

La autoría 'borrosa' de Herzog & de Meuron y Ai Weiwei en la Serpentine Gallery

The 'Blurred' Authorship of Herzog & de Meuron and Ai Weiwei in the Serpentine Gallery

José Manuel López Ujaque
Universidad Internacional de La Rioja

Traducción [Translation](#) Ignacio Tudela Montes

Palabras clave [Keywords](#)

Memoria, colaboración, automatización, rastros, superponer, relacional
[Memory, collaboration, automation, traces, superimpose, relational](#)

Resumen

Fue en el verano de 2012 cuando los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron, junto al artista Ai Weiwei, construyeron un pabellón temporal para la Serpentine Gallery de Londres. Su propuesta destacaba por desmarcarse de la imagen de 'firma' habitual en este tipo de acontecimientos y por el contrario, acercarse a entendimientos más relacionales y alejados de una noción convencional de la autoría. En realidad, había que hacer muy poco puesto que el proyecto ya existía, tan sólo era necesario hacerlo visible mediante la superposición de las huellas dejadas por los once pabellones de las ediciones previas. Para ello, Ai Weiwei fue de gran ayuda, gracias a su particular manera de entender la historia y los procesos creativos.

Abstract

It was in the summer of 2012 when the architects Jacques Herzog and Pierre de Meuron, jointly with the artist Ai Weiwei, constructed the Summer Pavilion of London's Serpentine Gallery. This project stood out for its distinctive character away from traditional 'signature' image in this kind of events and, on the contrary, following a relational approach far from the traditional understanding of authorship. As a matter of fact, very little had to be done as the core of the project already existed, and the objective was to highlight Summer Pavilion's past by efficiently handling the traces and remainings of the pavilions built in the previous eleven editions. Ai Weiwei's contribution was key due to its particular understanding of history and creative processes.

Diferentes mundos, diferentes sueños. ‘Diferentes mundos, diferentes sueños’ es el título del post que Ai Weiwei publicó el 5 de septiembre de 2006 en su blog. (1) En dicho relato, Weiwei cuenta cómo en una ocasión volvió a la casa de su madre en Pekín y encontró que todas las puertas de la calle habían sido pintadas de rojo, que todas eran iguales: “Lo impensable sucedió, no podía ni siquiera distinguir mi propia puerta de entrada. Toda la calle había sido cubierta por una capa homogénea de pintura que brillaba bajo una fría luz artificial de color azul grisáceo, (2) cada vieja puerta había sido pintada de rojo brillante; y absolutamente nada había sido reparado [...] En el transcurso de una noche, nuestra casa y todas las de las calles cercanas sufrieron el mismo destino: una mano gigante bajó y lo cubrió todo, eliminando todas las huellas de nuestra historia y nuestra memoria”. (3)



La postura de Weiwei frente a la acción de las autoridades chinas no es la cónica, aunque lo pueda parecer en un primer momento, sino que es activa y decidida. El artista chino entiende el respeto hacia la memoria como una maniobra directa de reconocimiento y evaluación de lo preexistente y sobre todo, de puesta en valor de la individualidad. Lo relevante y valioso de la memoria es su heterogeneidad y diversidad (tanto lo excepcional como lo ordinario). En este sentido, Weiwei explica implícitamente en su narración que la mejor solución hubiera sido no hacer casi nada, dejar la calle con sus muros y puertas tal cual estaban; en todo caso, solo modificar aquellos puntos más débiles (las reparaciones necesarias, pero nunca llevadas a cabo).

La hiperactiva e imparabla mirada ‘hacia adelante’, una condición a priori propia de cualquier proceso arquitectónico o artístico convencional, queda, de esta manera, puesta en entredicho. Sobre todo, se plantea la duda de si debemos forzar y dejar nuestra firma de autor o, simplemente, sumarnos y dejarnos llevar por los procesos ya en marcha. Tal y como hace explícito el crítico de arte Hans Ulrich Obrist en una entrevista con el artista, (4) la historia anterior ilustra la particular manera de Weiwei de tratar con la memoria; un modo que influyó en el entendimiento ‘arqueológico’ del proyecto que nos ocupa: la Serpentine Gallery de Londres, realizada junto a los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron.



Fig. 1. Obra del Nido de Pájaro, 2007.

Fig. 2. Objetos tradicionales de referencia.

Different Worlds, Different Dreams. ‘Different worlds, different dreams’ is the title of a post by Ai Weiwei published in his blog on September 5, 2006. (1) The story concerns Weiwei’s return to his mother house in Beijing and how he found that all the houses’ main doors on her street were painted red, all the same: “The unthinkable had happened, I couldn’t even distinguish my own front door. The entire alley had been covered in a coat of paint gray-blue light, (2) every dilapidated old door had been painted bright red; and no repairs had been made whatsoever [...] In the space of one night, ours and every home on every alley here met with the same fate: a giant hand had come down and had plastered everything with concrete, eliminating all traces of history and memory at the same time”. (3)

Weiwei’s criticism and approach to this action by the Chinese authorities, although may have seemed somehow laconic initially, was actually an active and determined response, as the Chinese artist understands memory and treasures it as an action of evaluation and acknowledgment of everything that already exists, especially when valuing individuality as a way to appreciate identity. Related to this, we could say that, for Weiwei, the importance of memory is its own heterogeneity and diversity. In this sense, Weiwei’s response to the Chinese authorities’ actions implicitly suggests that doing nothing and leaving the street, its walls, its doors the way they were would have been the best option, as only the necessary repairs of those structural weaknesses detected should have been performed.

Facing the road ahead with a strong determination, an apparently inherent attitude in any architectural or artistic process, comes in this case under challenge, as we question ourselves about which option is better: enforce change and leave our mark or get

La Serpentine Gallery de Londres. La Serpentine Gallery fue fundada en 1970 en un pequeño pabellón de té situado en los jardines Kensington de Londres y acoge, desde entonces, importantes exposiciones de arte moderno y contemporáneo. En el año 2000, para conmemorar su 30 aniversario, se encargó a Zaha Hadid el proyecto de un edificio temporal que albergaría diversos acontecimientos artísticos durante la temporada de verano. Desde entonces, dicho encargo se realiza todos los años a un arquitecto reconocido internacionalmente, con la única condición de que, hasta ese momento, no haya construido nada en las islas británicas.



Fig. 3. Follie en Jinhua, 2002.

Una comisión, integrada por Julia Peyton-Jones –Directora de la Serpentine–, Hans Ulrich Obrist –Co-Director– y otros expertos, ha elegido durante los últimos años a los siguientes arquitectos: Zaha Hadid (2000), Daniel Libeskind (2001), Toyo Ito (2002), Oscar Niemeyer (2003), MVRDV (2004), Álvaro Siza y Eduardo Souto de Moura (2005), Rem Koolhaas (2006), Olafur Eliasson y Cecil Balmond (2007), Frank Gehry (2008), SANNA (2009), Jean Nouvel (2010), Jacques Herzog & Pierre de Meuron y Ai Weiwei (2011), Sou Fujimoto (2013), Smiljan Radic (2014), SelgasCano (2015), BIG (2016) y Francis Kéré (2017). En el año 2012 –pabellón número doce– el cometido recayó en los arquitectos suizos Herzog & de Meuron junto a Ai Weiwei. Si bien Herzog & de Meuron ya habían construido importantes edificios en Londres –Tate Modern o Laban Centre– es cierto que Weiwei no lo había hecho, por lo tanto el equipo formado por los tres cumplía con la máxima de la Serpentine Gallery de ser su primera obra en el Reino Unido.

Herzog & de Meuron y Weiwei: una historia colaborativa. El punto de encuentro entre Herzog & de Meuron y Weiwei fue Basilea. Allí se conocieron en 1995 y años más tarde, en 2001, iniciaron su particular historia de colaboraciones con el concurso para el Estadio de los Juegos Olímpicos de 2008 en Pekín, el coloquialmente llamado Nido de Pájaro. Weiwei expresaba como: “Antes de que Herzog & de Meuron mandaran su propuesta para el concurso, yo les recomendé que se asociaran con un socio chino, y ellos me preguntaron si yo estaba dispuesto a participar en el diseño del proyecto.

carried away and contribute to those processes already on their way. Hans Ulrich Obrist, in an interview with the artist, (4) recalls how it illustrates Weiwei’s particular way of dealing with memory and how it later influenced the somehow ‘archaeological’ approach to the project involving the Serpentine Gallery, carried out together with architects Jacques Herzog and Pierre de Meuron.

The Serpentine Gallery in London. The Serpentine Gallery, since its foundation in 1970 in a small tea pavilion located in Kensington Gardens in London, has hosted a wide variety of important exhibitions of modern and contemporary art. To commemorate its 30th anniversary, Zaha Hadid was commissioned in 2.000 for the design of a temporary building to host various artistic events during the summer season. Since then, an internationally renowned architect is commissioned to design a temporary pavilion with the only existing condition that he or she has not built anything in Great Britain.

An architectural commission made by the Director of the Serpentine Gallery –Julia Peyton-Jones–, its Co-Director –Hans Ulrich Obrist– and other personalities has appointed the following architects to design said pavilion each of the last years: (2000) Zaha Hadid, (2001) Daniel Libeskind, (2002) Toyo Ito, (2003) Oscar Niemeyer, (2004) MVRDV, (2005) Álvaro Siza and Eduardo Souto de Moura, (2006) Rem Koolhaas, (2007) Olafur Eliasson and Cecil Balmond, (2008) Frank Gehry, (2009) SANNA, (2010) Jean Nouvel, (2011) Jacques Herzog & Pierre de Meuron and Ai Weiwei, (2013) Sou Fujimoto, (2014) Smiljan Radic, (2015) SelgasCano, (2016) BIG and (2017) Francis Kéré. Herzog & de Meuron and Ai Weiwei were commission to develop create the 12th Summer Pavilion in 2012. Although the Swiss architects had already designed a few important buildings in United Kingdom –e.g. Tate Modern or Laban Dance Centre, both in London–, Weiwei had not built anything in the British Isles yet. Therefore, it can be con-

Yo siempre estoy dispuesto a participar en cualquier cosa desconocida para mí”. (5) La irrupción del artista supuso un giro dramático en su diseño y materialización, alterando las dos líneas de trabajo previas sobre las que ya estaba trabajando el estudio suizo. Todo terminó en una propuesta que acabaría ganando el concurso y siendo construida (Fig. 1) y que formalmente, se asemejaba a objetos del imaginario popular chino manipulados (Fig. 2) a través de provocadores cambios de escala y contexto. (6)

Al Estadio Olímpico de Pekín le seguiría, también en 2002, una invitación ‘de sentido opuesto’. En este caso sería Weiwei quien propondría a Herzog & de Meuron participar en el diseño del Parque Cultural Ai Qing, junto al nuevo distrito de Jindong (7) en Jinhua (China). Allí había nacido su padre, un reconocido poeta, y esta obra actuaría como lugar de homenaje y reconocimiento. Weiwei invitó a los arquitectos suizos a construir una *follie* conmemorativa. (Fig. 3) Más tarde, en 2008, Jacques Herzog volvió a recibir una invitación de Weiwei. En este caso le encomendó la tarea de confeccionar una lista de cien arquitectos jóvenes de todo el mundo para que participaran en la experiencia Ordos 100. (Fig. 4) Esta iniciativa, estancada a día de hoy, planeaba la construcción de cien viviendas de 1000 metros cuadrados en la ‘joven’ ciudad mongola de Ordos, (8) bajo el planeamiento ideado por el propio artista. En palabras de Weiwei: “No es sólo un arquitecto construyendo una casa, es formar parte de un movimiento mucho más grande. Es sobre la comunicación, el intercambio de ideas, de conocimiento, de experiencias que son mucho más fuertes. No buscamos solamente crear arquitectura, sino crear un intercambio conceptual”. (9)

En septiembre de 2008, Herzog & de Meuron devolvieron nuevamente, la invitación a Weiwei. En este caso requirieron la colaboración del artista chino para conformar su participación en la XI Bienal de Arquitectura de Venecia. (Fig. 5) La temática de esa Bienal, *Arquitectura más allá del edificio*, la convertía en un lugar perfecto para reafirmar el carácter bipolar –artístico/arquitectónico– del equipo. Ya no se alian, como hasta ese momento, para hacer productos de ‘arquitectura’ –algo que, por otra parte, podría parecer



Fig. 4. Maqueta con las cien propuestas para Ordos.

Fig. 5. Instalación en la XI Bienal de Venecia, 2008.

sidered that this Summer Pavilion was the de facto first building that the team of three was building in Great Britain, complying with the condition set by the Serpentine Gallery.

Herzog & de Meuron and Weiwei: a Collaborative Story. Basel was where Herzog & de Meuron and Weiwei met for the first time in 1995. There they met and started their long lasting collaboration with their proposal in 2001 for the Olympic Stadium in the Olympic Games of 2008 in Beijing, the so-called Bird’s Nest stadium. Weiwei said how: “Before Herzog & de Meuron sent their bid in to de competition, I recommended that they take on a Chinese partner, and they asked if I was willing to participate in the project design. I’m willing to engage in anything unfamiliar to me”. (5) The artist’s contribution to this project resulted in a remarkable turn in design and realization, constituting a significant change compared with the two previous proposals that the Swiss study already had in mind. The result was a proposal that ended up winning the contest and became a formidable building (Fig. 1) resembling popular objects of the Chinese culture modified (Fig. 2) through provocative variations of scale and context. (6)

The winning proposal for the Olympic Stadium in Beijing was followed by a different project in 2002, being Weiwei in this case the one suggesting Herzog & de Meuron to jointly participate in the design of the Ai Qing Cultural Park near to the new district of Jindong (7) in Jinhua (China). There is where Weiwei’s father, a renowned poet, was born. As part of the project, Weiwei invited the Swiss architects to build a ‘follie’ memorial (Fig. 3) that would serve as a place of honour and recognition to Weiwei’s father. A few years later Herzog again received an invitation from Weiwei. In this case he gave Herzog the task of drawing up a list of 100 young architects —from over 27 countries— to participate in the ‘Ordos 100’ experience. (Fig. 4) The objective of this still

'lo esperado' en una Bienal de Arquitectura-, sino que responden al carácter del evento con una instalación; una acción que se mueve en una frontera indeterminada entre arquitectura y arte. Pocos años después, en 2012, llegaría su colaboración más relevante y compleja: su propuesta para la duodécima versión del pabellón de verano de la Serpentine Gallery.

El desarrollo de la Serpentine Gallery. El primer hecho diferencial de este encargo es que, para su desarrollo, la comunicación entre Herzog & de Meuron y Weiwei se realizó, a la fuerza, mediante videoconferencia. (Fig. 6 y 7) Unos estaban en Basilea y el otro en Pekín. Desde el 3 de abril hasta el 22 de junio de 2011, Weiwei fue retenido durante 81 días por el gobierno chino, alegando presuntos delitos de fraude fiscal. (10) Posteriormente, fue puesto en libertad bajo fianza y arresto domiciliario, lo que le impedía salir del país –y lo sigue haciendo– sin autorización expresa.

El modo de encarar el proyecto es deudor de esta situación y la colaboración entre los arquitectos y el artista debía encontrar un procedimiento que superara este hándicap. Por ello, huyeron de procesos proyectuales donde 'estar muy encima' fuera una necesidad; por el contrario, apostaron por la búsqueda de automatismos y desarrollos que permitieran avanzar al proyecto con autonomía, sin que fuera necesaria una comunicación constante entre ellos e incluso, sin su existencia como autores a 'tiempo completo'. Un edificio sin estilo, como ellos mismos expresaban: "El proyecto no ha forzado nada, no hay nada artificial ni nada donde se pueda decir: 'Esto es Weiwei y esto es Pierre y Jacques' [...] Nuestra arquitectura se convierte en algo que se aparta del estilo personal: una concepción sin estilo o aproximaciones metafóricas". (11)

La primera indagación consistió en un objeto donde fachada y perímetro carecieran de valor, una propuesta totalmente enterrada. Sin embargo, toparon con un problema advertido por los ingenieros y es que el nivel freático les impedía enterrarse más de 1,5 metros. A esta primera decisión le siguió la opuesta, realizar un objeto sobre rasante, pero con una forma no

unfinished initiative was the construction of 100 dwellings of 1000 m2 in the 'young' city of Ordos (8) in Mongolia under the Masterplan devised by the artist himself. Weiwei's own words about the idea were that: "It's not about one person designing 1.000 square meter villa, you are part of this large movement. This movement is about communicating, exchange ideas, knowledge and many experiences that are much stronger. We are not interested in just producing architecture, we are more interested in human conceptual exchange". (9)

In September of 2008, Herzog & de Meuron were the ones inviting Weiwei again. In this case, the architects required the collaboration of the Chinese artist to help configuring their participation in the 11th Venice Biennale of Architecture. (Fig. 5) The topic of the Biennale, 'Architecture beyond building', made it a perfect place to consolidate the dual artistic/architectural nature of such team. They were not longer allies in the design and development of 'Architecture' —as expected in an architecture event— as they took part in a Biennale with a composition much closer to a work of art. Such action was later followed by the exhibition of this installation elsewhere, confirming the team's intention of working within the diffused boundary between architecture and art. Years later, in 2012, their most relevant and complex collaboration would be completed: their proposal for the 12th Summer Pavilion of the Serpentine Gallery.

The Development of the Serpentine Gallery. One of the most interesting features of this project is that all the communication between Herzog & de Meuron and Weiwei required to design the pavilion forcefully took place by videoconference (Figs. 6 & 7) as Weiwei could not leave China: from April 3 to June 22 in 2011, Weiwei was detained by the Chinese government for allegedly



Figs. 6 y 7. Videoconferencia entre Herzog & de Meuron y Weiwei.

diseñada, ajena, sin autoría. Ensayaron con sólidos platónicos “[...] que son universales: una esfera, una pirámide o un cubo. Pero no fue exitoso”. (12) Esta segunda opción, pese a su carácter universal, no dejaba de ser demasiado dirigida.

A partir de este momento, la idea de memoria que Weiwei explicaba en la historia de su blog cobró mucha fuerza. ¿Por qué buscar nuevas geometrías si el lugar ya tenía un pasado de once años y once pabellones? ¿Por qué no convertir el proyecto en una labor arqueológica de rescate de trazas preexistentes? “[...] no queríamos caer en la trampa de hacer otro objeto lujoso, porque esto es lo que se había hecho en años anteriores. [...] nos interesamos en la búsqueda de geometrías o formas de algo que ya estaba allí, pero que ya no existe porque fue demolido. [...] Así que estábamos interesados en descubrir y analizar lo que se había hecho en años anteriores, y la revelación de esas huellas funcionó como la fuerza generadora de nuestro proyecto”. (13) Desde el valor de la memoria heterogénea es como crearon un proceso proyectual en el que su labor y firma se difuminan. Desaparecen, no hacen casi nada, actúan no como arquitectos, sino como arqueólogos o detectives de los rastros y pistas que habían dejado los pabellones de las once ediciones anteriores. (Fig. 8) El proyecto ya estaba inventado, tan solo había que saber leerlo y darle atributos. (Figs. 9-12)

En este punto del proceso decidieron retomar dos discusiones iniciales. Por una parte, el pabellón se entierra parcialmente y, como consecuencia, no tiene alzados. Por otra parte, para delimitarlo rescatan el interés por las formas platónicas y deciden utilizar un círculo, una figura homogénea sin condicionantes de ‘firma’. De esta manera, dotan de perímetro a la planta, una planta resultado de superponer todas las de los pabellones anteriores.

La tarea final tan solo fue de lectura y atribución, consistió en interpretar qué significado y traslación tenía cada elemento de la planta superpuesta. ¿Qué elementos gráficos eran pilares, escaleras, gradas o circulaciones? Solo existió una ligera licencia personal –recordando a las ligeras ‘reparaciones’ reclamadas por Weiwei en su blog–: una ‘nueva’ columna cruciforme, que

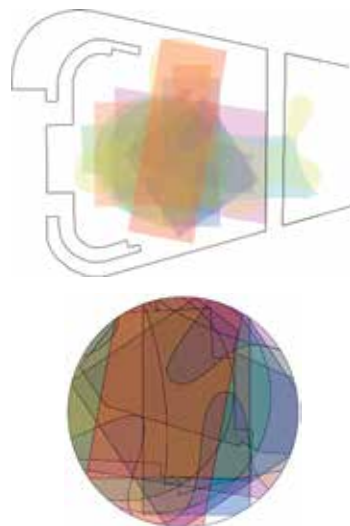


Fig. 8. Superposición de las huellas de los pabellones anteriores.

Fig. 9. Superposición de las plantas de los once pabellones anteriores.

committing tax evasion. (10) He was later released on bail and put under house arrest, preventing him —and still does— from leaving the country without authorization by the Chinese authorities.

The way Herzog & de Meuron and Weiwei approached the project was direct consequence of this situation, as the architects and the artist had to establish a collaboration that could overcome the long distance between them and the different time zones. For this reason they moved away from project processes where ‘deep implication’ in the process could be a necessity, and opted instead for the research of solutions and resources that could move the project forward efficiently not only without requiring a constant communication between the team, but even without the authors themselves. A building with ‘no style’, as authors themselves expressed: “the project has nothing forced about it, nothing artificial and nothing where you could say ‘This is Weiwei and this is Pierre and Jacques. [...] Our architecture becomes something that’s free from a personal style: a style-less conception, or a concept-based approach’”. (11)

The initial research conducted as part of the project was focused on the concept of a building with no perceptible facade or perimeter, a building that would be completely buried. They however faced an issue noticed by the engineers: the location of the nearest groundwater table meant that burying the structure more than 1.5 meters would require substantial additional costs. This initial concept was followed by the opposite: an above-ground object with no shape, unrelated, with no authorship. They worked with Platonic solids “[...] which are universal: a sphere, a pyramid or a cube. But this wasn’t successful. (12) Despite its universal character, this second option was still too rigid.

se sumó a las once anteriores que fueron ‘reconocidas’. En definitiva, Herzog & de Meuron y Weiwei prefirieron, con inteligencia, verse superados por el sustrato que les precedía. (Fig. 13 y 14) Dijeron ‘no’ a dejar su firma, diluyendo cualquier noción estricta de autoría en favor de la colectividad y la memoria histórica; una memoria heterogénea y diversa, reconocida mediante procesos de mínimo esfuerzo y máxima eficiencia.

La autoría borrosa. Herzog & de Meuron y Weiwei plantean un proceso donde los trazos de las once ediciones anteriores del pabellón desdibujan sus atributos originales. En este sentido actúan como ‘autores liminares’ tal y como los describe Umberto Eco en su texto ‘Entre el autor y el texto’: “[...] entre el autor empírico y el autor modelo (que no es otra cosa que una estrategia textual explícita) existe una tercera y un tanto fantasmal figura bautizada con el nombre de autor liminar, o autor en el umbral: el umbral entre la intención de un ser humano determinado y la intención lingüística mostrada por una estrategia textual”. (14)

Los responsables del pabellón 2012 de la Serpentine se sitúan en el umbral entre los arquitectos autores de los once proyectos previos –autores modelo– y sus proyectos construidos –autor o hecho empírico–, estableciendo una relectura y manipulación que subvierte la relación directa entre autor y obra. Si dicha concordancia autor-obra representa la razón de ser fundamental del concepto de autoría, Herzog & de Meuron y Weiwei ya no pueden ser considerados como autores convencionales, puesto que cortocircuitan y se desprenden de esa condición biunívoca. Sí que podrían ser considerados como ‘fundadores de discursividad’, en el sentido que Foucault enuncia a estos personajes: “lo particular de estos autores es que no son solamente los autores de sus obras, de sus libros. Produjeron algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos”. (15) Su labor discursiva no reclama ningún protagonismo, no ‘hace nada’, no deja firma, no reivindica ningún tipo de autoría; lo que sí consigue es entroncar con prácticas inclusivas que sin duda, Weiwei deslizó en el pensamiento de la pareja de arquitectos suizos: “Habíamos ya hablado de no hacer un objeto, ni siquiera hacer una propuesta de objeto” (16) decía Pierre de Meuron.

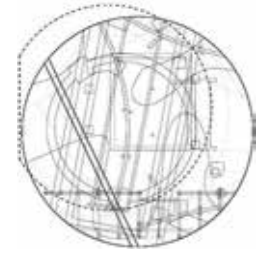


Fig.10. Superposición de huellas de las cimentaciones de los once pabellones anteriores.
 Fig.11. Once columnas, una por cada pabellón, más una adicional del pabellón de 2012.
 Fig.12. Topografía resultante de la lectura de la superposición de todos los pabellones anteriores.

From that point onwards the concept of memory that was embedded within Weiwei’s story published in his blog became more and more important. Why looking for new geometries if the site already had a legacy of eleven years with the previous eleven pavilions? Why not turning the project into some sort of archaeological work that would recover the existing footprints of those pavilions? “[...] We didn’t want to fall into the trap of doing another fancy object, because this has been done in previous years. [...] we then became interested in finding geometries or forms of something that was already there but was, on the other hand, no longer there, since it had been demolished. [...] So we were interested in discovering and analysing what had been done in previous years, and in revealing those traces and using them as generating forces for our design.” (13) It is from this concept of heterogeneous memory that they developed a design process in which their work and signature is almost non-existent, they do almost nothing and they act less like architects and more like archaeologists investigating the footprints and traces left by the previous eleven Summer Pavilions. (Fig. 8) The project therefore already existed; they only needed know how to read it and understand it and provide it with some attributes. (Figs. 9-12)

Once they reached this initial stage of development of the design process, the team decided to go back to the initial concepts for the project. On the one hand, the pavilion could be partially buried, minimizing the relevance or even the need for elevations as it had no facades. Moreover, to outline its proposal, they took up the idea of the Platonic forms to shape their design and decided to use a circle –and endless geometry with no constraints- to contain and provide the overlapping of the footprints of the foundations of the previous eleven pavilions.



Figs 13 y 14. Serpentine Gallery, 2012.

Muchas de las obras en solitario de Weiwei parten de esa misma premisa. Su labor como artista no tiene tanto que ver con mostrar y exhibir su destreza y dominio de la técnica, sino con actuar como un organizador o gestor de sus ideas e intenciones, para que las hagan y participen en ellas otras personas y agentes. En este comportamiento relacional “la esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito”, (17) como explica Nicolas Bourriaud en uno de los textos más clarividentes sobre el arte actual. La labor de los autores ‘borrosos’ del pabellón de la Serpentine se sitúa en ese lugar liminal –intermedio– dónde son capaces de leer y utilizar todos los significados, y generar así capacidad discursiva mediante los trazos y memorias ya existentes de los once pabellones previos.

“La crítica clásica no se ha ocupado nunca del lector; para ella no hay en la literatura otro hombre que el que la escribe. Hoy en día estamos empezando a no caer en la trampa de esa especie de antifrasis gracias a que la buena sociedad recrimina soberbiamente en favor de lo que precisamente ella misma está apartando, ignorando, sofocando o destruyendo; sabemos que para

The final task of the design process was simply to read and understand the all the features and assign these to the different elements superimposed on the overlapping of the floor plans of the previous pavilions: which elements were pillars, stairs, steps or paths? The authors only took the small liberty of adding a more personal touch -somehow recalling the small repairs Weiwei claimed for in the story in his blog- by incorporating a new column to those existing in the previous eleven pavilions. In summary, Herzog & de Meuron and Ai Weiwei widely decided not to leave their signature and dilute any notion of authorship in favour of the collective legacy and memory of the site; (Figs. 13 & 14) a heterogeneous and diverse memory recognized by a series of processes requiring rather small efforts but achieving a maximum efficiency.

The Blurred Authorship. Herzog & de Meuron and Weiwei triggered a process where the legacy of the previous eleven editions of the pavilion was arranged in a way that they partially lost their original attributes. They acted as ‘liminar authors’ according to the following definition by Umberto Eco: “[...] between the Empirical Autor and the Model Author (which is nothing else than an explicit textual strategy) there is a third, rather ghostly, figure that he christened Liminar Author, or the Author on the Threshold –the threshold between the intention of a given human being and the linguistic intention displayed by a textual strategy”. (14)

The creators of 2012’s Summer Pavilion placed themselves between the architects who designed the previous eleven pavilions —model authors— and the construction projects — empirical author or fact—, making a reinterpretation and deliberate manipulation that subverts the direct relations between author and work. Assuming that the classic relation between author and work is the basis of the *raison d’être* of the concept of authorship, Herzog & de Meuron and Weiwei can therefore no longer be considered

devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor”. (18) Si trasladamos estas palabras de Barthes a la arquitectura podemos constatar una vez más que Jacques Herzog, Pierre de Meuron y Ai Weiwei no son autores; son lectores, hacen muy poco, sólo fundan discursividad entre lo preexistente. Producen una colaboración. En palabras de Mark Wigley: “Una colaboración no es simplemente que gente talentosa de diversos campos trabaje junta en proyectos estimulantes. La colaboración empieza realmente cuando ya no queda claro quién es el responsable de qué. Dos personas firman un proyecto pero no existe una línea visible en la obra que nos permita atribuir a cada una de ellas las partes o roles diferenciados, no hay una línea clara entre arte y arquitectura”. (19) En el caso de la Serpentine Gallery, la desaparición de la línea de la que habla Wigley se manifiesta en un doble punto de vista o dirección.

Horizontalmente –en la edición de 2012– no podemos identificar qué elementos del pabellón son de Herzog & de Meuron o de Weiwei. Es imposible disociar qué es arquitectura y qué es arte. Es inviable dividir nada. ¿Algo no identificable tiene autor? Verticalmente –uniendo los once años anteriores–, la estrategia de solape de todos los proyectos hace desaparecer cualquier línea temporal entre los arquitectos previos. Mientras que en un ‘cadáver exquisito’ podríamos reconocer y restituir pabellones desde sus fragmentos, en la propuesta de Herzog & de Meuron y Weiwei esta tarea inversa es casi imposible. En el caso de intentarlo, la reconstrucción no guardaría relaciones directas con el objeto original y en todo caso, se asemejaría más a las ‘reconstrucciones teóricas de objetos imaginarios’ (20) que reclamaba como método de acción el artista italiano Bruno Munari.

No es un ‘cadáver exquisito’ ni tampoco una maniobra de ‘ad hocismo’, el vocablo que los arquitectos y teóricos Charles Jencks y Nathan Silver acuñaron: “Ad hocismo es un término mestizo usado por primera vez en la crítica arquitectónica en 1968. Nacido de la conjunción de *ad hoc*, significando ‘para un propósito particular’, e ‘ismo’, sufijo para un movimiento artístico”. (21) El ‘ad hocismo’ supone la mezcla heterogénea de partes cuya procedencia es

as authors as they depart form this biunivocal condition; They could however be considered as ‘founders of discursivity’ according to Foucault’s next words: “they are unique in that they are not just the authors of their own works. They have produced something else: the possibilities and the rules for the formation of other texts”. (15) Their discursive work claims no role, leaves no signature, does not claim any authorship and ‘does nothing’; what it does achieve is to connect with inclusive methodologies which Weiwei certainly brought into the partnership with the Swiss architects. As stated by de Meuron: “We’d already spoken about not doing an object, not even doing an object proposal”. (16)

Many of Weiwei’s artworks share this same premise. His work as an artist has less to do with exhibiting his mastery of technical skills and more to do with adopting a sort of organizing or coordinating role of his own ideas and purposes letting other artists and designers participate and get involve in his projects. In this relational behaviour “the artistic practice thus resides in the invention of relations between consciousness. Each particular artwork is a proposal to live in a shared world, and the work of every artist is a bundle of relations with the world, giving rise to other relations, and so on and so forth, ad infinitum”, (17) as explained by Nicolas Bourriaud in one of the most thoughtful writings on contemporary art. The work of the ‘blurred’ authors of the Serpentine Gallery Summer Pavilion belongs to that liminal —intermediate— place where they are able to manipulate and read all meanings, and generate a discursive capability through the traces of the eleven previous pavilions.

“The reader has never been the concern of classical criticism; for it, there is no other man in literature but the one who writes. We are now beginning to be the dupes no longer of such antiphrases, by which our society proudly champions precisely what

lejana y, según proclama el propio Jencks, su mascota conceptual es el ornitorrinco: “[...] una fusión improbable. Tiene la cola de un castor, los pies de una nutria, pero delante los pies palmeados y el pico de un pato. Aunque clasificado primero como un mamífero, pone huevos como un reptil y sus pies palmeados y gran hocico gelatinoso están más cercanos a un pato que a cualquier otro mamífero de su tipo”. (22) En el ornitorrinco (Fig. 15) somos capaces de contornear y colorear la parte correspondiente a cada animal. Como si de una operación surrealista se tratara, es resultado del “[...] encuentro de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de operaciones”. (23) El animal/objeto, que se puede reconocer como un todo factible, está conformado por perímetros precisos (24) de procedencia diversa.

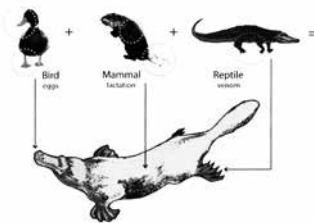


Fig. 15. Partes delimitadas de un ornitorrinco.
Fig. 16. Ludwig Wittgenstein, Pato-Conejo, 1953.

En la propuesta de la Serpentine desaparecen los perímetros precisos y las partes reconocibles. Sabemos que los once pabellones anteriores existen porque así nos es contado, no porque seamos capaces de diferenciarlos. Es una actitud borrosa, como la del dibujo del pato-conejo (Fig. 16) del filósofo Ludwig Wittgenstein. ¿En qué punto empieza el pato y acaba el conejo? ¿Y viceversa? ¿Cuál es el perímetro de cada parte? En la citada indeterminación radica la autoría borrosa, en la ausencia manifiesta de ‘delimitaciones’ o elecciones concienzudas derivadas del ‘gusto personal’. En la Serpentine Gallery, Herzog & de Meuron y Weiwei emplazan sobre la ‘mesa de operaciones’ todas las informaciones preexistentes al completo; lo hacen desde una distancia e indiferencia que pone en marcha procesos automáticos no apriorísticos donde el final es siempre inesperado y/o azaroso y, por lo tanto, carente de autoría en un sentido estricto. ¿Podríamos decir lo mismo de otros proyectos de Herzog & de Meuron en los que no estaban influenciados por Weiwei? ¿Existen otros ejemplos en los que la autoría se lleve a tal extremo borroso?



it dismisses, ignores, smothers or destroys; we know that to restore to writing its future, we must reverse its myth: the birth of the reader must be ransomed by the death of the Author”. (18) If we translate Barthes’ word into a more architectural language we can see once again that Jacques Herzog, Pierre de Meuron and Ai Weiwei are not authors, they are just ‘readers’, they do very little, they only project discursivity among what already exists. They perform a collaboration. In Mark Wigley’s words: “A collaboration is not just talented people from different fields working together on stimulating projects. Collaboration really begins when it is no longer clear who is responsible for what. Two people sign a project but there is no visible line in the work that allows us to credit each of them with different parts or roles, no clear line between art and architecture”. (19) In the case of the Serpentine Gallery’s twelfth Summer Pavilion the invisible nature of such line defined by Wigley is quite obvious in two ways.

Horizontally it cannot be identified which elements of the pavilion where designed by Herzog & de Meuron or Weiwei, it is impossible to dissociate architecture from art and vice versa, it is impossible to separate their contributions. Something not identifiable has an author? Vertically, by connecting the legacy in terms of space and time of the previous eleven pavilions, the approach based on overlapping all the pavilions also implies the disappearance of the timeline between all the architects that built all the previous pavilions; while in the case of an ‘exquisite corpse’ we might recognize and restore pavilions from archaeological fragments, in the case of the twelfth pavilion from Herzog & de Meuron and Weiwei this reverse operation is almost impossible. If we tried to the reconstruction would now probably be directly related to the original concept and, in any case, it would be more like ‘theoretical reconstructions of imaginary objects’ (20) as defined by the Italian artist Bruno Munari.

NOTAS

1. El blog fue una herramienta más de pensamiento y crítica que utilizó Weiwei, hasta que en mayo de 2009 las autoridades chinas dictaron la orden de cerrarlo como una maniobra más de represión hacia él.
2. En la misma entrada del blog explica que meses antes, un grupo de expertos había designado el gris como el color representativo de la ciudad de Pekín.
3. WEIWEI, Ai. *Ai Weiwei's blog*. Cambridge: MIT, 2011. Traducción propia.
4. HERZOG, Jacques; MEURON, Pierre de; WEIWEI, Ai. *Serpentine Gallery Pavilion 2012*. Londres: Koenig, 2012. p. 96. Traducción propia.
5. WEIWEI, Ai. *Op. cit.* 2011. Traducción propia.
6. Operaciones transgresoras sobre objetos tradicionales que pueden recordar a las que realizó Weiwei en su obra 'Jarrones coloreados' de 2006, en este caso jarrones con tres mil y cinco mil años de antigüedad son sumergidos desprejuiciadamente en pintura y con ello son 'versionados' y 'puestos al día'. O también su 'jarrón Coca-Cola' de 2007 donde un jarrón neolítico es serigrafado sin pudor con el logo de la marca.
7. Desarrollo urbano proyectado por Herzog & de Meuron.
8. Ordos significa en mongol 'muchos palacios' y es una nueva ciudad fundada en 2001 en el centro de Mongolia, en medio de una amplia región deshabitada. Ordos pasó de ser una zona rural árida y vacía a tener más de un millón y medio de habitantes en tres años.
9. Ver minuto 2:42 de WEIWEI, Ai. *Ordos 100*. 2012. Recuperado el 8 de octubre de 2017 de http://youtu.be/LLL72t_bHVo. Traducción propia.
10. Otra maniobra de amedrentamiento de las autoridades chinas frente al activismo político de Ai Weiwei.
11. HERZOG, Jacques; MEURON, Pierre de; WEIWEI, Ai. *Op. cit.* 2012. p. 97. Traducción propia.
12. *Ibid.* p. 95. Traducción propia.
13. *Ibid.* p. 95-96. Traducción propia.
14. ECO, Umberto. "Entre el autor y el texto", en *Interpretación y sobreinterpretación* (1992). Madrid: Cambridge University Press, 1997. p. 82-83.
15. FOUCAULT, Michel. "¿Qué es un autor?", en *Entre filosofía y literatura*.

NOTES

1. The blog was a mean to express the artist's thoughts and criticism. Weiwei used his blog until May 2009 when the Chinese authorities issued an order to close as an act of repression towards Weiwei.
2. In the same blog Weiwei mentioned that, months before this, a panel of experts has defined 'grey' as the colour representing the city of Beijing.
3. WEIWEI, Ai. (2011). *Ai Weiwei's blog*. Cambridge: MIT.
4. HERZOG, Jacques; MEURON, Pierre de; WEIWEI, Ai. *Serpentine Gallery Pavilion 2012*. Londres: Koenig, 2012. p. 96.
5. WEIWEI, Ai. *Op. cit.* 2011.
6. Transgressive actions on traditional objects that similar to those Weiwei made in his work 'Colored Vases' of 2006, where 3000 to 5000-year-old vases were submersed in paint as a way to bring them 'up to date'. Or the Coca-Cola Vase in 2007 where a vase from the Neolithic age is silkscreened with no shame with the logo of the brand.
7. Urban development project designed by Herzog & de Meuron.
8. Ordos, which means 'many palaces' in Mongolian, is a new town founded in 2001 in Inner Mongolia, in the middle of a large uninhabited region. Ordos went from being an arid and empty rural location to have a population of more than a million and a half.
9. See 2:42 minute in WEIWEI, Ai. *Ordos 100*. 2012. Consulted October 8th 2017 from http://youtu.be/LLL72t_bHVo
10. Another act by the Chinese authorities to intimidate Ai Weiwei due to his political activism.
11. HERZOG, Jacques; MEURON, Pierre de; WEIWEI, Ai. *Op. cit.* 2012. pp. 97.
12. *Ibid.* pp. 95.
13. *Ibid.* pp. 95-96.
14. ECO, Umberto. "Between author and text", in *Interpretación y sobreinterpretación* (1992). Madrid: Cambridge University Press, 1997. pp. 82-83.
15. FOUCAULT, Michel. "What is an author?", in *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I* (1994). Barcelona: Paidós, 1999. pp. 67.
16. HERZOG, Jacques; MEURON, Pierre de; WEIWEI, Ai. *Op. cit.* 2012. pp. 96.

It is neither an 'exquisite corpse' nor a case of 'ad hocism', the term coined by the architects and theorists Charles Jencks and Nathan Silver: "Ad hocism is a mongrel term first used in architectural criticism in 1968. Born from the conjunction of 'ad hoc', meaning 'for this particular purpose', and 'ism', shorthand for a movement in the arts". (21)

'Ad hocism' is the heterogeneous mixture of parts whose origin is distant and, as Jencks himself proclaims, its conceptual mascot is the platypus: "[...] an unlikely amalgm. It has the tail of a Beaver, the feet of an otter, but in front the webbed feet and bill of a duck. Although classified first as a mammal, it lays eggs like a reptile and its webbed feet and large, rubbery snout are closer to a duck than other mammals of this class". (22) In the platypus (Fig. 15) we are able to outline and colour the corresponding part of each animal. As if it were a surrealist operation, it is the result of the "[...] encounter of a sewing machine and an umbrella on an operating table". (23) The animal/object, which can be recognized as a feasible whole, is made up of precise perimeters (24) of diverse provenance. In the proposal for the Serpentine's the precise perimeters and the recognizable parts disappear. We know that the eleven previous pavilions exist because this is how we are told, not because we are able to differentiate them. It is a blurry attitude, like the drawing of the duck-rabbit (Fig. 16) by the philosopher Ludwig Wittgenstein. At what point does the duck start and the rabbit end? And vice versa? What is the perimeter of each part? In the explained indeterminacy lies the blurred authorship, in the manifest absence of 'delimitations' or conscientious choices derived from a 'personal taste'. In the Serpentine Gallery, Herzog & de Meuron and Weiwei place on the 'operating table' all pre-existing information in full; then they trigger automatic processes where the end is always unexpected and, therefore, it lacks authorship in a strict sense. Could we say the same of other Herzog & de Meuron projects where they were not influenced by Weiwei? Are there other examples where authorship is carried to such blurred end?

Obras esenciales I (1994). Barcelona: Paidós, 1999. p. 67.

16. HERZOG, Jacques; MEURON, Pierre de; WEIWEI, Ai. *Op. cit.* 2012. p. 96. Traducción propia.

17. BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional* (1998). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 23.

18. BARTHES, Roland. "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje* (1968). Barcelona: Paidós, 1987. p. 82-83.

19. WIGLEY, Mark. "La arquitectura de líneas invisibles", en *Colaboraciones: Arquitectos / Artistas*. Lisboa: Sala Jorge Vieira, 2001. p. 25.

20. MUNARI, Bruno. "Reconstrucciones teóricas de objetos imaginarios", en *Las texturas de la otra cara*. Madrid: Fisuras, 1999.

21. JENCKS, Charles; SILVER, Nathan. *Adhocism* (1972). Cambridge: MIT Press, 2013. p. 7.

22. *Ibid.* p. 17.

23. André Breton en LETHEM, Jonathan. *Contra la originalidad*. México D.F.: Tumbona, 2008. pp. 18.

24. Véanse también los animales imposibles del artista estadounidense Enrique Gómez de Molina, resultado de la suma de partes de distintos animales.

17. BOURRIAUD, Nicolas. *Relational aesthetics* (1998). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. pp. 23.

18. BARTHES, Roland. "The Death of the Author", in *El susurro del lenguaje* (1968). Barcelona: Paidós, 1987. pp. 82-83.

19. WIGLEY, Mark. "The architecture of invisible lines", in *Colaboraciones: Arquitectos / Artistas*. Lisbon: Sala Jorge Vieira, 2001. pp. 25

20. MUNARI, Bruno. "Reconstrucciones teóricas de objetos imaginarios", in *Las texturas de la otra cara*. Madrid: Fisuras, 1999.

21. JENCKS, Charles; SILVER, Nathan. *Adhocism* (1972). Cambridge: MIT Press, 2013. p. 7.

22. *Ibid.* p. 17.

23. André Breton in LETHEM, Jonathan. *The ecstasy of influence*. México D.F.: Tumbona, 2008. pp. 18.

24. See also the impossible animals of the American artist Enrique Gómez de Molina, result of the sum of parts of different animals.



REFERENCIAS

- BARTHES, Roland. 'La muerte del autor'. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- ECO, Umberto. 'Entre el autor y el texto'. *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Press, 1997.
- FOUCAULT, Michel. '¿Qué es un autor?'. *Entre filosofía y literatura (Obras esenciales, vol.1)*. Barcelona: Paidós, 1999.
- HERZOG, Jaques. 'Myths and collaborations over time'. Nueva York: GSAPP, 2013. Recuperado el 1 de octubre de 2014 de <http://youtu.be/khwQ9lf2DJQ>
- HERZOG, Jaques; MEURON, Pierre de. *Herzog & de Meuron, 2005-2013*. Madrid: Arquitectura Viva, 2012.
- HERZOG, Jaques; MEURON, Pierre de. *Herzog & de Meuron 1993-1997*. Madrid: El Croquis, 1997.
- HERZOG, Jaques; MEURON, Pierre de. *Herzog & de Meuron: Urban Projects, Collaboration with Artists, Three Current Projects*. Tokio: TN Prove, 1997.
- HERZOG, Jaques; MEURON, Pierre de; WEIWEI, Ai. *Serpentine Gallery Pavilion 2012*. Londres: Koenig, 2012.
- LETHEM, Jonathan. *Contra la originalidad*. México D.F.: Tumbona, 2008.
- JENCKS, Charles; SILVER, Nathan. *Adhocism (1972)*. Cambridge: MIT Press, 2013.
- ULRICH OBRIST, Hans. *Ai Weiwei. Conversaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- URSPRUNG, Philip. *Herzog & de Meuron. Natural History*. Montreal: Canadian Centre for Architecture, 2002.
- WEIWEI, Ai. *Ai Weiwei's blog*. Cambridge: MIT, 2011.
- WEIWEI, Ai. *Art | Architecture*. Colonia: Walther König, 2011.
- WIGLEY, Mark. 'La arquitectura de líneas invisibles'. *Colaboraciones: Arquitectos / Artistas*. Lisboa: Sala Jorge Vieira, 2001.

REFERENCES

- BARTHES, Roland. 'La muerte del autor', en *El susurro del lenguaje* (1968). Barcelona: Paidós, 1987.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional* (1998). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- ECO, Umberto. 'Entre el autor y el texto', en *Interpretación y sobreinterpretación* (1992). Madrid: Cambridge University Press, 1997.
- FOUCAULT, Michel. '¿Qué es un autor?', en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I* (1994). Barcelona: Paidós, 1999.
- HERZOG, Jaques. 'Myths and collaborations over time'. New York: GSAPP, 2013. Retrieved October 1, 2014 from <http://youtu.be/khwQ9lf2DJQ>
- HERZOG, Jaques; MEURON, Pierre de. *Herzog & de Meuron, 2005-2013*. Madrid: Arquitectura Viva, 2012.
- HERZOG, Jaques; MEURON, Pierre de.. *Herzog & de Meuron 1993-1997*. Madrid: El Croquis, 1997.
- HERZOG, Jaques; MEURON, Pierre de. *Herzog & de Meuron: urban projects, collaboration with artists, three current projects*. Tokyo: TN Prove, 1997.
- HERZOG, Jaques; MEURON, Pierre de; WEIWEI, Ai. *Serpentine Gallery pavilion 2012*. London: Koenig, 2012.
- LETHEM, Jonathan. *Contra la originalidad*. Mexico D.F.: Tumbona, 2008.
- JENCKS, Charles; SILVER, Nathan. *Adhocism (1972)*. Cambridge: MIT Press, 2013.
- ULRICH OBRIST, Hans. *Ai Weiwei. Conversaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- URSPRUNG, Philip. *Herzog & de Meuron. Natural History*. Montreal: Canadian Centre for Architecture, 2002.
- WEIWEI, Ai. *Ai Weiwei's blog*. Cambridge: MIT, 2011.
- WEIWEI, Ai. *Art | Architecture*. Cologne: Walther König, 2011.
- WIGLEY, Mark. 'La arquitectura de líneas invisibles', en *Colaboraciones: Arquitectos / Artistas*. Lisbon: Sala Jorge Vieira, 2001.



Ai Weiwei