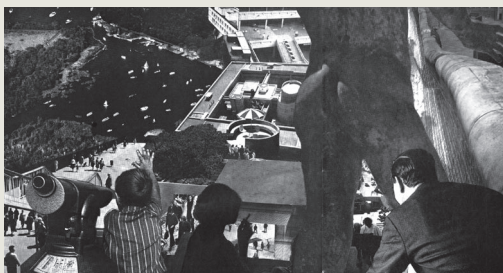


09

Civilia: utopía en la era de la reproductibilidad fotomecánica. La (foto)copia arquitectónica como (re)invención.

Luis Miguel Lus Arana
Stephen Parnell

En junio de 1971, *The Architectural Review* acogía en sus páginas el monográfico *Civilia, The End of Suburban Man*, concebida como el colofón de la campaña alrededor del concepto del *Townscape* promovida durante décadas por su autor, Hubert de Cronin Hastings, editor y propietario de la revista. El número describía una ficticia *New Town* inglesa, ilustrada por medio de una extensa colección de vistas confeccionadas a partir de cientos de fotografías de edificios aparecidos en las páginas de las diferentes publicaciones de la *Architectural Press* en las décadas anteriores. *Civilia* no conseguiría suscitar el debate que Hastings deseaba, quedando como una mera curiosidad envuelta en un espectacular aparataje visual que apenas ha sido analizado. Las impactantes *vedute* de *Civilia* esconden sin embargo un elaborado juego de generación de forma arquitectónica. Sus collages acogen un extenso catálogo de estrategias y formas arquitectónicas en el que las obras son apropiados, a través de su imagen fotográfica, para dar lugar una serie de copias distorsionadas, nuevos sujetos arquitectónicos que a la vez alteran la percepción de los originales, envolviéndolos en nuevas narrativas, alterando su percepción, o desvelando cualidades ocultas.



En junio de 1971, las páginas de *The Architectural Review* (AR) albergarían una de sus publicaciones más singulares, el monográfico *Civilia: The End of Sub-Urban Man*, primero en forma reducida, y después, en forma de libro, con el subtítulo '*A Challenge to Semidetsia*'. El volumen, firmado bajo el seudónimo Ivor de Wolfe por Hubert de Cronin Hastings, editor de la revista y propietario de la *Architectural Press* (AP), e ilustrado por su 'picture editor', Kenneth Browne, sería el último eslabón dentro de una campaña auspiciada en las páginas de las publicaciones de la AP en torno al concepto de *Townscape*. Neologismo de discutida paternidad, en el caso de Hastings suponía la reivindicación de un urbanismo más humanista -enraizado con la tradición pintoresquista- que superara la inanidad de la subtopía y el urbanismo de raíz funcionalista de las *new towns* de posguerra. A lo largo de las casi cinco décadas de

acción editorial de Hastings, esta campaña generaría una amplia bibliografía, con números especiales, artículos y libros, entre los que destacaría por méritos propios la sección homónima de la revista en la que Gordon Cullen desarrollaría a través de textos y, fundamentalmente, de espléndidos dibujos, diferentes aproximaciones a la aplicación de este etéreo término/concepto en el diseño urbano, y que serían recogidas, en forma resumida, en su seminal *The Concise Townscape* (1961)².

Con *Civilia*, Hastings iba un paso más allá, presentando las bondades del *townscape* a través de una ficción: la *Civilia* del título era una *new town* construida en los terrenos de una antigua explotación minera en el área de Nuneaton que el texto, con una prosa ampulosa a medio camino entre el manifiesto y la sátira, describía en detalle a lo largo de secciones con títulos como *Marina, Quay, Pop End, Spa, Ambulatory, Street, Home, Green o Tivoli*. El aspecto fundamental era, en cualquier caso, el elemento visual. Hastings presentaba *Civilia* como si fuera ya una realidad, y descartaría aquí el habitual uso del dibujo, decantándose por una dramática utilización de la fotografía y el fotomontaje que ya había ensayado en los dos años anteriores en *ManPlan*, serie de 8 números de la AR que había supuesto un "ataque implícito a las convenciones de la publicación de arquitectura en línea con el poder creciente del fotoperiodismo de masas."³ Siguiendo esta misma línea, Browne, con la colaboración de Priscilla Hastings, afrontaría la titánica tarea de elaborar cerca de doscientas vistas de la ficticia ciudad, utilizando para ello el extenso archivo fotográfico de la *Architectural Press*, del que extrajeron cientos de imágenes de edificios que se recortaban y yuxtaponían sobre fondos extraídos en gran medida de *The Italian Townscape* (1963) para componer la densa y heterogénea forma urbana de *Civilia*.

Hastings fracasaría en suscitar el debate que buscaba, y *Civilia* sería desechada por la crítica como una extravagancia, "un producto del pensamiento visual"⁴ cuyo contenido, más allá de los ocasionales halagos a la pericia con la que habían sido realizados los collages, apenas si serían analizados. Sin embargo, contemplada desde el momento actual, *Civilia* resulta un documento fascinante por diferentes motivos. Por una parte, por su valor historiográfico: construida como una suerte de jardín inglés en su encarnación urbana y megaestructural, *Civilia* aparece hoy como un teatro de la memoria que, en un acto de autocanibalización, ofrecía una visión ahistórica de un determinado período de la arquitectura⁵. El libro resultaba así una suerte de *atlas* o *museo* que presentaba una crónica visual de dos décadas de publicación de *The Architectural Review*⁶, y, por extensión, de la labor editorial de Hastings al frente de esta. Por otra, sus congestionadas *vedute* constituían un singular ejercicio de generación formal que se apropiaba de sus referentes, a través de su imagen fotográfica, para manipularlos de formas diversas: mutilándolos, multiplicándolos, condensándolos o recombinándolos con otros, de acuerdo tanto con sus reglas internas como con las necesidades de la forma urbana buscada, o del propio collage en tanto que composición pictórica. Como consecuencia, *Civilia* también ofrecía, junto con sus paisajes urbanos, una colección de retorcidos *doppelgangers*, copias distorsionadas que reinventaban los originales y generaban nuevas narrativas que, a su vez, alteraban nuestra percepción posterior de aquellos, desvelando propiedades ocultas fuera de la realidad simulada del collage.

CONSTRUYENDO CIVILIA: BRICOLAGE DE L'IMAGE

Aunque metafóricamente podría hablarse del trabajo de Browne y Hastings como de verdadera 'obra de ingeniería fotográfica', su proceder semejaba no tanto el del ingeniero como el del *bricoleur*; segunda figura dentro del binomio descrito por Claude Lévi

Strauss en *El pensamiento salvaje* que Colin Rowe retomaría en *Ciudad Collage*⁷. De acuerdo con Lévi-Strauss

"el 'bricoleur'" es aficionado a realizar un gran número de diversas tareas, pero (...) [s]u universo de instrumentos es cerrado, y las reglas de su juego son siempre las de actuar con 'cualquier cosa que esté a mano', es decir, con una serie de herramientas y materiales que es siempre finita y que es también heterogénea.⁶

Esta 'coyunturalidad' del trabajo, así como las respuestas del *bricoleur*, están muy presentes en *Civilia*, un pintoresco, más que postmoderno, pastiche de desplazamientos geográficos y temporales⁹ creado con un extenso pero limitado catálogo de elementos. Browne y Hastings disponían del extensísimo archivo fotográfico de la *Architectural Press*, pero no todo él resultaba adecuado para el proyecto, y existían tanto restricciones en el uso de las piezas -las vistas disponibles de cada edificio eran limitadas- como en el tiempo disponible para realizar el proyecto. Ambos tendrían determinados efectos en el producto final. Por una parte, hay en *Civilia* repeticiones constantes, con edificios que reaparecen en lugares y con funciones diferentes, y fragmentos de imágenes o incluso collages enteros que son reutilizados tanto para representar el mismo punto de la ciudad como zonas diferentes. Todas estas recurrencias no trabajaban necesariamente en contra del proyecto, sino que generaban, subliminalmente, una cierta familiaridad -por vía del *dejá vu-* en el lector, aportando una cierta coherencia interna en el apabullante conglomerado de hitos discordantes que era *Civilia*. Incluso si el lector descubría el artificio, esto no desmerecía de la experiencia: el éxito de *Civilia* no estaba supeditado a la suspensión de la incredulidad; los collages de Browne y Hastings no buscaban un fotorrealismo que generase una ilusión perfecta en el lector. Por el contrario, lo seducían a través de la mezcla de familiaridad y extrañamiento que provocaban en él y por su excelente factura, sólo apreciable cuando se es consciente de su naturaleza artificial, que *Civilia* exhibe orgullosa a modo de Brecht-iana *performance*¹⁰.

Por otro lado, el hecho de operar, no con los objetos per se, o con sus proyecciones diédricas (Rowe), sino con un número limitado de representaciones fotográficas de cada edificio, introducía un interesante pie forzado que actuaba como catalizador y guía del proceso creativo. Si bien no hay una documentación exhaustiva de este, la documentación preparatoria disponible, así como los diagramas de la ciudad incluidos en la propia publicación indican que existió al menos una somera planificación de la posición de las diferentes piezas, que luego trató de trasladarse a los collages. Este debió ser necesariamente un proceso de ida y vuelta en que el objeto se sometía a su rol dentro del conjunto para también determinar, en una suerte de 'escritura cuasi-automática', la evolución posterior del collage. Así, los edificios originales se metamorfosean en su contacto con el paisaje, conformando una base formal que establece unas reglas de apropiación que se reformulan con cada nueva pieza adquirida. "[E]l científico -dice Rowe citando a Levi-Strauss- [crea] acontecimientos... por medio de estructuras... creando el 'bricoleur' estructuras por medio de acontecimientos"¹¹. La copia, literal pero parcial, exacta pero simulada, que representa la imagen fotográfica es aquí la materia prima para la construcción de estructuras que generan acontecimientos que, a su vez, generan nuevas estructuras, en un proceso morfogénico con un alto grado de imprevisibilidad.

ESTRATEGIAS DE PRODUCCIÓN: DISECCIÓN Y GENERACIÓN FORMAL

A lo largo de *Civilia*, estos procesos toman formas y arrojan resultados variados, dependiendo del grado y modo en que las imágenes y obras originales eran importadas, particularmente en lo que se refiere a la relación entre el fragmento apropiado y la totalidad. En ocasiones, la importación era directa y completa, mostrando el edificio original inalterado y en una vista general o que al menos contenía una sección lo suficientemente amplia como para hacerlo reconocible¹² (fig. 01). En el extremo opuesto se encontraba el largo rosario de fragmentos procedentes de edificios que habían

sido utilizados como cantera de lexemas y morfemas arquitectónicos de escala diversa. Voladizos y volúmenes, módulos de fachada, escaleras, barandados, o, en último término, texturas componían un 'kit of spare parts' del que algunos edificios serían particularmente donantes, ocasionando las recurrencias anteriormente citadas¹³. Todos ellos serían utilizados como 'tejido conectivo' con que completar las vistas generales, habitualmente formadas por múltiples elementos conglomerados en una forma urbana densa y continua. Pero también se utilizarían ocasionalmente para generar nuevos objetos arquitectónicos producto del ensamblaje de fragmentos discretos. Así ocurría en el collage 126, que ofrecía una vista de la 'dársena industrial' (fig. 02). Al fondo, una elaborada pero serena fachada presidía la composición, pero, si bien en su coronación podía reconocerse la *Engineering Research Station* en Killingworth (1967) de Ryder & Yates, el conjunto procedía de la yuxtaposición de partes de similar tamaño de al menos seis edificios¹⁴.

Más habitual sería que un edificio o parte de este constituyera la base del collage, funcionando como un lienzo sobre el que se superponían fragmentos de otras obras que lo alteraban en mayor o menor grado. Así ocurre en el collage 83 (fig. 03), perteneciente a la 'megaestructura universitaria', donde el grueso de la imagen lo conformaba un primerísimo plano del *Graduate Centre* de la universidad de Cambridge (Howell, Killick, Partridge, Amis, 1967), con su escalera exterior dividiéndolo simétricamente. Aquí, la traslación inicial era literal. Sin embargo, la copia 'civil' modificaba el original en un nivel fundamental cuando la aplicación de fragmentos reducidos de otras estructuras en su parte inferior -la *SEIBU Department Store* en Shibuya (1967), y el *Collegio del Colle* de Giancarlo de Carlo (Urbino, 1962-5)- elevaban su modesto tamaño a una escala monumental. La transformación se completaba con la adición de la contemporánea *Kaknästornet* de Bengt Lindroos (Estocolmo, 1967) en la parte superior, que revestía al conjunto de un vago halo ecléctico, terminando de transformar el reconocible original en algo completamente ajeno.

EL OTRO/ YO MISMO. LA (FOTO)COPIA ARQUITECTÓNICA COMO (RE)INVENCION

Por supuesto, la simple recontextualización, cuya aptitud para la generación automática de forma arquitectónica ya había sido probada por Hans Hollein al principio de la década, era suficiente para crear copias que reformulaban los originales en un nivel esencial¹⁵. Esto resulta particularmente patente en una de las apropiaciones más discretas del libro, el *Galleria Café* (collages 113 y 115) (fig. 04). En realidad, la imagen correspondía a un fotomontaje en el que varios espacios de la *Chelsea Drugstore* (Antony Cloughley, Colin Golding, 1968), que ese mismo año sería mostrada por Stanley Kubrick en toda su psicodélica gloria, se habían yuxtapuesto una continuación de otro como si de una única estancia se tratara¹⁶. Esto no alteraba sustancialmente el espíritu del proyecto. Al contrario, capturaba de manera bastante fidedigna la percepción subjetiva que un usuario de la época podía tener del espacio. La verdadera alteración se producía cuando Browne y Hastings perforaban ventanas y escaparates interiores, transformándolos en "ojos de buey... que proporcionan efectos de ventana panorámica"¹⁷ por los que se colaban vistas de un bucólico -y ficticio- Nuneaton. Trasladado desde su condición urbana en *King's Road*, y eliminada su naturaleza fundamentalmente interior, el edificio, cuya arquitectura apenas había sufrido cambios, se transformaba en otro, tan igual y a la vez tan distinto de sí mismo que resultaba irreconocible.

Este poder de reinención se ve potenciado, como demostraban las *Transformations* de Hollein, cuando la recontextualización va acompañada de un cambio de escala. En *Civilia*, estos cambios son inevitables por la propia dificultad de mantener la escala relativa de las piezas, tanto en cada collage como entre collages diferentes¹⁸. Sin embargo, junto a estas variaciones escalares involuntarias también encontramos instancias en las que el juego escalar produce

efectos más exuberantes, como el collage 121, *The City Hall* (fig. 05). El texto no deja claro cuál de los edificios de la imagen se corresponde con aquel, si la *Torre de la Bolsa de Montreal* (Luigi Moretti, 1965), en primer término, o la mole de hormigón que se alza al fondo, y que no es sino una de las muchas apariciones de *Dunelm House* (Architect's Co-Partnership 1966), club estudiantil de la Universidad de Durham. Drásticamente amplificado desde su modesta escala doméstica por la magia del collage, el club se transformaba para el lector en un colosal volumen en cuyos lucernarios este pasaba a ver elevadas plantas de oficinas, y, en sus modestos *brise-soleils*, enormes estructuras de hormigón ocultando quizás el foyer de un salón de plenos.

Las migraciones funcionales son otra de las técnicas de defamiliarización que resultan en una provechosa fuente de reinención a través de la copia. Desafiando las "canónicas relaciones de causa y efecto santificadas por el movimiento moderno" que en la realidad habían resultado en una "completa intercambiabilidad de forma y función"¹⁹, Browne y Hastings reasignarían usos a voluntad, en línea con el *transprogramming* que advocaría Bernard Tschumi pero sin el travestismo ni la colisión buscados por este. En ocasiones, esta reimaginación resulta poco memorable, cuando se aplica a contenedores más o menos genéricos apenas marcados por su función original o por la que la sustituye²⁰. También son habituales desplazamientos menores, en que los nuevos usos derivan de o son adyacentes a los originales, con guarderías que se transforman en escuelas de remo, o bloques de apartamentos devenidos en residencias de estudiantes²¹. Entre todos estos, se dan momentos particularmente iluminadores cuando los autores juegan a 'leer' los objetos de los que se apropian e inician procesos de 're-semantización' en que los usos se adjudican atendiendo a cuestiones de herencia tipológica, recuperando connotaciones simbólicas asociadas a la forma que habían sido perdidas -y proscritas- durante más de medio siglo de modernidad. Entre estos, destaca la apropiación del edificio de la CEPAL de Emilio Duhart (Santiago de Chile, 1966), que era transformado en *Civilla* en unas termas romanas²² (fig. 01). Aquí, Hastings y Browne hacían un ejercicio de condensación en que la reinención resultaba incontestable por la acumulación de connotaciones simbólicas. Superponiendo quizá evocaciones genéricas a la Villa-Palacio de Diocleciano en Split con la disposición cuadrangular de las termas imperiales a partir de Tito, la sugerencia de los autores permitía al lector identificar en su patio palestras y *natatios* al aire libre, y, en su espina central, las grandes salas dedicadas al baño, con el volumen paralelepípedo de la basílica alojando el *tepidarium*, y la forma circular del *Assembly Hall*, en su cabecera, conteniendo indudablemente el *caldarium*.

ADICIONES, SUSTRACCIONES, CONDENSACIONES, O LA SUBLIMACIÓN DEL ETHOS

En cualquier caso, y junto con estas reimaginaciones *blandas*, poco o nada intervencionistas, en las que la copia 'civil' transformaba el original por medio de la mera recontextualización, *Civilla* presentaba un amplio abanico de ejemplos en los que, como hemos visto, la forma arquitectónica original era alterada por medio de procesos aditivos, estrategias de sustracción y concentraciones. Entre estas últimas, el ejemplo más vívido, con permiso de la mencionada *Chelsea Drug Store*, tiene lugar de nuevo en la megaestructura Universitaria. Si el collage 81 presentaba un ejemplo de defamiliarización por medio de la adición de fragmentos ajenos al original, el collage 80 (fig. 06), en la página anterior, mostraba la estrategia opuesta, construyendo un nuevo sujeto con elementos extraídos de una sola obra. En este caso, incluso el ojo poco entrenado reconocería inmediatamente las formas del *Southbank Centre* (1967-8), megaestructura embrionaria que ilustraba la fascinación por la subdivisión funcional de la época, con su articulación de volúmenes separados y su exhibicionismo infraestructural: las comunicaciones verticales y horizontales segregadas y visibles; servicios e instalaciones mecánicas mostrados al exterior.

Todos estos rasgos eran fácilmente reconocibles en un collage que, sin embargo, no mostraba una vista concreta del edificio, sino una suerte de visión condensada y colosal, en que su conjunto de volúmenes esparcidos por la margen del Támesis se reconfiguraba en una esteroidea mole vertical cuya escala venía dada por dos 'enanizados' transeúntes añadidos en su base. Se trataba esta de una estrategia que se retrotraía a los orígenes del collage en la obra de artistas como Paul Citroën, cuyas sucesivas *Metropolis* (1922-) trataban de capturar el caos, la velocidad y la multiplicidad de la ciudad moderna en obras en las que se yuxtaponían, colisionando entre sí, fotografías de diferentes edificios²³. El resultado era una imagen caleidoscópica, que conseguía trasladar al espectador el modo panóptico de visión requerido para percibir la metrópolis moderna, capturando su *ethos* a través de una suerte de denso retrato cubista. Esto mismo era lo que conseguían aquí Browne y Hastings, y lo lograban con una sorprendente economía de medios: en realidad, el complejo collage estaba construido fundamentalmente a partir de dos imágenes tomadas de puntos diferentes de la misma fachada, allá donde el edificio se encontraba con el *Waterloo Bridge*. La mitad superior, que aportaba la complejidad infraestructural, se correspondía con su extremo suroeste, mientras la mitad inferior, correspondiente al punto de encuentro entre sus dos auditorios, aportaba la fragmentación volumétrica. Bajo ellas, unos remeros extraídos de una regata en Oxford restauraban el carácter fluvial del edificio, ausente de las vistas elegidas. El resultado era, indudablemente, un nuevo sujeto arquitectónico, opuesto al original en algunas de sus características, y, al tiempo, un retrato particularmente fiel, capaz de evocar la percepción de este en el inconsciente colectivo de forma más fidedigna que cualquier vista real (pero parcial).

La habilidad para crear *simulacra* que reformulan el original al tiempo que encapsulan sus cualidades esenciales se traslada también, contrariamente a lo que a priori pudiera intuirse, a los casos de manipulación por sustracción, estrategia habitual en *Civilla* tanto por la propia mecánica del collage como por la naturaleza parcial y fragmentaria del material de partida. Esto resulta particularmente patente en las diferentes reformulaciones del *Habitat 67*, obra omnipresente en *Civilla*, como corresponde al edificio que, de acuerdo con Reyner Banham, "expresó más claramente las manifestaciones ambicionadas arquitectónicas de su tiempo"²⁴. El *Habitat* debió su éxito a su capacidad para aglutinar dos ficciones situadas en los extremos de la modernidad: la producción en serie y la flexibilidad, que se combinaban en "un patrón de apilamiento complejo e intricado" que, como colofón, evocaba la imagen de espontáneo pintoresquismo de las '*villes dites d'art*' mediterráneas tan queridas por Le Corbusier²⁵. En realidad, el grado de seriación era mucho más limitado de lo que pudiera parecer, una vez que los diferentes módulos tenían que responder a encuentros geométricos y solicitaciones estructurales variables. Tampoco el apilamiento ni su aparente aleatoriedad eran tales, ya que su masivo relieve exterior escondía una red estructural que proporcionaba soporte y comunicación horizontal y vertical. Por último, su "espontánea forma grupal [*formada*] por acumulación natural y reconstrucción" se revelaba desde el aire como una concatenación de estrictos y simétricos zigurats que hacían de él, como en otras obras contemporáneas, más un monumento a "un ideal de adaptabilidad... imposible de transformar en hecho construido" que una verdadera megaestructura²⁶.

Las diferentes reinenciones presentadas en *Civilla* solucionaban algunos de los efectos de estas intrusiones de la realidad, devolviendo al *Habitat* al estado de idealidad de su realidad percibida. La falta de azar y la simplicidad geométrica en la agrupación era solucionada en collages (88, 89²⁷) en los que se enfrentaban o yuxtaponían vistas de diferentes partes del edificio a las que se añadían fragmentos 'compatibles' de otras obras, incrementando así el número de situaciones, o bien se sustraían módulos que generaban perfiles más aleatorios (fig. 07). Junto a estos también aparecían situaciones en que la sustracción provocaba una 'sublimación',

en su acepción Kantiana, de la forma. Así, el collage 87 mostraba dos 'racimos' habitacionales, enfrentados a ambos lados de un cañón edificado, con sus perfiles alterados por la eliminación de módulos en las imágenes originales. Como consecuencia, el situado a la derecha de la imagen mostraba una inversión de la forma general del volumen edificado, que se proyectaba como una proa sobre el vacío desafiando la gravedad (fig. 08). La sustracción, que acercaba al *Habitat* a proyectos como los coetáneos *Clusters in the Air* (1961) de Arata Isozaki, devolvía así al proyecto una 'megaestructuralidad' que sólo disfrutó en el sentir colectivo, superando la 'falta de elocuencia' que Banham señalaba en las megaformas demasiado dependientes del plano del suelo, y mostrándolo al fin "en toda su [platónica] 'habitud'"¹⁹²⁸.

Quizá el momento en que esta 'mayéutica formal', en que el confeccionador del collage interroga a la forma arquitectónica -en imagen fotográfica- para, a través de su manipulación, sacar a la luz cualidades intrínsecas quizá no aparentes en su realidad construida se aprecia de forma más vívida sea precisamente en uno de los ejemplos en que la manipulación pasa más inadvertida, y en que se aplican de manera más evidente las posibilidades de la reproductibilidad mecánica: esto es, la simple multiplicación. El collage 99 mostraba 'The University Boat Club', un único edificio recordado contra una estampa marina que provocaba en el observador, de forma aún más eficiente que los anteriores, la hoy tan manida -como inevitable en el caso de *Civilia*- sensación de *disonancia cognitiva*. El edificio era, muy evidentemente, *Dunelm House*, mostrado en esta nueva encarnación en una indiscutible vista general. Y, sin embargo, también con evidencia, no lo era; al menos, no exactamente. En realidad, también aquí el *doppelgänger* 'civil' provenía de la adición simple, sumando dos imágenes tomadas desde dos puntos de vista muy semejantes que, enlazadas una tras otra, hacían que el volumen original se desdoblara, avanzando hacia el espectador (fig. 09).

La eficacia del collage, no sólo en cuanto a su pericia técnica, sino a su habilidad para 'leer' el edificio era atestiguada por la dificultad de identificar sus líneas de sutura, y con ellas, el límite entre realidad y ficción. El club estudiantil, que en el momento de la publicación hacía apenas cinco años que había sido terminado, sería descrito por Nikolaus Pevsner como "brutalista por tradición, pero no brutal para el paisaje. Un edificio voluminoso dividido en una serie de cajas de hormigón apiladas a la orilla del río, produciendo un alzado aterrazado."²⁹ Estas palabras parecen sin embargo describir de manera más fidedigna a su versión extendida, insertada en el collage junto a un puerto deportivo que recogía, amplificada, su condición fluvial, y subrayaba sus ecos navales, con sus testeros triangulares rimando con las velas de las pequeñas embarcaciones introducidas por Browne y Hastings. "El arte es una mentira que nos hace comprender la verdad"³⁰ -recordaba Rowe citando a Picasso. Los collages de *Civilia* parecían incidir en esta idea, tal vez a través de Annibale Carracci cuando afirmaba que tanto el arte como la caricatura

"ven la verdad perenne detrás... de la mera apariencia exterior. Los dos tratan de ayudar a la naturaleza a llevar a cabo su plan. Uno puede tratar de visualizar la forma perfecta y plasmarla en su trabajo, el otro aprehende la deformidad perfecta y así revela la esencia absoluta de la personalidad. Una buena caricatura, como toda obra de arte, es más parecida a la realidad que la vida misma."³¹

Y, con suerte, cabría añadir, también tan distinta como para producir al mismo tiempo una nueva realidad.

LA UTOPIA EN LA ERA DE LA REPRODUCTIBILIDAD FOTOMECÁNICA

Esta habilidad mayéutica es extensible a otros aspectos y lugares de *Civilia*, que funciona como un mecanismo de desvelado progresivo a medida que el proceso inquisitivo del observador se vuelve más específico. Si sus collages sacan a la luz, o

presentan de manera más vívida, el *ethos* de las obras de las que se apropian, también ayudan a difuminar las fronteras entre arquitecturas diferentes y subrayar sus concomitancias. Un espectador avisado de la preponderante 'britanidad' de la arquitectura de *Civilia* querrá encontrar fragmentos de *Barbican Estate* en un collage como el 50, pese a que este se ha construido con una vista casi sin alterar del *Dreamland Hawaii Water Park* (Kisho Kurokawa, Yamagata, 1966), situado a medio mundo de distancia de aquel. En sentido contrario, vistas de la ficticia *Civilia* se solapaban ya con muy reales *New Towns* británicas de reciente construcción. Rincones de *Thornaby Town Centre* (Elder Lester Architects, 1965-68) (fig. 10), con sus circulaciones elevadas y su combinación de fachadas de ladrillo y dinteles arqueados a *la Basil Spence*, podrían haberse insertado en el libro junto a sus versiones hipereales sin discordar, como fragmentos que habían traspasado la membrana de la realidad y cuya percepción quedaba ahora ligada a la ficción imaginada por Hastings y Browne.

En *Collage City*, Rowe y Koetter señalaban que:

"en vez de anhelar y esperar la disolución del objeto (mientras se fabrican simultáneamente versiones del mismo en una profusión sin paralelo), podría resultar juicioso (...) permitir que el objeto llegara a ser digerido en una textura o matriz prevaleciente (...)".³²

La *Civilia* de Hastings y Browne parecía responder a esta premisa, en la que los objetos y su individualidad son negados, al trasplantarlos desde su idealidad a una sensual coyunturalidad, y al mismo tiempo presentaba un inequívoco culto al objeto, que era apropiado en su literalidad para luego ser presentado en su dimensión utópica. *Civilia* existe así en un plano paradójico. Surgida como propuesta de ciudad enfrentada a la utopía urbana de la modernidad, rescataba en cierto modo una dimensión utópica de la arquitectura moderna que no se da en el vacío *etérico* del proyecto-objeto, sino en su adaptación a un entorno construido, un postmoderno collage compuesto de fragmentos de modernidad en el que Browne y Hastings planteaban, involuntariamente, una salida a la paradoja fundacional de aquella.

En 1981, Tom Wolfe ironizaba sobre lo reiterativo de la arquitectura de acero y vidrio que proliferaría en Estados Unidos tras la llegada de Mies van der Rohe: "¿Qué importaba que te dijeran que estabas imitando a Mies o a Gropius o a Corbu o a cualquiera de los demás? Era como acusar a un cristiano de imitar a Jesucristo."³³ Diez años antes, el propio Rowe se adelantaba para contestarle cuando afirmaba que "mientras el argumento derivativo [el discurso de la modernidad] continúa prosperando, sus valedores (...) muestran muy poca tolerancia... por el... fenómeno paralelo del edificio derivativo."³⁴ La modernidad, en su encarnación como estilo internacional, se sostuvo argumentalmente en llamadas a la seriación y la repetición mientras, como cualquier *avant-garde* artística, exigía de sus practicantes la originalidad debida, proscribiendo la copia o la imitación. Hastings y Browne circunnavegaban este problema mostrando un escenario en que el original, a través de su imagen fotográfica, no era utilizado como modelo, plantilla o inspiración -tipológica o de otra clase-, ni siquiera como postmoderna cita, sino como material de construcción.

Luis Miguel Lus Arana

(Portugalete, 1976) es arquitecto (ETSAUN, 2001) y doctor (ETSAUN, 2013) con la especialidad en Urbanismo. En 2008 completó un *Master in Design Studies* por la Harvard GSD en el área de Teoría e Historia de la Arquitectura, regresando en 2008-9 como investigador invitado (Harvard GSAS/ GSD) para desarrollar su investigación doctoral. Ha sido becario del Ministerio de Educación y Ciencia (1999), el Ministerio de Asuntos Exteriores (2001), Obra Social La Caixa (2006-2008) y Fundación Caja Madrid (2008-2009), así como beneficiario del Programa José Castillejo en 2019, habiendo realizado estancias de investigación en las universidades de Denver, Nebraska y Newcastle, entre otras. Actualmente es Profesor Titular de Composición Arquitectónica en la Universidad de Zaragoza, donde imparte docencia desde 2012. Ha colaborado regularmente con las revistas *Uncube*, *A10*, y, desde 2014, con la revista mexicana *Arquine*. Su investigación se centra en la historia de la arquitectura y el urbanismo visionarios, así como las interacciones entre cultura popular, mass media y Arquitectura, y ha sido publicado en revistas como *Architectural Design*, *The Architectural Review*, o *Arq*.
Afilación: Profesor Titular. Área de Composición Arquitectónica. Departamento de Arquitectura. Escuela de Ingeniería y Arquitectura. Universidad de Zaragoza
E-Mail: koldolus@unizar.es
ORCID ID: 0000-0001-5826-2642

Stephen Parnell

(Worksop, Nottinghamshire, 1971) es profesor de arquitectura en la Universidad de Newcastle. Sus campos de interés incluyen la crítica y el periodismo arquitectónicos, la historia de la arquitectura de la posguerra, la sociología de la profesión arquitectónica y el papel que juegan los medios de comunicación en ella. Su tesis doctoral *Architectural Design 1954-1972: the contribution of the architectural magazine to the writing of Architectural History*, realizada bajo la supervisión de Peter Blundell-Jones en la Universidad de Sheffield, ganó el la RIBA President's Medal en 2012. Ese año, también comisarió la exposición *Architecture Magazines: Playgrounds and Battlegrounds* en el Padiglione Centrale de la Bienal de Venecia de 2012. Parnell actualmente está ampliando su investigación doctoral a la época de la postmodernidad gracias a una *RIBA Research Trust*, y se encuentra finalizando una historia crítica completa de la revista *AD* desde 1930 hasta 1992 en su relación con la cultura, la historia y la práctica arquitectónica. Contribuye regularmente con la prensa arquitectónica y fue preseleccionado como Escritor de Arquitectura del Año por el IBP en 2011 y 2012. En años recientes ha sido Editor Ejecutivo (2019-2020) y Editor en Jefe (2020-2022) de *The Journal of Architecture*.
Afilación: Senior Lecturer in Architecture. School of Architecture, Planning, and Landscape. Newcastle University
E-Mail: Stephen.Parnell@newcastle.ac.uk
ORCID ID: 0000-0002-2625-4557

Agradecimientos

El grueso de la investigación para la redacción de este artículo se realizó en la primavera de 2009 en el contexto de *The Civilia Project*, un proyecto docente y de investigación encuadrado dentro de la unidad *Linked Research 8058* del Master of Architecture de la School of Architecture, Planning, and Landscape, de la Universidad de Newcastle. El equipo, liderado por los Dres. Stephen Parnell y Luis Miguel Lus Arana, contó con los estudiantes Daniel Cornell, Richard Mayhew, Thomas Reeves y Lisa Schneider. Este proyecto fue resultado de una estancia de investigación con financiación a cargo del programa de estancias de movilidad en el extranjero José Castillejo para jóvenes doctores (2019) del Ministerio de Universidades.

Notas

01. DE WOLFE, Ivor. *Civilia: The End of Suburban Man*, *The Architectural Review*. London, The Architectural Press, June 1971, Vol. 149, no. 892, pp. 326-408. Para el artículo se ha tenido en cuenta la publicación en forma de libro en: DE WOLFE [sic], Ivor. *Civilia: The End of Suburban Man; A Challenge to Semidetsia*, London: The Architectural Press, 1971. En ambas ediciones se incluirán además textos de Ian Nairn, Rodney Carran, Michael Rowley, y el propio Kenneth Browne.

02. Desde su incorporación a la *AR* en 1927, Hastings favorecería la publicación periódica de diferentes especiales, comisariados por editores invitados y a menudo transformados en libros con posterioridad. A esta categoría pertenecen *Canals* (julio de 1949), editado por el fotógrafo Eric De Mare con ayuda de Tom Rolt y Charles Hadfield, de la *Inland Waterways Association*, los dos ataques contra la subtopía inglesas de Ian Nairn, *Outrage* (junio de 1955) y *Counter-Attack* (diciembre de 1956), y, poco después de abandonar la dirección, *Collage City* (agosto de 1975), de Colin Rowe y Fred Koetter. A estas se sumarían los ya mencionados *The Italian Townscape* (1963), obra del propio Hastings, y *The Concise Townscape* (1961), de Gordon Cullen.

03. ERTEN. Erdem, "I, The World, The Devil and The Flesh: Manplan, Civilia and H.

de C. Hastings." *The Journal of Architecture*, 2012, Vol. 17, No. 5, pp. 703-718 (p. 703).

04. "Civilia es en gran medida un producto del pensamiento visual -decisiones visuales tomadas por razones visuales." MOORCRAFT, Colin, "Spoilt-tip City by Colin Moorcraft", *New Scientist*. London: New Science Publications, 16 December 1971, Vol. 52, nº 774, p. 180. Algunas de las críticas más incisivas, buscadas por el propio Hastings, serían recogidas en la solapa del libro, tras aparecer publicadas en el *Architect's Journal*, también propiedad de la Architectural Press. Véase: VV.AA., "Civilia: The Professionals Comment", en: *The Architects' Journal*, London, The Architectural Press, 30 June 1971, Vol. 153, nº 23, pp. 1452-1455.

05. Es de rigor mencionar que *Civilia* entra dentro de una genealogía de uso del collage a lo largo de la década de los 60 que, a los evidentes Archigram, Superstudio o Hans Hollein, incluía ejemplos en los que la 'autocanibalización' de la propia obra estaba presente. Este es el caso de los psicodélicos collages realizados por el *Taller de Arquitectura* para la presentación de la *Ciudad en el Espacio*, en 1968, donde, entre otros muchos elementos en primer plano, se mezclaban fotografías repetidas de obras anteriores del grupo y otros edificios existentes, como algunas obras de Gaudi. Véase: BOFILL, R., GOYTISOLO, J.A., PONÇ J, *Hacia una formalización de la ciudad en el espacio*. Barcelona: Editorial Blume; 1968.

06. Aunque la gran mayoría de edificios presentados pertenecen a la década de los 60, especialmente en su segunda mitad, hay ejemplos de los 50, siendo los más tempranos los miradores elevados sobre el Támesis proyectados por Brown y Chamberlin y el *Regatta Restaurant*, ambos construidos para el *Festival of Britain* de 1951 (*The Architectural Review*, August 1951, Vol. 110, nº 656, pp. 73-148).

07. Al igual que *Civilia*, *Collage City* aparecería primero como número especial de la *AR*, el primero tras *Civilia*. Véase: ROWE, Colin, KOETTER, Fred, "Collage City." En: *The Architectural Review*. London: The Architectural Press, August 1975, Vol. 158, nº 952, pp. 66-91.

- 08.** LEVI-STRAUSS, Claude, *The Savage Mind*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1966. Citado en: ROWE, Colin, KOETTER, Fred, *Ciudad Collage*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994. 2ª Edición. Colección GG Reprints, p. 102. Publicación original: ROWE, Colin, KOETTER, Fred, *Collage City*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1981.
- 09.** Me apropio aquí de la definición del espacio post-moderno de Giuliana Bruno en: BRUNO, Giuliana. "Ramble City: Postmodernism and Blade Runner", en *October*. Cambridge, Mass.: MIT Press, verano de 1987, Vol. 41, nº 102, pp. 61-74.
- 10.** Este aspecto se lleva al extremo en el collage 90, donde De Wolfe habla de la 'habita(c) titud' de los edificios de la universidad, construidos precisamente a partir de imágenes del *Habitat 67* de Moshe Safdie, para acto seguido, acreditar a este último 'haber conseguido exactamente esta solución en Montreal'. Esta afirmación se acompaña de una fotografía sin alterar del *Habitat* (91), que es precisamente la base del mencionado collage 90, publicado junto a ella en esta misma página. El collage 116 daría a esto una nueva vuelta de tuerca, reutilizando parte de la misma fotografía en una zona diferente de la ciudad. DE WOLFE, I., *op. cit.*, p. 89.
- 11.** ROWE, C., KOETTER, F., *op. cit.*, p. 102
- 12.** Entre estos destacan 'the beehive', ala ejecutiva del Parlamento de Nueva Zelanda construida por Basil Spence entre 1969 y 1981, (collages 51 y, 53), o un anónimo proyecto comercial de Raj Rewal para New Delhi de 1965 (collages 49, 50, 153, 158), el Edificio de la CEPAL en Chile de Emilio Duhart (1966), mostrado en su totalidad en vista aérea en la figura 107, o el desaparecido *Serpentine Restaurant*, de Patrick Gwynne, que aparece por duplicado en el collage 109 y en vistas parciales en los nº 110, 114, 76, 96). Entre los segundos, destacan el *Habitat 67* de Moshe Safdie en Montreal (collages 49, 50, 55, 119, 153, 158) o la *Yukari Bunka Kindergarten* en Tokio de Kenzo Tange (1967, collages 62, 63, 64, 66).
- 13.** Elementos recurrentes son las escaleras exteriores y el característico barandado de hormigón del Southbank Centre (1967-68) y las fachadas de la terminal del aeropuerto de Glasgow (Basil Spence, 1966), y del *Academic Quadrangle* de la Universidad Simon Fraser (Artur Erickson y Geoffrey Massey, 1963-65).
- 14.** Los diferentes pisos del cuerpo principal estaban formados, entre otros, por el edificio de aduanas del aeropuerto de Heathrow (Manning y Clamp, 1968), y la planta de *Reliance Controls*, del Team 4 en Swindon (1967). Flanqueando a los anteriores aparecían estructuras extraídas de las oficinas y laboratorios para ICT en Stevenage, de Oliver Carey, y de la planta de la farmacéutica Roche en Welwyn, de James Cubitt and partners, ambas de 1965. Un análisis de este collage puede encontrarse en: LUS ARANA, L. M., PARNELL, S. (2020). "Learning From Civilia. Heterodoxias Críticas, Historiografía y Proyecto Urbano / Learning From Civilia. Critical Heterodoxies, Historiography and Urban Design" en: *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, 2020, nº 22, pp. 36-53.
- 15.** HOLLEIN, Hans, *Transformations. Arts & Architecture, 1966*, vol. 83 nº 4 (mayo): pp. 24-25.
- 16.** KUBRICK, Stanley, *A Clockwork Orange*, Polaris Productions / Hawk Films, 1971.
- 17.** DE WOLFE, I., *op. cit.*, pp. 110-111.
- 18.** Estos juegos son en general menos exuberantes en Civilia que en las *Transformations* donde Hollein transmutaba bujías en torres por dos motivos: por una parte, por el menor salto entre la escala del original y la que adquiere en el collage; por otra, porque el objeto de partida es aquí ya un objeto arquitectónico. Así ocurre con la *Basílica del Amor Misericordioso*, en Collevallenza (1968), de Julio Lafuente, cuya escala es incrementada para hacer las veces de Catedral de la ciudad (collages 118, 119) sin que ello suponga una alteración sustancial, dado el carácter abstracto del original, poco dependiente de la escala humana.
- 19.** "(...) in today's world where railway stations become museums and churches become nightclubs, a point is being made: the complete interchangeability of form and function, the loss of traditional, canonic cause-and-effect relationships as sanctified by modernism. Function does not follow form, form does not follow function (...)." Apartado 'Six Concepts' (transcripción de una conferencia en Columbia en febrero de 1991) en: TSCHUMI, Bernard, *Architecture and Disjunction*, Cambridge: MIT Press, 1994, p. 254.
- 20.** En esta categoría entrarían, por ejemplo, las oficinas de la *Teledyne Systems Company* en Northridge (César Pelli, 1968), convertidas en el ficticio museo de sonoro título *National Inland Waterways Museum*.
- 21.** tal es el caso de la mencionada *Yukari Bunka Kindergarten* (Tokyo, 1967), de Kenzo Tange [collages 62, 63, 66] reconvertida en escuela de remo, o del *Habitat '67*, cuya evidente naturaleza habitacional se mantenía a lo largo del libro, especialmente en su reconversión como pabellones de residencias de estudiantes en la zona universitaria.
- 22.** DE WOLFE, I., *op. cit.*, Figura 107, pp. 104-105.
- 23.** Véanse 'Stadt' (1922), y, sobre todo, el más conocido 'Metropolis' o 'Die Stadt' (titulado originalmente *Weltstadt [Meine Geburtsstadt]* - 'Mi ciudad natal', realizado a partir de doscientas imágenes extraídas de periódicos y de postales durante la estancia del autor en la Bauhaus en 1923.
- 24.** BANHAM, P. Reyner, *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, London: Thames and Hudson, 1976, p. 106 (BANHAM, Reyner. *Megaestructuras: futuro urbano del pasado reciente*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976).
- 25.** BANHAM, P.R., *op. cit.*, p. 108.
- 26.** BANHAM, P.R., *op. cit.*, p. 9. "... the result (as at Habitat, Montreal, see chapter 6) is really a monolithic statue commemorating an ideal of adaptability that was practically impossible to realize in built fact." (Reflexión de Banham sobre el Yamanishi Communications Centre, Kofu (Kenzo Tange, 1967). *Megastructure*, Op. Cit, p. 55.
- 27.** DE WOLFE, I., *op. cit.*, p. 87.
- 28.** Al respecto de la 'falta de elocuencia, ver comentarios de Banham sobre la Universidad Libre de Berlín. (*Megastructure*; p. 140. Pie de foto, figuras 146, 147). Sobre la 'habitatitud', ver nota 10.
- 29.** PEVSNER, Nikolaus, *The Buildings of England: County Durham* (2nd ed., revised by Elizabeth Williamson), Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books Ltd, 1983, p. 233.
- 30.** ROWE, C., KOETTER, F., *Op. Cit.*, p. 134. La cita original reza: "We all know that Art is not truth. Art is a lie that makes us realize truth, at least the truth that is given us to understand." (Declaraciones de Pablo Picasso a Marius de Zayas en 1923). Véase: "Picasso Speaks," *The Arts*, New York, May 1923, pp. 315-26; reprinted in Alfred Barr: Picasso, New York 1946, pp. 270-271.
- 31.** Cita de Annibale Carracci en: GOMBRICH, Ernst Hans Josef, KRIS, Ernst, *Caricature*, Harmondsworth, Penguin Books, 1940, pp. 11, 12.
- 32.** ROWE, C., KOETTER, F., *op. cit.*, pp. 40-41.
- 33.** WOLFE, Tom, *¿Quién teme al Bauhaus feroz? El arquitecto como mandarín*, Barcelona, Anagrama, 1982. Cita original: "What did it matter if they said you were imitating Mies or Gropius or Corbu or any of the rest? It was like accusing a Christian of imitating Jesus Christ." (WOLFE, Tom, *From Bauhaus to Our House*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1981, p. 73).
- 34.** ROWE, Colin: "Introduction" en: Museum of Modern Art (New York, N.Y.): *Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, New York, Witentborn, 1972, p. 7.

Imágenes

01. Collage 107: Imagen tomada desde la muralla de la ciudad, mostrando una vista aérea de varios edificios públicos, como las termas (en realidad, el edificio de la CEPAL en Santiago de Chile). DE WOFLE, Ivor. *Civilia: The End of Suburban Man; A Challenge to Semidetsia*, London, The Architectural Press, 1971, pp. 104-105.

02. Collage 126: Muelles de uso público en la dársena industrial. La serena fachada que le da frente es en realidad un pastiche de partes de similar tamaño de edificios industriales diversos. *Ibid.*, pp. 124-125.

03. Collage 83. Una de las colosales vistas de la 'megaestructura universitaria', con el *Graduate Centre* de la universidad de Cambridge elevado a una escala monumental por la adición de otras estructuras reducidas de tamaño en su parte inferior. *Ibid.*, p. 84.

04. Collage 113, mostrando el 'Galleria Café', a cuyo alrededor, "el paisaje... es totalmente rural, sin una sola mancha suburbana". *Ibid.*, pp. 110-111. A la izquierda, imagen de la *Chelsea Drug Store* tal y como apareció publicada en "Motion Study" en *The Architectural Review*, Dec 1, 1968, vol. 144, nº 862, p. 394.

05. Collage 121, "The City Hall". DE WOFLE, *op. cit.*, p. 120. Derecha: *Dunelm House*; detalle del alzado al río Wear en DONAT, John, "Dunelm House Durham: Club House, Durham University" en *The Architectural Review*, Jun 1, 1966, vol. 139, nº 832, p. 454.

06. Collage 82: Retazos del *Southbank Centre* (*Hayward Gallery* y *Queen Elizabeth Hall*) en la 'Megaestructura Universitaria'. A derecha e izquierda, dos fotografías tomadas desde puntos cercanos a los de aquellas que forman parte del collage. (PHILPPS, Simon, "Hayward Gallery 7, South Bank, London... 1968", c2018 / DE WOFLE, Ivor, *op. cit.*, p. 83 / Michael Franklyn: *Queen Elizabeth Hall, South Bank, London, RIBA38182* © Architectural Press Archive / RIBA Library Archive Photographs Collection).

07. Collages 88 y 89: *El Habitat 67*, desdoblado y con la adición de partes de otros edificios en

las residencias de estudiantes. La parte inferior de la imagen de la derecha es nuevamente *Dunelm House*. DE WOFLE, *op. cit.*, p. 87.

08. Collage 87: "Las residencias de estudiantes son quads [quadrangles: patios de reunión] verticales". *Ibid.*, p. 86.

09. Collage 99: 'The University Boat Club' toma los patrones formales de *Dunelm House*, y los transforma en un sistema de crecimiento potencialmente ilimitado. (*Ibid.*, p. 96. / Origen sin identificar. Fuente online: <https://iqbalaalam.wordpress.com/2011/12/15/durham-students-union-and-arups-bridge/> / DONAT, John, *op. cit.*, p. 460).

10. *Thornaby Town Centre* (derecha) frente a su versión 'hiperreal' en *Civilia* (Collage 116, DE WOFLE, *op. cit.*, p. 113), donde "la escalada se ha convertido en un modo de vida." (Fuente online: <https://www.somethingconcreteandmodern.co.uk/building/thornaby-town-centre/>)

10 Un pabellón diacrónico. Variaciones sobre el Pabellón de la República Española Urtzi Grau

La reconstrucción del *Pabellón de la República Española*, llevada a cabo en 1992 por Juan Miguel Hernández León, y Miquel Espinet y Antoni Ubach en Barcelona, presenta omisiones y añadidos que no formaban parte del pabellón construido en 1937 por Luis Lacasa y Josep Lluís Sert. En este artículo, no abordamos esas diferencias como errores inconscientes u omisiones fruto del descuido. En vez de ello, son interpretadas como pruebas materiales de los argumentos historiográficos acerca de los orígenes de la arquitectura moderna en España que circularon durante la transición a la democracia del país. Esta perspectiva permite abandonar los debates acerca de la fidelidad de la reproducción para analizar, así, la relación entre los pabellones en cuanto que *trayectoria* (Latour, 2010) o *inframance* (Banz, 2019), abriendo el debate a propósito de la relevancia cultural de las copias arquitectónicas.



[...] el verdadero fenómeno que debemos explicar no es la demarcación punto por punto de una versión aislada con respecto al resto de sus copias, sino el conjunto entero compuesto por uno –o varios– original(es) así como su biografía incesantemente reescrita.

Bruno Latour, *The migration of the aura*

Ocurre algo extraño cuando uno se acerca a la reconstrucción del *Pabellón de la República Española*, realizada en 1992 en Barcelona. Al bajar por la calle Pare Mariana desde la estación de metro de Montbau, el parque del Valle de Hebrón aparece a la derecha. El papel de esta zona en la transformación olímpica de la ciudad sigue presente en sus ruinas arquitectónicas. Los paneles prefabricados de hormigón de las Instalaciones de Tiro con Arco de Enric Miralles y Carme Pinós descansan allí, apilados a la espera una