

MAPA-PATRÓN-TERRITORIO
[Citas y derivas textuales en torno a un proyecto arquitectónico-escultórico]
Fernando Castro Flórez

CASTRO FLÓREZ, Fernando. "Mapa-Patrón-Territorio. Citas y derivas textuales en torno a un proyecto arquitectónico-escultórico". Texto catálogo exposición: El haz y el envés, Galería Raquel Ponce, Madrid, Noviembre-Diciembre de 2003.

"Ninguna civilización ha demostrado una mezcla tan obscena de optimismo y desesperación: mientras desconfiamos de la estabilidad de las cosas, de su consistencia y de su belleza, creemos ingenuamente en la infinitud del proceso que nos permite renovarlas. En este sentido, hay que decirlo, el arte de la última mitad del siglo –mucho me temo– no ha hecho otra cosa que ir a remolque de este proceso. Frente al museo, tan denostado por todas las vanguardias, fascinadas al mismo tiempo por la máquina y por la mercancía, en este principio de milenio encontramos, como los "lugares" sociales de la posmodernidad y sin que nadie sepa decirnos en qué se diferencian, el Parque Temático, la Gran Superficie Comercial y la Instalación Artística. Es decir, como para certificar la muerte del neolítico, hemos acabado por sustituir un espacio de "haber" por otro de "estar", un lugar de "parecer" por otro de puro "fluir"¹. En el imperio (contemporáneo) de la *tematización artística* (equivalente a la *disneyficación* de muchas otras experiencias)² aparece un ánimo que tiene algo de parodia del hippismo: todo tiene que estar tirado, hay que hacer una exhibición permanente de dejadez, el optimismo puede volver a ser el banderín de enganche sin que nadie explote de rabia. Sería oportuno recuperar la noción de lo *camp*, aquel gusto artificioso y despolitizado que desbarraba, sin problemas, en lo *kitsch*: "La última definición de camp: es bueno *porque* es horrible"³. Atrapados por la lógica implacable del *supermercado*⁴, parecería "lógico" asumir un punto de vista "delirante" sobre el mundo, esto es, entregarse a la corriente principal de la *transbanalidad*. "Sólo había –escribe Chatwin– un medio para aliviar nuestra desesperación, y dicho medio era el *divertissement*, la distracción, pero ésta era la peor de nuestras desgracias, porque la distracción nos impedía pensar en nosotros mismos y así nos encaminábamos gradualmente hacia la ruina"⁵. Félix Duque ha señalado que es precisamente la *cultura del entretenimiento* la que produce el ruinoso reino de la banalidad⁶, mientras la imposición planetaria de la *arquitectura persuasiva*, sea la

¹ Santiago Alba Rico: "Comer y mirar" en *En tempo real. A arte mentres ten lugar*, Fundación Luis Seoane, Coruña, 2001, p. 57.

² "Últimamente los arquitectos de Disney Corporation han ganado un concurso para reacondicionar el centro de Nueva York (Times Square, la Quinta Avenida, Central Park). Después de la expulsión de un gran número de habitantes de modestos recursos, se ha previsto la construcción de un gran hotel atravesado por una brecha; por ésta habrá de pasar un "rayo galáctico"; se ha considerado también la construcción de un centro comercial provisto de pantallas gigantes: lo que la ciudad real va a imitar hoy es la ciudad de Superman y de los dibujos animados. Así se cierra el círculo que, desde un estado en que las ficciones se nutrían de la transformación imaginaria de la realidad, nos hace pasar a un estado en el que la realidad se esfuerza por reproducir la ficción. Tal vez, a su término, este movimiento pueda matar la imaginación, agostar lo imaginario y traducir de esta manera algo de las nuevas parálisis de la vida en la sociedad. Dentro del espacio urbano y del espacio social en general, la distinción entre lo real y la ficción se hace imprecisa" (Marc Augé: *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1998, p. 129).

³ Susan Sontag: "Notas sobre lo "camp"" en *Contra la interpretación*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1984, p. 321.

⁴ "La arquitectura contemporánea, por lo tanto, asume implícitamente un programa simple que puede resumirse así: *construir las secciones del hipermercado social*" (Michel Houellebecq: *El mundo como supermercado*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, p. 57).

⁵ Bruce Chatwin: *Los trazos de la canción*, Ed. Península, Barcelona, 2000, p. 197.

⁶ "That's entertainment! La totalidad de la ruina –de las *ruinae corporis et vitae* agustinianas– es ahora el reino de la banalidad. Pero, ¿en qué consiste propiamente la banalidad? El término "banal" es uno de los más ricos que tenemos en nuestra lengua, porque en la historia y dispersión encontraremos un filón común a los distintos pueblos de Europa. Procede de la raíz fránica *ban*, y es la palabra más dialéctica que uno pueda encontrar. De ella deriva, en alemán, *Verbannung*: "destierro", expulsar a alguien de su propia tierra. La orden de destierro queda plasmada en un "bando". Y como consecuencia del cambio de vida del desterrado, tenemos –también en español, claro– "bandido" y "banda", agrupada bajo una "bandera". Todas estas voces giran en torno a una idea capital, a saber: que no hay mancomunidad sin expulsión de elementos del propio seno, considerados por esa acción como *lo otro*, lo

terminal aérea como una ampliación del *strip* de Las Vegas⁷ o los puentes hiper-declamatorios sobre cauces secos (*made in Calatrava*) producen en el paseante un enfermedad de diagnóstico rápido: *picnolépsia crónica*.

Tengo que insistir, una vez más, en que la vivencia contemporánea es la *no lugar*, a partir del cual se establecen distintas actitudes individuales: la huida, el miedo, la intensidad de la experiencia o la rebelión. La historia, transformada en *espectáculo*, arroja al olvido todo lo “urgente”. Es como si el espacio estuviera atrapado por el tiempo, como si no hubiera otra historia que la de las noticias del día o de la víspera, como si cada acontecimiento individual agotara sus motivos, sus palabras y sus imágenes en el stock inagotable de una inacabable historia del presente⁸. Pero, en medio de la huelga de los acontecimientos, en esa sumisión permanente a lo que está ahí, se pueden encontrar restos desconcertantes, *lugares en el borde de los no lugares*. Aunque el siglo XXI está marcado por la Gran Demolición, necesitamos *emplazamientos* en los que habitar, *mapas* que (provisionalmente) nos orienten, *huellas* o, mejor, *marcas* que nos hagan ver que algunos trayectos son posibles⁹. “El tema del encuentro de la ciudad está pues vinculado con el tema del encuentro verificado en la ciudad. Podemos observar desde varios puntos de vista ese encuentro en la ciudad. El primer punto de vista es el de Michel de Certeau cuando éste nos dice en *L’invention du quotidien*, que es menester bajar del World Trade Center, olvidar el plano geométrico que expresa las coacciones de la red y volver a encontrar a ras de suelo (por mi parte agregaré, también en los corredores del metro) la libertad de lo que este autor llama “las retóricas peatonales”¹⁰. Ciertamente, sigue siendo esencial el *encuentro con el otro*, aunque ahora ya no podemos, “bajarnos de las Torres Gemelas”, dado que el *power inferno* nos ha localizado en el *terraplen*, en la zona cero, esto es, en la *materialidad de la catástrofe*.

Por otra parte tampoco podemos vivir bunkerizados en la ideología del miedo¹¹, cuando lo que propiamente necesitamos es *producir lugares* y no meramente volver el mundo *inhóspito*. Sin duda, Esther Pizarro tiene por principal preocupación escultórica esa *localización*, sin que se trate de un enraizamiento propio de la tonalidad “conservadora”; tengamos en cuenta que esta lúcida creadora da una importancia extrema a las consideraciones smithsonianas sobre la dialéctica de *site* y *non site* de Robert Smithson¹², esa acentuación de la fragmentación de la experiencia artística en un abismo

indeseable y digno de destierro” (Félix Duque: *La fresca ruina de la tierra. (Del arte y sus desechos)*, Ed. Calima, Palma de Mallorca, 2002, p. 165).

⁷ Podría emprenderse una comparación entre la arquitectura de la persuasión y el sistema circulatorio de Las Vegas y las metástasis de tiendas y espacios del consumo en los aeropuertos contemporáneos, cfr. Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott Brown: *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

⁸ Cfr. Marc Augé: *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993, p. 108.

⁹ “Marcas (*marches*) era el nombre tradicional que se solía dar a los lugares situados en los confines de un territorio, a los bordes de las fronteras. Del mismo modo, el andar (*marche*) designa un límite en el movimiento, que en realidad no es más que lo que solemos llamar frontera. Esta va siempre a la par con las franjas, los espacios intermedios, los contornos indefinibles que sólo podemos ver realmente cuando andamos por ellos. El andar pone también de manifiesto las fronteras interiores de la ciudad, y revela las *zonas* identificándolas” (Gilles A. Tiberghien: “La ciudad nómada” en Francesco Careci: *Walkscapes. El andar como una práctica estética*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 16). Esther Pizarro ha mostrado un enorme interés por los paseos de Richard Long (Cfr. Esther Pizarro: “La ciudad desde el filtro de los recuerdos” en *Esther Pizarro. Percepciones de L.A., topografía y memoria*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, p. 10) y en algunas de sus obras, por ejemplo en *Footprints* (2001) o *La memoria de la reina* (2001), aparecen las huellas de los pies como signo explícito del placer arcaico de caminar.

¹⁰ Marc Augé: *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1998, pp. 122-123.

¹¹ Me he ocupado de esta cuestión en Fernando Castro Flórez: *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*, Ed. Cendeac, Murcia, 2003, pp. 87-117. El pánico es lo que hace salir a la multitud, es lo que la disuelve. “Todo esto proviene de un sentimiento de inseguridad; es un abandono al dios Pan. Es el miedo a ver derrumbarse todos los valores en los que hemos creído, sobre los que hemos construido toda nuestra vida, es el miedo al vacío, es el miedo a la innovación. Se podría decir que el pánico es la falta total de *kairós*: nos encontramos al borde del vacío sin tener la capacidad para levantar puentes por encima de ese vacío, contra el vacío” (Toni Negri: *Del retorno. Abecedario biopolítico*, Ed. Debate, Barcelona, 2003, p. 127).

¹² “La mayor aportación del artista norteamericano Robert Smithson fue la de fijarse en el valor del lugar, del *site* (sitio), en la capacidad de sugerencia que tienen ciertos emplazamientos concretos del espacio. A partir de la idea de *site*, Smithson elaboró una dialéctica de su contrario, *non-site*. El *site* es el lugar concreto sobre el que Robert Smithson se detiene a trabajar, mientras que el *non-site* es la obra expuesta en la galería, que habitualmente

especular. Uno de los ejemplos más rotundos de ese poética del *mapeado*)¹³ es el trabajo realizado para el Palacio de Congresos y Exposiciones de Mérida proyectado por los arquitectos Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano: "Mención especial merece el tratamiento y material con que se ha construido el cerramiento del edificio no sólo por caracterizar fundamentalmente su imagen, sino por construir parte esencial del argumento del proyecto. Lo que exteriormente es percibido como sólido y masivo volumen vaciado en su interior, se construye en realidad a partir de un entramado estructural modelado de hormigón armado, con un cerramiento de grandes paneles de hormigón prefabricado. Como el *opus incertum* de las fábricas romanas, el hormigón fuertemente texturado y pigmentado manifiesta al exterior una capa áspera e incierta que contrasta con el acabado metálico y de vidrio de las dos cajas correspondientes a los auditorios"¹⁴. Los paramentos exteriores del edificio surgen de una sección longitudinal de la ciudad de Mérida en la que los edificios históricos, desde las construcciones monumentales romanas hasta las piezas arquitectónicas contemporáneas como el Museo Arqueológico de Rafael Moneo o las consejerías de la Junta de Extremadura de Navarro Baldeweg, aparecen como volúmenes en positivo, quedando el resto de la trama urbana como un conjunto de huecos y vacíos. El mapa de la ciudad, fragmentado, focalizado, ampliado y, por supuesto, interpretado como un juego de la ruina, lo monumental y lo anodino, entra en un proceso de *cambio de escala*. El rotundo edificio proyectado por Nieto y Sobejano refleja, desde su rugosa y opaca superficie, el lugar en el que se asienta. Aunque en realidad no atrapa una imagen paisajística, figurativa o anecdótica del entorno, antes al contrario, recurre a la abstracción y exactitud del mapa, transforma los códigos de orientación, el esquema aéreo de la ciudad, en fachada, *rostro*, planta (también en el sentido castizo de "buena pinta"). Esa *construcción con piel de mapa* parece que recurre a la retórica de la *mise en abyme*, a un plegamiento en el que enuncia un *aquí estoy* es, también, una toma de conciencia de lo problemático que es encontrar un emplazamiento.

"Nada más sofisticado que trazar un mapa, ni proceso más estilizado que la descripción topográfica de una provincia. Al mapa se lo considera el nuevo paradigma del arte contemporáneo: máquina sincrética, inmanente, singular, que pone en entredicho la división de lo abstracto y lo figurativo y entabla un pacto entre la mirada ordenadora y el ojo errante, entre el caos de las callejuelas y su representación seriada y gráfica en el plano"¹⁵. Los mapas de trayectos, como señalara el mismo Sigmund Freud, son esenciales para la actividad psíquica, por medio de ellos se establece la identidad del itinerario y de lo recorrido, en última instancia en la libido no hay metamorfosis sino trayectos. Deleuze ha recordado como lo aborígenes de Australia unen itinerarios nómadas y viajes en sueños que componen juntos un entramado de recorridos, situados en un inmenso corte del espacio y del tiempo que hay que leer como un mapa¹⁶. Sin duda, la obra de Esther Pizarro establece una síntesis singular entre lo arqueológico y lo cartográfico¹⁷, desde la conciencia (borgiana) de que el mapa no es territorio pero que sin una memoria del origen todo se hecha a perder. En el Palacio de Congresos y Exposiciones de Mérida, la *planta* de la ciudad funciona no como un sistema de orientación sino como una *rara epidermis*: "La piel de la ciudad, de una Mérida reinventada, se torna epidermis del edificio y lo convierte en un elemento vivo por los efectos de la luz, al transformarse continuamente sus fachadas por los movimientos del sol y los cambios climáticos"¹⁸. Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano, en el proyecto que presentaron en el Pabellón Español de la Bienal de

consiste en la disposición de arcones que contienen muestras de materiales extraídos del *site*, acompañados de mapas, cartas e imágenes fotográficas del lugar de origen" (Esther Pizarro: "La ciudad desde el filtro de los recuerdos" en *Esther Pizarro. Percepciones de L.A., topografía y memoria*, Círculo de Bellas Arte de Madrid, 1998, p. 11).

¹³ Sobre la importancia del mapa en los planteamientos artísticos contemporáneos, cfr. Gilles A. Tiberghien: "Maps and inscriptions" en *Land Art*, Ed. Carré, París, 1995, pp. 163-195.

¹⁴ Memoria del Proyecto de Exposición sobre el Palacio de Congresos y Exposiciones de Mérida en la Galería Raquel Ponce, 2003.

¹⁵ Esperanza López Parada: "Las Moradas del Hombre" en *Esther Pizarro. Construir ciudades*, Galería Raquel Ponce, Madrid, 2000, p. 10.

¹⁶ Cfr. Gilles Deleuze: *Crítica y clínica*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996, p. 91.

¹⁷ Deleuze señala que al arte-arqueología que se hunde en los milenios para alcanzar lo inmemorial "se opone un arte-cartografía que se fundamenta en "las cosas de olvido y los lugares de paso"" (Gilles Deleuze: *Crítica y clínica*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, p. 96).

¹⁸ Memoria del Proyecto de Exposición sobre el Palacio de Congresos y Exposiciones de Mérida en la Galería Raquel Ponce.

Venecia (2002), precisamente meditan sobre el edificio que han concebido para Mérida, estableciendo una singular analogía de la arquitectura con el patronaje, con el corte y la confección o, para ser más precisos, con la *sastrería*¹⁹. “No por azar Schelling relaciona la arquitectura con la sastrería y se pregunta por qué los sastres no son considerados a la par de los arquitectos: aunque considera a los segundos superiores con respecto a los primeros, sostiene que una parte importante de la plástica está representada por los paños y el vestido, los cuales pueden concebirse como la más perfecta y más bella arquitectura”²⁰ El territorio funciona a partir de estructuras que se recortan y ensamblan, un juego de combinatorias²¹: *edificio-recortable-plano-plegado*. Conviene recordar, deleuzianamente, que la forma de plegarse una materia constituye su *textura*. El radical mapa exterior del edificio de Sobejano y Nieto está dotado de un *barroquismo* que no es antagónico con la “minimalización”: un exterior siempre en el exterior, una interioridad monadológica²².

Ciertamente el Palacio de Congresos y Exposiciones de Mérida es uno de los ejemplos más lúcidos de la confluencia entre arte y arquitectura²³, lejos de la concepción declamatoria de la arquitectura o de la subordinación al logotipo²⁴. La piel del edificio es *esencial*, podríamos sin exagerar subrayar que “el revestimiento es más antiguo que la construcción”²⁵. Más allá de la anatematización del ornamento, el mapa-en-permutación que *localiza al edificio* puede ser entendido como *párrergo*²⁶. Es importante, sin embargo, tener en cuenta que la “ornamentalidad” a que me refiero revela que ese revestimiento al que he llamado “piel” es *estructural*²⁷. La obra de Esther Pizarro consigue una enorme radicalidad en su implicación arquitectónica, mientras el edificio de Nieto-Sobejano, *inscrito* en la Galería Raquel Ponce, vuelve a formular la dialéctica de *site* y *non site*²⁸. Es evidente que estos arquitectos y esta escultura no

¹⁹ En las páginas del catálogo del Pabellón Español de la Bienal de Venecia describen cinco procesos, insisto tomando siempre como pre-texto el Palacio de Congresos de Mérida: 1. Corte de patrón-territorio; 2. Ensamblaje estructural; 3. Juegos combinatorios y Proceso de fabricación en tiempos congelados; 4. Elaboración de tejido-textura y 5. Muestra y fragmentación. (Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano en colaboración con Esther Pizarro: proyecto en *Paisajes internos... Propuestas. Bienal de Venecia*, 8ª. Muestra Internacional de Arquitectura, Pabellón Español, 2002, pp. 110-118).

²⁰ Mario Perniola: *El sex appeal de lo inorgánico*, Ed. Trama, Madrid, 1998, p. 110.

²¹ Los cinco paneles de hormigón correspondientes al trabajo sobre la sección longitudinal de Mérida se disponen cuatro agrupaciones básicas: “Ello genera un sistema combinatorio que hace posible el paso de la singularidad de una obra escultórica a la ejecución de un proceso constructivo industrializado” (Memoria del Proyecto de Exposición sobre el Palacio de Congresos y Exposiciones de Mérida en la Galería Raquel Ponce, 2003).

²² “Ese es el rasgo barroco: un exterior siempre en el exterior, un interior siempre en el interior. Una “receptividad” infinita, una “espontaneidad” infinita: la fachada exterior de recepción y las cámaras interiores de acción. La arquitectura barroca hasta nuestros días no cesará de confrontar dos principios, un principio sustentador y un principio de revestimiento (unas veces Gropius y otras Loos)” (Gilles Deleuze: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, pp. 50-51).

²³ El trabajo de referencia, en español, sobre la cuestión de las relaciones entre arquitectura y Escultura es Javier Maderuelo: *El espacio raptado*, Ed. Mondadori, Madrid, 1990. Cfr. también Joseph María Montaner: “Confluencias entre arte y arquitectura” en *Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1997, pp. 161-166.

²⁴ “En la década de 1990 hicimos diferentes obras [un teatro en Blois, la fábrica de caramelos Ricola en Mulhouse, ambos en Francia] en las que utilizamos serigrafías en las fachadas para anunciar lo que se producía dentro. Con el logotipo hay que convivir” (Declaraciones de Jacques Herzog en entrevista con Agustí Fancelli: “La arquitectura es percepción de la vida” en *El País*, 8 de Septiembre del 2003, p. 32). Sin duda, Sobejano y Nieto se distancian de la concepción del edificio-anuncio que va de Robert Venturi a Herzog y De Meuron.

²⁵ Adolf Loos: “El principio del revestimiento” en *Dicho en el vacío. 1897-1900*, Ed. Arquitectura, Murcia, 1984, p. 152.

²⁶ Cfr. las meditaciones de Jacques Derrida sobre vestido y columna (cuerpo y arquitectura) como párrergo (lo excepcional, lo insólito, lo extraordinario) en *La verdad en pintura*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, pp. 68-72.

²⁷ “Lo que quisiera señalar más bien –entre otras cosas, para justificar mejor un regreso a la ornamentación y una necesidad en el hombre de recurrir a ella- es que constituye –hoy como siempre- algo más que una necesidad del hombre de llenar el *horror vacui* (una de las teorías, ésta, con más frecuencia citadas), una necesidad incluso de “dejar su impronta” en cualquier elemento con que entra en contacto... Y, sobre todo, que debe considerarse, no un añadido epidérmico y facultativo a la obra de arte, sino base indispensable de ella” (Gillo Dorfles: *Elogio de la inarmonía*, Ed. Lumen, Barcelona, 1989, p. 142).

²⁸ En la memoria del proyecto de la exposición apuntan que “la intervención supondrá una instalación específica en la Galería por medio de una gran lona plástica de 18 metros de longitud y 3 metros de altura, con una impresión

quieren detener la *reflexión sobre el proyecto*, antes al contrario, quieren *ampliar el proceso*, extender la cartografía, realizar nuevas permutaciones. “La experiencia arquitectónica es una deriva, un arrastramiento incontrolado a través de la continua mudanza del cuadro perceptivo cambia continuamente lo que ve: carece de marco o, mejor dicho, tiene un marco que se ensancha por todos lados. Es por definición incompleta, pero no fragmentaria, porque consiente, por el contrario, experimentar la continuidad del espacio, la mezcolanza y la intersección de todas las cosas entre sí, la porosidad y tangencia de lo real”²⁹. El imponente proyecto de colaboración arquitectónico-escultórica de Nieto-Sobejano y Esther Pizarro traza un *mapa de una enorme lucidez* en el que la localización no es “reaccionaria” sino que supone una toma de conciencia del sentido de los *no lugares*. Tenemos que ser capaces de crear los relatos y los lugares de la *ciudad genérica*³⁰, sin caer en un amargo duelo o en la parálisis tras la gran demolición³¹. Afortunadamente Babel fue un fracaso³² aunque tampoco fue preciso construirse una casa con alfombras³³. Hoy, en medio de la mayor desorientación, un *edificio revestido de mapas* nos interroga y, sobre todo, nos *da que pensar*: “si la función de la arquitectura –escribe Esther Pizarro– es la de edificar lugares para el cobijo, podríamos decir que el fin de la escultura es el de construir espacios para el pensamiento”³⁴.

digital de las cuatro modulaciones que configuran la fachada del Palacio de Congresos y Exposiciones de Mérida, recubriendo de suelo a techo una de las salas de la galería, *como si el edificio hubiera sido introducido en su interior*” (el subrayado es mío).

²⁹ Mario Perniola: *El sex appeal de lo inorgánico*, Ed. Trama, Madrid, 1998, p. 111.

³⁰ “La *ciudad genérica* pasa a ser el nuevo laboratorio de relaciones, miradas, tolerancias, reconocimientos que confrontan directamente el modelo heredado de la antigua ciudad, dominado por la memoria de un tiempo sobre el que se construía la historia de una identidad. El nuevo *cuero social* –como escribiera Foucault– se presenta desde las marcas de diferencias múltiples, reunidas apenas en el provisional y frágil modelo de las relaciones sociales. No se trata de una identidad construida desde el segmento dominante de los tiempos comunes, sino desde la interferencia de tiempos y voces, memorias y narraciones diferentes” (Francisco Jarauta: “Condiciones contemporáneas de la arquitectura” en *Paisajes Internos... Presentación, análisis y crítica. Bienal de Venecia, 8ª*. Muestra Internacional de Arquitectura, Pabellón Español, 2002, p. 86).

³¹ “La violencia de lo mundial pasa también por la arquitectura, por el horror de vivir y de trabajar en esos sarcófagos de cristal [las Torres Gemelas], de acero y de hormigón. El horror de morir en ellos es inseparable del horror de vivir en ellos. Por eso es por lo que el cuestionamiento de esta violencia pasa también por la destrucción de esta arquitectura” (Jean Baudrillard: “Réquiem por las Twin Towers” en *Power Inferno*, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 34).

³² “Si la torre de Babel se hubiera concluido, no existiría la arquitectura. Sólo la imposibilidad de terminarla hizo posible que la arquitectura así como otros muchos lenguajes tengan una historia. Esta historia debe entenderse siempre con relación a un ser divino que es finito. Quizá una de las características de la corriente posmoderna sea tener en cuenta este fracaso. Si el movimiento moderno se distingue por el esfuerzo para conseguir el control absoluto, el movimiento posmoderno podría ser la realización o experiencia de su final, el fin del proyecto de dominación” (Jacques Derrida: “La metáfora arquitectónica” en *No escribo sin luz artificial*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, p. 139).

³³ “Pero con alfombras no puede construirse una casa. Tanto la alfombra como el tapiz requieren un armazón constructivo que los mantenga siempre en la posición adecuada. Concebir este armazón es la segunda misión del arquitecto” (Adolf Loos: “El principio del revestimiento” en *Dicho en el vacío. 1897-1900*, Ed. Arquitectura, Murcia, 1984, p. 149).

³⁴ Esther Pizarro: “Topo+grafías” en *Esther Pizarro. Topo+grafías*, Galería Raquel Ponce, Madrid, 2002, p. 19.