

## 10 | Desviaciones infinitesimales. La intervención invisible del Turó de la Rovira \_José Manuel López Ujaque

[1]



[1] Fotomontaje del 'Big Ben' de la serie 'Photo Opportunies' (2011) de Corinne Vionnet. Fuente: VIONNET, Corinne. *Photo Opportunies*. Berlin: Kehrer Verlag Heidelberg, 2011.

“N. tenía una peculiar curiosidad. Se había hecho fabricar unos escalímetros distintos. Su aspecto no se distinguía de los corrientes, pero su calibración anómala producía disparidades. No era una regla entre metros y milímetros, entre pulgadas y pies. Era un escalímetro que relacionaba milímetros con luz eléctrica, centímetros con montañas, metros con aviones... Los proyectos resultaban distintos. No era lo mismo diseñar una vivienda cuando el dormitorio debe tener 12m<sup>2</sup> a cuando tiene un coche cuadrado. No resulta la misma torre de oficinas cuando los despachos miden dos meandros. O cuando un teatro ocupa 1.200 fluorescentes o un polideportivo alcanza un Boeing 747. (...) Cuando los espacios se construían no había nada en particular; la gente se sentía un poco más ancha, un poco más estrecha, un poco más alta, un poco más baja. Tampoco era capaz de decir por qué. Era más excitante la experiencia de N. Cuando medía una puerta le parecía una plaza, cuando dibujaba un patio le parecía una ventana. Cuando proyectaba un hotel le salía un pez”<sup>1</sup>.

N., el protagonista del artículo hiper mínimo de Federico Soriano, presentaba con toda probabilidad un cerebro sinestésico. La sinestesia implica una indefinición de los sentidos de forma que una percepción externa puede activar y cruzar varios de ellos, alguien con este rasgo es capaz de ver un sonido, escuchar un color o percibir estímulos gustativos al tocar la textura de un objeto determinado.

N. debía ser un pariente no muy lejano de S., el protagonista de *El pequeño libro de una gran memoria* del neuropsicólogo Aleksander Romanóvich Luria<sup>2</sup>. S. era un periodista capaz de recordar cualquier hecho acaecido en su vida<sup>3</sup>, debido a que sus vivencias se anclaban en su mente a través de sinestesias: un recuerdo tenía una imagen, un gusto, un sonido, un tacto y un olor asociado. “Su mundo es distinto del nuestro. No hay para él límites entre los colores y los sonidos, entre las sensaciones gustativas y táctiles... Los sonidos lisos y fríos, los colores rugosos, los tonos salados, los olores luminosos y punzantes se mezclan, se entrelazan en su mente y resulta difícil distinguir unos de otros”<sup>4</sup>.

Esta sobreinformación conllevaba una copia quintuple de cualquier hecho, algo así como una copia de seguridad redundante que no dejaba ningún resquicio al olvido. Como el propio S. explicaba: “Para mí el 2, el 4, el 6, no son cifras simplemente. Tienen forma... el 1 es algo agudo, independiente de su trazado gráfico, es una cifra acabada. El 2 es más plano, rectangular,

Resumen pág 65 | Bibliografía pág 70

Arquitecto licenciado en la Escuela Politécnica Superior de la Universidad de Alicante en 2007, obtuvo el Premio Extraordinario Fin de Carrera al mejor expediente de dicha promoción. En la actualidad continúa su formación realizando un Doctorado en Proyectos Arquitectónicos Avanzados en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, como prolongación del Máster del mismo nombre.

Paralelamente, y hasta la fecha, ha participado y ha sido premiado en proyectos y concursos de arquitectura que van desde la escala territorial hasta la escala más cercana de la vivienda, el espacio y equipamiento público o el diseño de mobiliario urbano.

Formó parte de MEVA | arquitecturas y colaboró en los estudios de Ricardo Capell y YIC (Javier Yañez, Vicente Iborra e Iván Capdevila) en Alicante, y EMBT (Enric Miralles y Benedetta Tagliabue) en Barcelona como becario de ARQUIA (Fundación Caja de Arquitectos). Hoy en día desarrolla su labor profesional como integrante de Kune | Office. [jmlujaque@gmail.com](mailto:jmlujaque@gmail.com)

### Palabras clave

Sinestesia, desviación, nombres, hacer (casi) nada, invisibilidad.

<sup>1</sup> SORIANO, Federico. *100 Hiper mínimos*. Madrid: Lampreave, 2009. p. 16.

<sup>2</sup> (1902-1977) Neuropsicólogo y médico ruso.

<sup>3</sup> Puede recordar también al cuento 'Funes el memorioso' de Jorge Luis Borges.

<sup>4</sup> LURIA, Alexander Romanovich. *Pequeño libro de una gran memoria. La mente de un mnemista* (1987). Oviedo: KRK, 2012. p. 87.

blancuzco, suele ser algo grisáceo... El 3 es un trazo agudizado que gira; el 4 también es cuadrado, obtuso, parecido al 2, pero más voluminoso, grueso... El 5 está completamente rematado en forma de cono, de torre, algo fundamental; el 6 ocupa el primer puesto después del 5, es de color blancuzco; el 8 tiene un aire inocente, de un azulado lechoso, parecido a la cal, etc”<sup>5</sup>.

Lo interesante de la actitud de S. –desde el punto de vista arquitectónico– no es tanto su incapacidad para olvidar y así asimilar cantidades ingentes de información y recuerdos, sino el hecho de que –como le sucedía a N.– podía leer con suma facilidad elementos desde otras ópticas. ¿No podríamos leer espacios arquitectónicos así?, ¿con nombres distintos a los esperados?, ¿qué sucedería?

Leer espacios desde esta otra visión tiene que ver tanto con la puesta en duda de la necesidad de nombrar, como con olvidar los nombres como contenedores estancos. Frente al nominalismo ‘exagerado’ o ‘absoluto’ que relaciona unívocamente nombres y objetos, espacios y usos –estímulos determinados con sentidos determinados–, se superpone un entendimiento de la arquitectura en que los espacios y lugares se pueden definir de una forma más indeterminada, inesperada y cambiante.

Se genera más de un significado por espacio y, por lo tanto, más de un tipo de uso posible, ya no existe un solo nombre preestablecido sino muchos, como les sucede a los esquimales que expone Edward T. Hall<sup>6</sup> parafraseando a Edmund Carpenter<sup>7</sup>: “¿Cómo pueden los esquimales viajar kilómetros y kilómetros en semejante territorio? Oigamos a Carpenter: “Cuando voy en automóvil, puedo con relativa facilidad atravesar una ciudad compleja y caótica –Detroit, por ejemplo– sencillamente siguiendo un puñado de señales de carretera. Empiezo por suponer que las calles están trazadas en cuadrícula y por saber que determinados indicadores jalonan mi ruta. Según parece, los ‘aivilik’ tienen puntos de referencia análogos, pero naturales. Por lo general no se trata de objetos ni puntos, sino de relaciones; relaciones entre contorno, tipo de nieve, viento, aire salado, crujido de hielo. La dirección y el olor del viento junto con la sensación del hielo y la nieve bajo los pies proporcionan los indicios que permiten al esquimal recorrer 160 o más kilómetros a través de una extensión visualmente indiferenciada. Los ‘aivilik’ tienen por lo menos doce términos para denominar los distintos vientos. Integran tiempo y espacio en una misma cosa y viven en un espacio acústico-olfativo y no visual”<sup>8</sup>.

Es interesante apuntar que este rasgo supone manipulaciones mínimas y casi imperceptibles para ser alcanzado; como ya reconocía N., “cuando los espacios se construían no había nada en particular; la gente se sentía un poco más ancha, un poco más estrecha, un poco más alta, un poco más baja”<sup>9</sup>. Con el simple y reducido hecho de provocar un cambio en la percepción en su lenguaje, un espacio u objeto existente puede adoptar directamente cambios radicales a muy bajo coste. El filósofo Richard Rorty<sup>10</sup> ya apuntaba, para la lingüística, cómo esa condición de hacer (casi) nada pero “describir muchas cosas de una manera nueva”<sup>11</sup> podía en su caso provocar nuevos comportamientos desconocidos “haciéndoles así buscar nuevas formas de conducta no lingüística”<sup>12</sup>.

Si desprejuiciadamente pasamos a llamar un espacio u objeto de otra forma, si obviamos su nombre ‘oficial’ y le aplicamos otro sentido, se producen desviaciones capaces de generar esas nuevas conductas de las que habla Rorty –pero aplicadas a la arquitectura–.

Una desviación implica alejar un objeto y apartarlo del camino en marcha –función– en el que se encuentra inmerso. No obstante, ese alejamiento puede entenderse dentro de un amplio abanico gradual que podría comprender desde desviaciones mayúsculas de 180° hasta desviaciones infinitesimales.

Esa condición ínfima de lo infinitesimal recuerda al trabajo, de 2007 a 2011, de la fotógrafa suiza Corinne Vionnet<sup>13</sup> en su investigación ‘*Photo Opportunities*’ donde decide aprovecharse de todas las imágenes existentes en Internet de determinados hitos turísticos; las acaba superponiendo y comprobando que los puntos de vista preestablecidos en nuestro imaginario pocas veces se trasgreden y parecen calcos unos de otros. [1]

Es cierto que esta obra habla de la redundancia y nuestra poca predisposición para aventurarnos a nuevas posibilidades que impliquen ‘lo novedoso’ –“demuestra que no deseamos conocer sino reconocer”<sup>14</sup>, como expresa el fotógrafo Joan Fontcuberta–, pero también expone de forma clara y directa cómo parte del trabajo contemporáneo se sitúa y radica en esas pequeñas desviaciones e intersticios entre objetos e imágenes, y no tanto en las grandes manipulaciones como podía ocurrir en periodos anteriores.

<sup>5</sup> Ibid. p. 35.

<sup>6</sup> (1914-2009) Antropólogo estadounidense cuyas investigaciones tuvieron gran repercusión en el estudio de las percepciones culturales del espacio.

<sup>7</sup> (1922-2011) Antropólogo estadounidense dedicado a estudiar el mundo perceptivo de los diferentes pueblos.

<sup>8</sup> HALL, Edward T. ‘El contraste de las culturas contemporáneas’, en *La dimensión oculta* (1966). Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003. p. 99-100.

<sup>9</sup> SORIANO, Federico. *Op. cit.*

<sup>10</sup> (1931-2007) Filósofo pragmático estadounidense.

<sup>11</sup> RORTY, Richard. ‘La contingencia del lenguaje’, en *Contingencia, ironía y solidaridad* (1989). Barcelona: Paidós, 1991. p. 29.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> (1969-) Fotógrafa suiza interesada en la investigación y reutilización de las imágenes volcadas en internet.

<sup>14</sup> FONTCUBERTA, Joan. ‘Por un manifiesto posfotográfico’, en *La Vanguardia*. Barcelona: 11/05/2011. p. 4.

Esos lugares surgidos de la desviación infinitesimal –en este caso de las imágenes– llevan consigo movimientos y manipulaciones mínimas, desviaciones cercanas a cero en sus puntos de vista; sin embargo, la diferencia entre las desviaciones mínimas de las imágenes de Corinne Vionnet y la del caso arquitectónico que viene a continuación es que en las imágenes de Vionnet podemos seguir nombrando al ‘Big Ben’ como tal pese al decalaje visual existente, pero en el ejemplo que aquí nos ocupa ese mínimo desenfoque ya no nos permite nombrar como tal a los objetos.

Es interesante puntualizar como esas modificaciones (casi) irrelevantes en el curso existente en los objetos no implican olvidarse de obtener grandes resultados novedosos e inesperados –algo que sí sucedía y criticaban de forma velada las imágenes de Vionnet–, por el contrario, ciertos resultados demuestran que desde las pequeñas desviaciones también podemos ‘conocer y no reconocer’.

El piano preparado de John Cage es uno de esos objetos extraños que cumple esa doble condición de pequeñas y perezosas modificaciones con grandes resultados. Como relata Fernando Castro Flórez: “Cage señaló en la famosa conferencia ‘Composición como proceso’ que los materiales para la preparación del piano “se elegían como se eligen conchas caminando por la playa” y, sin embargo, la música que generaba no era precisamente fácil”<sup>15</sup>. La imagen del piano queda desviada mediante una serie de manipulaciones ínfimas que producían efectos mayúsculos que radicalizaban su sonoridad, llegando a un punto que era difícil seguir nombrándolo como ‘piano’.

En 1938, Cage trabajaba como pianista en las clases de danza moderna de Bonnie Bird, directora del área de danza de la Cornish School of the Arts en Seattle. Syvilla Fort, una de las alumnas más brillantes de esa clase<sup>16</sup>, encargó a Cage componer la música para ‘Bacchanale’, una coreografía que evocaba su procedencia africana por lo que el uso de percusión parecía lo más pertinente.

En el teatro donde se llevaría a cabo la actuación tan solo había un piano en la parte frontal –ya que no disponía de foso de orquesta ni espacio suficiente en las alas–, por todo ello era físicamente imposible disponer de instrumentos de percusión. Ante este condicionante, Cage intenta durante dos días componer una pieza para piano que no echara en falta tan específica sonoridad, acabando insatisfecho con todos sus intentos y aproximaciones. Su conclusión es que había que modificar el sonido del piano.

Cage ya había observado durante su época de estudiante cómo profesores suyos experimentaban alterando el sonido del piano tocando sus cuerdas con los dedos o la palma de la mano. Con toda seguridad esto sirvió de punto de partida para modificar el sonido en busca de aproximaciones más cercanas a la percusión, se produce de esta forma un traslado sinestésico entre el entendimiento común del sonido de un piano y el sonido requerido, desde un instrumento de cuerda a un instrumento de cuerda que suena como un instrumento de percusión.

Comienza colocando un plato sobre las cuerdas para alterar su sonoridad, pero la vibración movía el plato y la repetición de un determinado sonido era difícil de mantener y controlar. Al intento del plato le siguió otro con clavos entrelazados entre las cuerdas, pero sufrió el mismo problema de inestabilidad y movimiento de los objetos intrusos. La solución fue sencilla desde este punto, utilizar tornillos y tuercas<sup>17</sup> para asegurar que los objetos añadidos no se movieran de su lugar y así poder controlar la sonoridad.

El piano preparado nace así como una orquesta de percusión completa bajo el control de un solo intérprete, el pianista. Un instrumento resultante que ya no podríamos nombrar como piano, ya que las ligeras desviaciones creadas por la introducción perezosa de tornillos y tuercas hicieron posible la creación de melodías como una gama de sonidos de más colores y timbres. [2]

Otra persona hubiera sucumbido en componer una pieza de piano convencional, en repetir la foto como en los ejemplos de Corinne Vionnet, o hubiera exigido cambiar la localización de la actuación; sin embargo Cage trabajó en ese intersticio mínimo y consiguió salir airoso y triunfador a través de una sencilla preparación del piano. ¿Piano?, ya no lo podríamos nombrar así.

Cambiando de manera radical de escala física, pasando de una condición objetual como la del piano hasta una condición urbana de espacio público, encontramos un caso emparentado con la condición anterior de desviación mínima: la ‘restauración de las cumbres del Turó de la Rovira’<sup>18</sup> en Barcelona, de dos estudios catalanes de arquitectura: Jansana-de la Villa-de Paauw y AAUP.

El Turó de la Rovira se sitúa a 262 metros sobre el nivel del mar y es la zona más elevada del tejido urbano de Barcelona. Esta posición privilegiada, con vistas a toda la ciudad y al mar, fue ocupada

[2]



[4]



[2] Piano preparado de John Cage (1983). Fuente: PRITCHETT, James; ROBINSON, Julia; et al. *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*. Barcelona: MACBA, 2009.

[4] Plano del Turó de la Rovira I Turó de la Rovira (1937). Fuente: Premio Europeo del Espacio Urbano 2012.

<sup>15</sup> CASTRO FLÓREZ, Fernando. 'El ruido del silencio (4 fragmentos, sin cronómetro y 33 notas a pie de página)' en *Bartlebooth 3: Los opuestos*. La Coruña: 2014.

<sup>16</sup> Su alumno más ilustre fue Merce Cunningham.

<sup>17</sup> Posteriormente complejizó la situación introduciendo otros objetos como cucharas.

<sup>18</sup> Es así como sus autores titularon este proyecto para su candidatura al Premio Europeo del Espacio Urbano 2012 del que resultaron 1º premio *ex aequo*.

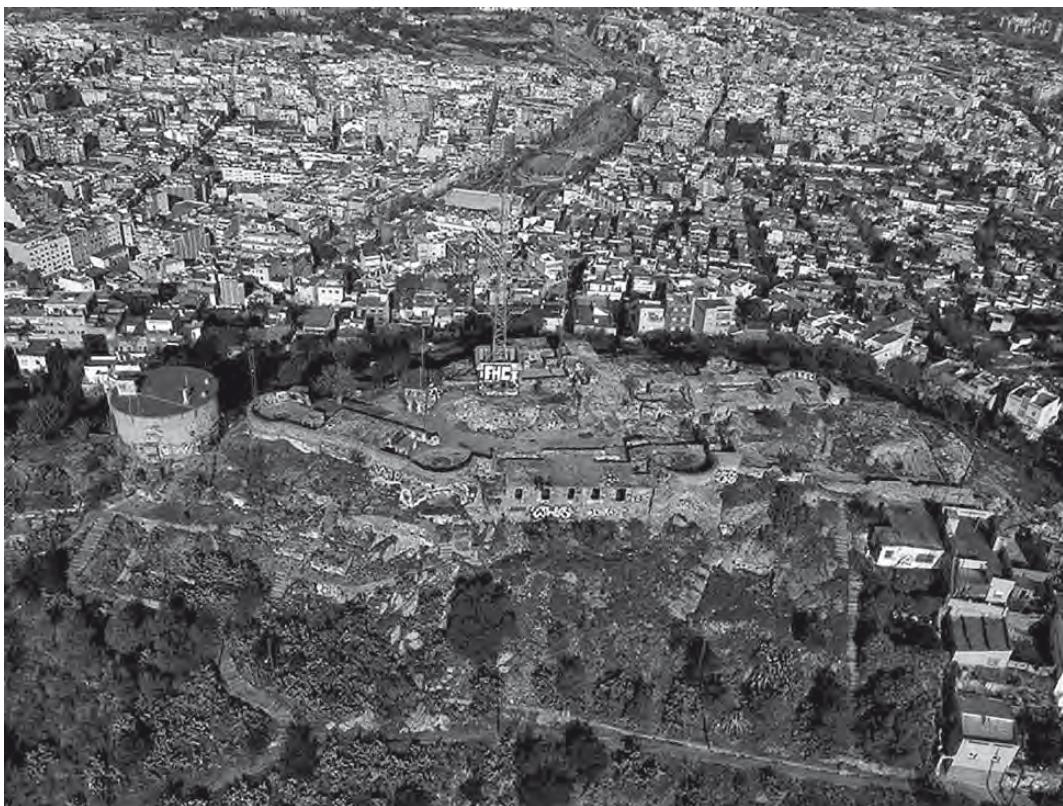
cronológicamente por un poblado íbero, un asentamiento agrícola, una batería antiaérea republicana, un asentamiento espontáneo y, en la actualidad, un particular espacio público. [3]

Durante la Guerra Civil española (1936-1939), Barcelona fue objeto de ataques aéreos por parte de la aviación fascista italiana, provocando alrededor de 800 muertos, más de 1.000 heridos y la destrucción de parte de la ciudad. Barcelona tenía como único modo de defensa una amplia red de refugios subterráneos construidos por los propios habitantes, sin embargo, esto solo permitía resguardarse, pero no contraatacar. Ante esta situación el Gobierno de la República decidió instalar una serie de baterías antiaéreas siendo la primera de ellas colocada en el Turó de la Rovira –por su ya comentada posición estratégica–. La infraestructura [4] disponía de siete plataformas circulares de tiro, una plataforma rectangular de mando y pabellones para los soldados. [5]

[3] Vista aérea del Turó de la Rovira (1992). Fuente: Premio Europeo del Espacio Urbano 2012.

[5] Baterías antiaéreas en el Turó de la Rovira (1936-1939). Fuente: Fotograma de COLOMA, Carlota; LAHUERTA, Adrià. *La intervención invisible* (documental). Barcelona: 2014.

[3]



[5]



Una vez finalizado el conflicto, este enclave militar quedó abandonado y sus construcciones fueron reutilizadas por inmigrantes venidos a la ciudad en la época de posguerra. Su establecimiento allí se producía de manera informal ante la falta o imposibilidad de alcanzar otras oportunidades y soluciones habitacionales en la ciudad consolidada. Nació así el popularmente llamado asentamiento de 'Els Canons'. Allí llegaron a existir más de cien casas autoconstruidas [6], casas que sus vecinos gestionaban y mantenían con tremenda organización a la espera de reivindicar y obtener una vivienda más digna. [7] Los anhelos de los vecinos acabaron viéndose colmados cuando a finales de la década de los 80 fueron realojados paulatinamente en viviendas de protección oficial situadas en el cercano barrio del Carmel.

Todas las chabolas autoconstruidas fueron derribadas antes de la celebración de los Juegos Olímpicos del año 1992, dejando el terreno lleno de 'heridas' de dicha operación en forma de un conglomerado heterogéneo de baldosas hidráulicas, fragmentos de escaleras y muros de carga descabezados. Desde 1992 hasta 2011 el lugar permaneció olvidado y denostado, viéndose pasar el tiempo, llenándose de matorrales, pintadas, basuras... [8]

En 2011, activistas y agentes públicos del Distrito de Horta Guinardó, la Agencia del Carmel y el MUHBA (Museo de Historia de Barcelona) reclamaron y consiguieron la reactivación del lugar; se pretendía consolidar ese "suelo en descomposición" <sup>19</sup> para mostrar a todos los habitantes –no solo a los vecinos próximos a ese enclave– ese espacio tan privilegiado y cargado de historia reciente.

El trabajo al respecto de los arquitectos Jansana-de la Villa-de Paauw y AAUP entendió a la perfección que el proyecto pasaba por olvidarse de entendimientos estándares y directos del espacio público como si fuera un trabajo banal de simple añadido de mobiliario urbano [9]: "Todas las veces que visitamos el Turó (...) siempre teníamos la sensación de estar trabajando en un material, en un suelo, en descomposición. Entonces, el proyecto quería mostrar esa descomposición y por tanto no introducir elementos muy potentes, sino que todos los elementos y materiales que hemos introducido para dar este nuevo uso al espacio han sido materiales que de alguna manera también reflejan un cierto deterioro. Por ejemplo, las barandillas se han hecho con hierro oxidado y barnizado. Los pavimentos antiguos se han mantenido y se han hecho parches, no se han vuelto a hacer enteros. Este parcheado, este oxidado, ayudan a mantener, a tener esta percepción de descomposición de todo el sitio" <sup>20</sup>

En la misma línea se expresaban los miembros del jurado del Premio Europeo del Espacio Urbano 2012 del que este proyecto resultó 1º premio ex aequo: "La actuación partía de la conciencia de que trataba con un emplazamiento dinámico, confirmándose a medida que los trabajos de limpieza y desbroce aportaban nuevos parámetros a la idiosincrasia del lugar. Las pendientes pronunciadas aumentaron la dificultad de unas obras que debían respetar, consolidar y proteger restos frágiles y valiosos. Se destiló hasta mínimos imprescindibles la incorporación de nuevos elementos, para los que se emplearon materiales constructivos básicos y metales en proceso de oxidación. Finos pasamanos protegen escaleras y balcones e indican al visitante los posibles recorridos. El único pavimento añadido, consistente en un tendido de hormigón desactivado que muestra sus áridos, se separa respetuosamente de la base de las baterías, pero las reconecta con un eje que llega hasta la calle de acceso" <sup>21</sup>. [10] [11]

<sup>19</sup> Así lo denominaba Imma Jansana, una de las arquitectas del proyecto, en COLOMA, Carlota; LAHUERTA, Adrià. *La intervención invisible* (documental). Barcelona: 2014. min. 14'43"

<sup>20</sup> Imma Jansana, una de las arquitectas del proyecto, en COLOMA, Carlota; LAHUERTA, Adrià. *Op. cit.* min. 14'29"

<sup>21</sup> Acta del jurado del Premio Europeo del Espacio Urbano 2012.

[6] Viviendas autoconstruidas en el Turó de la Rovira (años 80). Fuente: Fotograma de COLOMA, Carlota; LAHUERTA, Adrià. *La intervención invisible* (documental). Barcelona: 2014.

[7] Protestas vecinales en el Turó de la Rovira (años 80). Fuente: Museu d'història de Barcelona.

[8] Estado previo a la intervención en el Turó de la Rovira. Fuente: Premio Europeo del Espacio Urbano 2012.

[9] Plano de la intervención en el Turó de la Rovira. Fuente: Premio Europeo del Espacio Urbano 2012.

[10] Estado actual en el Turó de la Rovira. Fuente: Fotogramas de COLOMA, Carlota; LAHUERTA, Adrià. *La intervención invisible* (documental). Barcelona: 2014.

[11] Plano de detalle de barandillas y pavimentos. Fuente: JANSANA, Imma; DE LA VILLA, Concha; DE PAAUW, Robert; ROMERO, Jordi. 'Reparación de pavimentos en un entorno deconstruido', en VV.AA. *a+t 39-40: RECLAIM Remediate, Reuse, Recycle*. Álava: 2012.

[6]



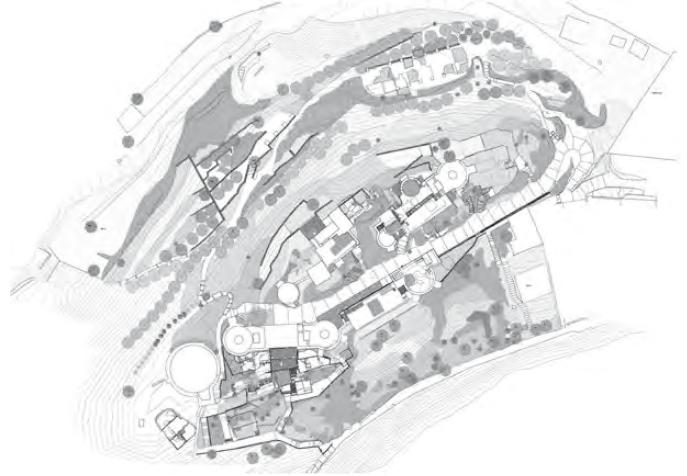
[7]



[8]



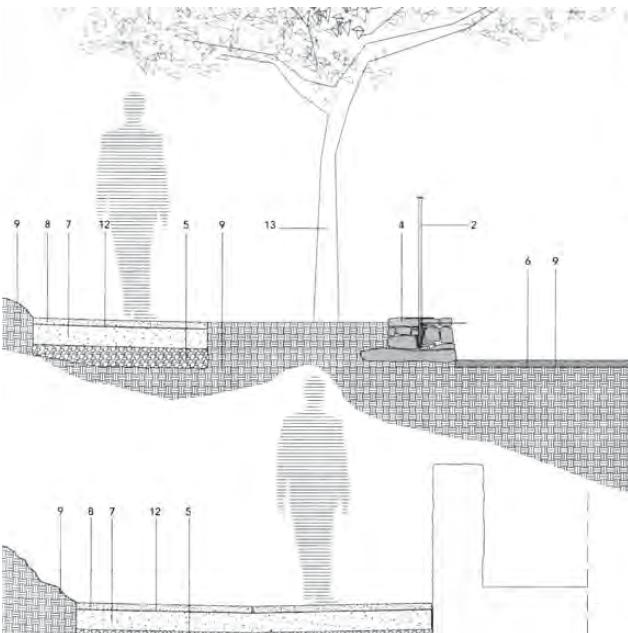
[9]



[10]



[11]



- |   |  |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>1 STONE BASE</li> <li>2 RAILING</li> <li>3 10 mm REBAR, FIXED WITH EPOXY RESIN</li> <li>4 DRY-STONE WALL</li> <li>5 CRUSHED STONE FILL 95% SP</li> <li>6 RIPRAP LAYER 98% SP</li> <li>7 15 cm CONCRETE SLAB BASE DE HORMIGÓN</li> <li>8 5 cm DEACTIVATED CONCRETE PAVING</li> <li>9 NATURAL GROUND LEVEL</li> <li>10 10 mm POLYETHYLENE EXPANSION JOINT</li> <li>11 JOINT</li> <li>12 AREA OF CONTACT</li> <li>13 EXISTING TREE</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>1 BASE DE PIEDRA</li> <li>2 BARANDILLA DE PROTECCIÓN</li> <li>3 REDONDO DE ACERO DE 10 mm DE DIÁMETRO FLUJADO CON RESINA EPOXI</li> <li>4 MURO DE PIEDRA COLOCADO EN SECO</li> <li>5 RELLENO DE PIEDRA TRITURADA, COMPACTADO 95% PM</li> <li>6 RELLENO DE TODO-LINO, COMPACTADO 98% PM</li> <li>7 BASE DE HORMIGÓN DE 15 cm</li> <li>8 PAVIMENTO DE HORMIGÓN DESACTIVADO DE 5 cm</li> <li>9 TERRENO NATURAL</li> <li>10 JUNTA DE POLIETILENO EXPANDIDO DE 10 mm</li> <li>11 JUNTA ABIERTA</li> <li>12 SUPERFICIE DE AGARRE</li> <li>13 ÁRBOL EXISTENTE</li> </ul> |
|---|--|

Mientras en el caso del piano preparado de Cage el valor mínimo se obtenía por la introducción de muy pocos elementos adicionales, en el caso del proyecto del Turó de la Rovira esa actuación de 'mínimos imprescindibles' se consiguió predominantemente mediante acciones de limpieza y 'quita' de lo que sobraba: matorrales, pintadas, basuras... Situaciones opuestas pero convergentes. Debajo ya existía un sustrato informado que se manipuló invisiblemente [12] [13], lo que antes eran muros podían ahora ser visualizados como enormes bancos corridos, los pavimentos de antiguos salones [14] como suelos de nuevos miradores privados, etc. y todo ello sin hacer (casi) nada. Este simple desplazamiento del sentido de las cosas es una manipulación óptica, al ser capaz de leer con otros prismas –sentidos– elementos heredados desde otras épocas y posiciones; sin embargo, no es un comportamiento estático sino dinámico, ya que los elementos de ese espacio público pueden ser leídos y nombrados por sus usuarios de forma pasajera. Lo que antes era una plataforma circular para alojar un cañón, ahora puede ser un ring de boxeo, un set de fotos, el escenario de una reunión o de un concierto. Los arquitectos expresaron su incapacidad para tomar una foto fija de un lugar así: "era un proyecto en el que no existían unos planos únicos" <sup>22</sup>, no pusieron nombres ni modificaron los elementos que encontraron en este particular paisaje, dejaron abierta en manos de sus usuarios esa posibilidad. Antes nadie visitaba este lugar, ahora ocurre todo lo contrario.

Si superpusiéramos la serie de fotos 'antes/después' anteriores, encontraríamos –al igual que Corinne Vionnet– esas desviaciones mínimas donde se instala el proyecto de Jansana-de la Villa-de Paauw y AAUP; es ahí donde existe y donde trabaja su propuesta, en ese lugar aparentemente invisible es donde esta 'intervención invisible' <sup>23</sup> expresa toda su esencia. [15] [16]

"La arquitectura también puede ser un acto de dejar de hacer. Un acto que consiste en reconocer el valor de aquello que ya está hecho, construido, y con intervenciones mínimas, las necesarias, poner en valor aquello que ya está construido y no tener que añadir más ladrillos, más hormigón, más materiales, más energía..." <sup>24</sup>, se podría añadir también: y no tener que poner nombres.

<sup>22</sup> Jordi Romero, uno de los arquitectos del proyecto, en COLOMA, Carlota; LAHUERTA, Adrià. *Op. cit.* min. 17'31"

<sup>23</sup> Así se tituló el documental de Carlota Coloma y Adrià Lahuerta que tanto ha permitido visibilizar públicamente el proyecto.

<sup>24</sup> David Bravo, uno de los arquitectos responsables Premio Europeo del Espacio Urbano, en COLOMA, Carlota; LAHUERTA, Adrià. *Op. cit.* min. 21'25"

[12]



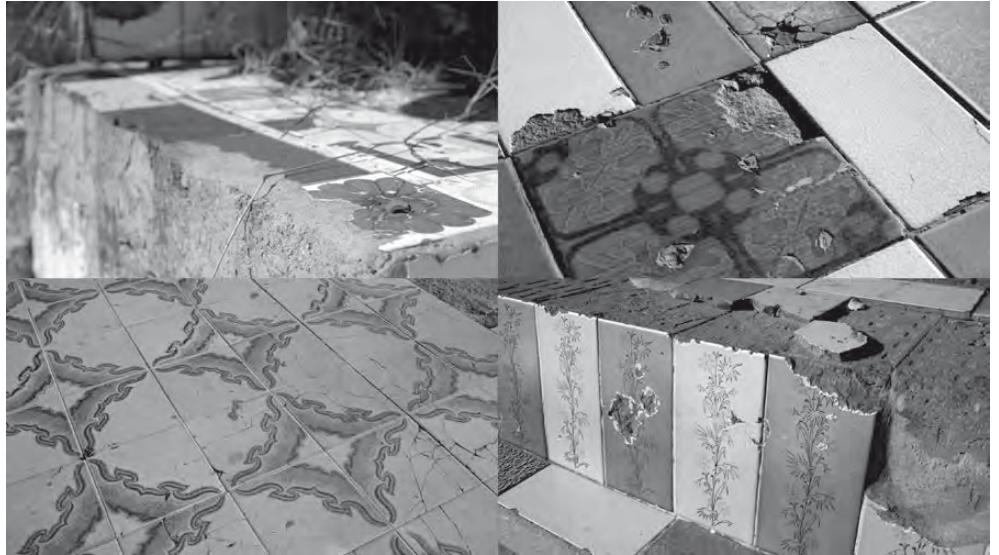
[13]



[12] Estado previo y actual en el Turó de la Rovira. Fuente: Fotogramas de COLOMA, Carlota; LAHUERTA, Adrià. *La intervención invisible* (documental). Barcelona: 2014.

[13] Estado previo y actual en el Turó de la Rovira. Fuente: Fotogramas de COLOMA, Carlota; LAHUERTA, Adrià. *La intervención invisible* (documental). Barcelona: 2014.

[14]



[15]



[16]



[14] Variedad de pavimentos existentes. Fuente: Fotogramas de COLOMA, Carlota; LAHUERTA, Adrià. *La intervención invisible* (documental). Barcelona: 2014.

[15] Superposición del antes y el después mostrando desviaciones mínimas. Fuente: Elaboración del autor.

[16] Superposición del antes y el después mostrando desviaciones mínimas. Fuente: Elaboración del autor.