

Introducción
Introduction
Henry Urbach

from Simon Ungers, GG portfolio, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

Minimalismo y melancolía

Las instalaciones, edificios, objetos y proyectos urbanos de Simon Ungers proponen una arquitectura de abstracción sublime. Totémicos y evocativos, sus austeros proyectos se configuran mediante una lógica formal restrictiva y rigurosa. Ungers persigue un minimalismo rotundo, que oculta la elaboración para intensificar ciertos gestos contundentes. Sean cuales sean las características del programa, el emplazamiento, la escala y la construcción, los proyectos de Ungers se desplazan en último término hacia la claridad de imagen, la unidad de volumen y la presencia inconfundiblemente tectónica.

Sin embargo, esta extrema presencia mantiene la ausencia en el punto de mira. A mi entender, la ferviente visión de Ungers exagera la perfección formal para negar una fuerte sensación de pérdida y, al mismo, tiempo retener la melancolía. Sus proyectos interpretan y transmiten la experiencia social contemporánea y, a su vez, revelan una aguda interpretación del mundo como un lugar descompuesto, un reconocimiento duro y sobrio de lo que Theodor Adorno llama la "vida dañada". Sin querer alejarse de este triste decorado, Ungers escenifica, con su arquitectura, el trabajo del duelo. Su resistencia a la forma fragmentaria, anamórfica y endeble —quizás el más obvio corolario al sentimiento de destrucción— produce una obra distintiva y convincente.

En su trascendental ensayo *Duelo y melancolía*, publicado por primera vez en 1917, Sigmund Freud afirma que el trabajo del duelo es aflojar y, en último término, cortar los vínculos con el objeto perdido o el ideal abstracto. Es por "deferencia a la realidad" que, según Freud, llegamos a la separación final y decisiva de lo que ya no existe. Aquellos que no son capaces de lograrlo tienden a la melancolía, considerada como una clase de duelo "patológico" que, entre otras cosas, impide controlar la conexión individual con el objeto perdido.

Trasladando la teoría freudiana individual al ámbito social, podríamos preguntarnos si, en un mundo descompuesto, la deferencia a la realidad no exigiría un encuentro continuo con la pérdida más que un distanciamiento final. Especialmente para los que llevan a cabo un trabajo cultural —artistas, intelectuales y arquitectos— la importancia de los ideales endebles o destructivos no debe ser subestimada. Teniendo en cuenta que lo que ya no existe permite intervenir críticamente y empezar a proyectar de nuevo, Julia Kristeva, en su estudio psicoanalítico y sociocultural sobre la depresión, *Black Sun*, llega a afirmar: "no existe imaginación que no sea, abiertamente o secretamente, melancolía". Desde esta perspectiva,

Minimalism and Melancholia

The installations, buildings, objects, and urban designs of Simon Ungers propose an architecture of sublime abstraction. Totemic and evocative, these austere projects take shape within a restrictive and exacting formal logic. Ungers pursues a steadfast minimalism that withholds elaboration to intensify its few forceful gestures. Whatever the specifics of program, site, scale, and construction, Ungers' projects ultimately move toward clarity of image, unity of mass, and unmistakable tectonic presence.

But their extreme presence keeps absence close at hand. Ungers' fervent vision, it seems to me, exaggerates formal perfection to disavow a powerful sense of loss while retaining its melancholy trace. As his projects interpret and mediate contemporary social experience, they reveal a keen appreciation of the world as broken, a sharp and sober recognition of what Theodor Adorno called "damaged life". Refusing to turn away from this unhappy scene, Ungers enacts, with architecture, a work of mourning. His resistance to fragmentary, anamorphic, and otherwise weakened form —perhaps the more obvious corollary to a sense of ruin— makes his work all the more distinctive and compelling.

In his influential essay Mourning and Melancholia, first published in 1917, Sigmund Freud proposed that the task of mourning was to loosen and ultimately sever connections with the lost object or abstract ideal. It is in "deference to reality", Freud claimed, that one moves toward a final and decisive separation from what is no longer there. Those who fail to do so tend towards melancholia, which he described as a kind of "pathological" mourning that, among other things, fails to curb the individual's connection to the lost object.

*Transposing Freud's theory of the individual to the social sphere, we might wonder if deference to reality would not, in a broken world, mandate a sustained encounter with loss rather than a final disengagement. Especially for those who engage in cultural work —artists, intellectuals, architects— the relevance of ruined or diminished ideals should not be underestimated. Keeping present that which is no longer makes it possible to intervene critically and project afresh. Julia Kristeva, in her psychoanalytic and socio-cultural study of depression, *Black Sun*, goes so far as to claim: "there is no imagination that is not, overtly or secretly, melancholy". From this perspective, melancholy may not describe a failure to complete the work of mourning. Rather, it may be a precondition to —and compulsion towards— creative labour.*

GERING & LÓPEZ GALLERY

la melancolía podría no describir un fracaso para completar el trabajo del duelo, sino más bien sería una condición previa —y una compulsión— para la actividad creativa.

La melancolía de un arquitecto es, pues, un modo de trabajar con la ausencia y a través de ella. En *Excavación I*, Ungers se separa de la práctica arquitectónica más habitual para entrar en el reino de la especulación melancólica. En este proyecto introduce los temas de fugacidad y ruptura que se repiten una y otra vez en sus obras. Reocupando el solar de un antiguo estanque reflectante en Fairmont Park (Filadelfia), Ungers excava el terreno para construir un corredor que deja al descubierto ciertos elementos del paisaje de la Exposición Internacional de 1876. El corredor sigue una línea descendente hacia el suelo antes de llegar a un alto zigurat de tres metros de altura realizado con tierra sobrante. Con este proyecto, Ungers pone de manifiesto su concepción de la arquitectura como un proyecto de exhumación, recuperación y revelación.

A pesar de ser monumentales, las instalaciones de Ungers casi siempre se desmontan o destruyen al cabo de pocas semanas. Sin embargo, durante su corta vida, estas construcciones producen una gran sensación de permanencia. Los elementos monolíticos, aparentemente ligeros, de *XY*, *Rojo vertical* y *Bloque rojo* en el espacio quedan suspendidos en el tiempo. Las instalaciones luminosas insisten en su propia estasis emitiendo una luz inerte y fría. En *Tres monolitos*, por ejemplo, Ungers presenta figuras traslúcidas y huecas, fantasmas suspendidos en el espacio que resplandecen con una luz fría, blanca, silenciosa e inmóvil.

Un sentido parecido de tiempo desmembrado aparece en múltiples proyectos de urbanismo de Ungers. En el concurso del Museo Kolumba de Colonia, Ungers decidió suspender el museo encima de las ruinas de una iglesia bombardeada durante la Segunda Guerra Mundial. En su proyecto para la ciudad de Schwerin desarrolla una nueva propuesta urbana inspirándose en unos dibujos de Adolf Demmler de 1884 que nunca llegaron a desarrollarse. En sus proyectos alemanes se ponen de manifiesto algunas de las fuentes biográficas y socioculturales de su melancolía. Al explicarme el proyecto de Colonia, Simon me mostró un libro titulado *Nie Wieder Krieg*, una colección de fotografías de Colonia después de los bombardeos de la guerra. "Son las fotografías de la ciudad donde nací", dijo.

Ungers intensifica los encuentros espaciales con la pérdida y la ausencia produciendo discontinuidades en el espacio físico, el tiempo histórico y el lenguaje arquitectónico. El

An architect's melancholy, then, is a way of working with and working through absence. With Excavation I, Ungers broke from more conventional modes of architectural practice to enter a realm of melancholy speculation. In this project, he introduced themes of transience and rupture that recur in his projects again and again. Reoccupying the site of a lost reflecting pool in Philadelphia's Fairmount Park, Ungers excavated the ground to build a passageway that reveals something of the landscape of the 1876 World's Fair. The passage follows a line of descent into the earth before reaching a 10-ft-tall zigurat made of the loosened dirt. With this project, Ungers signalled his conception of architectural design as a project of disinterment, retrieval, and disclosure.

Ungers' installations, however monumental, are almost always destroyed or dismantled after a few weeks. Yet, during their brief life, these constructions convey a profound stillness. The monolithic, seemingly weightless elements of XY, Red Vertical and Red Slab in Space hover in a moment of suspended time. The luminous installations further insist on their own stasis by emitting a lifeless, congealed light. With Three Monoliths, for instance, Ungers presents hollow, translucent figures, phantoms arrested and aglow with a light that is cold, white and silent.

A related sense of ruptured time emerges in many of Ungers' urban projects. With the Kolumba Museum competition for Cologne, Ungers undertook to suspend a museum above the ruins of a church that was bombed during World War Two. In his project for the city of Schwerin, he developed a new urban proposal by retrieving elements of an 1884 plan by Adolf Demmler that was never brought to completion. With the German projects in particular, some of the biographical and socio-cultural sources of this melancholy encounter with history become apparent. In the course of telling me about the project for Cologne, Simon showed me a book entitled Nie Wieder Krieg, a collection of photographs of Cologne after the wartime bombings. "These are photographs of my home town", he said.

Ungers intensifies spatial encounters with loss and absence by producing discontinuities of physical space, historical time, and architectural language. The Berlin Holocaust memorial invokes an enormous void adjacent to Berlin's monumental center, negatively engaging with the gung-ho progressivism of its emerging context. For Bucharest, an ensemble of giant, abstract volumes interferes with the coherence of neo-classical buildings built under the Ceausescu regime. For Chemnitz, a trio of new architectural elements recapitulates evacuated

monumento al Holocausto evoca un enorme hueco adyacente al centro monumental de Berlín que se vincula negativamente al exaltado progresismo de su contexto emergente. En Bucarest, el conjunto de volúmenes gigantescos y abstractos interfiere en la coherencia de los edificios neoclásicos construidos bajo el régimen de Ceausescu. En Chemnitz, el trío de nuevos elementos arquitectónicos recupera las formas de la arquitectura y el paisaje de diferentes períodos de la construcción de la ciudad.

Por otra parte, Ungers elabora su poética de la ruptura mediante el uso repetido de elementos que bloquean la visión y el paisaje. En Berlín, el espacio reducido del monumento no ofrece ninguna vista de la ciudad, excepto una visión fugaz a través del alma perforada de sólidas vigas I. En proyectos tan diferentes como la casa de campo en Kuxhausen, Schwerin y Bloque rojo en el espacio, Ungers vuelve a explorar la viga horizontal, a una gran variedad de escalas, como mecanismo para interferir en la continuidad espacial. Estas vigas se sitúan entre el espectador y el horizonte, en la línea contra la que se podría establecer el orden espacial y la posición. Ampliando este interés en la interrupción, en 9 x 9 x 9 construye un volumen cúbico que interfiere con las dos salas adyacentes sin llegar a rechazarlas por completo. Las formas de Ungers se insinúan críticamente en su contexto a fin de articular la ruptura e insistir en un momento de completa reorientación.

Algo amado y perdido queda en el aire, y sin embargo sigue siendo irrecuperable. Ungers persigue un modo alegórico de actuación, usando fragmentos del pasado sin desarrollarlos como alternativa clara y convincente. Tal como los describe Craig Owens, los proyectos alegóricos son metáforas del tiempo que recuperan fragmentos ajenos de tradiciones estéticas más o menos destruidas. Para Walter Benjamin, la alegoría era una modalidad de actividad estética en la tragedia del barroco alemán, que presentaba un *Trauerspiel* o teatro del duelo sin usar símbolos de un modo fidedigno o históricamente coherente. La alegoría rescata del olvido lo que amenaza con desaparecer, si bien reconoce su diferencia. Revela el presente de un modo inmediato, conectado y a la vez alejado de lo que ha existido anteriormente.

Consideremos, pues, Sección como una intervención alegórica. En este caso, Ungers instaló planchas de tablero blanco y completamente liso dentro de una estructura de mampostería deteriorada para marcar la inminente transformación de un edificio abandonado en una galería de arte. U obser-

architectural and landscape forms from different periods of the city's construction.

Ungers further elaborates this poetics of rupture through the repeated use of elements that block passage and vision. In Berlin, the confined space of the memorial offers no views of the surrounding city, save for glimpses through the perforated web of the massive I-beams. In projects as diverse as the Kuxhausen Country House, Schwerin, and Red Slab in Space, Ungers again explores the horizontal beam, at a wide range of scales, as a device for interfering with spatial continuities. These beams situate themselves between the viewer and the horizon, the line against which spatial order and position could be established. Extending this interest in interruption, he built, in 9 x 9 x 9, a cubic volume that interferes with but does not defeat the adjacency of two rooms. Ungers' forms insinuate themselves critically within their context to articulate rupture and insist on a moment of complete reorientation.

Something loved and lost hovers yet remains irretrievable. Ungers pursues an allegorical mode of operation, using fragments of the past without putting them forth as a clear and convincing alternative. As described by Craig Owens, allegory projects metaphors in time by recapturing estranged fragments from aesthetic traditions more or less ruined. For Walter Benjamin, allegory was the mode of aesthetic activity at work in German Baroque tragic drama, which presented a Trauerspiel or mourning play that refrains from employing symbols in an authoritative or historically consistent manner. Allegory rescues from oblivion that which threatens to disappear while nonetheless acknowledging its difference. It reveals the present as at once connected to and remote from that which went before.

Consider Section, then, as an allegorical intervention. Here Ungers installed panels of utterly smooth, white particle board within a decayed masonry shell to mark the imminent transformation of a derelict building into an art gallery. Or consider, in many of his projects, the recapitulation of iconic forms belonging to the historical trajectory that Emil Kaufmann mapped from Ledoux to Le Corbusier. Ungers carries these forms mindfully yet without irony or nostalgia. Rather, they appear in the spirit of remembrance, fragments of a past simultaneously vanquished and venerated.

As these regular, "pure", iconic forms reappear in Ungers' work, they juxtapose themselves fearlessly against their surroundings. A perfect sphere floats above midtown Manhattan. The Mobile Museum inserts its pristine, rectilinear volume just about anywhere. For the Prado Museum addition, three carefully

vemos, en muchos de sus proyectos, la recuperación de formas icónicas pertenecientes a la trayectoria histórica que Emil Kaufmann sitúa entre Ledoux y Le Corbusier. Ungers desarrolla estas formas conscientemente pero sin ironía o nostalgia. Más bien aparecen en nombre del "recuerdo", fragmentos de un pasado vencido y a la vez venerado.

A medida que estas formas "puras" e icónicas reaparecen en la obra de Ungers, se yuxtaponen sin miedo al entorno. Una esfera perfecta flota por encima del centro de Manhattan. El Museo móvil inserta su volumen nítido y rectilíneo encima de donde sea. En la ampliación del Museo del Prado, tres estructuras de acero y vidrio, cuidadosamente proporcionadas, se reivindicán a sí mismas sin pedir perdón. Es una arquitectura que actúa negativamente y con desafío, especialmente porque se desliza dignamente en este contexto.

El modo de trabajar de Ungers recuerda una de las afirmaciones más conmovedoras de Adorno en *Minima Moralia*, referente a la posibilidad de realizar una actividad estética contemporánea. Para Adorno: "Ya no hay belleza ni consuelo excepto en la mirada que se posa sobre el horror, resistiéndolo, y en la conciencia irremediable de la negatividad que se aferra a la posibilidad de lo que es mejor". Renegando del mundo tal como es, recuperando las huellas de la pérdida y de la ruptura, los proyectos de Ungers expresan un dolor productivo y esperanzador. Se ciernen en la imaginación y en el espacio real, cargadas con una ambivalencia melancólica, profiriendo un "no" absoluto con la finalidad de desplegar obras de una pureza y una elegancia casi inalcanzables.

proportioned steel and glass structures assert themselves unapologetically. This is an architecture that operates negatively and defiantly, all the more so as it slips gracefully into its context.

Ungers' way of working recalls one of Adorno's more poignant statements in Minima Moralia, a statement concerning the possibility of aesthetic activity in modern times. For Adorno: "There is no longer beauty or consolation except in the gaze falling on horror, withstanding it, and in unalleviated consciousness of negativity holding fast to the possibility of what is better". Disavowing the world as it is, retrieving traces of loss and rupture, Ungers' projects withstand. They hover in the imagination as in actual space, charged with a melancholy ambivalence, uttering a stark "no" to put forth works of nearly impossible purity and elegance.