercana a la contemplación y la actividad mínima.

Salvo *transformación*, el resto de las familias nos remiten a posiciones muy enérgicas, a verbos que implican acción en mayor o menor medida (adherir, rellenar, rediseñar, sustraer y reciclar) y que derivan en un entendimiento más intervencionista en las dos erres restantes: "reutilizar" y "reciclar". *Transformación* funciona como una zona de nadie entre "reducir" y el conglomerado de "reutilizar" y "reciclar", un lugar intermedio donde los proyectos se podían decantar tanto a un lado como a otro.

Respecto a la cantidad de ejemplos, es muy diferente a cada lado de la frontera establecida por el conjunto *transformación*: 2 ejemplos a un lado y 12 al otro (Fig. 01). De aquí podríamos extraer que, como tendencia general, la mayor parte de esos proyectos sobre lo construido se inclinaban por responder y comportarse con acciones más activas que contemplativas.

En cuanto a las dos conclusiones expuestas, respecto al significado y la cantidad, podríamos considerarlas como parciales al ser fruto de la observación y estudio de un solo país. Para ampliar el rango, pocos años más tarde, en 2016 y también en una Bienal de Arquitectura de Venecia⁶, el

This involved the complete reutilization of what was built, updated through low-range architectural operations that were diluted in the total value of what already existed.

It implied juxtaposing new parts on to preexisting architectural structures, in order to update them through symbiotic relations approaching 50%-50%.

This involved moving from a symbiotic bond to one of phagocytizing, where the new engulfs the old.

This involved a complete redesign of some parts of the pre-existing building, especially its facades.

This involved the removal of parts of the building, as a response to ensure its survival.

This involved the formal recycling of the pre-existing building, recovering missing parts to put them back where they were originally.

Two initial conclusions could be drawn from the examples found in the German pavilion. One regarding the meaning of the names of each of the categories, and the other regarding the number of examples in each of them.

Regarding the meaning of their names. Perception and maintenance, the first two categories, are nouns that we relate to reflexive attitudes. If we were to convert them into verbs (perceive and maintain) we would say that they imply a certain material inaction. This fact connects with the value of the first of the three R's: "reduce", transforming the architect's work into a task akin to contemplation and minimal activity.

Except for transformation, the rest of the families refer us to very energetic positions, to verbs that imply action to a greater or lesser extent (add, fill, redesign, subtract and recycle) and that derive in a more interventionist understanding in the remaining two R's: "reuse" and "recycle." Transformation acts as a grey area between "reduce" and the "reuse" and "recycle" conglomerate, an intermediate area where projects could fall on one side or the other.

Regarding the number of examples, it is very different on each side of the border established by the transformation group: 2 examples on one side and 12 on the other (Fig. 01). It could be drawn from this that, in general, most of these projects on what has been built were inclined to respond and behave in a more active than contemplative manner.

As for the two above conclusions, regarding meaning and quantity, we could consider them as partial as they are the result of the observation and study of a single country. To widen the range, a few years later, in 2016 and also at an Architecture Biennale in Venice⁶,

6 Comisariada por Alejandro Aravena bajo el lema *Reporting from the front*.

6 Curated by Alejandro Aravena under the theme *Reporting from the front*.



› Fig. 2. Tienda de flores en Wuppertal.
Fig. 2. Wuppertal flower shop.

pellón español realizó una exposición similar bajo el título *Unfinished*. En ella afluían 55 proyectos que trabajaban desde lo inacabado, por lo tanto, desde las preexistencias. En ella también se establecían familias (consolidación, reapropiación, adaptabilidad, inserciones, reasignaciones, desnudez, posarse y pavimentos) que, con su significado y cantidad, volvían a poner de manifiesto la predominancia de la acción frente a la contemplación. Basta hacer un recorrido por dichos ejemplos para confirmarlo, siendo solo 4 ejemplos bajo el título "consolidar" los que nos remiten a intervenciones mínimas.

La tienda de flores de Wuppertal y el Museo de Historia Natural de Berlín

Volviendo a la Bienal de 2012, el siguiente paso de este artículo será examinar los extremos (el primer y el decimosexto ejemplo) del rango de la retrospectiva alemana; remitiéndonos a dos posiciones alejadas pese a pertenecer ambas a la misma pirámide invertida de las 3 erres⁷ (Fig. 01). En la parte superior, una experiencia académica llevada a cabo en 2008 por los arquitectos alemanes Urs Füssler y Jörg Leoser, junto a sus estudiantes de arquitectura de la Universidad de Wuppertal (Alemania). En la parte inferior, el reciclaje/reconstrucción del ala este del Museo de Historia Natural de Berlín, realizado en 2008 por los arquitectos alemanes Diener & Diener.

Urs Füssler y Jörg Leoser impartieron dos cursos para estudiantes de Grado y Máster de la

· 7
En la base superior se encuentra reducir, la acción que menos esfuerzo requiere. Después reutilizar. Finalmente, ocupando el pico inferior y el mayor esfuerzo, reciclar.

the Spanish pavilion held a similar exhibition under the title *Unfinished*. Fifty-five projects surfaced in it whose work started on unfinished pieces, therefore, from pre-existing buildings. It also established categories (consolidation, reappropriation, adaptability, insertions, reassignments, nudity, perching and pavements) which, with their meaning and quantity, once again highlighted the supremacy of action as opposed to contemplation. These examples are enough to confirm this, with only four examples under the heading "consolidate" that refer us to minimal interventions.

The Wuppertal flower shop and the Berlin Museum of Natural History

Looking back to the 2012 Biennial, this article will now examine the extremes (the first and the sixteenth example) of the range of the German retrospective; this will refer us to two distant positions despite both belonging to the same inverted pyramid of the 3Rs⁷ (Fig. 01). At the top, an academic experience carried out in 2008 by German architects Urs Füssler and Jörg Leoser, along with their architecture students at the Wuppertal University (Germany). At the bottom, the recycling/reconstruction of the east wing of the Natural History Museum in Berlin, carried out in 2008 by German architects Diener & Diener.

Urs Füssler and Jörg Leoser taught two courses to bachelor's and master's students

· 7
At the top base is reduce, the action that requires less effort. Then reuse. Finally, occupying the lower peak and the greatest effort, recycle.

Universidad de Wuppertal. Titulados *Findlinge*⁸ y *Dramatyp*⁹, su principal interés era acercarse de una forma desprejuiciada a lo construido en la propia Wuppertal. Fruto de un reconocimiento atento e interesado de la realidad, cada estudiante debía elegir un edificio anónimo que percibiera como interesante. Después debía proponer unos clientes, nuevos usos y aplicar sus particulares transformaciones sobre lo preexistente. El resultado llevado a cabo por la mayor parte de los estudiantes convertía supermercados en casas para personas sin hogar, complejos industriales en escuelas de horticultura o almacenes en centros comunitarios.

Sin embargo, la estudiante Saskia Boachie, encontró una tienda de flores (Fig. 02) que le hizo interrumpir su hacer. Este extraño edificio, cercano a la estación de tren, según palabras de Leeser “ilustra como diferentes fuerzas pueden concurrir para acomodarse a tipos edificatorios existentes. Tienes la típica *Bergisches Haus* con dos plantas, cubierta con pizarra del Rin. Pero con el paso del tiempo y a través de un proceso de urbanización, la arquitectura moderna de los 70 encontró un lugar en el edificio añadiendo balcones con petos de vidrios tintados, grandes carpinterías de madera, elementos de fachada con reminiscencias de Egon Eiermann¹⁰, y *BLUMEN*¹¹ deletreado en cubos. [...] Lo viejo y lo nuevo fueron combinados virtuosamente”¹².

Mientras que el resto de los compañeros de Boachie intervenían con acciones decididas y enérgicas, ella entendió que su proyecto acababa en la percepción, poco más había que hacer, nada que “reutilizar” y “reciclar”. Boachie reconoció que “reducir” su acción era la situación más valiosa. ¿Podría haber buscado lo extraordinario de su ejemplo y transformarlo, deshaciéndose del resto de añadidos genéricos? Probablemente sí, de manera análoga a lo que hacían sus compañeros, pero su pasión hacia el edificio se canalizó de otra forma más pausada y menos notoria.

Esa misma pasión es la que sintió el director teatral Peter Brook¹³ cuando en 1974 descubrió el teatro de *Les Bouffes du Nord* de París: “Un día, hace casi treinta años, Micheline Rozan sugirió que fuéramos a ver un teatro abandonado detrás de la Gare du Nord. Llegamos a la Place de la Chapelle, pero no había absolutamente ninguna evidencia del edificio, solo una típica fachada

at Wuppertal University. Called *Findlinge*⁸ and *Dramatyp*⁹, their main focus was to approach without prejudice what had been built at Wuppertal itself. As a result of an attentive and interested examination of reality, each student had to choose an anonymous building that he or she perceived as interesting. They then had to propose clients, new uses and apply their own particular transformations to the pre-existing building. The results achieved by most of the students turned supermarkets into homes for the homeless, industrial complexes into horticultural schools or warehouses into community centers.

Student Saskia Boachie, however, found a flower shop (Fig. 02) that made her interrupt her work. This strange building, near the train station, in Leeser’s words “illustrates just how different forces can lead to a softening of building types and the creation of bastards. You have the typical *Bergisches Haus* with two floors, clad on the exterior with Rhine slate. But over the course of time and through the process of urbanization, the modern architecture of the 1970s found a place for itself in the building adding tinted-glass balcony balustrades, large stained-wood windows, façade elements reminiscent of Egon Eiermann¹⁰, and *BLUMEN*¹¹ spelled out on back-lit cubes. [...] The old and the new were virtuously combined”¹².

While the rest of Boachie’s peers intervened with decisive and energetic actions, she felt that her project concluded with its perception, there was little more to be done, nothing to “reuse” and “recycle”. Boachie found that “scaling down” her action was the more valuable approach. Could she have sought out the extraordinary in her example and transformed it by stripping it of generic add-ons? Probably so, similarly to what her peers were doing, but her passion for the building was channeled in another, more leisurely and less conspicuous way.

That same passion is what theater director Peter Brook¹³ felt when in 1974 he discovered the *Les Bouffes du Nord* theater in Paris: “One day, nearly thirty years ago Micheline Rozan suggested that we go and look at an abandoned theatre behind the Gare du Nord. We arrived at the Place de la Chapelle, but there was absolutely no evidence of the building: just

· 8

Refiriéndose al término geológico usado para definir a una roca que difiere de otras rocas nativas existentes en la misma zona.

· 9

Refiriéndose a la respuesta de un organismo frente a una situación excepcional.

· 10

Egon Eiermann (1904-1970) Arquitecto alemán de mitad del siglo XX cuyas estructuras y detalles metálicos destacaban por su delicadeza.

· 11

En alemán significa flores.

· 12

Jörg Leeser and Urs Füssler, “The Flower Shop in Oberbarmen: The Wuppertal Studio and Seminar,” *Candide. Journal for Architectural Knowledge*, no. 04 (2011): 57. Traducción propia.

· 13

Peter Brook (1925-) Reconocido director teatral cuyas puestas en escena han sido revolucionarias e innovadoras.

· 8

Referring to the geological term used to define a rock that differs from other native rocks existing in the same area.

· 9

Referring to an organism’s response to an exceptional situation.

· 10

Egon Eiermann (1904-1970) German architect of the mid-twentieth century whose structures and metal details stood out because of their delicacy.

· 11

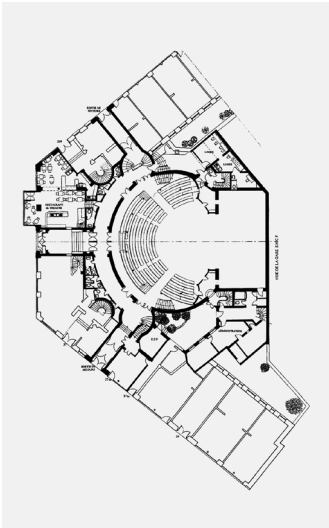
“Flowers” in German

· 12

Jörg Leeser and Urs Füssler, “The Flower Shop in Oberbarmen: The Wuppertal Studio and Seminar,” *Candide. Journal for Architectural Knowledge*, no. 04 (2011): 57.

· 13

Peter Brook (1925-) Renowned theater director whose productions have been revolutionary and groundbreaking.



^ Fig. 3. Planta de
Les Bouffes du Nord
Fig. 3. Les Bouffes du
Nord floor plan

> Fig. 4. Estado actual de
Les Bouffes du Nord
Fig. 4. Current condition of
Les Bouffes du Nord.

parisina del siglo XIX en el chaflán del boulevard. Investigamos más: había una tabla suelta cubriendo un agujero en el muro, la apartamos y entramos en un oscuro túnel. Había escombros por todas partes y, todavía, ninguna señal del espacio prometido. De repente una puerta se abrió y estaba allí el Bouffes —un volumen majestuoso con luz que pasaba a través de la cúpula [...] a nivel del suelo, un lugar bombardeado. Había una pila de desechos en el centro del espacio, con cables colgando por todas partes, evidenciando la destrucción en marcha”¹⁴.

Les Bouffes du Nord fue construido en 1876 por el arquitecto francés Louis-Marie Émile Leménil. Pocos años después, en 1914, tuvo que clausurarse tras una cadena de infortunios y mala gestión por parte de sus sucesivos directores. En 1952, como consecuencia de su total abandono, sufrió un incendio que acabó por desterrarlo de la memoria colectiva del barrio y la ciudad. Quedaba oculto y anónimo dentro de otra manzana parisina más (Fig. 03).

El interés de Brook no cesó en su hallazgo, sino que, buscando desde tiempo atrás un lugar para establecer su compañía teatral, *Les Bouffes du Nord* le pareció el sitio más idóneo. Fascinado por su descubrimiento, lo asumió tal cual y le dio una segunda oportunidad como teatro. “Nuestra primera decisión: dejar el teatro exactamente como estaba, no borrar nada”¹⁵. Ponerlo en funcionamiento de nuevo implicaba intervenir muy poco, solo limpiarlo, huir de cualquier tipo de operación mayúscula e intrusiva que acabara eliminando “cualquier huella de los cien años de historia que han pasado por él”¹⁶.

Las únicas acciones que se hicieron fueron operaciones inaplazables relativas a la seguridad estructural del edificio. El resto quedó tal cual

a typical nineteenth-century Parisian façade turning the corner of the boulevard. We investigated further: there was some loose boarding covering a hole in the wall which we wrenched aside and then crawled into a dark tunnel. There was debris all around, and still no sign of the promised space. Suddenly a door opened and there was the Bouffes —a majestic volume with light streaming down through the dome [...] at ground level, like a bomb site. There was heap of rubble in the middle of the space with wires hanging everywhere, evidence of destruction in progress”¹⁴.

Les Bouffes du Nord was built in 1876 by the French architect Louis-Marie Émile Leménil. A few years later, in 1914, it had to be closed after a series of setbacks and mismanagement by its successive directors. In 1952, as a consequence of its total abandonment, there was a fire that finally banished it from the neighborhood’s and the city’s collective memory. It remained hidden and anonymous within just another Parisian block (Fig. 03).

Brook’s interest did not end with his discovery, but, having searched for some time for a place to establish his theater company, *Les Bouffes du Nord* seemed to him the most suitable location. Fascinated by his discovery, he took it as it was and gave it a second chance as a theater. “Our first decision was to leave the theatre exactly as it was”¹⁵. Putting it back into operation meant intervening very little, just cleaning it up, fleeing from any kind of major and intrusive operation that would end up eliminating “any trace etched in by a hundred of years’ living”¹⁶.

The only actions taken were unavoidable operations related to the structural safety of

· 14
Peter Brook, *The Shifting Point: Theatre, Film, Opera 1946-1987* (New York: Harper & Row, 1989), 151. Traducción propia.

· 15
Brook, *The Shifting Point*, 152.

· 16
Brook, *The Shifting Point*, 152.

· 14
Peter Brook, *The Shifting Point: Theatre, Film, Opera 1946-1987* (New York: Harper & Row, 1989), 151.

· 15
Brook, *The Shifting Point*, 152.

· 16
Brook, *The Shifting Point*, 152.



^ Fig. 5. Estado previo del Museo de Historia Natural de Berlín
Fig. 5. Previous state of the Berlin Natural History Museum.

v Fig. 6. Panel prefabricado de fachada del Museo de Historia Natural de Berlín
Fig. 6. Precast façade panel of the Berlin Natural History Museum.



(Fig. 04), porque se interpretaba listo para acoger espectáculos teatrales: “Dejamos los viejos asientos de madera de los palcos. Durante los primeros espectáculos algunas personas se quedaron literalmente clavadas a sus asientos y tuvimos que indemnizarlas porque la tela de sus faldas y pantalones quedó desgarrada. Afortunadamente, en general, hubo grandes aplausos que literalmente ‘echaron la casa abajo’ porque trozos considerables de molduras se desprendieron y cayeron debido a las fuertes vibraciones”¹⁷.

El teatro descubierto por Brook encarnaba una forma distinta de ver y hacer representaciones teatrales, uno de los anhelos que el director británico ha perseguido durante toda su carrera profesional. Aunque los estándares de confort fueran muy distintos de los convencionales, su éxito fue y es manifiesto; siendo desde entonces uno de los teatros parisinos con más afluencia.

Situación arquitectónica opuesta a las dos anteriores es la del Museo de Historia Natural de Berlín, de los arquitectos Diener & Diener. El ala este del museo, destruida parcialmente durante la II Guerra Mundial, permanecía impassible al paso del tiempo (Fig. 05) hasta que, en el año 2008, se volvió a incorporar al edificio. El proyecto de

the building. The rest was left as it was (Fig. 04), because it was deemed ready to host theatrical performances: “We had kept the old wooden seats on the balcony. During the first performances some people were literally stuck to their seats and we had to reimburse a few very cross ladies who had left a piece of their skirt on the seat. Fortunately there was a great deal of applause, but it literally brought the house down because large sections of plaster moulding broke off due to of the vibrations”¹⁷.

The theater Brook discovered embodied a different way of seeing and staging theatrical performances, one of the yearnings that the British director has pursued throughout his professional career. Although the standards of comfort were very different from conventional ones, its success was and is evident; being since then one of the most crowded Parisian theaters.

The opposite architectural situation to the two previous ones is that of the Berlin Natural History Museum by the architects Diener & Diener. The east wing of the museum, partially destroyed during World War II, remained untouched by the passage of time (Fig. 05) until it was integrated back into the building in

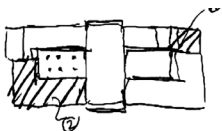
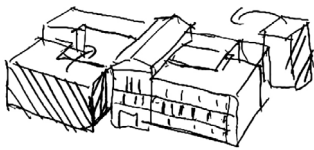
· 17
Brook, *The Shifting Point*, 153.

· 17
Brook, *The Shifting Point*, 153.



^ Fig. 7. Panel prefabricado de fachada del Museo de Historia Natural de Berlín
Fig. 7. Precast façade panel of the Berlin Natural History Museum.

^ Fig. 8. Croquis del Neues Museum
Fig. 8. Neues Museum sketch.



RE-ESTABLECIMIENTO DE FORMAS + FIGURAS

Diener & Diener apostó por reconstruir las partes perdidas en fachada, cubierta y forjados. Para sus elementos verticales crearon una serie de precisos y laboriosos paneles prefabricados de cemento (Fig. 06) que, como réplicas agregadas, acabaron por introducirse y completar la fachada que algún día existió (Fig. 07). El plano resultante, aunque análogo formalmente, era ciego por requerimientos de temperatura y humedad constante de las colecciones interiores.

Diener & Diener intervinieron de igual forma que David Chipperfield en el *Neues Museum* de Berlín. El edificio original fue construido entre 1841 y 1859 por el arquitecto alemán August Stüler y, al igual que el Museo de Historia Natural, sufrió graves contratiempos que lo transportaron a un estado diferente al original. Durante la II Guerra Mundial, el *Neues Museum* fue objeto de severos bombardeos que dañaron algunas de sus partes y destruyeron otras y, pese a que después hubo intentos de repararlo, sus restos quedaron expuestos y abandonados. Finalmente, en 1997 Chipperfield resultó ganador del concurso para su recuperación proponiendo, como indicaba en uno de sus croquis, el “restablecimiento de formas + figuras” (Fig. 08).

“La restauración y reparación de los elementos existentes del edificio fue guiada por la idea de que el contexto espacial y la materialidad de la estructura original debían enfatizarse —lo contemporáneo reflexiona sobre lo perdido, pero sin imitarlo”¹⁸. Aunque su reconstrucción huye de mimetismos estilísticos, la vuelta formal al

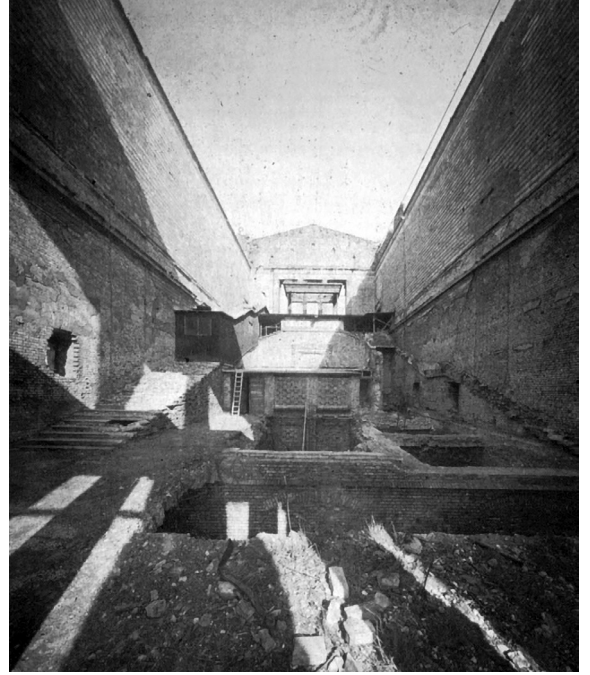
2008. Diener & Diener’s project was based on reconstructing the lost parts of the facade, roof, and slabs. For its vertical elements they created a series of precise and painstakingly crafted precast concrete panels (Fig. 06) which, like aggregate replicas, were eventually inserted and completed the façade that once existed (Fig. 07). The resulting plan, although formally analogous, was blind due to the constant temperature and humidity requirements of the interior collections.

Diener & Diener worked in the same way as David Chipperfield on the *Neues Museum* in Berlin. The original building was built between 1841 and 1859 by the German architect August Stüler and, like the Natural History Museum, suffered serious setbacks that brought it to a state different from its original one. During World War II, the *Neues Museum* was subjected to severe bombing that damaged some of its parts and destroyed others, and although there were later attempts to repair it, its remains were left exposed and abandoned. Finally, in 1997 Chipperfield won the competition for its restoration, proposing, as he indicated in one of his sketches, the “reestablishment of forms + figures” (Fig. 08).

“The restoration and repair of the existing elements of the building was guided by the idea that the spatial context and the materiality of the original structure should be emphasized - the contemporary reflects on what was lost, but without imitating it”¹⁸. Although his

18 Fernando Márquez Cecilia e Richard Levene, eds., “David Chipperfield 2006-2010”, *El Croquis*, no. 150 (2010).

18 Fernando Márquez Cecilia e Richard Levene, eds., “David Chipperfield 2006-2010”, *El Croquis*, no. 150 (2010).



^ Fig. 9. Antes, durante y después de la intervención de Chipperfield en el *Neues Museum*
 Fig. 9. Before, during and after Chipperfield's intervention at the *Neues Museum*.

pasado es tan evidente como el esfuerzo técnico necesario para llevarla a cabo. Uno de los ejemplos más notable de ese esfuerzo es la recuperación de una de las escaleras principales (Fig. 09) que, aunque interpretada desde la contemporaneidad, manifiesta una necesidad de recuperar aquello extraordinario que se había perdido.

¿Cómo habría reaccionado la estudiante del curso de Füssler y Leeser ante situaciones como las de los dos museos de Berlín? ¿Habría respondido igual que con la tienda de flores? ¿Habría podido encontrar valor en la simple percepción de la quebrada ala este del Museo de Historia Natural? ¿Habría podido encontrar valor en la escalera *as found*, utilizando el término de los Smithson, del *Neues Museum*? ¿El hacer sobre esos edificios requería de una regresión al pasado? ¿O de la asunción y contemplación de las distintas vicisitudes fruto del devenir de sus historias?

Es posible aventurarse a responder que, en el caso de Boachie, probablemente su entorno académico no la encorsetó y forzó a dar una respuesta activa sobre una preexistencia. Por el contrario, Diener & Diener o Chipperfield, puede que no encontraran un terreno tan propicio para formular una alternativa a un hacer y un intervenir restitutivo. Ellos reconocieron valor en lo extraordinario de los edificios originales que ya no existían y, por lo tanto, los recuperaron. Boachie reconoció valor en lo genérico de la tienda de flores y, por lo tanto, se mostró contemplativa. También Brooks en su teatro.

Un comportamiento alternativo sobre lo construido

Pensar sobre lo construido nos traslada a un ámbito donde tienen cabida palabras tan diversas, y a simple vista intercambiables, como: restaurar, preservar, conservar, etc. No resulta sencillo establecer, de manera precisa, las diferencias y fronteras de acción de cada una. ¿Es lo mismo restaurar que preservar? ¿Conservar es una consecuencia de restaurar? ¿Preservar implica conservar?.

Para clarificar esa ambigüedad, el arquitecto español Ignasi de Solà-Morales introduce el término "intervención". Según sus palabras "[...] cuando hablamos de intervención, debería entenderse cualquier tipo de actuación que se puede hacer en un edificio o en una arquitectura. Las actuaciones que sean de restauración, de defensa, de preservación, de conservación, de reutilización, etc., todas ellas podrían ser designadas con un término máximamente general que sería justamente el de "intervención"¹⁹.

Por lo tanto, intervención es una palabra baúl capaz de englobar un amplio espectro de soluciones posibles. Soluciones que, sobre un mismo proyecto preexistente, no son únicas.

¹⁹ Ignasi de Solà-Morales, "Teorías de la intervención arquitectónica", en *Intervenciones* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 15

reconstruction avoids stylistic mimicry, the formal return to the past is as evident as the technical effort required to carry it out. One of the most notable examples of this effort is the recovery of one of the main staircases (Fig. 09) which, although interpreted from a contemporary perspective, manifests a need to recover that extraordinary element that had been lost.

How would the student in Füssler and Leeser's course have reacted to situations like those in the two Berlin museums? Would she have responded in the same way as with the flower shop? Would she have found value in the simple perception of the broken east wing of the Natural History Museum? Would she have found value in the *as found* staircase, to use the Smithsons' term, of the *Neues Museum*? Did doing about these buildings require a regression into the past? Or the assumption and contemplation of the various vicissitudes resulting from the evolution of their histories?

It is possible to venture to answer that, in Boachie's case, she was probably not constrained by her academic environment and forced to give an active response to a pre-existing building. Diener & Diener or Chipperfield, on the other hand, may not have found the terrain so auspicious to formulate an alternative to a restitutive intervention. They found value in the uniqueness of the original buildings that no longer existed and, therefore, they recovered them. Boachie recognized value in the generic qualities of the flower store and was therefore contemplative. So did Brooks in his theater.

An alternative approach to what has been built

Thinking about what has been built takes us to a sphere where there is room for words as diverse and, at first sight, interchangeable as restore, preserve, conserve, etc. It is not easy to establish, in a precise way, the differences and boundaries between them. Is restoring the same as preserving? Is conserving a consequence of restoring? Does preserving imply conserving?

To clarify this ambiguity, the Spanish architect Ignasi de Solà-Morales introduces the term "intervention". In his words "[...] when we speak of intervention, we should understand any type of action that can be done to a building or architectural structure. Actions of restoration, defense, preservation, conservation, reuse, etc., all of them could be referred to with a broad general term, which would be precisely that of 'intervention'¹⁹.

Therefore, intervention is a term capable of encompassing a wide range of possible solutions. Solutions that, on the same pre-existing project, are not unique. Each intervention is, in itself, a subjective world,

¹⁹ Ignasi de Solà-Morales, "Teorías de la intervención arquitectónica", in *Intervenciones* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 15

Cada intervención es, en sí misma, un mundo subjetivo, resultado de la aplicación de un determinado pensamiento sobre la realidad construida.

Cronológicamente ordenados, "unificar", "restaurar", "preservar" y "conservar" son los cuatro grandes cuerpos teóricos que Solà-Morales detecta en el devenir histórico. Incidiendo en su significado, ¿qué diferentes esquemas críticos de "intervención" se esconden tras "unificar", "restaurar", "preservar" o "conservar"?

A modo introductorio:

Unificar implica la eliminación de la diversidad, bajo el amparo de un proyecto arquitectónico global.

Restaurar es el resultado, aparentemente neutro, de una operación lógica de escucha y observación de lo construido, obteniendo una respuesta externa de cómo debería ser el proyecto.

Preservar pasa por asumir lo construido tal y como es, sin modificarlo ni mejorarlo.

Conservar surge del acuerdo entre restaurar y preservar y es la base de la gran mayoría de teorías contemporáneas de intervención. Aboga por un entendimiento de mínimos; hay que seguir escuchando, pero solo modificando lo esencial.

Sobre conservar versaba la exposición *Cronocaos*²⁰ que OMA realizó en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2010²¹. En ella reclamaba volver a poner la conservación en el primer plano de la arquitectura: "Los arquitectos —nosotros que cambiamos el mundo— hemos sido ajenos u hostiles hacia las manifestaciones de la conservación. Desde 1981, en la *Presencia del Pasado* de Portoghesi, casi no se ha prestado atención a la conservación en las sucesivas Bienales"²².

Con *Cronocaos*, Koolhaas realizaba el "primer discurso teórico sobre conservación del patrimonio arquitectónico enunciado por un arquitecto no especializado"²³. Una disertación de la que se apropiaría, dos años después, la ya citada *Reduce/Reuse/Recycle: Architecture as Resource*.

Según Koolhaas, la conservación, la intervención sobre algo construido, siempre había sido una de las inquietudes latentes en OMA. Al principio, decía, sólo se manifestaba de forma implícita y *Cronocaos* fue la oportunidad de exponerla como un refugio: "Conservación es, para nosotros, un refugio donde evadimos de la *Starchitecture*"²⁴. Su idea era y es provocadora a

the result of the application of a certain way of thinking about the built reality.

In chronological order, "unifying", "restoring", "preserving" and "conserving" are the four major theoretical bodies that Solà-Morales detects in the course of history. Incidentally, what different critical schemes of 'intervention' are hidden behind the words "unifying", "restoring", "preserving" and "conserving"?

By way of introduction:

Unification implies the elimination of diversity, under the cover of a global architectural project.

Restoring is the apparently neutral result of a logical process of listening and observing what has been built, obtaining an external response to what the project should be like.

To preserve is to assume what is built as it is, without modifying or improving it.

Conserving arises from the compromise between restoring and preserving and is the basis of the great majority of contemporary intervention theories. It advocates a minimal understanding; we must continue listening, but only modifying what is essential.

Preservation was the main theme of OMA's *Chronocaos*²⁰ exhibition at the 2010 Venice Architecture Biennale²¹. It urged a return of preservation to the forefront of architecture: "Architects —we who change the world— have been oblivious or hostile to the manifestations of preservation. Since 1981, in Portoghesi's *Presence of the Past*, there has been almost no attention paid to preservation in successive Biennales"²².

With *Cronocaos*, Koolhaas made the "first theoretical discourse on architectural heritage preservation by a non-specialist architect"²³. A dissertation that would be appropriated, two years later, in the aforementioned *Reduce/Reuse/Recycle: Architecture as Resource*.

According to Koolhaas, preservation, the intervention on something built, had always been one of OMA's underlying concerns. At first, he said, it was only implicitly manifested and *Cronocaos* was the opportunity to expose it as a refuge: "Preservation is, for us, a refuge where we can escape from the *Starchitecture*"²⁴. His idea was and is provocative as well as contradictory, as are

· 20

Un año después, en 2011, el New Museum de Nueva York también acogió la exposición.

· 21

Comisariada por Kazuyo Sejima, bajo el lema *People meet in Architecture*.

· 22

Rem Koolhaas, "Cronocaos", *Log*, no. 21 (2011): 119. Traducción propia.

· 23

Fernando Casqueiro Barreiro et al., "Arquitectura y transformación", en *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX: Conferencia Internacional CAH20thC*, Madrid, 14, 15 y 16 de junio de 2011 = Intervention Approaches in the 20th Century Architectural Heritage: International Conference CAH20thC, coord. María Domingo y Iolanda Muña (Madrid: Ministerio de Cultura, 2011).

· 20

A year later, in 2011, the New Museum of New York would also host the exposition.

· 21

Curated by Kazuyo Sejima, under the theme *People meet in Architecture*.

· 22

Rem Koolhaas, "Cronocaos", *Log*, no. 21 (2011): 119.

· 23

Fernando Casqueiro Barreiro et al., "Arquitectura y transformación", in *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX: Conferencia Internacional CAH20thC*, Madrid, 14, 15 y 16 de junio de 2011 = Intervention Approaches in the 20th Century Architectural Heritage: International Conference CAH20thC, coord. María Domingo y Iolanda Muña (Madrid: Ministerio de Cultura, 2011).

Fig. 10. Panel de *Cronocaos*
Fig. 10. Cronocaos panel.



la par que contradictoria, al igual que los paneles teorizantes utilizados en la exposición. Como afirma el arquitecto Jorge Otero-Pailos, interesado en estudiar nuevas experiencias relacionadas con la *conservación*, “Las gráficas y los paneles de la exposición, si bien resultan persuasivos, tienden lamentablemente con demasiada rapidez a la hipérbole y llegan a conclusiones basadas en datos sin diferenciar, por lo que contribuyen más a ocultar que a revelar los cambios contemporáneos en la naturaleza de la relación entre arquitectura y conservación”²⁵. Los paneles manipulaban a su favor datos²⁶ y obviaban a personajes tan relevantes como Camilo Boito, limitándose a reflejar la suculenta y mediática polémica entre Ruskin y Viollet-le-Duc²⁷ (Fig. 10).

Existía en la exposición un segundo ámbito dedicado a 26 proyectos del estudio. Todos ellos compartían, en distintos niveles de éxito, su pertenencia a la *conservación* no especializada. Un muro lleno de postales (Fig. 11), que los visitantes podían recolectar y coleccionar, desgranaba sus distintos posicionamientos.

Cribando ese rompecabezas era posible extraer estrategias y posiciones “que aportan una inusual luz a la asfixiante presión que las

the theoretical panels used in the exhibition. As architect Jorge Otero-Pailos, interested in studying new experiences related to preservation, states, “The graphics and panels in the exhibition, while persuasive, unfortunately tend too swiftly towards hyperbole and reach conclusions based on undifferentiated data, thus doing more to obscure than reveal contemporary changes in the nature of the relationship between architecture and preservation”²⁵. The panels manipulated data to their advantage²⁶ and overlooked figures as relevant as Camillo Boito, limiting themselves to reflecting the succulent and mediatic controversy between Ruskin and Viollet-le-Duc²⁷ (Fig. 10).

A second part of the exhibition was dedicated to 26 of the studio’s projects. All of them belonged, with varying degrees of success, to non-specialized preservation. A wall full of postcards (Fig. 11), which visitors could collect and pick up, displayed their different approaches.

By sifting through that puzzle it was possible to extract strategies and positions “that shed unusual light on the stifling pressure

· 24
Koolhaas, “Cronocaos”, *Log*, no. 21 (2011): 22.

· 25
Jorge Otero-Pailos, “Suplement al Manifest d’OMA per la preservació = Suplemento al manifiesto de preservación de OMA,” *Quaderns*, no. 263 (2011): 45.

· 26
“Por ejemplo, «Cronocaos» formula la reivindicación hiperbólica de que, grosso modo, un 12% del mundo ha sido declarado inmutable por la conservación. La cifra agrupa todos los edificios y paisajes bajo esa designación, pero no diferencia entre la conservación de la naturaleza y la preservación arquitectónica, niveles legales de protección, ni tampoco reconoce que esa designación es a menudo honorífica y no implica restricciones legales en cuanto a transformaciones o incluso demoliciones de los activos establecidos.” Otero-Pailos, “Suplement al Manifest d’OMA”, 45.

· 27
Otros proyectos anteriores de Koolhaas ya se debatían entre esa dualidad. Es el caso del *IIT McCormick Tribune Campus Center*, donde la preexistencia del *Commons Hall* de Mies Van der Rohe supuso preguntarse cómo conservarlo: ¿Dejándolo de lado o asumiéndolo? La astuta respuesta hacía ambas cosas, contentando a todas las partes implicadas (técnicos del IIT y arquitecto).

· 24
Koolhaas, “Cronocaos”, *Log*, no. 21 (2011): 22.

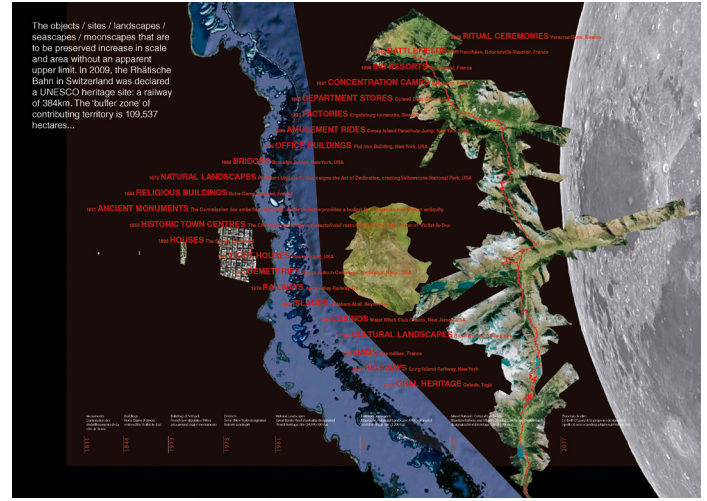
· 25
Jorge Otero-Pailos, “Suplement al Manifest d’OMA per la preservació = Suplemento al manifiesto de preservación de OMA,” *Quaderns*, no. 263 (2011): 45.

· 26
“For example, “Cronocaos” makes the hyperbolic claim that, roughly speaking, 12% of the world has been declared immutable by preservation. The figure bundles all buildings and landscapes under that label, but does not distinguish between preservation of nature and architectural preservation, legal levels of protection, nor does it recognize that such designation is often honorary and does not imply legal restrictions on transformations or even demolitions of established assets.” Otero-Pailos, “Suplement al Manifest d’OMA”, 45.

· 27
Other prior Koolhaas projects already struggled with this duality. This is the case of the *IIT McCormick Tribune Campus Center*, where the pre-existence of Mies Van der Rohe’s *Commons Hall* meant wondering how to preserve it: by leaving it aside or taking it on? The astute answer did both, satisfying all parties involved (IIT technicians and architect).



^ Fig. 11. Muro de postales de *Cronocaos*
 Fig. 11. Cronocaos postcard wall.
 > Fig. 12. Panel de *Cronocaos*
 Fig. 12. Cronocaos panel.



condiciones culturales y económicas contemporáneas ejercen sobre la arquitectura, y nos ayudan a comprender algunas de las razones del giro de Koolhaas hacia la conservación”²⁸.

El primer hecho significativo incide en la no discriminación entre qué es susceptible de ser conservado y qué no. La diversidad²⁹ de los 26 proyectos de OMA demuestra que el valor de lo extraordinario, algo de vital importancia durante la historia de la conservación arquitectónica, ha desaparecido. “El énfasis continuo de la *conservación* sobre lo excepcional—lo que merece ser conservado— crea su propia distorsión. Lo excepcional se convierte en lo normal. No hay ideas para conservar lo mediocre, lo genérico”³⁰.

Al hecho de que todo sea conservable se une otra característica: su tamaño creciente. Primero solo monumentos, luego edificios, después edificios y su entorno, más tarde barrios enteros, paisajes culturales o paisajes histórico-culturales. (Fig. 12).

El interés por lo genérico es algo que comparten *Cronocaos* y *Reduce/Reuse/Recycle: Architecture as Resource*, pero la visión de Koolhaas, además de precoz, va mucho más allá e incide en otra idea capital: la desespecialización.

El segundo hecho relevante extraído de *Cronocaos* es que Koolhaas, desde su reducto exterior, irrumpen en un campo reticente a foráneos desespecializados. OMA tantea nuevas formas menos invasivas de tratar con lo preexistente y, sobre todo, se pregunta si intervenir/hacer es o no necesario.

De entre los 26 proyectos de la muestra, uno es particularmente interesante por su forma de lidiar con esta idea y por su carácter experimental: *Beijing Preservation* (La conservación en Pekín). Su

that contemporary cultural and economic conditions exert on architecture, and help us understand some of the reasons for Koolhaas’s turn to preservation”²⁸.

The first significant fact is that there is no discrimination between what can be conserved and what cannot. The diversity²⁹ of OMA’s 26 projects shows that the value of the extraordinary, something of vital importance during the history of architectural preservation, has disappeared. “Preservation’s continued emphasis on the exceptional—what is worthy of preservation—creates its own distortion. The exceptional becomes the normal. There are no thoughts of preserving the mediocre, the generic”³⁰.

The fact that everything can be preserved is linked to another feature: its increasing size. First just monuments, then buildings, then buildings and their surroundings, then entire neighborhoods, cultural landscapes or historical-cultural landscapes (Fig. 12).

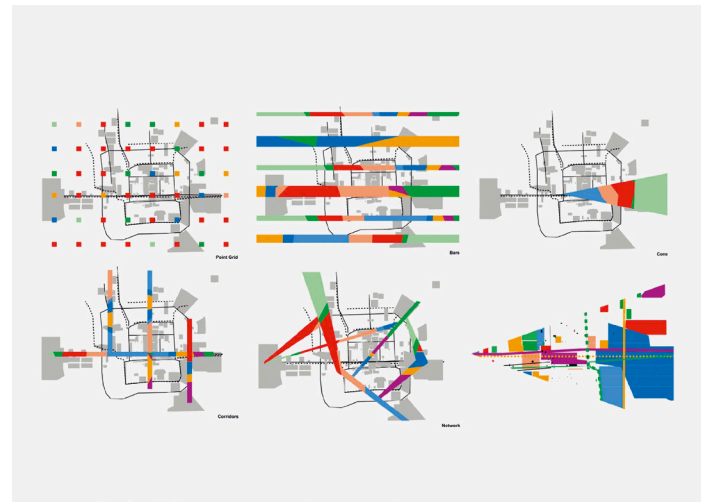
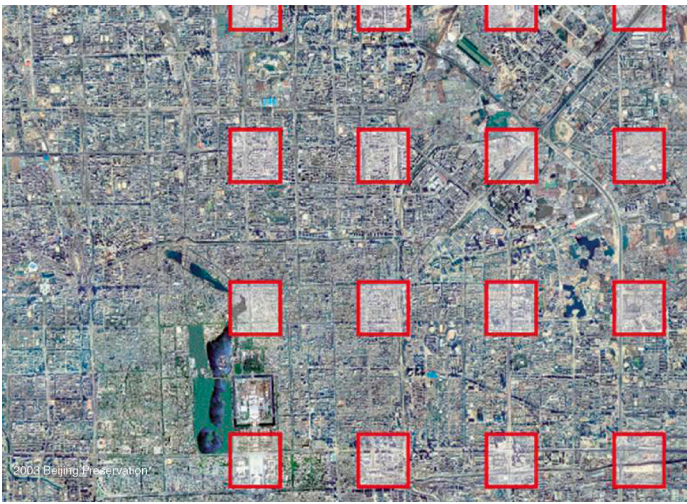
Interest in the generic is something shared by *Cronocaos* and *Reduce / Reuse / Recycle: Architecture as Resource*, but Koolhaas’ vision, in addition to being precocious, goes much further and touches on another key idea: de-specialization.

The second relevant fact extracted from *Cronocaos* is that Koolhaas, from his outer stronghold, breaks into a field that is reticent towards unspecialized outsiders. OMA is testing new, less invasive ways of dealing with the pre-existing and, above all, asks whether or not it is necessary to intervene/do so.

Among the 26 projects in the exhibition, one is particularly interesting because of

· 28
 Otero-Pailos, “Suplement al Manifest d’OMA”, 45.
 · 29
 Los ejemplos alcanzan desde edificios y paisajes reconocidos desde un punto de vista cultural, hasta ejemplos mucho más anónimos y silenciosos.
 · 30
 Rem Koolhaas, “Cronocaos”, 122. Traducción propia.

· 28
 Otero-Pailos, “Suplement al Manifest d’OMA”, 45.
 · 29
 Examples range from culturally recognized buildings and landscapes to much more anonymous and silent examples.
 · 30
 Rem Koolhaas, “Cronocaos”, 122.



~ Fig. 13. *Beijing Preservation*: Postal de Cronocaos
Fig. 13. *Beijing Preservation*: Cronocaos postcard.

> Fig. 14. Patrones de *Beijing Preservation*
Fig. 14. *Beijing Preservation* patterns.

postal asociada mostraba una imagen del tejido urbano de la capital china, al que se le superponía una perfecta y enigmática cuadrícula (Fig. 13).

En 2004, Koolhaas iniciaba su conferencia *Preservation is overtaking us*³¹ (La conservación nos está adelantando) con las siguientes palabras referidas al proyecto: “En 2002 fuimos afortunados al recibir un encargo de las autoridades públicas de Pekín que nos permitió investigar y definir una forma específica de conservación para China. Este es uno de esos momentos únicos en que nos acercamos, y debo decir que puede que este proyecto sea en el que más cerca he estado, a uno de mis sueños utópicos que consiste en encontrar una arquitectura que no hace nada. Siempre me ha horrorizado el hecho de que la abstinencia nunca sea considerada como una de las partes del repertorio arquitectónico. Tal vez en la arquitectura, una profesión de la que fundamentalmente se espera la modificación de las cosas que encuentra (normalmente antes de reflexionar), debería haber una parte igualmente importante preocupada por no hacer nada”³².

Puestos a imaginar cómo intervenir sobre Pekín como una preexistencia, Koolhaas rechaza un estudio concienzudo que determine los puntos excepcionales o extraordinarios a poner en valor o recuperar. Por el contrario, ensaya una serie de patrones genéricos (cuadrícula, barras, cono, bandas y mallas) que se superponen automáticamente a la ciudad³³ y delimitan qué debe valorarse y qué no (Fig. 14).

“Empezamos a concebir e imaginar que podíamos superponer sobre el centro de Pekín una especie de código de barras y declarar que las bandas de ese código podían tanto ser conservadas como sistemáticamente arrasadas. De

its way of dealing with this idea and its experimental nature: *Beijing Preservation*. Its associated postcard showed an image of the urban fabric of the Chinese capital, overlaid with a perfect and enigmatic grid (Fig. 13).

In 2004, Koolhaas began his lecture *Preservation is overtaking us*³¹ with the following words about the project: “In 2002 we were fortunate to receive a commission from the Beijing public authorities that allowed us to investigate and define a specific form of preservation for China. This is one of those unique moments when we come close, and I must say that this project may be the closest I have ever come, to one of my utopian dreams of finding an architecture that does nothing. I have always been horrified by the fact that abstinence is never considered as one of the parts of the architectural repertoire. Perhaps in architecture, a profession that fundamentally expects modification of the things it encounters (usually before reflection), there should be an equally important part concerned with doing nothing”³².

In imagining how to intervene on Beijing as a pre-existence, Koolhaas rejects a thorough study that determines the exceptional or extraordinary points to be highlighted or recovered. On the contrary, he rehearses a series of generic patterns (grid, bars, cone, bands and meshes) that are automatically superimposed on the city³³ and delimit what is to be valued and what is not (Fig. 14).

“We began to conceive and imagine that we could superimpose over the center of Beijing a kind of bar code and declare that the bands of that code could both be preserved and systematically obliterated.

· 31
Impartida en la Universidad de Columbia (Nueva York) el 17 de septiembre de 2004.

· 32
Rem Koolhaas, *Preservation is overtaking us* (New York: GSAPP, 2014), 13. Traducción propia.

· 33
Como algunas las obras de Sol Lewitt en las que superponía formas geométricas a planos de ciudades como Florencia, Ámsterdam, Chicago o Nueva York.

· 31
Columbia University (New York) on September 17, 2004.

· 32
Rem Koolhaas, *Preservation is overtaking us* (New York: GSAPP, 2014), 13.

· 33
Like some of Sol Lewitt's works in which he superimposed geometric shapes on plans of cities such as Florence, Amsterdam, Chicago or New York.

esa forma, tendríamos la certeza de que hemos conservado todo de una forma democrática e imparcial—autovías, monumentos, cosas malas, cosas buenas, cosas feas, cosas mediocres—y, por lo tanto, manteniendo realmente una condición auténtica”³⁴. Como consecuencia de esa imparcialidad aflora, a priori³⁵, una tendencia que favorece los automatismos proyectuales. Existe una *zona desmoralizada*³⁶, tal y como la denomina Otero-Pailos, un lugar intelectual ajeno a las decisiones personales, ajeno al *sí hacer* productivo y al *no hacer* nihilista, diferente tanto del extremismo de Viollet-le-Duc como del de Ruskin.

Respuesta vacilante frente a respuesta especializada

“El trabajo del arquitecto no consiste solo en construir. Primero consiste en considerar una pregunta, una situación, y entonces entender la complejidad de la situación. Finalmente dar una respuesta. A veces la respuesta es construir mucho. A veces es construir muy poco. A veces es construir nada, hacer nada”³⁷.

Ha quedado patente que existe otra respuesta alternativa, en la que desaparece lo extraordinario, otra respuesta que desborda a la intervención activa y enérgica sobre cualquier preexistencia.

Como explica Byung-Chul Han en referencia a la *sociedad positiva*, este otro tipo de contestación es vacilante y es un acto contestatario frente a cualquier tendencia activa y de defensa de lo extraordinario: “La pura actividad solo prolonga lo ya existente. Una verdadera vuelta hacia lo otro requiere la negatividad de la interrupción. Tan solo a través de la negatividad propia del detenerse, el sujeto de acción es capaz de atravesar el espacio entero de la contingencia, el cual se sustrae de una mera actividad. Ciertamente, la vacilación no es una acción positiva, pero vacilar es imprescindible para que la acción no decaiga al nivel del trabajo. Hoy en día vivimos en un mundo muy pobre en interrupciones, en entres y entre-tiempos”³⁸.

Lo anterior podría aplicarse al mundo especializado de la *conservación* arquitectónica y establecer una interrupción de cualquier respuesta inmediata y repetitiva. Pasando a instaurar un momento de vacilación en el que contemplar y valorar, con detenimiento, cualquier proyecto preexistente que nos ocupe.

· 34
Koolhaas, *Preservation is overtaking us*, 16-17. Traducción propia.

· 35
La realidad a posteriori sería bien distinta puesto que esas inofensivas líneas divisorias encerrarían múltiples complejidades y puntos de conflicto, despojando a la yuxtaposición de su, a priori, amable democracia e imparcialidad.

· 36
Otero-Pailos, “Suplement al Manifest d'OMA”, 48.

· 37
Anne Lacaton and Jean-Philippe Vassal, *Freedom of use* (Berlin: Sternberg Press, 2015), 57. Traducción propia.

· 38
Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio* (Barcelona: Herder, 2012), 55.

That way, we would be certain that we had preserved everything in a democratic and impartial way —roads, monuments, bad things, good things, ugly things, mediocre things— and, therefore, really maintaining its authentic character”³⁴. As a consequence of this impartiality, a tendency to favor projectual automatisms emerges³⁵. There is a demoralized zone³⁶, as Otero-Pailos calls it, an intellectual place alien to personal decisions, alien to productive doing and nihilistic non-doing, different from both Viollet-le-Duc’s and Ruskin’s extremism.

Hesitant vs. specialized response

“The architect’s job is not just to build. It is first to consider a question, a situation, and then to understand the complexity of the situation. Finally to give an answer. Sometimes the answer is to build a lot. Sometimes it is to build very little. Sometimes it is to build nothing, to do nothing”³⁷.

It has become clear that there is another alternative response, in which the extraordinary disappears, another response that overflows the active and energetic intervention on any pre-existence.

As Byung-Chul Han explains in reference to positive society, this other type of response is hesitant and is an act of resistance to any active tendency to defend the extraordinary: “Pure activity only prolongs what already exists. A true return to the other requires the negativity of interruption. Only through the negativity of stopping, the subject of action is able to cross the entire space of contingency, which is subtracted from mere activity. Certainly, hesitation is not a positive action, but hesitation is indispensable for action not to decline to the level of work. Today we live in a world very poor in interruptions, in between-times and in-between-times”³⁸.

The above could be applied to the specialized world of architectural preservation and establish an interruption of any immediate and repetitive response. We would then establish a moment of hesitation in which to contemplate and evaluate, in detail, any pre-existing project that occupies us.

· 34
Koolhaas, *Preservation is overtaking us*, 16-17.

· 35
The subsequent reality would be quite different since these harmless dividing lines would enclose multiple complexities and points of conflict, stripping the juxtaposition of its, a priori, amiable democracy and impartiality.

· 36
Otero-Pailos, “Suplement al Manifest d'OMA”, 48.

· 37
Anne Lacaton and Jean-Philippe Vassal, *Freedom of use* (Berlin: Sternberg Press, 2015), 57.

· 38
Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio* (Barcelona: Herder, 2012), 55.



Fig. 15. Jean Nouvel. Teatro en Belfort
Fig. 15. Jean Nouvel. Belfort theatre.

Observar lo construido y, eventualmente, decidir hacer muy poco es una posibilidad que cortocircuita ciertos protocolos arquitectónicos prefijados. Como muestra, la valoración que dio el ayuntamiento de Burdeos cuando Lacaton & Vassal propusieron su célebre respuesta vacilante para la plaza Léon Aucoc: “Vale, ¿pero no queréis hacer nada?... No lo entendemos... normalmente a los arquitectos les gusta cambiar, diseñar mobiliario, bancos...”³⁹.

Conclusión

Según lo define el historiador George Kubler, el devenir biológico del tiempo conlleva “[...] duraciones ininterrumpidas de longitud estadísticamente predecible; cada organismo existe desde que nace hasta que muere, según una esperanza de vida ‘supuesta’”⁴⁰. Kubler, para reprobar la existencia de un relato único e ininterrumpido en el mundo del arte, continúa y presenta a los estilos artísticos como organismos que nacen y mueren: “Los estilos se comportan como una planta. Sus primeras hojas son pequeñas y de configuración imprecisa; las de su vida media están plenamente formadas, y sus últimas hojas vuelven a ser pequeñas, pero de formas intrincadas”⁴¹.

Hoy en día, como parte de una etapa más dentro de ese supuesto discurrir biológico del tiempo, ¿en qué estilo nos encontraríamos? El estilo de las intervenciones contemporáneas sobre lo construido podría ser el reciclaje. Prueba de ello, la aparición de múltiples proyectos, publicaciones⁴² y exposiciones que lo han traído hasta el primer plano arquitectónico.

Sin embargo, influido por la positividad e inmediatez del mundo en que vivimos, puede que el reciclaje —como posible estilo ideológico— se haya visto tan contaminado que ahora solo consista en una cuestión estética (Fig. 15). Por desgracia, se puede entender el reciclaje como un simple hecho visual que convierta preexistencias en preexistencias decoradas. “[...] un nuevo barroco surge a través de decoraciones basadas en huellas y cicatrices [...]”⁴³.

Llegado este punto, resultan interesantes las palabras que Iñaki Ábalos pronunciaba, en una charla de Lacaton & Vassal en Harvard, para definir la condición estética del estudio francés y que redundan en el aspecto de las ruinas decoradas: “Dejadme concluir con un comentario

Observing what has been built and, eventually, deciding to do very little is a possibility that short-circuits certain prefixed architectural protocols. As an example, the assessment given by the Bordeaux City Council when Lacaton & Vassal proposed their famous hesitant response for the Place Léon Aucoc: “Okay, but don’t you want to do anything?... We don’t understand... architects usually like to change, to design furniture, benches...”³⁹.

Conclusion

As defined by historian George Kubler, the biological passage of time entails “[...] uninterrupted durations of statistically predictable length; each organism exists from birth to death, according to an ‘assumed’ life expectancy”⁴⁰. Kubler, in order to reprove the existence of a single, uninterrupted narrative in the art world, continues and presents artistic styles as organisms that are born and die: “Styles behave like a plant. Its first leaves are small and of imprecise configuration; those of its middle life are fully formed, and its last leaves are small again, but of intricate forms”⁴¹.

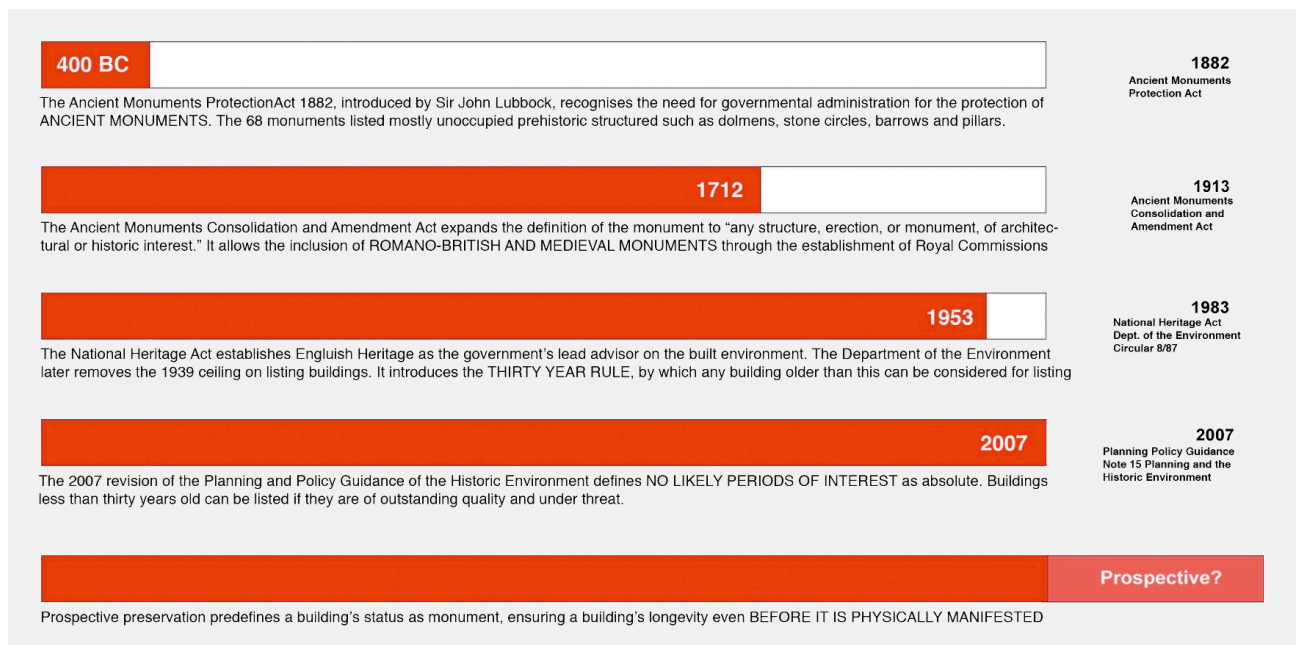
Today, as part of one more stage in this supposed biological flow of time, what style would we find ourselves in? The style of contemporary interventions on the built could be recycling. Proof of this is the appearance of multiple projects, publications⁴² and exhibitions that have brought it to the architectural forefront.

However, influenced by the positivity and immediacy of the world we live in, recycling —as a possible ideological style— may have become so contaminated that it now consists only of an aesthetic issue (Fig. 15). Unfortunately, recycling can be understood as a simple visual fact that turns preexistences into decorated preexistences. “[...] a new baroque emerges through decorations based on traces and scars [...]”⁴³.

At this point, the words that Iñaki Ábalos pronounced in a Lacaton & Vassal lecture at Harvard are useful to define the aesthetic condition of the French studio and relate to the appearance of the decorated ruins: “Let me conclude with a comment about

· 39
Lacaton y Vassal, *Freedom of use*, 57. Traducción propia.
· 40
George Kubler, *La configuración del tiempo* (Madrid: Nerea, 1988), 70.
· 41
Kubler, *La configuración del tiempo*, 65-66.
· 42
Véanse: *Quaderns*, no. 263 (2011) / *ARQ*, no. 88 (2014) / *ON Diseño*, no. 352 (2015) / Etc
· 43
Juan José López de la Cruz, *Proyectos encontrados: arquitecturas de la alteración y el desvelo* (Sevilla: Recolectores Urbanos, 2012), 71

· 39
Lacaton y Vassal, *Freedom of use*, 57.
· 40
George Kubler, *La configuración del tiempo* (Madrid: Nerea, 1988), 70.
· 41
Kubler, *La configuración del tiempo*, 65-66.
· 42
See: *Quaderns*, no. 263 (2011) / *ARQ*, no. 88 (2014) / *ON Diseño*, no. 352 (2015) / Etc
· 43
Juan José López de la Cruz, *Proyectos encontrados: arquitecturas de la alteración y el desvelo* (Sevilla: Recolectores Urbanos, 2012), 71.



› Fig. 16. Esquema de Preservation is overtaking us
Fig. 16. Preservation is overtaking us diagram.

acerca de vuestra estética. Como Jean-Philippe dijo al final, amáis la arquitectura moderna, pero al mismo tiempo, también os gusta una especie de adhocismo⁴⁴ para las cosas que están casi en estado de ruina. Una predisposición por dejarlas no como ruinas decoradas, sino como ruinas sin decorar que funcionan bien⁴⁵.

Superar la mera decoración de lo construido pasa por saltar de una naturaleza retrospectiva a otra prospectiva. Y es que, como Koolhaas detectó en su conferencia 'Preservation is overtaking us', puede que ya no estemos ante una actividad que mire hacia atrás. Cada vez más, se está reduciendo el intervalo entre el presente y lo que se puede conservar: "En 1818, eran 2000 años. En 1900, tan solo 200 años. Y en los años 60 llegó a ser 20 años. Estamos viviendo un momento interesante, pero absurdo, donde la conservación nos está adelantando. Puede que seamos los primeros en experimentar el momento en que la conservación no sea más una actividad retroactiva sino una actividad prospectiva"⁴⁶. (Fig. 16).

En este sentido, y también en el de las frases anteriores de Ábalos, lo construido destierra cualquier valor visual y pasa a proyectarse hacia

your aesthetics. As Jean-Philippe said at the end, you love modern architecture, but at the same time, you also like a kind of adhocism⁴⁴ for things that are almost in a state of ruin. A willingness to leave them not as decorated ruins, but as undecorated ruins that work well⁴⁵.

Transcending the mere decoration of what has been built involves leaping from a retrospective nature to a prospective one. And, as Koolhaas detected in his conference 'Preservation is overtaking us', we may no longer be facing an activity that looks to the past. Increasingly, the time between the present and what can be preserved is shrinking: "In 1818, it was 2000 years. In 1900, it was only 200 years. And in the 1960s it was 20 years. We are living in an interesting but absurd moment, where preservation is overtaking us. We may be the first to experience the moment when preservation is no longer a retroactive activity but a prospective activity"⁴⁶ (Fig. 16).

In this sense, and also in that of Ábalos's previous statements, what has been built banishes any visual value and projects itself

· 44
Término utilizado por el arquitecto y teórico Charles Jencks para describir el diseño que surge de la combinación de elementos pre-existentes, cuyo resultado es un nuevo producto/objeto.

· 45
Lacaton y Vassal, *Freedom of use*, 60. Traducción propia.

· 46
Koolhaas, *Preservation is overtaking us*, 15-16. Traducción propia

· 47
Anne Lacaton respondió a la reflexión-pregunta de Iñaki Ábalos diciendo: "Todo tiene que ver con la libertad. Queremos libertad".

· 48
Lacaton y Vassal, *Freedom of use*, 63. Traducción propia.

· 49
Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan* (Buenos Aires: Sur, 1941).

· 44
Term used by architect and theorist Charles Jencks to describe design that arises from the combination of pre-existing elements, resulting in a new product/object.

· 45
Lacaton y Vassal, *Freedom of use*, 60.

· 46
Koolhaas, *Preservation is overtaking us*, 15-16.

· 47
Anne Lacaton responded to Iñaki Ábalos' thought-question by saying: "Everything has to do with freedom. We want freedom".

· 48
Lacaton y Vassal, *Freedom of use*, 63.

· 49
Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan* (Buenos Aires: Sur, 1941).

un momento futuro, ajeno a la mirada retrospectiva del tiempo biológico. Ya no hay restitución decorativa del pasado, sino que se proyectan, hacia delante, nuevos grados de libertad⁴⁷. Como apuntaba Anne Lacaton: “La libertad también puede ser un tipo de estética”⁴⁸.

Este otro entendimiento del tiempo recuerda a aquel que Borges relataba en su cuento *El jardín de senderos que se bifurcan*: “A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades”⁴⁹.

El entendimiento discontinuo del tiempo parece consecuente con la oportunidad, expuesta en este artículo, de enfrentarse de otra forma frente lo construido. Intervenir no pasa por sentirse obligado a establecer, decorativamente, el renacimiento de un estilo o forma del pasado. Intervenir pasa por proyectar posibilidades ramificadas.

Una de esas múltiples posibilidades es una deriva cuyo esfuerzo es de baja intensidad. Una deriva más cercana a la observación que a la actividad.

towards a future moment, outside the retrospective gaze of biological time. There is no longer a decorative restitution of the past, but new degrees of freedom⁴⁷ are projected forward. As Anne Lacaton pointed out: “Freedom can also be a type of aesthetics”⁴⁸.

This other understanding of time is reminiscent of the one Borges recounted in his short story *The Garden of Forking Paths*: “Unlike Newton and Schopenhauer, his ancestor did not believe in a uniform, absolute time. He believed in infinite series of times, in a growing and vertiginous web of diverging, converging and parallel times. That web of times approaching, bifurcating, cutting each other off or secularly ignoring each other, embraces all possibilities”⁴⁹.

The interrupted understanding of time seems to be consistent with the opportunity, presented in this article, to face what has been built in a different way. Intervening does not mean feeling obliged to establish, decoratively, the rebirth of a past style or form. To intervene is to project ramified possibilities.

One of these multiple possibilities is a low intensity drift. A drift closer to observation than to activity.

Procedencia de las imágenes

- Fig. 1. Elaboración propia.
Fig. 2. Leeser, Jörg y Urs Füssler. “The Flower Shop in Oberbarmen: The Wuppertal Studio and Seminar”. *Candide. Journal for Architectural Knowledge*, no. 4 (2011): 37-68.
Fig. 3. Brook, Peter. *The Shifting Point: Theatre, Film, Opera 1946-1987*. Nueva York: Harper & Row, 1989.
Fig. 4. Brook, Peter. *The Shifting Point: Theatre, Film, Opera 1946-1987*. Nueva York: Harper & Row, 1989.
Fig. 5. <http://www.dienerdiener.ch/>
Fig. 6. <http://www.dienerdiener.ch/>
Fig. 7. <http://www.dienerdiener.ch/>
Fig. 8. Chipperfield, David. *Neues Museum Berlin*. Berlin: Walther König, 2009.
Fig. 9. Chipperfield, David. *Neues Museum Berlin*. Berlin: Walther König, 2009.
Fig. 10. <https://oma.eu/>
Fig. 11. <https://oma.eu/>
Fig. 12. <https://oma.eu/>
Fig. 13. <https://oma.eu/>
Fig. 14. <https://oma.eu/>
Fig. 15. Boissiere, Oliver. *Jean Nouvel*. Paris: Terrail, 1996.
Fig. 16. Koolhaas, Rem. *Preservation is overtaking us*. Nueva York: GSAPP, 2014.

Sobre los autores

José Manuel López Ujaque

Doctor Arquitecto, Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la ETSAM y profesor en la Universidad Internacional de La Rioja desde 2017. josemanuel.lopez@unir.net
<https://orcid.org/0000-0002-6433-0725>

Iván Capdevila Castellanos

Doctor Arquitecto, M. Arch Bartlett School of Architecture y profesor de Proyectos Arquitectónicos en la Universidad de Alicante desde 2007. capdevila@ua.es

Source of illustrations

- Fig. 1. Author.
Fig. 2. Leeser, Jörg y Urs Füssler. “The Flower Shop in Oberbarmen: The Wuppertal Studio and Seminar”. *Candide. Journal for Architectural Knowledge*, no. 4 (2011): 37-68.
Fig. 3. Brook, Peter. *The Shifting Point: Theatre, Film, Opera 1946-1987*. New York: Harper & Row, 1989.
Fig. 4. Brook, Peter. *The Shifting Point: Theatre, Film, Opera 1946-1987*. New York: Harper & Row, 1989.
Fig. 5. <http://www.dienerdiener.ch/>
Fig. 6. <http://www.dienerdiener.ch/>
Fig. 7. <http://www.dienerdiener.ch/>
Fig. 8. Chipperfield, David. *Neues Museum Berlin*. Berlin: Walther König, 2009.
Fig. 9. Chipperfield, David. *Neues Museum Berlin*. Berlin: Walther König, 2009.
Fig. 10. <https://oma.eu/>
Fig. 11. <https://oma.eu/>
Fig. 12. <https://oma.eu/>
Fig. 13. <https://oma.eu/>
Fig. 14. <https://oma.eu/>
Fig. 15. Boissiere, Oliver. *Jean Nouvel*. Paris: Terrail, 1996.
Fig. 16. Koolhaas, Rem. *Preservation is overtaking us*. New York: GSAPP, 2014.

About the authors

José Manuel López Ujaque

PhD Architect, Master in Advanced Architectural Projects. He teaches at La Rioja International University. josemanuel.lopez@unir.net
<https://orcid.org/0000-0002-6433-0725>

Iván Capdevila Castellanos

PhD Architect, M. Arch Bartlett School of Architecture. He teaches Architectural Projects at University of Alicante. capdevila@ua.es

- Borges, Jorge Luis. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Sur, 1941.
- Brook, Peter. *The Shifting Point: Theatre, Film, Opera 1946-1987*. Nueva York: Harper & Row, 1989.
- Casqueiro Barreiro, Fernando, Silvia Colmenares, Nicolás Maruri, y Antonio Miranda Regojo-Borjes. “Arquitectura y transformación”. *En Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX: Conferencia Internacional CAH20thC, Madrid, 14, 15 y 16 de junio de 2011 = Intervention Approaches in the 20th Century Architectural Heritage: International Conference CAH20thC*, coordinado por María Domingo y Iolanda Muíña, 265-274. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011.
- Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2012.
- Koolhaas, Rem. *Preservation is overtaking us*. Nueva York: GSAPP, 2014.
- Koolhaas, Rem. “Cronocaos”. *Log*, no. 21 (2011): 119-123.
- Kubler, George. *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea, 1988.
- Lacaton, Anne y Jean-Philippe Vassal. *Freedom of use*. Berlín: Sternberg Press, 2015.
- Leeser, Jörg y Urs Füssler. “The Flower Shop in Oberbarmen: The Wuppertal Studio and Seminar”. *Candide. Journal for Architectural Knowledge*, no. 4 (2011): 37-68.
- López de la Cruz, Juan José. *Proyectos encontrados: arquitecturas de la alteración y el desvelo*. Sevilla: Recolectores Urbanos, 2012.
- Márquez Cecilia, Fernando y Richard Levene, eds. “David Chipperfield 2006-2010”. *El Croquis*, no. 150 (2010).
- Otero-Pailos, Jorge. “Suplement al Manifest d'OMA per la preservació = Suplemento al manifiesto de preservación de OMA”. *Quaderns*, no. 263 (2011): 42-54.
- Petzet, Muck y Florian Heilmeyer. *Reduce, Reuse, Recycle: Architecture as Resource*. Berlín: Hatje Cantz, 2012.
- Solà-Morales, Ignasi de. “Teorías de la intervención arquitectónica”. *En Intervenciones*, 13-22. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.