

- 6 **Martin Parr**  
Sobre las fotografías de John Hinde
- 16 **Manuel Rubio e Isabel Cárdenas**  
Conciertos como ciudades, ciudades como conciertos
- 19 **Juan García Millán**  
El museo del japonés errante. Nomadic Museum de Shigeru Ban
- 26 **Felipe Peña**  
La ciudad de las culturas. Un proyecto de Eisenman en Compostela
- 36 **MGM\_ José Morales y Sara de Giles**  
Edificio institucional para Portos de Galicia en Santiago de Compostela
- 42 **Amparo Lasén Díaz**  
La presencia y uso de los teléfonos móviles en los espacios públicos urbanos
- 52 **QVE\_ José M<sup>a</sup> García del Monte y Ana M<sup>a</sup> Montiel**  
Vivero de empresas en Albacete
- 57 **José M. Martínez, Elena Rodrigo, Félix Caballero, M<sup>a</sup> Victoria Panedas y Francisco J. Hoyos**  
Vivero de empresas en Valladolid
- 62 **Moisés Royo**  
Cuando las habitaciones hablan
- 66 **Robert Smithson**  
Textos
- 68 **José Luis López Linares**  
La cuenca carbonífera de Puertollano
- 78 **Ibón Aramberri**  
Itotz
- 88 **Dorothea Lange y Paul S. Taylor**  
*An American Exodus (A Record of Human Erosion)*
- 89 **Carmen Gallano**  
Fuera de lugar. El sujeto en la sociedad global
- 104 **Luis Martínez Santa-María**  
Inquieta la puerta de salida
- 108 **Jesús Ulargui**  
El Azor
- 112 **Carlos Martí Arís**  
La noción de lugar en la obra de Mies
- 115 **José L. Varela Alén**  
Desiderio Pernas importa
- 126 **John Berger**  
Dónde hallar nuestro lugar

## 04: la ciudad recreada

Martin Parr · John Hinde · Manuel Rubio e Isabel Cárdenas · Juan García Millán · Felipe Peña  
MGM\_ José Morales y Sara de Giles · Amparo Lasén

## 50: territorios afligidos

QVE\_ José M<sup>a</sup> García del Monte y Ana M<sup>a</sup> Montiel · José M. Martínez, Elena Rodrigo, Félix Caballero, M<sup>a</sup> Victoria Panedas y Francisco J. Hoyos · Moisés Royo · Robert Smithson · José Luis López Linares · Ibon Aramberri · Dorothea Lange y Paul S. Taylor · Carmen Gallano

## 102: extrañezas y abandonos

Luis Martínez Santa-María · Jesús Ularguí · Carlos Martí Arís · José L. Varela Alén · Desiderio Pernas · Anabell Guerrero · John Berger





## formas de arquitectura y arte 15

diciembre 2006

Revista del Colegio de Arquitectos de Ciudad Real

Carlos López Bustos, 3. 13003 Ciudad Real

t 926 21 21 15

f 926 21 22 85

anavictoria@arquireal.com

www.arquireal.com



<b>Dirección editorial</b>	Ricardo Sánchez Lampreave
<b>Coordinación editorial</b>	Ana Victoria López
<b>Consejo editor</b>	Francisco Arques Soler Félix Fuentes Ceinos Juan García Millán Pablo y Julio Gómez Ruiz Luis Martínez Santa-María Juan Luis Moraza Pérez
<b>Junta de Gobierno</b>	Ramón Ruiz-Valdepeñas Herrero, presidente Nieves Cabañas Galán Virginia Cinca Gutiérrez Alberto Ibáñez Bollada Miguel Marín Rodríguez Jaime Muñoz Franco Javier Navarro Gallego Javier Ramírez de Arellano Rayo
<b>Agradecimientos</b>	La dirección editorial quiere agradecer su colaboración a Nathalie Páco; a la Fundación Cidade da Cultura; al Museo de la Minería de Puertollano; a Manuel G. Vicente; y a la Seraphin Gallery de Filadelfia.
<b>Fe de erratas</b>	El fotomontaje de Picadilly Street, en la página 77 del número 14, es obra de Felix Schmuck, y no del autor del texto Tomás Carranza

**Fotografía de portada** *Campamento Butlin de Skegness. Escena nocturna.*  
Fotografía de David Noble

**Fotografía de contra** *Campamento Butlin de Skegness. Piscina exterior climatizada.*  
Fotografía de Edmund Nägele

A los miembros de su Patronato y Comisión Ejecutiva, y a todos aquellos quienes han hecho posible la Fundación Miguel Fisac, formalmente constituida el 22 de noviembre de 2006.

<b>Diseño editorial</b>	La compañía gráfica
<b>Traducciones</b>	Noemí García Millán y Mike Lumber
<b>Publicidad</b>	Ex profeso S.L. Exclusivas de Publicidad Eloy Chaves, Óscar Ortiz, Pablo Lovelle Hermanos Bécquer 4, 8º. 28006 Madrid t 91 563 61 38 f 91 564 57 75 oscar.ortiz@exprofeso.net
<b>Producción</b>	Lampreave y Asociados Arquitectos S.L.
<b>Fotomecánica e impresión</b>	Gráficas Tomelloso S.L. Príncipe Alfonso s/n. 13700 Tomelloso (Ciudad Real) t 926 50 54 29 f 926 50 50 08
<b>Distribución y suscripciones</b>	Lampreave y Asociados Arquitectos S.L. Atocha 26, 4º D. 28012 Madrid t f 91 429 26 21 formas@lampreave.es
<b>Depósito legal</b>	CR-358-02
<b>ISSN</b>	1886-7693
<b>Precio del ejemplar</b>	18 euros

Los criterios expuestos en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de la dirección de la revista.

El editor se reserva el derecho de la publicación de los originales recibidos.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de cualquier parte de esta revista por cualquier medio, aún citando su procedencia, sin autorización expresa y por escrito del editor.

**Ibon Aranberri** (Itziar-Deba, 1969) vive y trabaja en Bilbao. Licenciado en Bellas Artes en la UPV/EHU (Bilbao), ha estudiado en el PS1 International Studio Program (Nueva York), el Research Program CCA-Kitakyushu (Japón)... Ha expuesto individualmente en París, Madrid, Miami, Munich, Barcelona, Berlín, Nueva York, San Sebastián..., siendo distinguido con el Premio Altadis Artes Plásticas 2004-20. **John Berger** (Londres, 1926) inició su vida profesional como pintor y profesor de dibujo. Después de estudiar en la Central School of Arts de Londres y con Henry Moore, comenzó a escribir crítica de arte. Su ensayo *Modos de ver* (1972) es un libro de referencia para toda una generación de historiadores de arte. Ese mismo año recibió el Premio Booker por su novela *G. Divide su vida entre un suburbio parisino y un pequeño pueblo campesino en los Alpes*. **Carmen Gallano** es médico psiquiatra. Profesora en el Departamento de Psicoanálisis de la Universidad de París VIII durante cuatro años, y de Teoría Psicoanalítica en la Facultad de Filosofía de la Universidad del País Vasco de San Sebastián durante siete, trabajó en hospitales psiquiátricos en Barcelona y París, antes de hacerlo en Madrid, donde es docente del Colegio de Psicoanálisis de Madrid. Ha publicado la compilación *Trauma y Discurso* (1998) y *La alteridad femenina* (2000). **Juan García Millán** es arquitecto por la ETSAM y profesor de Historia de la arquitectura del s.xx en la ETSAM de la Universidad San Pablo-CEU. Es director con Antón Capitel de la revista *ArquitecturaCOAM*. Sus proyectos han obtenido diversos premios en concursos nacionales e internacionales, entre ellos el Premio European 4. **Anabell Guerrero** (Caracas) vive y trabaja desde 1986 entre Venezuela y Francia. A partir de un trabajo de 1992, titulado *Introuvable Amérique*, encargado por *Le Monde*, comenzó a desarrollar sus temas más celebrados sobre el exilio, los refugiados, la vida en las fronteras...: *Tropique-tropisme* (1994), *Les réfugiés* (1997), *Totems, à la frontière* (2000), *Aux frontières* (2002), *Terre de rêves* (2004). **Amparo Lasén Díaz** es socióloga y profesora de la Universidad Complutense. Ha estudiado en la Universidad de Surrey, en la London School of Economics y en La Sorbona. Sus principales publicaciones investigan los usos cotidianos de las tecnologías de información y comunicación: *Understanding Mobile Phone Users and Usages* (2005), *Le temps des jeunes: rythmes, durée et virtualités* (2001), y *A contratiempo. Un estudio sobre las temporalidades juveniles* (2000). **José Luis López Linares** (Madrid, 1955) estudió realización cinematográfica en la London International Film School. Entre otras películas ha dirigido y producido *Hécuba un sueño de pasión* (2006), *El cine en las venas* (2005), *Un instante en la vida ajena* (2003), *Extranjeros de sí mismos* (2001), *Asaltar los cielos* (1997)... por las que ha recibido numerosos premios y nominaciones: Goya, Ondas, Emmy... Ha sido director de fotografía con Saura, Martín Patino, Trueba, Vera, Regueiro, Chávarri, Tanner, Martínez-Lázaro, Vega, Franco, Erice, Lombardi... **Carlos Martí Arís** (Barcelona, 1948) es arquitecto por la ETSAB (1972) donde imparte docencia. Fue subdirector de la revista *zc Construcción de la Ciudad*, e impulsor de iniciativas editoriales como la colección "Arquitectura-Teoría" de Serbal, la colección "Arquithesis" de la Fundación Caja de Arquitectos o la revista *DPA* del Departamento de Proyectos de la UPC. Su último libro es *La cimbra y el arco* (2005). Trabaja asociado con Antonio Armesto. **Luis Martínez Santa-María** (Madrid, 1960) es arquitecto por la ETSAM, profesor de Proyectos en la misma desde 1990, y doctor con la premiada tesis *El árbol, el estanque, el camino, ante la casa* en 2000. Es director de la colección de libros "la cimbra" de la Fundación Caja de Arquitectos y autor del libro *Intersecciones* (2005). Distinguido con numerosos primeros premios, sus obras más recientes son la Sucursal de la Caja de Arquitectos en Madrid y los conjuntos de viviendas de Sigüenza y Ciudad Pegaso (Madrid). **Martin Parr** (Epsom, Surrey, 1952) estudió fotografía en el Politécnico de Manchester. Es profesor de Fotografía en la University of Wales Newport, y pertenece a la Magnum Photographic Corporation desde 1994. Fue director artístico invitado de los Encuentros Fotográficos 2004 de Arlés. Dos años antes, la Barbican Art Gallery y el National Museum expusieron una retrospectiva suya que itenera por Europa desde entonces. Ha trabajado en numerosos proyectos fotográficos, obteniendo un gran reconocimiento internacional. **Felipe Peña Pereda** es arquitecto por la ETSAM de Madrid (1969), profesor de la de A Coruña desde 1976 y de Proyectos Arquitectónicos en la misma desde 1986. Autor de una tesis doctoral sobre Alvaro Siza, *Dibujo y proyecto*, y de diversos artículos en periódicos y revistas de arquitectura, ha recibido numerosos premios y distinciones, entre ellos el del Colegio de Arquitectos de Galicia de obra nueva en 1987. Desde 1999 preside la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de Galicia. **Manuel Rubio** es arquitecto y director artístico del Festival Internacional de Cinema de Comedia de Peñíscola con Nacho Tomás. Ha diseñado con Isabel Cárdenas varios espacios efímeros para empresas multinacionales, ganando con http-media el concurso para la ejecución de la exposición del 25º aniversario de la EMVS de Madrid. Desde hace dos años ha iniciado un proyecto de investigación, analizando los asentamientos humanos temporales relacionados con el ocio, el deporte y el espectáculo. **Moisés Royo** es arquitecto por la ETSAM de Madrid. Ha estudiado en la Universidad Politécnica de Helsinki (2003) y en la Universidad de Columbia, Nueva York (2005-06), donde fue Profesor Asociado de Proyectos en el Barnard College. Ha colaborado con los estudios de Bernalte&León, Dominique Perrault (París, 2004) y Christian Wassmann (Nueva York, 2006). Es autor del libro *Finlandia: cuaderno de viajes*, publicado por el COA de Castilla-La Mancha (2005). **Robert Smithson** (1938-1973) fue uno de los integrantes de la corriente artística conocida como *Earthwork* o *Land Art*. Interesado por la escultura monumental y, de alguna manera, efímera, su obra más importante es *Spiral Getty* (1970), una estructura gigante de roca y escombros de 4,5 metros de ancho, y cubierta de sal cristalizada en el Gran Lago Salado de Utah. También lo estuvo en la apreciación a partir de fotografías de sus trabajos, obras de notables dimensiones construidas en espacios naturales remotos aludiendo a la grandeza de la naturaleza y su fragilidad. **Jesús Ulargui** (Logroño, 1965) es arquitecto desde el año 1989, profesor de Proyectos de la ETSAM desde 1993 y doctor desde 2004. Junto a Eduardo Pesquera ha sido premiado y publicado en varias ocasiones. Actualmente construyen el Palacio de Congresos de Ibiza, el Museo de Bellas Artes de Pontevedra, la Rehabilitación de la Casa del Obispo de Málaga, el Centro de Educación Medioambiental en San Vicente de la Barquera y el Instituto de Estudios Superiores del Español en el Antiguo Seminario Mayor de Comillas,... **José L. Varela Alén** (Vigo 1967) es arquitecto por la ETSAM de A Coruña. Su trabajo ha sido reconocido en concursos de ámbito nacional y con varios Premios Grandearea del Colexio de Arquitectos de Vigo, donde es secretario de su Comisión de Cultura. Ha sido presidente de la Comisión del COAG en Vigo, y comisario de exposiciones y seminarios. Es autor del libro *Arquitectura Racionalista en Vigo* (2005).







# Martin Parr

## Sobre las fotografías de John Hinde

Este texto transcribe la introducción del libro *Our true intent is all for your delight* editado con motivo de la exposición que The Irish Museum of Modern Art organizó para mostrar las fotografías que John Hinde realizó en los campamentos de verano de Billy Butlin durante los años sesenta. Dicha exposición fue comisariada por Martin Parr.

Los campamentos de verano ideados por Billy Butlin son una institución británica única. Los concibió durante una lluviosa semana de vacaciones en las Islas Barry, en Gales, mientras permanecía encerrado en una árida casa de huéspedes. Allí soñó con un centro de vacaciones para las masas de trabajadores de clase media, donde pudieran disfrutar de buenos momentos, independientemente de cual fuese el impredecible clima británico que les hiciese.

Butlin inauguró su nueva forma de entender el ocio en 1936, aunque durante la Segunda Guerra Mundial sus instalaciones fueron usadas como barracones para el ejército. Después de la guerra, con la sensación de alivio y la recién estrenada prosperidad, los campamentos Butlin florecieron. Ofrecían vacaciones baratas para todos y ponían a disposición de los veraneantes, que además estrenaban la paga anual por vacaciones, lujos novedosos como eran disponer de agua caliente y comida sin racionar. Como en Disneylandia, una vez que los turistas estaban en el campamento todos los entretenimientos y diversiones eran gratis. Butlin quería mantener en sus establecimientos toda la camaradería y confraternidad que hay en un campamento, más todas las comodidades de un hotel de primera clase. Él entendía cada palabra del *slogan* –“*Nuestro único objetivo es su disfrute*”– que vio inscrito en un organillo de feria, cayendo en la cuenta, muchos años después, de que era una cita de la obra de Shakespeare *Sueño de una noche de verano*.

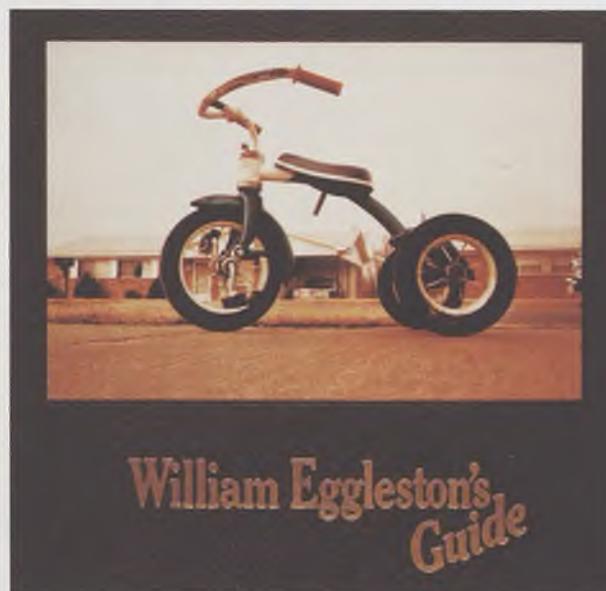
Billy Butlin había comenzado su carrera en el mundo del entretenimiento montando una barraca de feria con la que iba de comarca en comarca. En el momento en el que vendió su imperio a la organización Rank en 1972, había establecido nueve campamentos, albergando cada uno de ellos a unas mil personas al día, una red de parques de ocio y varios hoteles y restaurantes. Hoy el nombre de Butlin forma parte de la cultura británica, y es asociado inmediatamente con las frases hechas que popularizó la comedia *Hi-de-hi*, basada en la vida en los campamentos, los animadores llamados los “chaquetas rojas”, los “*arriba, arriba, el desayuno está listo*” lanzados desde la megafonía por todo el campamento y las hilarantes competiciones, que incluían “rodillas temblonas”, “la cara más fea” y “las abuelitas glamourosas”. En palabras de Billy, sus nuevos centros de vacaciones fueron una revolución social. Los británicos parecen estar de acuerdo: diez millones de personas en el Reino Unido han disfrutado de las vacaciones Butlin, y muchas de ellas más de una vez. Después de alcanzar su más alta cota de popularidad a principios de los años ‘70, los campamentos empezaron a declinar, debido sobre todo al nacimiento de bonos de vacaciones más baratos con destino a España y Portugal. Algunos de los campamentos Butlin se modernizaron pero sus días de gloria habían pasado.

Campamento Butlin en Pwllheli.  
*Tren y panorama.*  
Fotografía de David Noble

Campamento Butlin en Bognor Regis.  
*Un rincón del Beachcomber Bar.*  
Fotografía de Edmund Nägele

Campamento Butlin en Ayr.  
*Jardines y postes de señalización.*  
Fotografía de Elmar Ludwig

Catálogo de la exposición de William  
Eggleston en el MoMA, comisariada por  
John Szarkowski

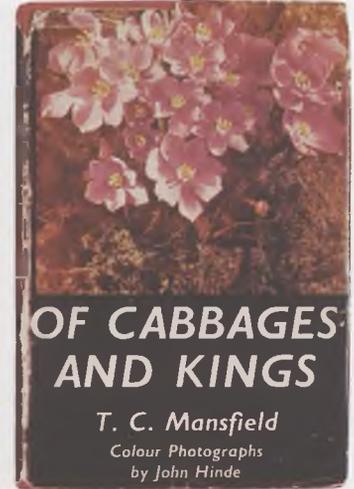
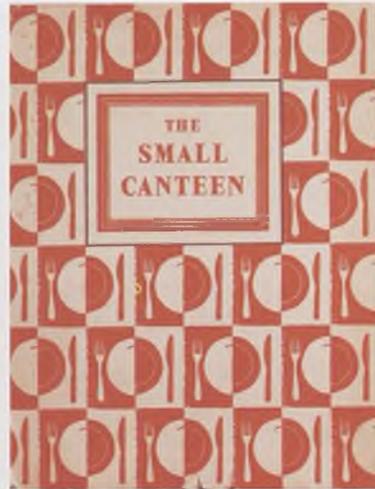
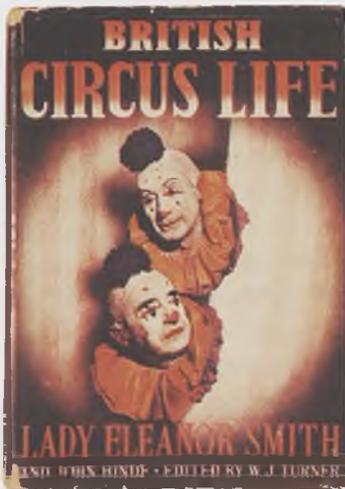


Recuerdo el verano de 1971 con precisión. Junto con Daniel Meadows, un colega de la Politécnica de Manchester, estaba trabajando en un campamento Butlin como fotógrafo *walkie* en Filey. El cometido de un fotógrafo *walkie* era el de fotografiar, en mi caso todavía en blanco y negro, a los alegres campistas comiendo con sus cestas de *picnic* y después disfrutando de lo lindo en el bar. Yo tenía la certeza de que la naturaleza alborozada del establecimiento se ajustaría muy bien al tipo de fotografía que me gustaba hacer. Regresé al campamento para la campaña de 1972, esta vez sin Daniel, y ascendido a fotógrafo *walkie* en color. También se me permitió fotografiar en el Beachcomber Bar, el cual estaba lleno de plantas tropicales, con camareras que llevaban faldas hawaianas y, lo mejor de todo, con una tormenta tropical cada media hora. Las asombrosas postales del campamento producidas por John Hinde me impresionaron inmediatamente. Eran simultáneamente inspiradoras y deprimentes. Inspiradoras porque las imágenes con colores vivos y supersaturados eran un registro ideal del lugar; deprimentes porque hacían que mis elaboradas imágenes en blanco y negro pareciesen grises y sin vida. En los años '70 toda la fotografía "seria" estaba realizada en blanco y negro, mientras que el uso del color estaba restringido para ser usado en trabajos comerciales y en fotografías de aficionados. Por ello, aunque me apasionaban las postales de Hinde, pensaba que su trabajo nunca sería valorado como fotografía "seria".

Coleccioné las postales del campamento de Filey producidas por John Hinde y durante los años siguientes coleccioné las postales de otros campamentos Butlin. A comienzos de los años '80 comencé a realizar fotografías en color, siempre con la mente puesta en las imágenes creadas para Butlin pero ahora con el espaldarazo que suponía la emergente "nueva fotografía" realizada en color en Estados Unidos. El momento que marcó el punto de inflexión fue la exposición de William Eggleston en el MoMA de Nueva York, comisariada por John Szarkowski en 1976. Szarkowski había dirigido el departamento de fotografía del MoMA con tal aplomo y seriedad que cualquier idea o nuevo fotógrafo que contase con su apoyo adquiría, instantáneamente, credibilidad. De repente, parecía que con una sola exposición, la fotografía realizada en color se había convertido en un medio serio.

A finales de los '80, comencé a intentar contagiar mi entusiasmo por la obra de Hinde. Finalmente convencí al Museo Irlandés de Arte Moderno de Dublín para que le organizara una exposición. Aunque Hinde era inglés, había fundado su compañía en Irlanda, así que la idea de comenzar en Dublín parecía bastante apropiada. Comenzó entonces la ardua tarea de seguir la pista del protagonista en cuestión. Hinde había vendido su empresa de postales en 1972 y lo único que teníamos de él era una dirección en Mallorca. Junto con David Lee, que había sido designado por el Museo para organizar la exposición, comenzamos la búsqueda, pero nuestros esfuerzos por localizarle fueron infructuosos. Incluso enviando a David a Mallorca nuestra investigación no avanzó un milímetro. Aproximadamente un año después, cuando habíamos perdido toda esperanza de localizarlo, recibí una nota manuscrita garabateada por él en la que decía que había oído que estaba intentando localizarle y que qué era eso de una exposición.

En aquel entonces Hinde estaba viviendo en Francia, en la Dordogna. David fue allí para entrevistarle. También habló con los otros fotógrafos que Hinde había empleado para hacer las fotografías mientras él se ocupaba de dirigir el negocio. Aunque Hinde fue muy receptivo ante la idea de organizar una exposición con



Portadas de libros ilustrados con fotografías de John Hinde y editados por Collins y Harrap entre 1942 y 1949

Ilustración del libro *Citizens in War*

*El Apron, Aeropuerto de Dublin, Irlanda.*  
Fotografía de Elmar Ludwig

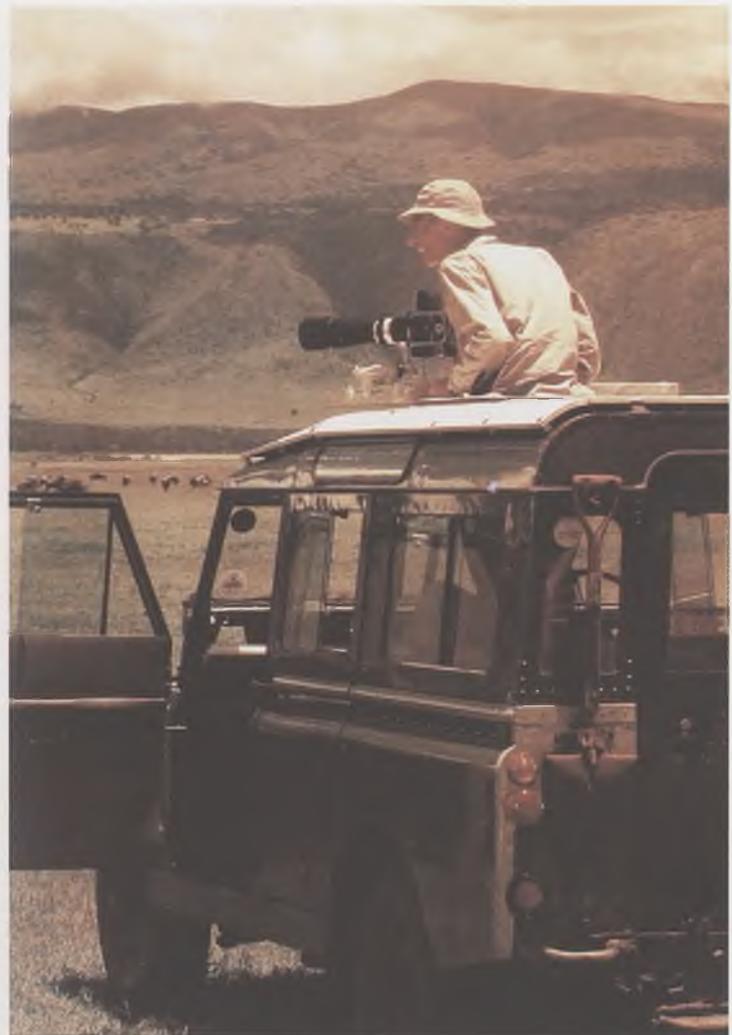


sus fotografías, su manera de ver las cosas era un poco distinta a la nuestra. Él era un populista que intentaba crear imágenes que tuviesen un atractivo inmediato para todo el mundo, y no acababa de entender por qué estábamos tan interesados en las imágenes de Butlin. Él prefería, en vez de éstas, promocionar sus imágenes de safaris africanos.

La historia completa comenzó a emerger. Nacido en una familia acomodada en 1916 en Somerset, Hinde era el bisnieto de James Clark, el fundador de los zapatos Clark. A finales de los años treinta, Hinde había destacado como uno de los pioneros de la fotografía en color y comenzó una exitosa carrera en Londres. Realizó fotografías en color para libros tales como *Citizens in War* en 1945 y *Exmoor Village* en 1947. Él era un destacado miembro de la Royal Photographic Society y había pronunciado conferencias, que eran esperadas con ansiedad, explicando los últimos desarrollos en fotografía en color. Hinde era bien conocido por sus copias al carbón, en las cuales cada color debía imprimirse separadamente, proceso que en ocasiones hacía que obtener una copia fuese el resultado de un día entero de trabajo.

En 1947 Hinde recibió el encargo de fotografiar el circo Ricoh, trabajo publicado en 1948 en el libro *British Circus Life*. Le emocionó profundamente el mundo del circo y la gente que trabajaba allí, hasta tal punto que abandonó su carrera como fotógrafo y comenzó a trabajar en el circo como gerente, primero para Ricoh y luego para Bertram Mills y Chipperfields. Fue en el circo de Ricoh donde conoció a Jutta, una trapezista voladora, con la que poco después contrajo matrimonio. Por aquel entonces, Hinde comenzó a desear tener su propio circo. Dándose cuenta de que el mercado en Gran Bretaña estaba un poco saturado, decidió probar fortuna en Irlanda, movido por el recuerdo de una encantadora visita realizada allí con Ricoh. En 1955 comenzó el *Show de John Hinde*, pero sólo duró una temporada. Eligió uno de los veranos más húmedos que se conocían en Irlanda, registró pobres entradas y terminó en bancarrota. Viviendo en Irlanda, Hinde retomó su carrera como fotógrafo intentando ganarse la vida, y comenzó a fotografiar el impresionante paisaje irlandés. En 1956 montó una empresa para comercializar las postales producidas a partir de las fotografías obtenidas. Después de un periodo de 18 meses, había perfeccionado el proceso de producción de postales y lanzó al mercado sus seis primeras postales.

El lanzamiento coincidió con el descubrimiento de Irlanda como nuevo destino de vacaciones. Irlanda era particularmente accesible para los americanos debido a que el aeropuerto de Shannon había sido abierto y podía acercar a los visitantes directamente a la costa oeste. Una vez allí, podrían rastrear sus raíces irlandesas y explorar los salvajes y bellos paisajes. Fue en el aeropuerto de Shannon donde Hinde vendió sus primeras postales en 1957. Sus brillantes colores las hacían muy atractivas para las nuevas audiencias. Siempre innovador técnico y gran perfeccionista, Hinde hacía las separaciones de tono en Italia y las imprimía mediante un sofisticado proceso. Sus postales eran mucho mejores que las producidas por sus competidores. A principios de los años '60, Hinde había producido 300 imágenes diferentes de Irlanda y expandido sus puntos de venta en Reino Unido y Estados Unidos. Hacia 1966 la suya era una de las mayores com-



*La bahía de Mulroy en el condado de Donegal, Irlanda.*  
Fotografía de John Hinde

*Pista de aterrizaje, Reserva Amboseli, Kenia.*  
Fotografía de John Hinde

John Hinde en un safari fotográfico en el este de África, 1966

pañías de producción de postales en el mundo. La exposición celebrada con motivo del 10<sup>º</sup> aniversario de la fundación de la compañía fue inaugurada por el Primer Ministro. Se trataba de una ejemplar historia de éxito empresarial en la Irlanda moderna.

Era sólo cuestión de tiempo que Butlin llamase a la puerta de John Hinde en busca de una nueva imagen para sus campamentos de vacaciones. Las postales anteriores encargadas por Butlin no tenían la fuerza ni la brillantez necesarias para promocionar los campamentos, mientras que las de Hinde, pensaba, serían ideales. Hacia 1965 Hinde había empezado a fotografiar el día a día de los campamentos ayudado por los jóvenes fotógrafos alemanes Elmar Ludwig y Edmund Nägele, a los que más tarde se uniría el fotógrafo británico David Noble. Mirando ahora las fotografías es difícil distinguir a un fotógrafo de otro, pero se puede afirmar que el sello personal de la casa, definido y desarrollado por Hinde, es el que hizo todo el trabajo. Pero a pesar de esto, Hinde nunca se mostró especialmente entusiasmado respecto al trabajo que se realizó para Butlin. De hecho, cuando me lo encontré en la inauguración de la exposición en el Museo de Arte Moderno de Dublín en 1993, él estaba bastante sorprendido por la atención que estas imágenes habían generado. La exposición fue un éxito de crítica y público y fue una ocasión para revalorizar las postales, que han llegado a ser una parte integral de la cultura visual irlandesa. Durante muchos años el nombre de John Hinde estuvo asociado con la fotografía cursi, y ahora el público se sorprende al comprobar que había mucho más que eso.

La historia de la fotografía es inconstante. Mirando estas imágenes hoy, me parece que son de las más potentes realizadas en Gran Bretaña en los '60 y '70. Mientras que las imágenes de Hinde han calado en el subconsciente de los británicos e irlandeses, ninguna historia de la fotografía se ha hecho eco de su influencia o importancia. La fotografía documental que representa a Gran Bretaña en este periodo es en blanco y negro, romántica, caprichosa y a menudo pictorialista. Los fotógrafos que hicieron las fotografías para Butlin han desarrollado exitosas carreras comerciales y no creo que sean conscientes del significado de su trabajo.

Acercar estas imágenes a las nuevas audiencias es una misión. El impacto que tuvieron en mí en 1971 fue intenso y todavía me mantienen hechizado. Cada imagen ofrece un buen ejemplo de lo que debe ser una buena fotografía: entretenida, producto de una mirada precisa y llena de valores evaluables histórica y socialmente. Parecen fotografías tomadas de manera casual, pero sabemos por los fotógrafos cuántas complicaciones y dificultades entrañaba la realización de cada una de las imágenes para las que se preparaban meticulosos escenarios. Como en todas las imágenes de Hinde, éstas muestran una idealizada mirada de un mundo que, con el paso del tiempo, adquiere el *status* de sueño perdido. Lo más reseñable de estas postales es que fueron laboriosamente producidas no para ilustrar ideas sublimes o como obras de arte, sino como humildes postales que se vendían por unos pocos peniques a los turistas.

Campamento Butlin en Bognor Regis.  
Salón junto a la piscina cubierta climatizada.  
Fotografía de Edmund Nägele



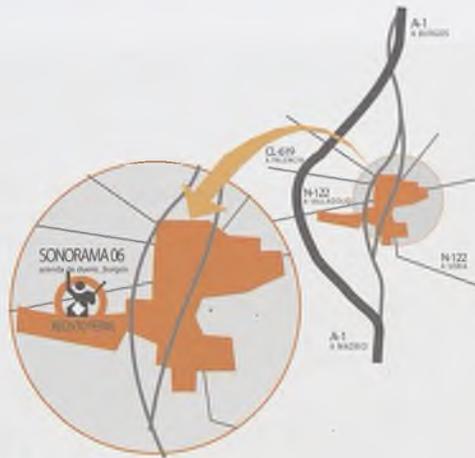
Campamento Butlin en Ayr.  
*La sala de baile de los viejos tiempos.*  
Fotografía de Elmar Ludwig

Campamento Butlin en Ayr.  
*El salón de descanso y la piscina cubierta climatizada (nivel calle).*  
Fotografía de Elmar Ludwig

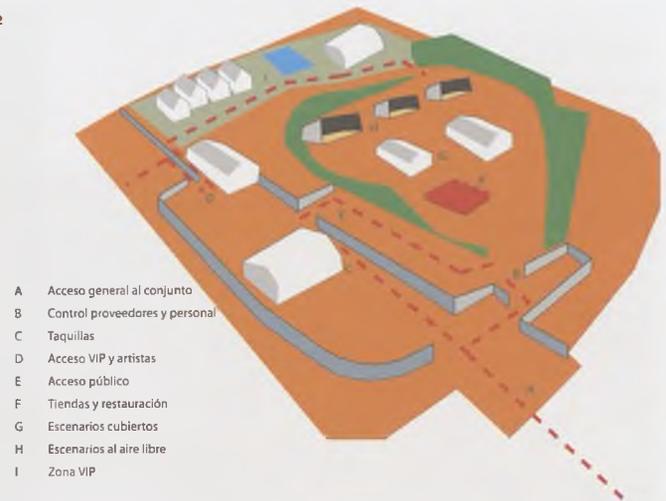
Campamento Butlin en Bognor Regis.  
*El lago de las barcas.*  
Fotografía de David Noble



1



2



## Manuel Rubio e Isabel Cárdenas

### Conciertos como ciudades, ciudades como conciertos

El domingo 2 de julio de 2006, durante el Louis Vuitton Act 12, un total de 60.000 espectadores acudieron al Port America's Park de Valencia para seguir las evoluciones de los equipos en competición. En los diez días de regatas, 263.873 personas acudieron a la sede de la 32ª America's Cup. La población de Ciudad Real equivale a 60.000 espectadores, y está por encima de las de otras ciudades como Segovia, Mérida, Cuenca o Huesca. Gijón tiene aproximadamente una población de 263.873 personas, que supera la de ciudades como A Coruña, Granada, Oviedo o San Sebastián. En el final del siglo xx, el desarrollo de las comunicaciones y la información, así como su gestión a nivel planetario, están generando un nuevo turismo especializado con la aparición de un nuevo fenómeno de neo-urbanismo. Son aquellos eventos que congregando en un espacio físico y temporal limitado a una gran cantidad de personas –cuyo número es comparable con el de capitales de provincia, cuando menos– desarrollan un conjunto de actuaciones provisionales sobre el medio natural en unos casos, sobre una trama urbana en otros, o sobre ciertos no lugares como tercera opción espacial, para poder acogerla. Creo que merecen al menos ser estudiados, si no aprehendidos.

Los esquemas de implantación varían según cuál sea la actividad a desplegar, pero todos ellos ofrecen una respuesta original a problemas que el urbanismo de la ciudad tradicional quizá no se haya planteado aún de cara al siglo xxi.

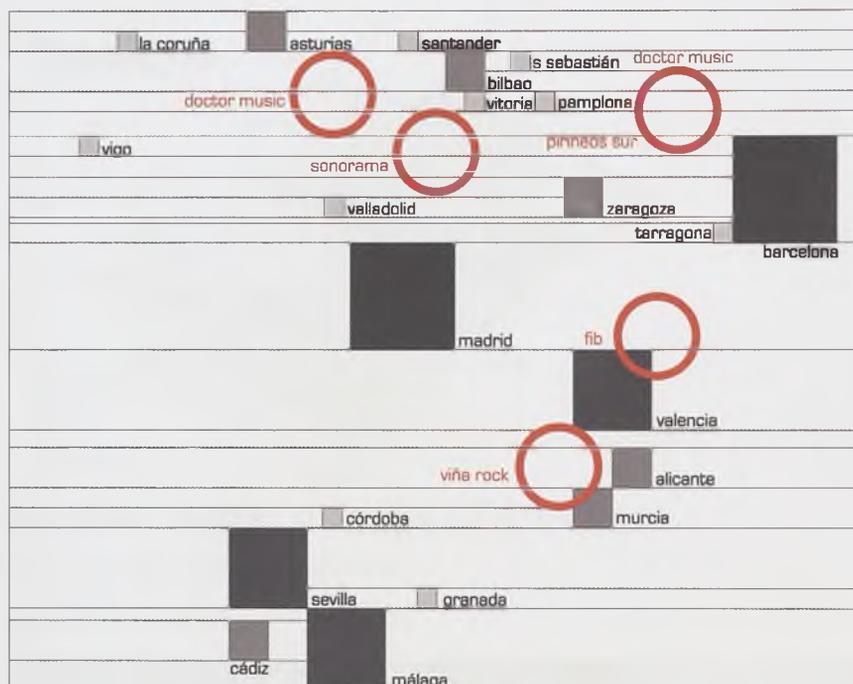
Este proyecto de investigación pretende bucear en el diseño de lo neo-urbano como infraestructura efímera capaz de albergar, abastecer y posibilitar el buen término de las acciones a desarrollar por una gran cantidad de per-

sonas, convocados por acontecimientos relacionados con el espectáculo, el deporte y la cultura, que podrían llegar a formar el sexto continente del siglo xxi: un continente ultra fronterizo, multirracial y cultural en continuo movimiento, fundado sobre las vías y formas de comunicación en todas sus variantes, y cuyos habitantes adquirirían los derechos de ciudadanía por el mero hecho de ser público.

Estas breves notas muestran, de forma esquemática, un acercamiento a uno de los capítulos del proyecto. El trabajo, a partir de una toma de datos preliminar, investigaría después en la formalización y organización de los actos concebidos como ciudades autónomas. Por tanto, los mapas de uso darían paso a los de flujos de personas, mercancías y desechos, llegando hasta el trazado de las "líneas de cal en el suelo" que sirven de guía para la instalación de todos los elementos eventuales.

Si los conciertos son como ciudades, las ciudades pueden llegar a ser como conciertos y su trama un espacio de oportunidades. Quizás la ciudad del siglo xxi debería operar en sus aspectos más funcionales aprendiendo del camino que sigue un neumático desde el *motor home* al *pit lane*; quizás los espacios públicos puedan acoger en poco tiempo manifestaciones culturales que congreguen a la mitad o más de su población sin generar traumatismos urbanos; quizás los asentamientos humanos deban flexibilizar sus estructuras para que permitan doblar su población con una gestión sostenible del entorno; quizás, después de usar una ciudad, no debería quedar nada, podría no quedar nada de ella y así no legaríamos un estrato obsoleto a las generaciones futuras.





mapa de españa. poblaciones en escala de grises, de menor a mayor entre 200 mil y 1/2 M - entre 1/2 y 1 M - entre 1 y 2 M - de 2 a 4 M en rojo, ubicaciones temporales de grandes espectáculos.



elda-orihuela-petrers- vicente del raspeig-villena  
 roquetas de mar-el ejido-ávila-mérida-castelldefels  
 esplugues de llobregat-granollers-igualada-mollet del vallés  
 ripollet-s. adrià-del besòs-s. cugat del vallés-s. feliú de  
 llobregat-vic-villafranca del penedès-aranda de duero-  
 miranda de ebro  
 plasencia-el puerto de santa maría-s. lúoar de barrameda  
 la vall d'uixó-villareal-puertollano-tomelloso-cuenca-figueres  
 motril-errenteria-huesca-andújar-úbeda-ponferrada-  
 aranjuez  
 arganda-colmenar viejo-pinto-las rozas-s fernando de  
 henares-valdemoro-tres cantos-antequera-estepona-  
 ronda-vélez Málaga-molina de segura-yecla-tudela-langreo-  
 écija-utrerá-soria-teruel-  
 ontinyent-paterna-algorta-portugaleta-santurtzi-sestao  
 principales ciudades de la península entre 30 y 50 mil habitantes

1

#### SONORAMA

Plano de acceso a Sonorama.  
 Mapa facilitado por la organización, señalando la ubicación del festival en el recinto ferial de Aranda de Duero respecto de sus comunicaciones territoriales y comarcales.

**Aranda de Duero** (30.000 habitantes según I.N.E.)

**Asistentes** 15.000 diarios, durante 4 días (última edición: 2006)

2

#### VIÑA ROCK

Mapa del recinto de Viña Rock.

**Villarrobledo**, Albacete (25.000 habitantes según I.N.E.)

**Asistentes** 50.000 durante 3 días, según la organización (última edición: 2006)

3

#### DOCTOR MUSIC

Plano general de implantación del Doctor Music Festival.

Diversas localizaciones para diferentes ediciones:

**Escalarre**, Lérida (20 habitantes según I.N.E.)

**Lérida** (280.000 habitantes según I.N.E.)

**Llanera**, Asturias (13.000 habitantes según I.N.E.)

**Asistentes** 25.000 diarios, entre 4 y 6 días de espectáculos (última edición: 2003)

4

#### FIB

Plano del recinto del festival FIB. Mapa facilitado por la organización, señalando las zonas interiores del recinto conforme a los usos de conciertos y actividades.

**Benicàssim** (15.000 habitantes según I.N.E.)

**Asistentes estimados** 65.000 (última edición: 2006)

Texto y gráficos: Manuel Rubio e Isabel Cárdenas

Fotografías: FIB Benicàssim 2006



Llegada de los contenedores con la exposición *Ashes and Snow* a Santa Mónica, a bordo de un buque especializado en el transporte de contenedores marítimos de carga

# Juan García Millán

El museo del japonés errante.

Nomadic Museum de Shigeru Ban

El Nomadic Museum es un edificio diseñado por Shigeru Ban para albergar la exposición *Ashes and Snow*, un “proyecto en marcha” del fotógrafo Gregory Colbert. La muestra gira en torno a interacciones improvisadas entre los seres humanos y los animales, que parecen adquirir atributos totémicos, de manera que constituye una suerte de bestiario del siglo XXI. Desde que comenzó la creación de este trabajo Colbert ha organizado más de 30 expediciones a lugares como Egipto, Namibia, Kenia, las Azores, Borneo, India, Burma, Tonga, Sri Lanka o la Antártida. El proyecto utiliza diferentes soportes expresivos, fundamentalmente trabajos fotográficos en encaústica sobre papel japonés y también películas de 35mm., instalaciones artísticas e incluso una novela organizada en forma epistolar.

01

Las vanguardias supieron apreciar la movilidad y la velocidad como símbolos del dinamismo de los nuevos tiempos. El poeta italiano Marinetti escribió en el *Manifiesto Futurista* briosas odas que cantaban la belleza ruidosa y brillante de los coches de carreras. Los arquitectos modernos también se sintieron fascinados desde el primer momento por aviones, barcos y automóviles, como iconos en los que encarnaba la promesa maquinica de un futuro mejor que por fin se estaba a punto de alcanzar. Aviones, barcos y automóviles además proveían de un universo formal que se podía adoptar más o menos directamente. Fueron varios los arquitectos que diseñaron coches. Recordemos la *Voiture Maximum* de Le Corbusier de 1928 –que no se llegó a fabricar–, el Adler-Cabriolet diseñado por Walter Gropius en 1930 o el *Dymaxion Car* de Buckminster Fuller de 1933. Alvar Aalto proyecta y construye una barca para llegar a su casa experimental en la isla de Saynatsalo, a la que bautiza con el célebre *Nemo Propheta in Patria*. Pero la insoslayable condición inmobiliaria que la arquitectura ostenta choca frontalmente con el desplazamiento que los medios de transporte ofrecen, así que a menudo las aproximaciones a una arquitectura dinámica no pudieron ir más allá de unas tabiquerías escamoteables o, como mucho, una construcción giróvaga como en la casa Girasol. Habría que esperar hasta los delirios psicodélicos de los Archigram para encontrar propuestas arquitectónicas que verdaderamente grafiasen la utopía de una arquitectura móvil e itinerante.

*Ashes and Snow* fue exhibida por primera vez en la Bienal de Venecia de 2002, en los antiguos astilleros medievales de El Arsenal, al borde de las aguas de la laguna véneta. Tras esa experiencia inicial, Colbert se puso en contacto con Ban para que éste proyectara y construyera un alojamiento permanente para la exposición que simultáneamente fuera un tinglado efímero que permitiese su itinerancia. Así, desde su concepción, el edificio debía conciliar requerimientos contradictorios y adoptar un carácter estable y ambulante a la vez<sup>01</sup>, en una combinación que le infunde una radical esencia paradójica. En el año 2005 el Nomadic Museum se estableció durante varios meses en el muelle 54 de Nueva York, y en 2006 se trasladó a la playa de Santa Mónica, en California. Está previsto que, tras un nuevo desmontaje, se vuelva a instalar en París, en Beijing, en Abu-Dhabi y en otros lugares aún sin concretar, realizando un periplo por el mundo sin destino final.

Shigeru Ban ha llevado a cabo en todas sus obras una intensa exploración sobre la estrecha correspondencia que existe entre materia y forma, actuando casi siempre con bastante independencia respecto del lugar en que se insertan. A menudo experimenta con materiales que *a priori* no parecen ofrecer resistencia estructural ni durabilidad, como el papel, el cartón o el bambú, demostrando no menos rigor que audacia. El aparato técnico y la batería de tests que pone en marcha para comprobar el cumplimiento de todo tipo de solicitudes son tan exhaustivos que aquí sí se puede hablar con propiedad de experimentación, sin que se trate sólo de una metáfora teñida de cientifismo para referirse a la creatividad formal. En esta ocasión Ban eligió como material básico del museo el contenedor marítimo de carga, junto a otros materiales secundarios reciclables y reutilizables.

No han sido infrecuentes en los últimos años las propuestas teóricas que tantean la capacidad del contenedor para configurar edificios residenciales, gracias a su condición genérica de producto modular e industrializado, pero especialmente por las cualidades de portabilidad y apilabilidad que poseen de manera específica, sobre las que los proyectos trabajan con mayor entusiasmo. Vistos los resultados hay que reconocer que en general no tratan de explorar las verdaderas condiciones arquitectónicas de los contenedores, sino que abundan de nuevo en una mera cuestión de imagen al incorporar los significados asociados a estos objetos, que forman parte del ya viejo sueño moderno de convergencia entre arquitectura y fabricación industrial. Es decir, tratan un asunto figurativo, una operación cosmética, porque sólo desde una postura voluntarista y en el fondo acrítica se puede dejar de

1. Laboratorio biológico y refugio eventual de los investigadores en el territorio selvático de Far North, Queensland, Australia

2. El aumento del tráfico de contenedores en el puerto de Valencia ha provocado la invasión de terrenos de la huerta para el almacenamiento de los mismos

3. Contenedores

4. El Mercado km.7, situado a las afueras de Odessa, está formado exclusivamente por contenedores que son simultáneamente almacenes y puestos comerciales



También diversas propuestas utopistas de los '60 trataron el tema de los contenedores habitacionales. Merece la pena recordar aquí algunas propuestas metabolicistas, que planteaban la posibilidad de introducir cierto orden en el urbanismo caótico de Tokio operando casi siempre en lo que para ellos era una escala intermedia, la del edificio (gigantesco, eso sí), que, por otra parte, seguramente era la única posible. En su analogía celular, los edificios se conformaban mediante una agrupación casi orgánica de cápsulas habitacionales, que se arracimaban en torno a unos núcleos o vasos conductores de comunicaciones y servicios. Estas cápsulas coincidían con los contenedores en su naturaleza modular, transportable y enchufable, al menos teóricamente. La Nakagin Capsule Tower que Kisho Kurokawa construyó en Tokio en 1972 probablemente sea el edificio que recoge más fielmente todos estos presupuestos metabolicistas, si bien en una escala no del todo adecuada a la intención regeneradora respecto a lo urbano que alentaba en las teorías.

Pensemos, por ejemplo, en el trabajo que desde hace ya muchos años Herzog & de Meuron vienen realizando, con una constancia y coherencia insólitas y resultados casi siempre más que brillantes. Ya en una obra tan temprana –por otra parte generada desde presupuestos conceptuales en aquel momento muy distantes– como la Casa de Piedra (Tavole, Italia, 1988 pero empezada en 1982) y desde luego en los Almacenes Ricola (Laufen, Suiza, 1987), se aprecia claramente esta coagulación en el espesor epitelial de todo aquello que no tiene que ver con la estricta división interior por razones de programa.

advertir que el contenedor marítimo de carga ofrece un espacio francamente inhabitable o, cuando menos, habitable sólo en condiciones muy precarias.

La diferencia, fundamental, definitiva, con estas especulaciones previas radica en la categorización que Shigeru Ban aplica a los contenedores. Entiende que la índole del encargo lo mantiene alejado de las dimensiones reducidas de lo doméstico pero que en cambio lo involucra con las necesidades espaciales de lo público, por lo que su intuición arquitectónica le sugiere que no debe considerar los contenedores como recintos habitables, sino como elementos constructivos. Así que es la escala conceptual que se asigna al contenedor la que dicta el modo de utilización.

A pesar de la indudable pertinencia de la solución, lo cierto es que Shigeru Ban había ya realizado varios edificios en los que el muro concentraba las funciones de cerramiento (ocasionalmente como segregación interior), estructura y espacio de almacenamiento. Recordemos la Furniture House I (Yamanashi, Japón, 1995) o la Nine-square Grid House (Hadano, Japón, 1997). Tampoco es la primera vez que utiliza telas como cerramiento –incluso con mayor plasticidad y alcance poético–: en la Curtain Wall House (Tokio, Japón, 1995) permitía la libre ondulación de las cortinas parietales de manera que se desdibuja el límite entre la calle y la casa, entre lo privado y lo público, entre interior y exterior, al establecer un espacio intermedio del que se dispone o no a voluntad, plegando o desplegando las cortinas; ofrece, además, una volumetría borrosa al dejar variable el perímetro edificatorio respecto del flujo del viento. Y la Naked House (Kawagoe, Japón, 2000), sin duda su obra más conocida, desarrolla el tema de la nave longitudinal con cubierta a dos aguas cuyos muros perimetrales son anchos y huecos.

Al final, las cuestiones arquitectónicas se reducen drásticamente a unas pocas nada más, que además se aprietan juntas y se funden y confunden en la piel del organismo constructivo. Estos dos mecanismos de restricción definen, a mi juicio, las coordenadas de uno de los vectores más característicos de la arquitectura contemporánea 03. Lo profundo está en la piel, decía Valéry pensando en el hombre, y eso es aplicable perfectamente a la arquitectura de este comienzo del siglo XXI.

El museo está constituido básicamente por 14 contenedores de barco que transportan todo el material, más un número variable de contenedores que se alquilan allí donde se instala el museo, de momento 134 en Nueva York y 138 en Santa Mónica. Estos contenedores se apilan superpuestos hasta definir un plano perimetral autoportante de unos diez metros de altura. En el interior se disponen unas grandes columnas de cartón reciclado que sujetan la estructura ligera de la cubierta, de la que cuelga una diáfana cortina hecha a mano con un millón de bolsas de té prensadas de Sri Lanka, suspendida a unos 12 metros del suelo. Los asientos de la sala de proyecciones también están realizados con secciones de tubo de cartón. El suelo es de tabloncillos de madera, arena y grava, materiales que se podrían encontrar en cualquier puerto del mundo y que establecen una línea divisoria visual entre el espacio físico del pasillo público y el dominio místico de las imágenes.

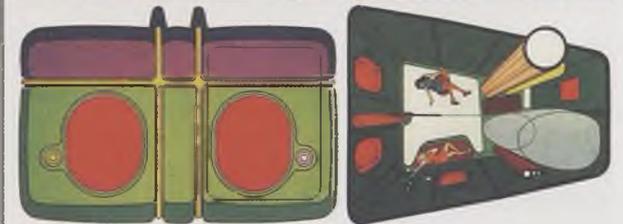
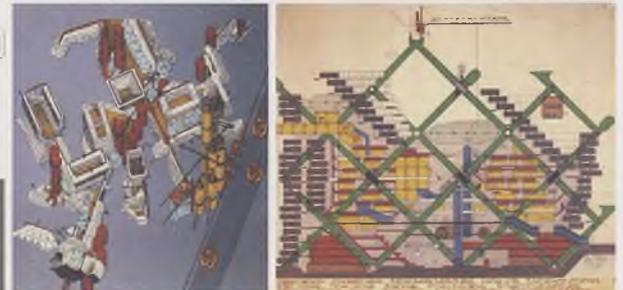
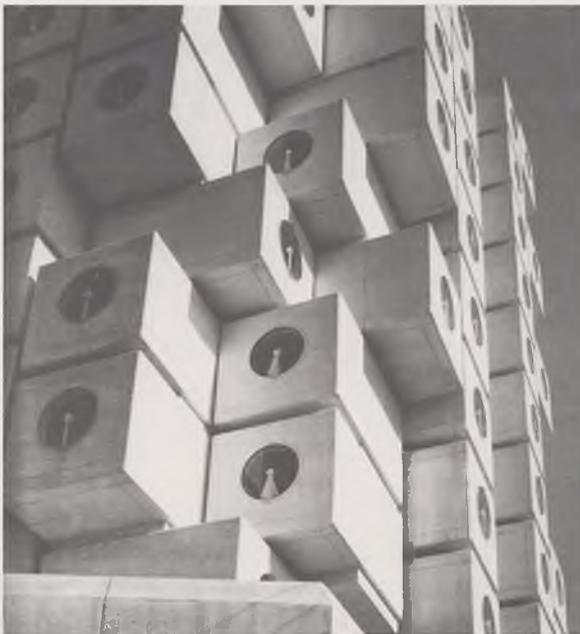
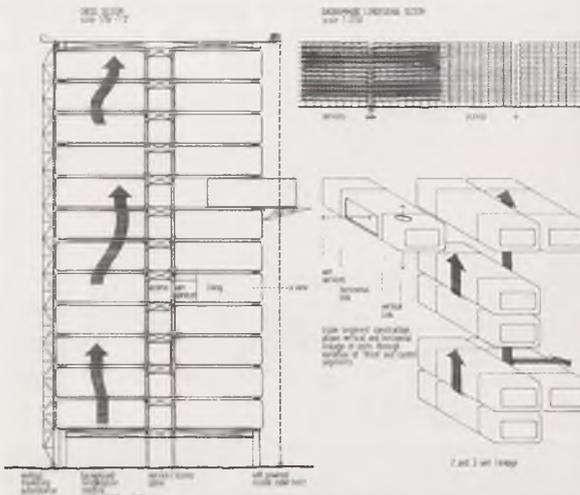
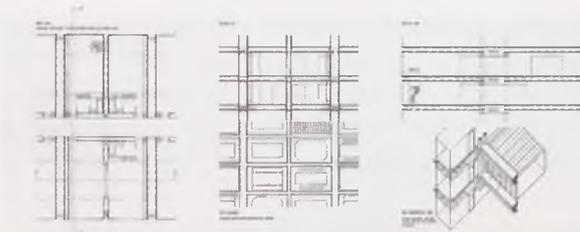
Por tanto, los contenedores desarrollan una nueva capacidad, desarrollada a partir de su apilabilidad: convertirse en bloques con los que se levantan muros. Como en toda pared de piezas, para garantizar la estabilidad del conjunto es necesario ejecutar una traba entre las mismas transformándola en un plano continuo en vez de unas líneas verticales contiguas. Dado que las zonas de resistencia de los contenedores se encuentran

1. Cedric Price, agrupación de viviendas-contenedor para el proyecto Potteries Thinkbelt. Staffordshire, Inglaterra, 1966

2. Kisho Kurokawa. Interior del hotel-cápsula, Tokio, 1979

3. Kisho Kurokawa. Detalle de la torre-cápsula Nakagin, 1972

4. Archigram. Diferentes aspectos del proyecto Plug-in-City, entre los que se encuentra la propuesta del módulo habitacional, 1964



en las aristas, la trabazón requerida conduce a la construcción de un muro organizado como un damero de huecos y macizos; una necesidad estructural ha producido una de las características más notables del museo: el muro perforado, poroso, del que se aprecia notablemente el enorme grosor, su peculiar espesor, en realidad casi nada más que aire y un mínimo de chapa de acero y piezas de tela, que cierran los vacíos entre contenedores para controlar la entrada de luz y aire.

Y sin embargo los contenedores conservan, simultáneamente, su verdadera condición de cajas de transporte: cuando el museo se desmonta, los materiales de la exposición se almacenan en los contenedores y se transportan en ellos al siguiente destino. Los “ladrillos” se transforman en “maletas”. Cuando el museo se monta en un nuevo destino, el sentido de transformación se invierte, y las “maletas” se convierten en “ladrillos”. El contenedor es el vínculo entre permanencia y nomadismo que define este extravagante inmueble móvil. El diseño y la construcción del edificio señalan explícitamente la naturaleza viajera de la exposición, que se traslada a distintos puertos del planeta.

A medio camino entre la calabaza de Cenicienta y la *boîte-en-valise* de Marcel Duchamp (aquella maleta en la que guardaba y transportaba unas cuantas piezas y objetos para enseñarlos como obras de arte), esta oscilación entre elemento de transporte –que permite guardar y trasladar la exposición– y elemento de construcción –que permite la exhibición de la misma– es una operación de condensación poética y reducción material. Precisión; concisión. En ello radica uno de los principales atractivos del proyecto: se trata de un proceso de repliegue y despliegue siempre en marcha, en periódica metamorfosis.

El museo es transportable, ya lo hemos visto, pero también es transformable, de manera que se adapta a las dimensiones y características del lugar al que llega. En el muelle 54 de Nueva York adoptó una configuración lineal mientras que en un aparcamiento de la playa de Santa Mónica se dispuso en tres naves que permitieron una mayor complejidad de circulaciones, espacios y relaciones. Es un edificio funcionalista en un sentido poco usual, puesto que se define de acuerdo a este principio: la forma sigue a la función. Sólo que en este caso, además del uso más genérico de mostrar y exhibir, hay otra función conformadora que es desplazarse, moverse, variar, adaptarse a espacios diferentes. Porque lo cierto es que su forma no es permanente y se basa en la relación entre las piezas de transporte y el espacio disponible en el lugar en que se instala.

Así que es posible entender el Nomadic Museum de Shigeru Ban como una arquitectura pulsante, como un organismo en continuo proceso de metamorfosis, capaz de existir en dos modos diferentes, con un *tempo* intermedio entre la permanencia de los edificios usuales y la fugacidad de los festivales de música o el circo de la Fórmula 1... Bajo la contextura de “plegado” aguanta el periodo de almacenamiento y transporte: anónimo, mimetizado, protegido en cáscaras duras, camuflado entre otros montones de contenedores. En la estación apropiada, con la constitución de “desplegado” florece, se abre, se expande hasta ocupar de manera óptima el sitio concreto del que dispone para desarrollar su cometido de exhibir la colección y acoger a los visitantes.

De momento el Nomadic Museum sólo ha tenido dos localizaciones y en ellas ha adoptado dos configuraciones distintas. Habrá que seguir con atención las futuras instalaciones y comprobar cómo evoluciona este verdadero *work in progress* en el que el contenido se enriquece con el paso de las expediciones de Colbert, pero manteniendo la idea de bestiario moderno, y la forma conserva la configuración constructiva, pero adaptándose al lugar en que se ubica.

1. Shigeru Ban. Planta de situación y fotografía del Nomadic Museum, Santa Mónica, California, 2006

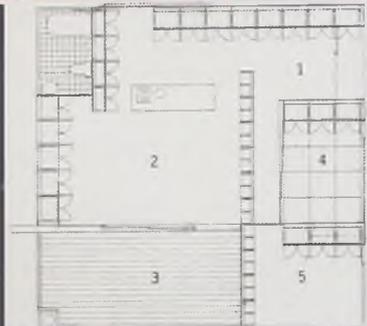
2. Shigeru Ban. Planta de situación y fotografía del Nomadic Museum, NYC, 2005

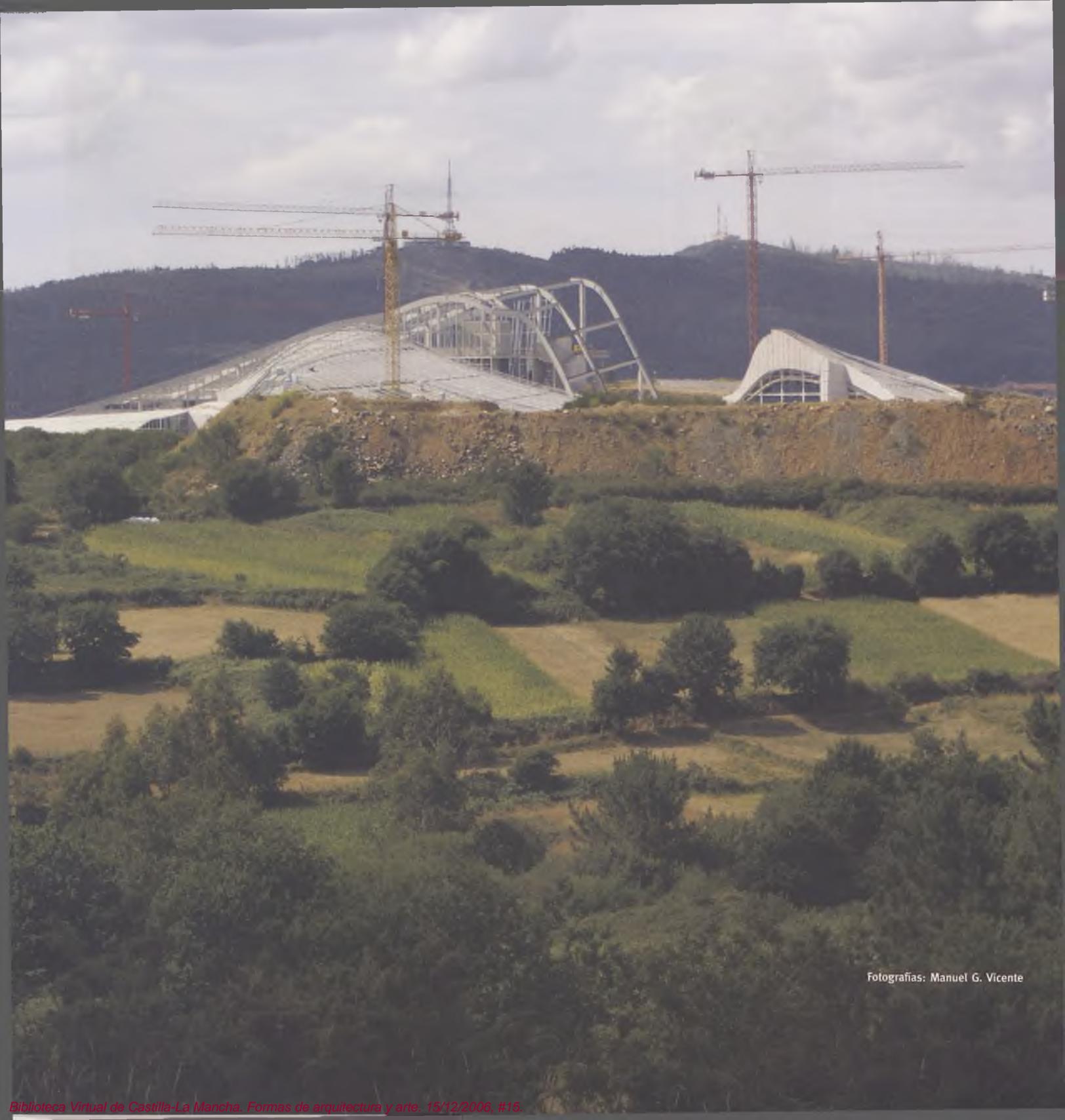
3. Shigeru Ban. Detalle del cerramiento exterior del Nomadic Museum en Santa Mónica, California, 2006

4. Shigeru Ban. Interior de la nave central del Nomadic Museum en Santa Mónica, California, 2006

6. Shigeru Ban. Planta de la Curtain-wall house, Tokio, 2006

6. Shigeru Ban. Curtain-wall house, Tokio, 2006





Fotografías: Manuel G. Vicente

## Felipe Peña

La ciudad de las culturas.

Un proyecto de Eisenman en Compostela

Una geología excepcional anuncia ahora la llegada a la Ciudad Santa, los habitantes de la ciudad y los viajeros se asombran del edificio que emerge. Se la nombra estos días como “ciudad de las culturas”, mientras sus contenidos son redefinidos por la administración salida de las últimas elecciones. Espacio para la cultura última: múltiple, inmaterial, desterritorializada, compartida,... para contenidos que se nutran de territorios amplios y reenvíen sus propuestas a ámbitos que están mucho más allá de la Galicia geográfica, quizás más cerca de la Galicia de los gallegos. Contenidos que van también, ahora, más allá de la Europa inventada por el camino de las peregrinaciones, hacia un espacio único multicultural y universal. El edificio, que va creciendo sin usos, se agranda decididamente y busca su sentido dilatando cada vez más los propósitos que esgrimieron sus primeros promotores; muchos de los contenidos antes pensados se hacen pequeños.

*Gaiás* es otro de los nombres, toponímico anticipador de un objeto que ahora ya sólo puede acoger entre sus usos ambiciones solidarias, reconciliadoras, generadoras de pensamientos reconstructivos y de sostenibilidad para el agotado planeta. La arquitectura que va naciendo estos días –el proyecto de Peter Eisenman– incita a estos contenidos, más por su tamaño que por la dimensión que le da su ambición arquitectónica, pues nos propone una cultura de culturas.

Los contenidos son parte de la “forma” del edificio, el acto administrativo de replantearse los usos ha dado alas a las formas, que se han convertido en agentes expansivos e impulsores de los nuevos programas. Lo plural se va imponiendo en ellos –ciudad ya es el plural de arquitectura–, y el ensimismamiento (nacional) de los singulares planteamientos iniciales está siendo abandonado. No es cultura, son “culturas” lo que se busca. Todo parece indicar que el proyecto toma el pulso adecuado.

Al empezar a hablar de las arquitecturas de Peter Eisenman para Santiago –y ésta es la intención de estas notas–, un vendaval socio-político-cultural nos nubla el ambiente nada más dar los primeros pasos. En otoño de 2006 se cierra, en medio de un apasionado debate, una reformulación drástica de los contenidos iniciales. No hay un programa definitivo en el momento de redactar estas líneas, pero aceptemos momentáneamente la autonomía de lo que se está edificando guiado por un sólido proyecto que concitó la unanimidad del jurado y del público en el momento del concurso de anteproyectos. Aceptemos también que la formulación de los usos venga ahora impulsada por formas que al ir naciendo produzcan un efecto en la sociedad. Confiemos en unos programas que se van llenando de “plurales”. Los objetivos que los impulsan son claros: traer a Santiago a todos aquellos que confían en los símbolos –más de la cultura del tacto que de la visual– que están en las márgenes de los mensajes más mediáticos y comerciales, y que Santiago siga estando en el mapa de las “creencias”, que ahora circulan por flujos, pero soportados por sólidos iconos cuyo papel es, más que nunca, conciliar esas devociones colectivas que son las creencias. Los cinco millones de visitantes de Santiago nece-



sitaban su marco físico y, aun más, el largo escenario geográfico que es el itinerario del peregrinaje. Y son gentes que caminan más cerca de una cultura crítica que de la simplemente espectacular. Éstas son las raíces que dan impulso a este gran proyecto que amplía la atracción secular de Santiago de Compostela con esas nuevas “creencias” de significados universales de conciliación y diálogo reunidos y provocados por el acontecimiento espacial que nos propone Eisenman. No es un lugar para las artes estáticas, estables, indiferentes, etc. Podemos hablar de unas arquitecturas que estimulan creaciones institucionales para impulsar a la sociedad a nuevas reflexiones y de unas administraciones capaces de responder con proyectos de mayor alcance a los desafíos de un mundo necesitado de pensar de nuevo su supervivencia.

### **La arquitectura**

La envolvente vacía, la figura arquitectónica emergiendo y desprovista ahora de usos, agita los significados y refuerza los nacientes mitos. Pero las arquitecturas necesitan de contenidos para existir, la tensión de un uso para significar; es la condición disciplinar irrenunciable si pretendemos insertar en la ciudad –de entre los muchos objetos posibles– el que la proporcione la sustancia urbana, lo habitable colectivo y la iconografía memorable para todos.

La cumbre del Gaiás se cubre de grúas, vigas, columnas y arcos incompletos que evidencian la tensión de un proceso arquitectónico largo y –probablemente– inacabable. Antes de llegar a la sociedad y manifestarse en discursos apasionados, esta tensión se asienta profundamente en el territorio; la ciudad histórica cede un trozo de su paisaje virgen, celosamente protegido hasta ese momento por los documentos de planeamiento.



La ciudad asigna a este proyecto parte de un entorno natural indispensable para su supervivencia como pieza legendaria, es el perfil original que completa las torres y las cubiertas de iglesias y monasterios de Compostela para proporcionar a los viajeros el emocionante escenario del final de los caminos de peregrinación. Desde el Camino Francés la Ciudad de la Cultura se presenta –mirando desde el Monte do Gozo– con la discreción de una topografía tensa y beligerante, fuera de la ciudad histórica por su lado de naciente. En la colina árida y deforestada del Gaiás –una altura menor en medio de los montes protegidos Viso, Pedroso, As Cancelas, Monte do Gozo, que rodean la ciudad santa–, hunde profundamente sus cimientos tecnológicos y mecánicos esta gran obra de la que sólo emerge la cubierta continua y mineral en la que se dibujan las calles como cauces secos de una actividad antigua. Si la ciudad, a partir de la Edad Media, crece lentamente por agregación y con alineaciones y volúmenes consensuados entre artesanos y vecinos, la sinuosa traza de la Ciudad de la Cultura surge grabada con buril sobre la superficie tensa del territorio inventado.

- El arquitecto extrae los argumentos que orientan el firme movimiento de la mano del grabador de la cultura del pasado, leyendo en sus huellas físicas, orales y escritas, en los códigos, en los planos, en los relatos de los peregrinos, en las calles, etc. Dibujante contemporáneo –intérprete– de síntesis construidas para significados universales, éste es su proyecto de la Ciudad de la Cultura. Sobre el soporte anclado en el mejor emplazamiento del Occidente antiguo, Finisterre medieval, origen de la idea de Europa, y en los mejores textos del pasado –escritos, grafiados, tallados o contados (según las costumbres de la peregrinación)– proyecta sus formas, con la iconografía, la tecnología y los materiales de hoy, hacia unos contenidos apropiados, necesariamente plurales, multiculturales, compartibles, producidos colectivamente; éste es el arte que se nos propone para mañana.



En la producción teórica de Eisenman, en la que escritos y dibujos se entrecruzan con proyectos realizados para dar lugar a una elocuente base conceptual, hay una cuestión que ha tenido un fuerte impacto metodológico entre los jóvenes y en las escuelas de arquitectura. Es su capacidad para superponer en el inicio del proyecto “señales” de muy distinta procedencia, que grafía y diagramiza hasta situarlas en el plano de trabajo y convertirlas en estímulos para los espacios en operaciones que no siempre se realizan en el plano del dibujo. Pueden ser desplazamientos en el tiempo (discursos o procesos) o en el espacio (extrusiones), en la historia (códices, planos históricos) o la geografía (cauces, plegamientos geológicos), pero siempre situaciones útiles para el aprendizaje del proyecto contemporáneo. En el proyecto de Santiago es donde lleva más lejos estos recursos. *“En su tránsito de las aristas a las ondas, Eisenman deja atrás la papiroflexia angulosa de sus proyectos de los años noventa para explorar un campo nuevo, ya ensayado en las propuestas de los concursos de Brujas, Manhattan, pero en ningún lugar desarrollado con la segura elocuencia de Santiago. Esta arquitectura topográfica, que su autor entiende como una forma de superar la oposición entre figura y fondo, revisa así mismo los límites de lo que Kenneth Frampton –en la tradición de Gottfried Semper– suele llamar tectónico y estereotómico: la estructura ligera ligada a la cubierta y la obra gruesa vinculada al terreno. Aquí (en Santiago) las cubiertas pétreas se montan y se modelan, tectónicas y estereotómicas a la vez, confundándose con el terreno en una continuidad tejida que extiende sobre el monte una gruesa alfombra de granito, en cuyos pliegues recortados se reúnen las formas mórbidas de la erosión geológica con los contornos nítidos de la excavación arqueológica”* Luis Fernández Galiano, “Code X en Tres Movimientos”, en *CODE X. La Ciudad de la Cultura de Galicia. Eisenman Architects: The Monicelli Press y Fundación Ciudad de la Cultura, Nueva York y Santiago de Compostela, 2005, p 15.*

En el campo del proyecto, Eisenman despliega una extraordinaria capacidad para experimentar a través de obras construidas y, más a menudo, de proyectos no realizados. Después de su interés por la semiótica en los sesenta, en los que inicia su actividad profesional, se centra con sus compañeros de los Five (Gwathmey, Graves, Hejduk y Meier) en una figuración renovada y neoracionalista en los años setenta (*“arquitectura para coleccionista”*, Tafuri). Posteriormente aborda con suma decisión lenguajes de deconstrucción en el Wexner Center, hasta incorporar también por esos años –los ochenta–, las *“huellas urbanas”* (Sacchi) a su repertorio de estímulos en el plano. Se trata, por ejemplo, del proyecto para La Villette donde desarrolla, junto con Bernard Tschumi y Jacques Derrida, intenciones extrañas del territorio, ya señaladas en el Cannareggio en 1978. Su deriva hacia planteamientos “informales” se evidencia en la propuesta para el Emory Center (1991) y las más recientes para Nueva York o Riazor. Este itinerario de experimentación formal con tramas y diagramas tiene una culminación difícilmente superable en el edificio de Santiago de Compostela.

La otra cuestión que Eisenman consigue dilucidar en Compostela es la posibilidad de establecer un lenguaje propio articulando un discurso independiente: *“texto... es un término que puede ser usado para (estrategias) que permiten la separación de la arquitectura respecto de la necesidad de representar función, refugio, significado, etc.”*. En la Exposición del MoMA de 1988 resulta ya evidente la condición de constructor que debe de asumir cualquier arquitecto incluso para garantizar su condición de teórico. En el año 2005, con la obra ya iniciada, esta condición de constructor es la deuda más grande que tiene este arquitecto con la cultura arquitectónica del momento. *“Hoy sólo se puede hacer crítica en el campo de la construcción y a través de ella: para afrontar el problema de la arquitectura los arquitectos han de afrontar el problema de la construcción; el*

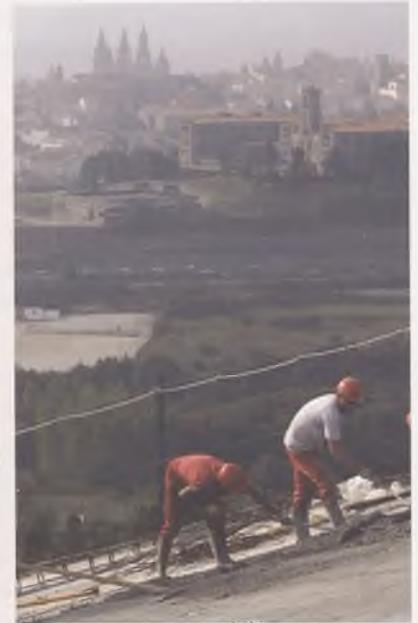


*objeto arquitectónico es ahora la sede de cualquier cuestión teórica*” Mark Wigley, “Preface”, en el catálogo de la exposición *Deconstructivist Architecture*, de 1988, en el MoMA de Nueva York.

En estas reflexiones sobre la arquitectura, difícilmente podemos sustraernos a la fascinación que un contenido multicultural, experimental y de proyección mundial puede aportar a las bellas formas de Peter Eisenman. El brillo último e indispensable: el del uso por la gente. La idea que se revela más consistente en el proyecto de Eisenman es la de “ciudad”. Una gran pieza continua que se propone, en primer lugar, como una unidad formal es también una topografía; pero antes es ciudad, trama en la que los sinuosos trazados del viario son los que delimitan los recintos diversos en los que las funciones y los usos son incapaces de manifestarse con una forma propia que los identifique. Las funciones no llegan a distanciarse de esa poderosa carcasa que es la forma única y definitiva del conjunto. Hemos superado la seducción primera producida por la maqueta de madera que presentó en el concurso de anteproyectos (al que concurrieron Koolhaas, Libeskind, Nouvel, Navarro Baldeweg, Gigon-Guyer, Gallego, Portela, etc.), y también ha perdido fuerza la nada convincente propuesta de “traslación” –pero eficaz, en una lectura rápida y “periodística”– que se hace de los trazados de la ciudad histórica al monde Gaiás, por producir una inútil reiteración y una convergencia innecesaria de estos trazados en los bordes de la trama, que no resultan demasiado útiles para la tarea de construir una nueva topografía. Gana en cambio fuerza la tectónica de la pieza; la forma y la piedra natural confluyen correctamente para dibujar el perfil de borde que da lugar a la envolvente exterior. La continuidad que esta corteza proporciona a la arquitectura le devuelve la unidad, convirtiendo el edificio en territorio que se ranura y fisura para disponer la instalación de los distintos usos.

Pero estas calles –que pondrán en relación los distintos locales– son precisamente sinuosas sendas abiertas y hendidas en esa superficie con un procedimiento geológico, erosivo, que necesariamente propicia la instalación de una trama que conduce a una urbanidad de escala peatonal, parecida a la de los centros históricos. Eisenman recurre al extrusionado para saltar del plano del suelo a los espacios, al proyecto. El Memorial del Holocausto en Berlín se proyecta con un recurso semejante, el dramatismo se adquiere no a través de una planta y su correspondiente alzado y sección, con los que desarrollar la idea, sino por esta mecánica, violenta e industrial, llevada a un proceso de proyecto y de construcción. No se sabe lo que puede salir, el arquitecto procede como el escultor en su taller: en este caso, *“el extrusionado vertical no tenía relación con el diagrama (esquema de programa) sino con las fuerzas de la gravedad”* “Entrevista a Peter Eisenman”, en *Obradoiro* n.31: 2005, p. 20.

En la densa argumentación de Eisenman –y no olvidemos que pocos arquitectos contemporáneos han reflexionado tanto y tan profundamente sobre las correspondencias entre las formas arquitectónicas y otros pensamientos hablados y escritos (*“la arquitectura es una forma de pensamiento por sí misma, no es una representación de otros pensamientos como la ciencia, la filosofía o la biología... como arquitectos debemos encontrar nuestra propia forma de pensamiento”* Jacques Derrida, cit. en “Entrevista a Peter Eisenman”, en *Obradoiro* n.31: 2005, p. 21-22), o con los sólidos discursos de otras disciplinas, de las que pueden tomarse recursos que se han convertido en habituales del proyecto arquitectónico: la fragmentación, la traslación, la superposición,... que se han convertido en el verdadero signo de las nuevas geometrías. Aquí, en Gaiás, la deconstrucción se hace



con un procedimiento geológico y erosivo, no sé si del todo aceptable por la ortodoxia que desde Derrida nos explica mejor los comportamientos de los hombres.

### **Cultura y ciudad**

Desprovista provisionalmente de contenidos, las formas emergentes adquieren un carácter mítico que activa por igual la admiración y la reprobación. Un debate incómodo para la disciplina y la crítica arquitectónica que se desarrolla con la apasionada heterogeneidad de las discusiones de los cafés. En ellas, los argumentos pueden ser económicos, estéticos, políticos, corporativos, etc., siempre predominando lo subjetivo y personal, sin que esto ayude a dar una salida a este democrático debate.

Con el nombre de *La ciudad interpretada* *A cidade interpretada*: Concello de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2006, instalaciones de diversos creadores contemporáneos ocupan varias calles, plazas y huertas de la ciudad histórica introduciendo, mediante construcciones efímeras, una reflexión de enorme interés para este momento y esta ciudad. “*La ciudad interpretada puede ser un estímulo y un medio de conciencia de nuestra presencia activa en el espacio público*” y toma como tema central de esta convocatoria las “creencias” y su papel en la conformación de lo urbano (Nathan Coley, Barbi, Kruij, Nogueira, Sustersic, etc.). Son intervenciones que provocan al paseante, que hacen reflexionar, que distorsionan la forma del espacio urbano, que reclaman en nosotros, nos exigen de manera ineludible, la posición de espectadores. Son un ejemplo de nuevas experiencias en las que el artista genera propuestas de otra manera, pero el receptor también. Confín extremo y angulado al que nadie pensaba volver desde el fervor por la aparición de los restos del apóstol, Galicia es hoy una

lengua y una cultura vigorosas en las que el extranjero es un habla conocida tras mil emigraciones y periplos de navegantes y fabuladores que dispersaron esta raza por el mundo. Centro histórico de una Europa en busca de una identidad nueva que incluya, al menos, varias religiones, una identidad de culturas heterogéneas. El extranjero somos nosotros cuando estamos, como casi siempre, en otro sitio, “sitio distinto” decía ayer el poeta Reixa para señalar una dirección de estancia y de cavilaciones, o con la permanente insatisfacción del sitio propio, cada vez más igual a todo. En los textos y los objetos que Nathan Coley y sus compañeros han instalado en las calles de Santiago se anuncia que “*ya no habrá milagros*”, sólo va a ocurrir lo que construimos con nuestras manos.

La ciudad que nos propone Eisenman en el monte de Gaiás desenfoca la visión al ofrecernos un territorio más que una figura arquitectónica; al proponernos “*dar prioridad a la visión periférica sobre la visión centrada*” Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos: “Arquitecturas conTextos”,* Gustavo Gili, Barcelona, 2006. Este autor critica la preeminencia en el mundo de hoy de lo visual sobre lo háptico, y de la visión periférica que nos convierte en espectadores sobre la visión centrada que nos introduce en la “sustancia del mundo”. No se nos propone el “santuario”, el icono único, de presencia visual predominante, lugar de acciones excepcionales (“milagros”), sino la trama sólida de surcos por los que deriva el viajero y transcurre un tiempo de experiencias con muchos acontecimientos de naturaleza diferente que nos sitúan en un escenario de “ciudad”. Siguiendo la argumentación de Pallasmaa, la Ciudad de las Culturas nos incita a la acción de la llegada, del recorrido –la experiencia táctil–, como lo hacía el camino de peregrinación con la dura práctica física del viaje hasta llegar al escenario múltiple y espectacular de las torres de la ciudad desde el Monte do Gozo. Ninguna pieza excepcional centra nuestra mirada, y la percepción se nos propone insistentemente desde la experiencia del recorrido. Sólo un emotivo signo se nos ofrece destacado y singular, proporcionando una inesperada polaridad al conjunto, un inicio o un final en medio de la continuidad, intencionadamente desorientadora, de la superficie presentada como única presencia. Nos referimos a las torres de John Hejduk, el antiguo arquitecto de los Five y, sobre todo, viejo maestro de la Cooper Union, una referencia única de la arquitectura “enseñada”, una pieza secreta de la historia contemporánea, una de las claves de la posibilidad de cómo ir más allá del Movimiento Moderno. Ideólogo incansable del dibujo y del proceso de proyecto, enseñó arquitectura hasta su muerte sin apenas construir. Poco antes llegó a Compostela y dejó en ella una parte importante de su obra: el centro social de A Trisca, un pequeño local de reunión de barrio Antonio Sanmartín G. de Azcón, “John Hejduk. Centro cívico en A Trisca. Santiago de Compostela”, en *Obradoiro* n.29: 2001, pp. 2-19, en los altos de Belvis y las torres del parque del mismo nombre. Son éstas dos piezas arquitectónicas idénticas de formas y con distintos acabados, que se repiten, reiteran o reflejan, en un juego inacabado de simetría superada para llegar a la identidad única de la pieza doble. Señalan un punto hacia el este del edificio de Eisenman, su única referencia no geológica. Las torres emigran con sus significados desde su emplazamiento primero: el vértice geográfico de un parque interior de la ciudad construido sobre la cuenca de un pequeño arroyo. Un perfil cóncavo que acoge las piezas en el umbral final del espacio verde. No son únicamente las únicas arquitecturas terminadas de la Ciudad de la Cultura, son también las únicas legibles como tales. El resto es un territorio interminable en el que los contenidos agrandan unas arquitecturas que por sí mismas no tienen límites, que se funden con el suelo de Galicia. La Ciudad de la Cultura es una de las grandes aventuras arquitectónicas en la apertura de este siglo.



# MGM\_ José Morales y Sara de Giles

Edificio institucional para Portos de Galicia en Santiago de Compostela



EDIFICIO INSTITUCIONAL PARA PORTOS DE GALICIA

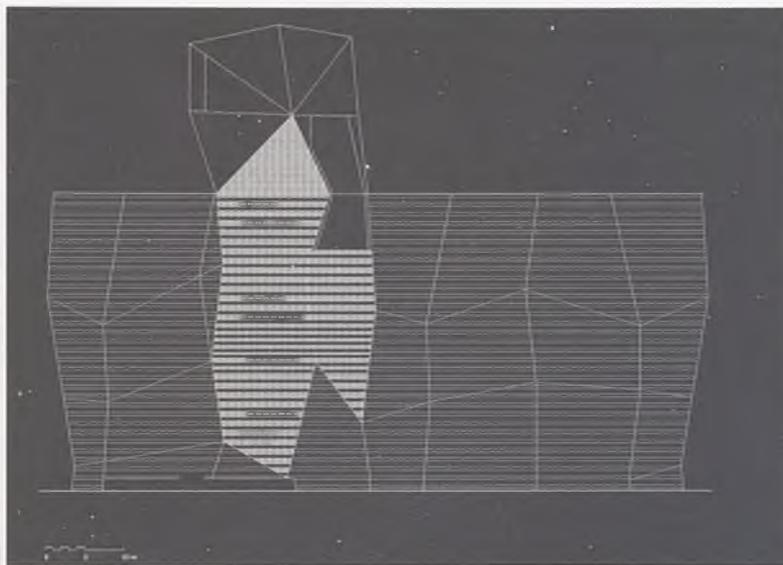
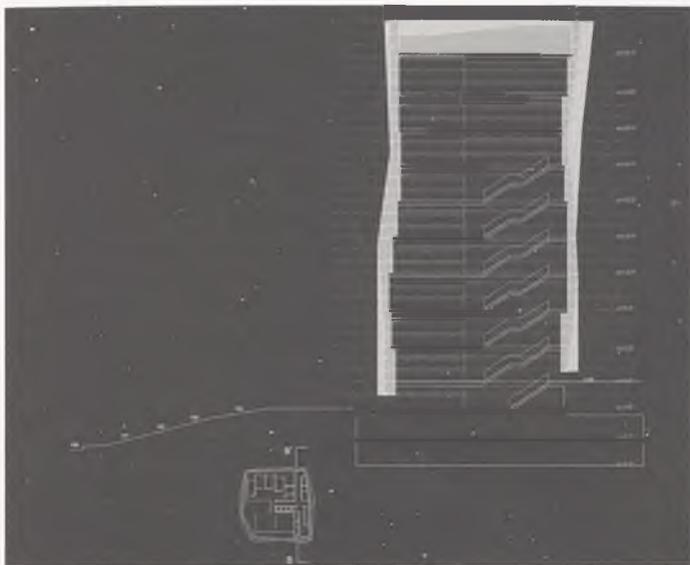
Barrio A Volta do Castro, Santiago de Compostela

Concurso restringido de ideas. Primer Premio. 2006

**Arquitectos** MGM\_ José Morales Sánchez y Sara de Giles Dubois **Colaboradores** Ángeles Roig Guerrero, Magdalena Undurraga, Giuliana Picca-Garino y Carlos Bauza (estudiante)

**Promotor** Ente Público Portos de Galicia. Consellería de Política Territorial, Obras Públicas e Transportes de la Xunta de Galicia





## 1. ARQUITECTURA, DISEÑO Y SOSTENIBILIDAD

### Paisaje

Hemos considerado las circunstancias paisajísticas como uno de los elementos generadores del proyecto. Las circunstancias de la topografía, la pequeña loma en la que se sitúa la parcela, así como la condición periférica y el paisaje natural de la misma, han conducido el diseño de modo determinante.

### Un edificio representativo. hito en el paisaje

Un extenso *brise-soleil* envuelve y acondiciona de modo general el edificio, rompiendo la escala del mismo, y situándolo en el paisaje como si se tratara de una “gran piedra” azarosamente encontrada en el sitio.

Esta “piedra” sería como los monolitos que construía Isamu Noguchi, o como alguna de las esculturas de Eduardo Chillida (*El grito al cielo*). Estos objetos se caracterizan por no mostrarnos una escala precisa, así como por una formalización biselada y “dulce” en sus líneas. Estos objetos acaban por constituirse en hitos distintivos del paisaje.

### El *brise-soleil* y la modelación del edificio

El *brise-soleil* que proponemos es, además de un soporte blando para la complementación energética del edificio, un auténtico colchón de confort ambiental y espacial para el trabajo.

Al constituir un soporte para la adaptación de captadores solares, debíamos modelar la generación del mismo y, a partir de aquí, definir la forma del edificio.

Como consta en los planos, se ha optimizado la superficie complementaria para placas solares fotovoltaicas, hasta hacer el edificio autosuficiente desde el punto de vista energético.

### Colchón de confort

El *brise-soleil*, además de la finalidad tecnológica que anteriormente hemos descrito, constituye en sí mismo un espacio complementario con las oficinas. Este mismo elemento permite el diseño de espacios de intercambio climático y de reposo de los trabajadores. Así, todas las oficinas tienen vistas al paisaje a través de este espacio colchón, que los emple-

ados podrán personalizar. Es posible que este espacio se llene de plantas o de objetos para el descanso y la charla.

## 2. PROGRAMA

### Tres vestíbulos

Tres vestíbulos organizan las diferentes áreas del programa del edificio.

El primer vestíbulo es el de acceso general del edificio. Es de conexión directa con el área expositiva y aprovecha las fugas visuales hacia el paisaje colindante. Desde este mismo vestíbulo se accede al salón de actos, en una cota ligeramente inferior al nivel de acceso, pero cuya caja de cristal se ve y transparenta desde el vestíbulo general. Este salón se recorta y apoya en el desnivel de la parcela, acentuando la condición topográfica de la misma.

Desde este vestíbulo arranca un núcleo de comunicación con espacio propio que accede a las áreas de servicios generales y de proyectos y obras. Se pretende con ello que las personas que trabajan en estas dos áreas se relacionen directamente con este vestíbulo de seis plantas, y que este espacio se personalice e identifique con las tareas que se desarrollan en ellas.

### El tercer vestíbulo

Este espacio arranca en la planta sexta y accede a una terraza descubierta (cubierta de la planta novena). Este vestíbulo relaciona y personaliza las áreas de planificación y explotación, y presidencia y dirección. Es esta última área la que posee un gran espacio de terraza al aire libre, que entendemos necesaria para el trabajo habitual de los directivos. Se trata de un espacio que disfruta de una amplia panorámica del entorno paisajístico, en inmediata relación con las oficinas propiamente dichas.

### Plantas libres

Hemos considerado que todas las plantas del edificio sean re-configurables a través de separaciones ligeras de oficinas, apoyadas en un suelo técnico y registrables por un techo de las mismas características.



Hemos diseñado las plantas a modo indicativo pero se puede apreciar que el programa de oficinas demandado por las bases (además del salón de actos, sala de exposiciones, archivo, aparcamientos, etc.) quedaría cubierto por las plantas primera, cuarta, séptima y novena. Quedan por tanto libres para futuras ampliaciones las plantas segunda y tercera, quinta y sexta, y octava.

### 3. SOLUCIÓN TÉCNICA Y DISEÑO SOSTENIBLE

#### Fachada practicable

Como se ha comentado anteriormente, el *brise-soleil* aloja la superficie necesaria (ajustada a las necesidades energéticas) para la instalación de placas fotovoltaicas. Como se ha comprobado, estas placas sólo ocupan una parte de la fachada que se corresponde –como también se ha indicado– con la modelación del edificio.

Dada la configuración del *brise-soleil*, toda la fachada es practicable y de libre acceso desde el interior para la limpieza, reparación e instalación: mantenimiento en general. Todo ello queda facilitado por el tejido de acero trenzado que, a modo de barrera antipánico, protege el espacio interior.

La planificación de la parcela permite que el ajardinamiento y el mantenimiento del talud natural existente ocupen sólo el perímetro de 20x20 metros. Asimismo, este talud natural facilita la recogida de aguas fluviales en el aljibe del edificio.

#### Eficiencia en agua

El edificio permite la captación y reutilización de agua de lluvia y la depuración de las aguas grises, en un aljibe de 30 m<sup>3</sup>, con depuradora y bombas de recirculación para el riego y limpieza de plaza y zonas comunes.

#### Conservación de materiales y recursos

Todo el edificio está construido con materiales reciclables como puede observarse en el detalle constructivo.

Se proyecta la utilización, para todos los elementos constructivos previstos, de materiales respetuosos con el medio ambiente, siendo de procedencia local, con los baremos de calidad y especificaciones que indiquen su composición y procedencia.

Acero, aluminio, mármol, hormigón, madera y vidrios forman los materiales básicos para la utilización en todos los componentes constructivos proyectados.

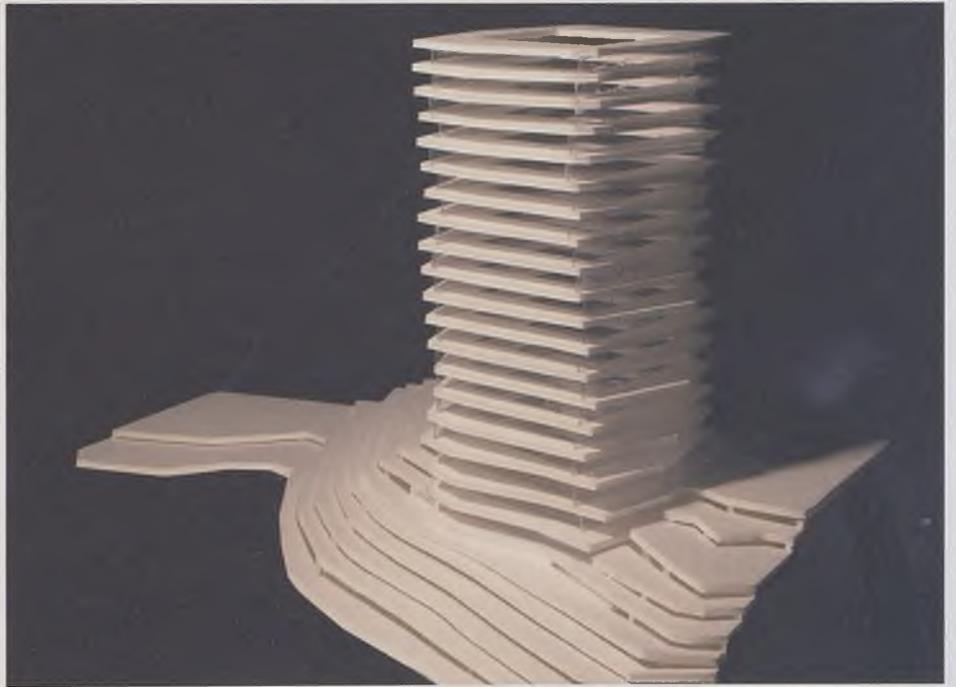
El proyecto de instalaciones permite el aprovechamiento energético, utilizando adecuadamente la situación y características de los huecos.

La recuperación de los desechos urbanos se organiza mediante una recogida selectiva de los mismos, papel, recipientes y restos orgánicos, así como los componentes de oficinas, tonner de fotocopiadoras, printers de impresoras, etc. en contenedores de forma y color adecuados.

La estructura del edificio es mixta, y consta de pilares apantallados y del núcleo de ascensores como rigidizador central y de apoyo de los forjados reticulares. El *brise-soleil* se monta, como puede verse en el detalle, con una subestructura de pilares de acero H880. En cumplimiento de la Ley de Protección Ambiental, se realizará un estudio del impacto ambiental, donde se indicará que se llevará a cabo el cumplimiento estricto de las medidas de corrección medioambiental fijadas.

#### Plantas del edificio.

En la página anterior, sección y despliegue de las diferentes facetas de la "piedra"



# Amparo Lasén Díaz

## La presencia y uso de los teléfonos móviles en los espacios públicos urbanos

Este artículo ilustra brevemente algunos resultados y reflexiones sobre las implicaciones sociales del uso de los móviles que la autora lleva realizando desde 2001 como parte del proyecto de investigación *Vodafone Surrey Scholar Project* (Digital World Research Centre, Universidad de Surrey, Reino Unido, 2001-2004) y del Proyecto Complutense 2006 *La mediación de subjetividades e identidades sociales a través de la telefonía móvil*, en ciudades como Londres, París y Madrid. Lasén, 2005a, 2005b.

El número de móviles en circulación en España es mayor que el número de habitantes, lo mismo ocurre en otros países europeos. La mayor parte de los usuarios de móvil lo llevan siempre encima, siempre a mano y muy a menudo en la mano. Ambos hechos se traducen en una creciente presencia de estos artefactos en espacios públicos urbanos, que suscita la cuestión de saber cómo está contribuyendo a redefinir las actividades y las interacciones propias de dichos lugares, qué experiencias subjetivas surgen en esos espacios gracias al uso del móvil, y cómo estos objetos contribuyen a cambiar y a comunicar el ambiente, la atmósfera de un sitio determinado.

Los usos del móvil en espacios públicos constituyen un tipo particular de prácticas urbanas que se añaden a la compleja combinación de relaciones recíprocas entre los habitantes de la ciudad. Estas relaciones están influenciadas por aspectos materiales e inmateriales, algunos comunes a todas las grandes ciudades, como los transportes públicos y las aglomeraciones, por otros como valores, significados, relatos, que pueden ser locales, nacionales o regionales, y también por aspectos personales y colectivos como la edad o el género. El estilo de las prácticas urbanas también depende de las características del medio material formado por el orden edificado, por el tipo y tamaño de las áreas peatonales, los distintos elementos del equipamiento urbano, y también los distintos sonidos con que nos encontramos cuando nos movemos por la ciudad Arkette, 2004, su particular paisaje sonoro. Por último, otros dispositivos, las tecnologías desplegadas y empleadas en las ciudades –fijas como parquímetros, cámaras de vigilancia, cajeros automáticos, pantallas, o nómadas como los móviles, portátiles, PDAs, videoconsolas y reproductores MP3–, tienen un papel creciente en las relaciones recíprocas entre ciudadanos. Todos estos aspectos materiales e inmateriales de las prácticas urbanas también están configurados, transformados, actualizados, ignorados y resistidos por los comportamientos e interacciones de los moradores de la ciudad.

Esta definición de las prácticas urbanas entraña considerar el espacio como una actividad, como un espacializar: el resultado de las relaciones entre diferentes entidades, el producto de relaciones entre cuerpos. En este caso los cuerpos de los paseantes, peatones y usuarios de transportes públicos, pero también esos otros cuerpos inertes, de cemento, hormigón, metal, plástico, que crean coerciones y posibilidades para las prácticas urbanas. Las diferencias entre lugares residen en el número y las características de esos mediadores, y en sus conexiones, traslaciones y mediaciones, sucediendo en distintos lugares y ocasiones Latour, 1997; Latour y Henant, 1998. Por lo tanto las prácticas asociadas al uso del móvil en público se ven configuradas por las característi-



cas de dichos espacios urbanos y las interacciones habitualmente encontradas allí, al mismo tiempo que contribuyen a modificar ambas.

Los móviles no sólo mediatizan procesos de comunicación interpersonal, también median en la constitución y usos de espacios *Dholakia y Zwick, 2003*, y en la constitución y transformación de prácticas urbanas y de temporalidades cotidianas. La mediación de los móviles es un aspecto de la agenda compartida entre personas y objetos, que se traduce en lo que hacemos hacer a los móviles y lo que éstos nos hacen hacer, en la delegación al objeto y sus aspectos técnicos de ciertas funciones, tareas y toma de decisiones. La dependencia del artefacto, en mayor o menor medida, y la delegación de tareas y decisiones son explícitamente reconocidas por la mayoría de los entrevistados en las tres ciudades. La gestión de la lista de contactos ofrece un ejemplo de delegación, al dejar que sea la capacidad de memoria del aparato la que decida el momento en que borrar un número de la lista de la contactos, acto que materializa la desaparición de la relación con el dueño de dicho número, que encarna el olvido en un gesto. Al borrar el número de alguien se suprime su presencia virtual en nuestras vidas. “Te borro”, según la expresión utilizada por una de las entrevistadas madrileñas.

La adopción generalizada del móvil y el hábito de usarlo en casi cualquier momento y lugar han originado cambios notables en un breve lapso de tiempo: como la tolerancia creciente hacia los usuarios ruidosos e indiscretos y la aceptación de las conversaciones privadas en lugares públicos, que se convierten en algo rutinario, lo que era usual en Madrid antes de la aparición de los móviles, pero que resulta novedoso y sorprendente en Londres. Las conversaciones por el móvil se convierten en una importante fuente de información sobre los desconocidos. Ésta es una de las maneras en que el móvil cambia el paisaje urbano y las relaciones entre sus habitantes, generando nuevas ocasiones para observar, disminuyendo la habitual invisibilidad de los otros. Los sonidos del móvil, conversaciones, pitidos y politonos, forman parte ya de la banda sonora de las ciudades. Contribuyen a incrementar el *staccato* de dicho paisaje sonoro con la sucesión y superposición de fragmentos de conversaciones a medias: “*el trayecto del usuario de transporte público se ha convertido en una sucesión de comunicados de localización y breves fragmentos de narrativas*” *Arkette, 2004: 164*. En sus textos clásicos sobre la vida en las metrópolis, Georg Simmel *1977, 1986* observa que lo propio de las urbes es la primacía de la vista sobre el oído como forma de adquirir y revelar información entre la gente, al fomentar las situaciones, como en los transportes públicos, donde desconocidos comparten el mismo espacio mirándose sin hablar. Pero ver sin oír, prosigue Simmel, es mucho más preocupante que oír sin ver, y esta preocupación y la consiguiente desconfianza hacia los desconocidos es uno de los aspectos característicos de la vida

## Referencias

- Arkette S. 2004: "Sounds like City", en *Theory, Culture & Society*, vol. 21(1): 159-168.
- Bull M. 2005: "The Intimate Sounds of Urban Experience. An Auditory Epistemology of Everyday Mobility", en Nyíri K. (ed.), *A Sense of Place. The Global and the Local in Mobile Communication*, Viena: Passagen Verlag, 169-178.
- Delgado M. 2000: *Miradas impúdicas*, Barcelona: Fundación La Caixa.
- Dholakia N. y Zwick D. 2003: "Mobile Technologies and Boundaryless Spaces: Slavish Lifestyles, Seductive Meanderings, or Creative Empowerment?", en congreso *Home Oriented Informatics and Telematics HOIT 2003*, University of California, Irvine, 6-8 de abril ([http://ritim.cba.uri.edu/wp2003/pdf\\_format/HOIT-Mobility-Technology-Boundary-Paper-vo6.pdf](http://ritim.cba.uri.edu/wp2003/pdf_format/HOIT-Mobility-Technology-Boundary-Paper-vo6.pdf))
- Goffman E. 1979: *Relaciones en público: microestudios del orden público*, Madrid: Alianza.
- Goldberger P. 2003: "Disconnected Urbanism", en *Metropolis*, noviembre ([www.metropolismag.com/html/content\\_1103/obj1](http://www.metropolismag.com/html/content_1103/obj1))
- Hirschauer S. 2005: "On Doing Being a Stranger: The Practical Constitution of Civil Inattention", en *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 35:1, 41-67.
- Höfllich J. 2005: "A certain sense of place. Mobile communication and local orientation" en Nyíri, K. (ed.), *A Sense of Place. The Global and the Local in Mobile Communication*, Viena: Passagen Verlag, 159-168.

urbana. El uso del móvil en público plantea la cuestión de saber si todas esas conversaciones incrementan la confianza en los extraños, o al menos los vuelve menos amenazadores, haciendo a los espacios públicos más seguros y acogedores.

En paralelo a la ubicuidad del móvil, se desarrolla una creciente flexibilidad de las reglas, escritas y no escritas sobre el uso del móvil en presencia de terceros o en lugares donde su uso está desaconsejado o prohibido como cines, salas de concierto o aulas. La ubicuidad del móvil no sólo se refiere a los lugares sino también a las ocasiones en que se usa. Las normas se negocian y la decisión de usar el móvil o contestar una llamada depende de diferentes informaciones como las particularidades de la situación, quiénes están presentes, qué están haciendo, quién llama, la estimación de la importancia de la llamada o la hora a la que se produce. Esta negociación de las reglas de etiqueta está determinada por la continua presencia del objeto y por la expectativa de accesibilidad permanente, que se está convirtiendo rápidamente en una obligación social. La tendencia observada en Madrid, ya en 2002, a no apagar nunca el móvil, se ha ido extendiendo a las otras dos ciudades, apoyada en la costumbre adquirida del uso en cualquier momento y lugar y en la creciente obligación de estar accesible permanentemente. De tal manera que los usuarios negocian la prohibición utilizando los dispositivos técnicos que permite el uso minimizando las molestias (modo silencioso, SMS en lugar de llamada).

## Nuevos usos para espacios públicos

El teléfono móvil facilita la coexistencia de espacios distintos: aquél donde se encuentran los usuarios y el espacio virtual de la conversación. Cuando se usa el móvil se mantienen interacciones simultáneas: remotas y cara a cara. El uso del móvil en público requiere manejar ambas interacciones, ya que pueden incluir distintos flujos de actividades como: comunicación verbal y no verbal con conocidos y desconocidos, múltiples niveles de escucha simultánea, miradas, gestos, incluso besos, orientación dentro del tráfico peatonal y automovilístico. En muchas ocasiones se utiliza el móvil mientras se llevan a cabo simultáneamente otras acciones como comer, beber, patinar, empujar el coche del bebé, comprar, mirar escaparates, escuchar música con un reproductor MP3, y otras interacciones con máquinas diversas: cajeros automáticos, parquímetros, expendedoras de billetes de transporte o de tickets de aparcamiento, o incluso usar dos móviles a la vez: hablando con uno y leyendo mensajes en el otro. La simultaneidad en la realización de esas acciones y la coexistencia de dos espacios y planos de interacción con reglas de etiqueta diferenciadas que en ocasiones entran en conflicto contribuyen también a la transformación de espacios públicos urbanos, produce nuevos usos del mobiliario urbano y maneras de comportarse como desconocidos o de mostrar emociones en público.

Los móviles contribuyen a modificar los límites entre público y privado, así como a redefinir ambos términos. Vuelven públicos informaciones y sentimientos privados. Crean burbujas de intimidad en público, como anteriormente hicieran portales, bancos, mesas de cafés o coches Delgado, 2000, y participan de la manera en que nos comportamos como desconocidos, en que actuamos como extraños entre extraños en público. La mera expresión, habitual cuando se habla del uso del móvil, de "privatización del espacio público" no basta para dar cuenta de todas estas prácticas, situaciones y actitudes. No se trata sólo de una mera traslación de comportamientos y códigos privados al espacio público. Objetos como "coches, información, sistemas de comunicación, pantallas, son mundos materiales híbridos de vida pública y privada" Sheller y Urry, 2003: 113. Lo privado y



lo público evolucionan en relación con las materialidades de la vida social. Los usos del móvil revelan cómo la gente se mueve entre ambas esferas, a ratos estando en ambas simultáneamente. Siguiendo el consejo de estos sociólogos británicos, quizás debiéramos dispensarnos de este dualismo –que ya no es muy útil para dar cuenta de las dinámicas y movilidades de la gente, de los objetos–, informaciones e imágenes, constituidas a través de cualquiera de las modalidades de esa división.

Todas las personas entrevistadas en las tres ciudades, hombres y mujeres de edades comprendidas entre los 25 y los 65 años de edad, con distintos niveles educativos e ingresos, admiten usar el móvil en público. Más de un tercio añaden además que hablan de cualquier tema en cualquier sitio. En palabras de Andrés, un arquitecto madrileño de cincuenta años “*llevamos el móvil incorporado*” y “*confiamos*” en él. Los más reticentes y pudorosos no llaman pero sí contestan. La incomodidad que algunos aún resienten al usar el móvil en la calle no es tan grande como para desoír la obligación de contestar al que nos llama. En las callejuelas cercanas a la Rue de Rivoli en París, como en las perpendiculares a Oxford Street, hombres y mujeres de todas las edades fueron observados manteniendo largas conversaciones al móvil. Desplazarse a una calle menos frecuentada cuando se va a tener una conversación larga con el fin de evitar el ruido y el incesante flujo de vianantes, para poder concentrarse mejor en la conversación, es una de las maneras de dar nuevo sentido y uso a los espacios y equipamientos urbanos. El uso del móvil en la calle revela nuevos usos para el mobiliario urbano y otros elementos arquitectónicos como umbrales, alféizares y fachadas, que se convierten en improvisados asientos, mesas y apoyos donde conversar, escribir mensajes, jugar, observar la pantalla o tomar notas de lo que se nos dice al teléfono. En lugar de desconectar a las personas del entorno, los móviles permiten nuevas conexiones y usos de los elementos y espacios urbanos.

En una de esas calles de París, una joven hablaba sentada en unas escaleras delante de la puerta trasera de una iglesia, en una buena ilustración de la definición del *flâneur* parisino de Benjamin como aquél que considera las calles como un interior. Los usuarios de móviles redescubren esta manera de habitar las calles, de hacer de los espacios urbanos algo más que lugares de paso. Cuando usan el móvil no olvidan dónde están, en el autobús, en medio de la calle o en el vagón de un tren. Contrariamente a una opinión bien extendida p.e. Bull, Goldberger, la conexión móvil no desconecta a los usuarios del espacio urbano en que se encuentran. Los usuarios guardan el sentido del lugar en que están o por el que se mueven Höflich, 2005 y comparten su atención, en un malabarismo complejo que forma parte del vivir urbano, entre la conversación al móvil y el lugar en que se encuentran. Las personas entrevistadas y observadas son conscientes de la presencia de los

Lasén A. 2006: "How to be in Two Places at the Same Time. Mobile Phone Uses in Public Places", en Höfllich J. y Hartman M. (eds), *Mobile Communication in Everyday Life. Ethnographic Views, Observations and Reflections*, Berlín: Frank & Timme, 227-252.

Lasén A. 2005a: *Understanding Mobile Phone Users and Usage*, Newbury: Vodafone Group R&D.

Lasén A. 2005b: "History Repeating? A Comparison of the Launch and Uses of Fixed and Mobile Phones", en Hamill L. y Lasén A. (eds.), *Wireless World: Mobiles - Past, Present and Future*, Londres: Springer.

Latham A. y McComarck D. 2004: "Moving cities: rethinking the materialities of urban geographies", en *Progress in Human Geography* 28, 701-724.

Latour B. 1997: "Trains of thought. Piaget, formalism and the fifth dimension", en *Common Knowledge* 3, invierno, vol. 6: 170-191.

Latour B. y Hermant E. 1998: *Paris ville invisible*, París: Les Empêcheurs de penser en rond / La Découverte.

Sheller M. y Urry J. 2003: "Mobile Transformations of 'Public' and 'Private' life", en *Theory, Culture and Society*, vol. 20(3): 107-125.

Simmel G. 1977: *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, vol. II, Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente.

Simmel G. 1986: "Las grandes urbes y la vida del espíritu", en *El individuo y la libertad*.

*Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona: Península, 247-262

demás, como revelan tanto su lenguaje corporal y sus miradas como las diferentes decisiones que toman en cada situación: cómo cambiar de lugar, la elección de las palabras empleadas, en algunos casos hasta llegar a utilizar un lenguaje codificado –el uso de SMS en lugar de la llamada–, o la decisión de continuar hablando sin preocuparse de la posibilidad de ser escuchados.

Una de las principales estampas urbanas facilitadas por el móvil es la de aquellos parados en mitad de la calle mientras mantienen una conversación durante algunos minutos. En el caso de Londres se trata de un cambio considerable en el comportamiento urbano habitual donde las calles son principalmente espacios para ir de un lugar a otro, que encontramos generalizado ya en 2004 pero que apenas se daba dos años antes. Cuando realicé las primeras observaciones, los peatones londinenses no hablaban quietos en la acera, cerca de la calle o en medio del flujo de peatones. Entonces el número de usuarios de móvil en las calles de París y Madrid parecía mayor que en las de Londres. Los modos de comportarse en público podían explicar esta diferencia. Parece más fácil mantener una conversación por el móvil en medio de la calle o paseando si ya se está acostumbrado a considerar las calles como algo más que meros espacios de paso donde uno está obligado a andar rápido para no estorbar al resto de los peatones. Sin embargo, dos años más tarde la situación había cambiado debido a la expansión del uso del móvil y a la costumbre adquirida por la mayoría de los usuarios de usarlo en cualquier lugar, fruto entre otros aspectos, del creciente sentido de obligación social de responder a la llamada. Pararse en medio de la calle es también una solución para el problema de cómo responder a los requerimientos dispares de la navegación peatonal y la conversación telefónica, de cómo permanecer atentos a ambos aspectos simultáneamente. Algo cuya dificultad reconocían abiertamente algunos de los entrevistados británicos en 2002. En la actualidad el hábito y la propagación del uso de móviles en los espacios públicos urbanos ha transformado esta obligación de circular, y ni los usuarios de móviles ni el resto de los peatones se sorprenden o molestan por ello.

Los usuarios de móviles en público crean a veces un nuevo tipo de aglomeración urbana, parecen atraerse mutuamente en un particular fenómeno de imitación y reunión no necesariamente consciente, como una especie de *flash mob* espontáneo. Estas zonas temporales para telefonar se producen cuando distintas personas se detienen para usar sus móviles en el mismo lugar y continúan su camino al terminar la conversación. Enfrente de grandes almacenes, cerca de las entradas de estaciones de metro, como en Oxford Circus, Les Halles o Saint-Germain-des-Près, o en una esquina con la suficiente amplitud, pueden observarse estas improvisadas reuniones de usuarios, donde varios individuos usan sus móviles aparentemente sin prestar atención a los otros que hacen lo mismo. En Londres sucede a menudo delante de entradas de metro, a pesar de la presencia de grandes carteles de la policía donde se avisa del riesgo de robo de móviles en dichas áreas. Algo semejante ocurre en París, delante de la entrada al centro comercial de Les Halles, zona de constante presencia de numerosos usuarios a pesar de la reputación del riesgo de robo. Una explicación de la presencia de usuarios de móvil en estos lugares podría ser la falta de cobertura dentro del metro, que hace que los mensajes o las alertas de llamadas perdidas se reciban una vez en el exterior. Del mismo modo que sólo entonces pueden realizar llamadas si lo necesitan. Pero la observación revela que muchos de los que se detienen a llamar en dichas áreas no salen del metro, además en París existe cobertura en el subsuelo. En Oxford Circus el lugar ocupado por los que usan sus móviles, entre la salida del metro y la calle, no es usado por los peatones y constituye un espacio libre, raro en esta zona particularmente concurrida de la ciudad. Esta presencia



de gente con móvil revela a los que aún no están familiarizados con esta esquina que se trata de un lugar adecuado para llamar. En ocasiones estas reuniones de quienes usan el móvil se deben al deseo de no molestar y de evitar también el ser oído. Un entrevistado parisino describe cómo en los trenes franceses el espacio entre los vagones se ha convertido en verdaderas cabinas telefónicas. También los viajeros londinenses se trasladan a menudo a dichos espacios con el fin de hablar evitando los ruidosos vagones de los numerosos trenes viejos.

### **Ambiente**

La materialidad afectiva de lo urbano es algo más que la experiencia emocional de la ciudad. También incluye la intensidad de relaciones que atañen a personas y artefactos Latham y McComarck, 2004: 706. Los que usan el móvil en público contribuyen a modificar el ambiente, el humor de un determinado lugar, al revelar informaciones y sentimientos personales a través del contenido de sus conversaciones y al mostrar con sus cuerpos estados de ánimo, emociones relacionadas con lo que están hablando, como alegría, tristeza, preocupación, enfado, hilaridad. Emociones que los disciplinados cuerpos de los extraños no suelen revelar en público.

Las emociones exhibidas en público gracias al uso del móvil son positivas con más frecuencia que negativas: más risas y sonrisas, al hablar o al leer un mensaje, más charlas cariñosas entre enamorados, amigos, madres e hijos, que muestras de enfado, tristeza, desesperación o decepción. Pero la observación etnográfica en las tres ciudades encontró también jóvenes mujeres con lágrimas mientras tenían una pelea por el móvil, e incluso, en una ocasión, una joven en París andando, hablando, llorando, insultando al interlocutor y devolviéndome airada la mirada al darse cuenta de que la estaba observando. Los gestos que revelan afectos duran más que el tiempo de la comunicación, como la madre madrileña en el tren de cercanías entre Atocha y Aranjuez que tras colgar mira por la ventanilla con la sonrisa en los labios y los ojos brillantes después de haber hablado a sus hijos, o la joven londinense en el bus hacia Brixton que intenta retener las lágrimas tras una disputa. Los londinenses entrevistados piensan que desde que se ha extendido el uso de los móviles en público, la exhibición de emociones, el número de gente que ven riendo, sonriendo o enfadados se ha incrementado de manera significativa. Como el grado de reserva y distancia habituales en las tres ciudades dista de ser el mismo, entre los entrevistados madrileños y parisinos no existe unanimidad respecto a este aspecto y no todos piensan que los móviles han introducido cambios en la muestra de emociones en público, puesto que ya estaban presentes antes, expresados en las interacciones y conversaciones cara a cara. Sin ser una novedad, un número considerable de entrevistados en estas dos ciudades reconoce que gracias al uso del

móvil ven más a menudo gente riendo, bromeando, hablando de relaciones personales, criticando a otros, y también contando lo mal y tristes que se sienten.

Esta visibilidad de afectos es otra manera en que los móviles influyen el ambiente del lugar en que están, aportando misterio, sorpresa y diversión a los modos usuales de interactuar y comportarse. Además los móviles también son usados para comunicar a los ausentes el ambiente de un lugar, sea a través de una llamada, de un mensaje o de una foto desde estadios de fútbol, salas de conciertos, discotecas, lugares de vacaciones, aulas, oficinas o manifestaciones. Como cuenta una participante anónima en la manifestación de Madrid del 13 de marzo de 2004: *“La gente alza sus móviles para que los que escuchan al otro lado perciban el ambiente que hay en Madrid”* <http://www.sueltate.es/14m.htm>.

### **Cómo comportarse como un extraño**

Los móviles contribuyen a modular la presencia de los que los usan en público Lasén, 2006. La interacción entre personas desconocidas en lugares públicos muestra cómo cuerpos educados y disciplinados escenifican, localmente y de manera interactiva, distancia, indiferencia y anonimato a través de posturas, movimientos y dirección de las miradas. En un estudio sobre las interacciones que se llevan a cabo en ascensores, el sociólogo alemán Stefan Hirschauer 2005 muestra cómo la presencia de los participantes es producida, acentuada o amortiguada. El autor identifica un continuo de presencia *“una variable compleja compuesta de postura y decoro que influencia el nivel de atención, la tensión perceptiva, el reconocimiento mutuo (verbal y no verbal) y varios grados de participación”*. Diferentes modulaciones de la presencia aparecen en diferentes situaciones, y también diferentes modulaciones caracterizan situaciones similares en distintos contextos con distintos participantes. Así por ejemplo las interacciones entre los pasajeros de un autobús urbano (miradas, distancia física, postura, contacto físico, posibilidad de intercambiar comentarios) difieren en Madrid, Londres y París. Artefactos como el ascensor en el estudio de Hirschauer, o como los teléfonos móviles, también participan en las interacciones que producen la modulación de la presencia de las personas.

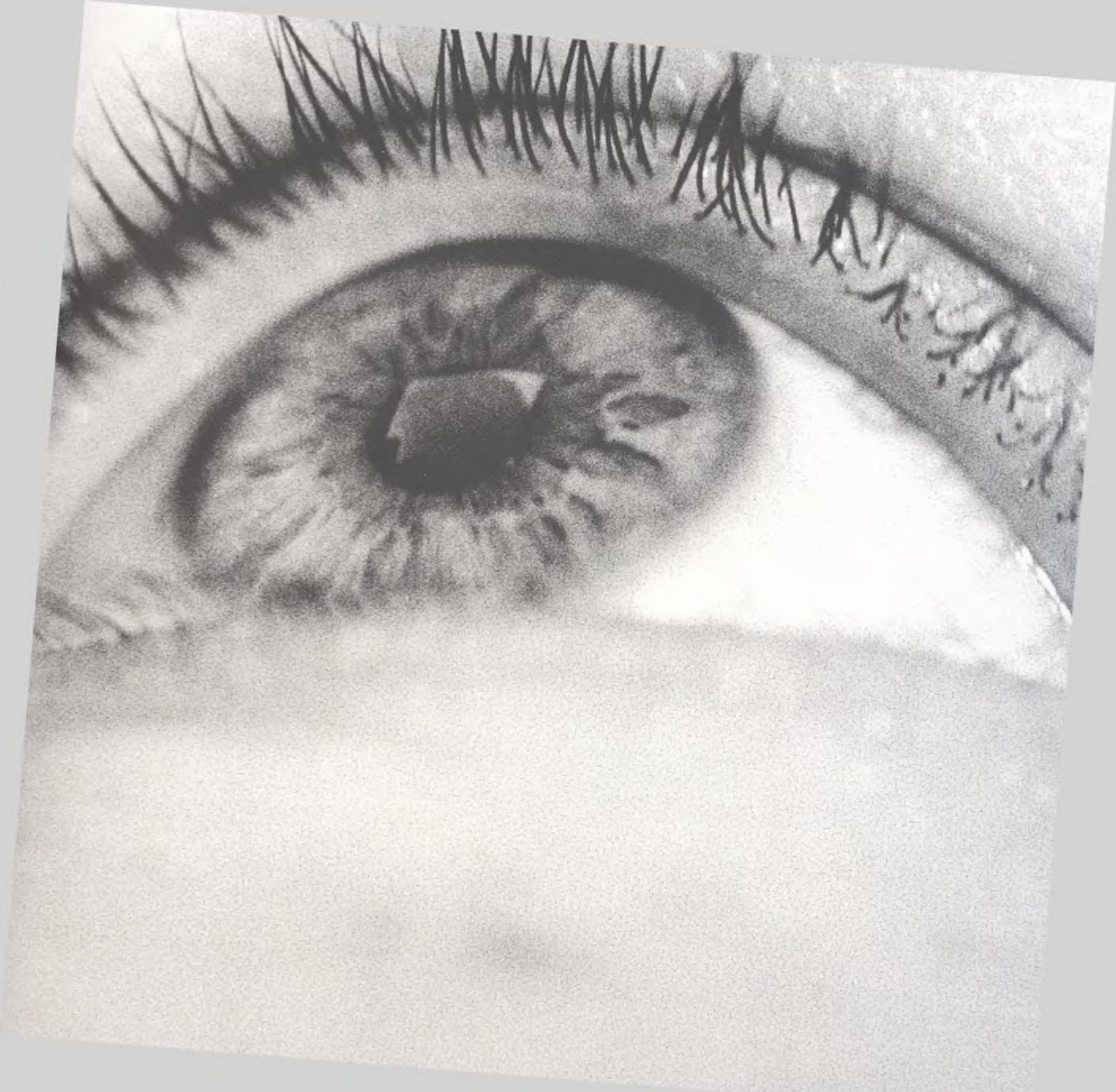
La manera habitual de actuar en público en la mayoría de las urbes occidentales puede ser descrita por la noción de *civil inattention* o falta de atención cívica, acuñada por el sociólogo estadounidense Erving Goffman 1979. Consiste en mostrar desinterés por los demás sin llegar a ser desconsiderado, en rechazar relacionarse sin que eso implique ignorar completamente la presencia del otro. Así nos comportamos como extraños en público, modulando y en cierta medida minimizando nuestra propia presencia con el fin de guardar distancia y anonimato, y con el resultado de generar confianza en aquellos que nos rodean, al presentarnos como no amenazantes. La producción y el grado de distancia, indiferencia y anonimato en entornos urbanos están siendo alterados por la creciente presencia de los móviles. Estos artefactos también están entrenando a nuestros cuerpos, no sólo generando gestos y posturas que ayuden a concentrarse en la conversación, sino también permitiendo mostrar emociones y gestos asociados con la conversación, gestos y emociones que no se corresponden con la reserva esperada de aquellos extraños con los que compartimos durante un tiempo, más o menos breve, el mismo espacio público: vagón de tren, acera, autobús o sala de espera. Además, en muchos casos la decisión de usar el móvil en público depende del modo en que los demás modulan su presencia y muestran o no indiferencia, lo que influye en la valoración de si nuestra conversación va a ser escuchada o de si corremos el riesgo de ser molestos o molestados.



Por lo tanto, a pesar de que los requisitos del artefacto, sus prestaciones y modo de empleo, sean los mismos en cualquier lugar, su uso presenta variaciones relacionadas con las características del comportamiento y las interacciones en público. Como el vínculo entre el móvil y los rasgos de la co-presencia en público es también recíproco y dinámico, modos comunes de actuar como un extraño, de modular la presencia propia, están siendo transformados por el uso y la presencia de los móviles en espacios públicos urbanos. Por un lado, el uso del móvil en los transportes públicos puede entenderse como un modo añadido de escenificar indiferencia, cumpliendo una función similar a la de mirar por la ventana, leer el periódico o mirar a lo lejos evitando observar a los pasajeros próximos. Los usuarios pueden así incrementar su distanciamiento del entorno, aunque esto no significa que se ausenten del lugar en que están. Están modulando su presencia al compartir su atención entre el sitio donde están y la conversación telefónica. Pero por otro lado, las conversaciones telefónicas aumentan las posibilidades de que nuestra presencia sea advertida. La información que damos sobre nosotros mismos a través de nuestros móviles –contenido de la conversación, estado de ánimo, acento, y también la información que proporcionan tonos y apariencia del objeto–, incrementan nuestra presencia en público. Algunos de estos cambios están sucediendo en un breve periodo de tiempo en las ciudades estudiadas, cambios producidos entre las dos ocasiones en que se realizó el trabajo de campo, 2002 y 2004, como por ejemplo la admisión, sin pudor alguno, de escuchar las conversaciones ajenas, la falta de preocupación por la posibilidad de que otros escuchen nuestras conversaciones y la disminución de gestos reprobatorios dirigidos a los usuarios indiscretos. Al usar el móvil la gente aumenta su presencia en público, a través de sus palabras y también de sus gestos, y por lo tanto modifica también la interacción con los de su entorno. Los distintos ejemplos de la modulación de la presencia de las personas en colaboración con el móvil, de la mediación del par ausencia/presencia, son uno de los aspectos que revelan el carácter de efecto de una red, de una asamblea, de una asociación, de un dispositivo, que son los sujetos. Presencia y ausencia, lejos de ser realidades unívocas, dependen de las distintas acciones y expresiones de los diversos componentes de dicho dispositivo.

Los ejemplos descritos muestran cómo el uso y la presencia de artefactos pueden cambiar, en un corto periodo de tiempo en este caso, la percepción de los espacios públicos, lo que se lleva a cabo en dichos lugares, la manera de interactuar con desconocidos y de comportarse como uno. Dichos ejemplos abren también interrogantes acerca del papel de los móviles en la materialidad afectiva de lo urbano, como los sentimientos de seguridad, confianza, amenaza que generan los distintos espacios públicos.







# QVE\_ José M<sup>a</sup> García del Monte y Ana M<sup>a</sup> Montiel

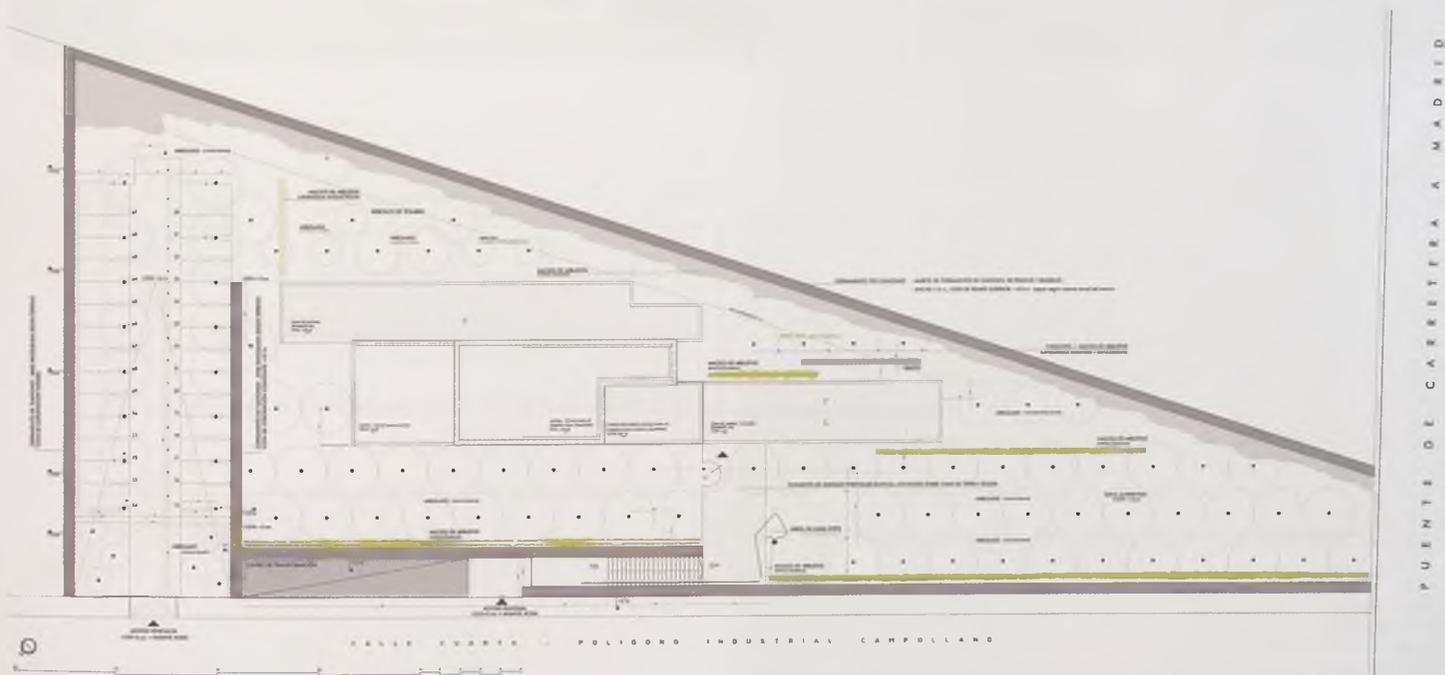
## Vivero de empresas en Albacete

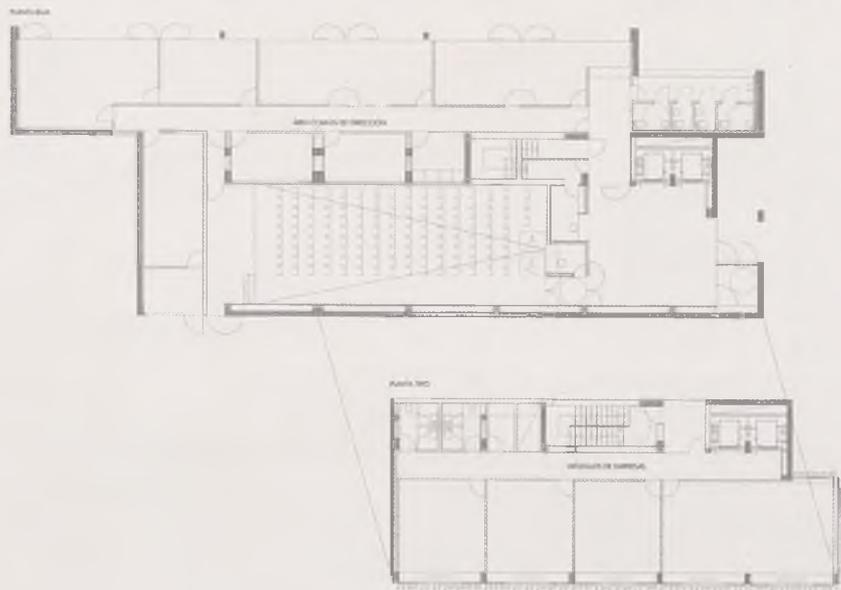
VIVERO DE EMPRESAS PARA EL CENTRO EUROPEO DE EMPRESAS E INNOVACIÓN DE ALBACETE

Avenida 4<sup>a</sup> s/n, Polígono Industrial Campollano, Albacete

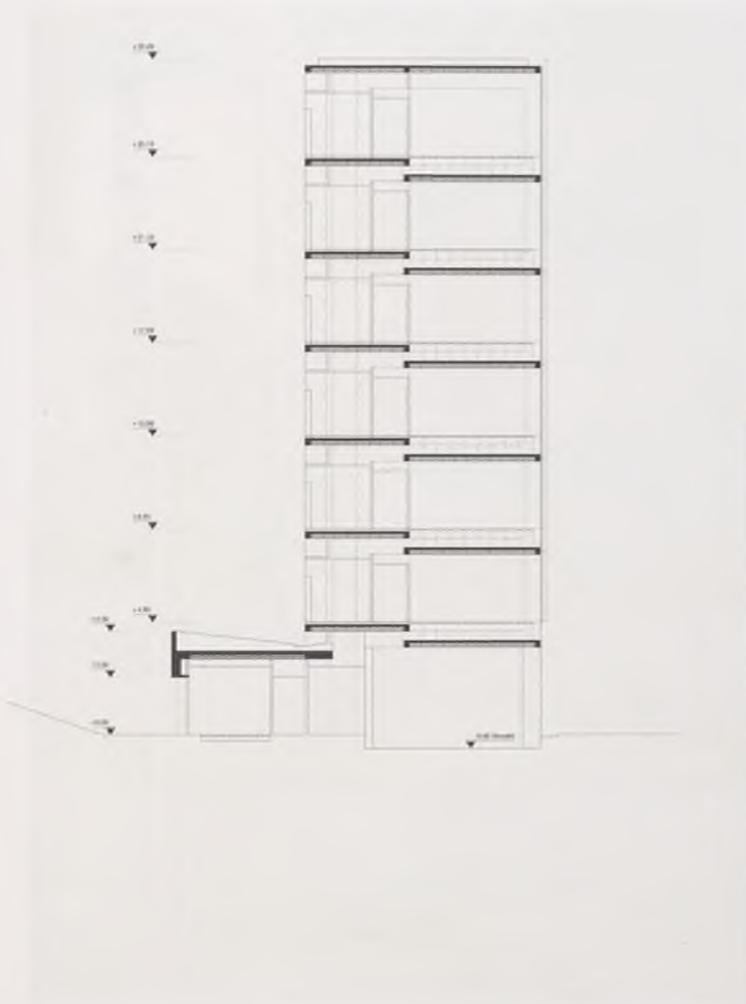
Primer Premio Concurso 2002, Proyecto 2003, Obra 2006-2007

**Arquitectos** QVE\_ José M<sup>a</sup> García del Monte y Ana M<sup>a</sup> Montiel Jiménez **Colaboradores** Dolores Sánchez Moya, arquitecta y Rafael Valín Alcocer, aparejador **Promotor** Área de Empleo del Ayuntamiento de Albacete **Constructor** Ferroviario-Agromán (1<sup>a</sup> fase), Electrosur (2<sup>a</sup> fase) y Construcciones Pedro Haro (urbanización) **Fotografías** Eduardo Moratinos y QVE





En esta página plantas baja y tipo.  
 En la siguiente, sección transversal.  
 En la anterior, planta de urbanización



Lo más sorprendente de este edificio es que, a pesar del descuido acumulado, no se resiente de esa falta de cariño por lo construido que tanto caracteriza hoy en día a las más de las grandes empresas constructoras. Añádase a eso menos dinero del razonable y se llega a la foto fija en que los arquitectos más jóvenes estamos aprendiendo a pelear. El resultado final, el paso del papel a la realidad, es la suma de azares, errores, descuidos, discusiones, capacidad de aguante y, finalmente, estrategias de aprovechamiento de una mala situación para volverla a favor de obra. Sacando fuerzas de flaqueza, se ha alcanzado ese difícil punto en que, de puro ruda, la obra resulta atractiva y necesariamente desnuda. Sería largo de contar.

Un vivero de empresas es un lugar donde se ofrecen oportunidades, no es otra cosa que un conjunto racional de oficinas de ocupación y distribución cambiante más unos servicios comunes aquilatados pero generosos. Nada más que de eso se trata.

Como tantas otras veces, el sitio no se visitó en la fase de concurso: consideramos más provechoso analizar un mapa; todo está allí, y al fin y al cabo somos profesionales de la escritura y lectura mediante el dibujo. Mejor así. Los sentimientos no influyen: un nudo de carreteras, un puente elevado, la distorsionada forma de la parcela... nada de esto debe hacerse presente como un pie forzado, precisamente para tratar de borrar la huella de estas tensiones y, precisamente por ello, encajar en el lugar. No nos encontramos ante unos referentes históricos condicionantes de una trama urbana temporalmente valiosa, en cuyo caso el edificio debería plegarse a condicionantes de orden superior, sino ante un azar ante el cual no amilanarse, sino autoafirmarse como opción necesaria de hacer arquitectura.

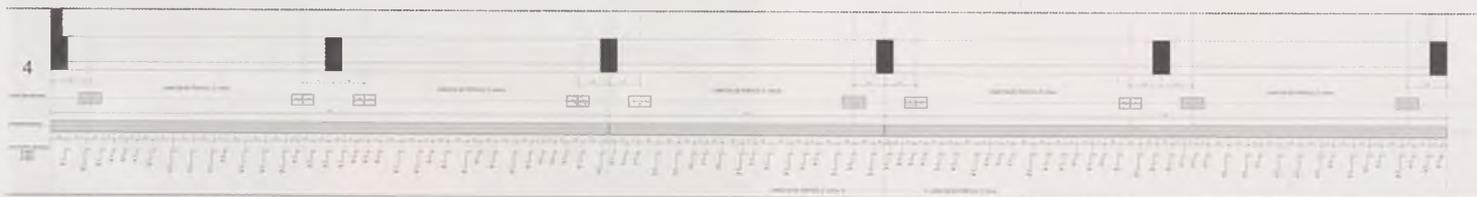
La organización de plantas, contradictoria: módulos de trabajo prácticamente a norte y espacios servidores a sur, como frontera reguladora frente al problema de sobrecalentamiento, más preocupante en este lugar que el frío invernal. De ahí la celosía noroeste, que se ha convertido en la imagen más característica del edificio; curiosamente, a pesar de su relativa complejidad (exclusivamente de orden en el montaje, que no de construcción), ha sido la partida más exactamente ejecutada.

El objetivo de la celosía es evitar la entrada de sol de oeste hasta las cinco de la tarde del solsticio de verano. Una vez determinado el ángulo de incidencia que se debe cubrir, se introdujo una primera variable consistente en el empleo de tres tamaños diferentes de perfil galvanizado, todos ellos de la serie ZF. La distancia entre perfiles viene dada por la sombra arrojada: a mayor perfil, más lejos a su izquierda debe estar el siguiente. De ahí resulta una lógica que lleva al establecimiento automático de una pauta constructiva, sin más que encontrar una regla de ordenación de tamaños de perfiles, que queda oculta.

Todo directo, sin afeites, necesariamente expresión de un proceso. Nada más.

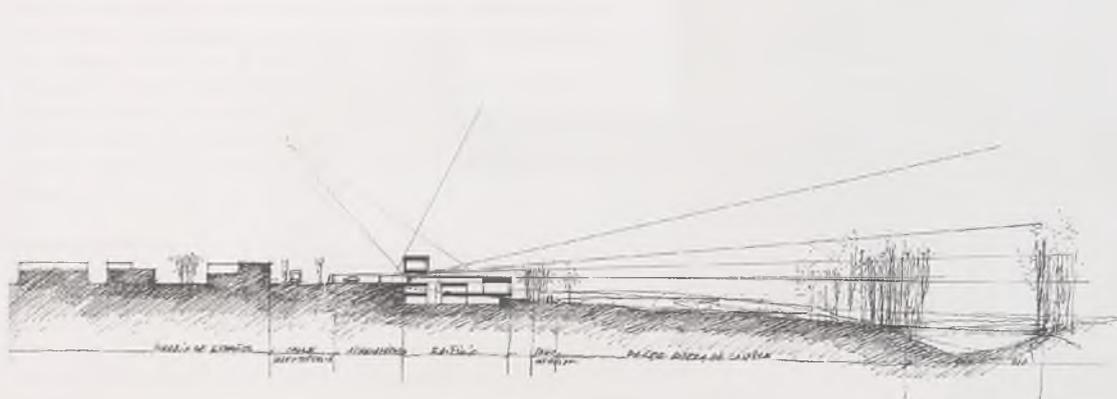


#### Detalle del despiece de la celosía en planta



**José Manuel Martínez Rodríguez, Elena Rodrigo Pardo, Félix Caballero Hernansanz, M<sup>a</sup> Victoria Panedas Simón, Francisco J. Hoyos Carcedo**

Vivero de empresas en Valladolid

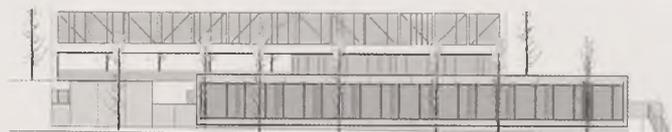
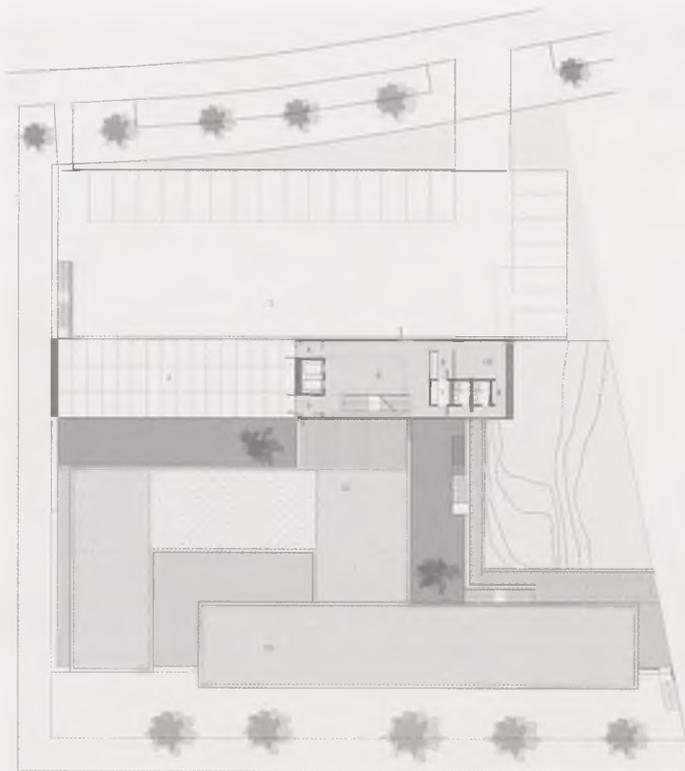


VIVERO DE EMPRESAS EN VALLADOLID

Calle Valle de Arán s/n, Valladolid

Proyecto 2002. Obra 2004

**Arquitectos** José Manuel Martínez Rodríguez, Elena Rodrigo Pardo, Félix Caballero Hernansanz, María Victoria Panedas Simón y Francisco J. Hoyos Carcedo **Aparejador** José Luis Muñoz **Estructura** Pejarbo **Instalaciones** Julio Herrero **Promotor** Cámara de Comercio e Industria de Valladolid **Constructor** Ferrovial **Fotografías** Raffaella Bompiani d'Ancora y Estudio



Planta de acceso y alzados a la calle y al parque

### Entorno

El solar del proyecto se sitúa en las inmediaciones del barrio de España de Valladolid, en la confluencia con el parque Ribera de Castilla, un parque lineal a lo largo de la orilla izquierda del río Pisuerga. Se trata de un solar en el límite entre lo natural y lo urbano.

Forma parte de una secuencia de pequeñas parcelas dotacionales entre medianeras que presentan una cara al parque y otra a la calle. Esta parcela remata el conjunto volcada a tres calles. Presenta una geometría ligeramente rectangular y un desnivel hacia el parque de unos 5 o 6 metros.

### Intenciones del proyecto

- Dotar a esta situación de ambigüedad de una cualidad específica que combine elementos arquitectónicos de diverso carácter publico-privado, lleno-vacío, abierto-cerrado... con otros más paisajísticos.
- Potenciar las vistas del parque desde el barrio y la calle Valle de Arán.
- Crear un lugar que satisfaga los requerimientos de un programa de esta clase en cuanto a iluminación, funcionalidad, flexibilidad, etc.
- Evitar la barrera visual hacia el parque que presentan los edificios colindantes.

### Propuesta conceptual

Dos planos recortados, uno vertical y otro horizontal. O dos volúmenes abstractos, uno elevado y otro semienterrado.

El primero es un muro grueso perforado para enmarcar el paisaje, recortado para acentuar su carácter abstracto. Una línea de flotación blanca ligeramente apoyada que contraste con el colorido cambiante de los árboles según las estaciones.

El segundo subraya la horizontalidad como base de apoyo del paisaje, con una capa despegada del suelo y recortada, de cubierta vegetal que favorezca la relación visual entre edificio y entorno, lo natural y lo construido,... una cubierta vegetal.

### Propuesta espacial-funcional

Proponemos un edificio permeable, pero al mismo tiempo radical en su imagen, que muestre en todo momento su dinámica interna, un contenedor de pequeñas empresas que promueve la Cámara Oficial de Comercio e Industria de Valladolid, que manifiesta la modernidad de la institución al presentarse a la ciudad abiertamente y sin ningún tipo de escrúpulos.

El acceso se presenta como un gran mirador sobre el parque y sobre las cubiertas del edificio que actúa como quinta fachada.

El programa se distribuye en cuatro niveles:

- el de acceso en planta de calle donde se sitúa el vestíbulo, recepción, administración y gerencia,
- el de planta primera, donde se sitúan las salas de reuniones y una gran sala de usos múltiples, y
- los de las plantas inferiores, con módulos de empresa, almacén, fotocopias, sala de descanso, archivos y cuartos de instalaciones.

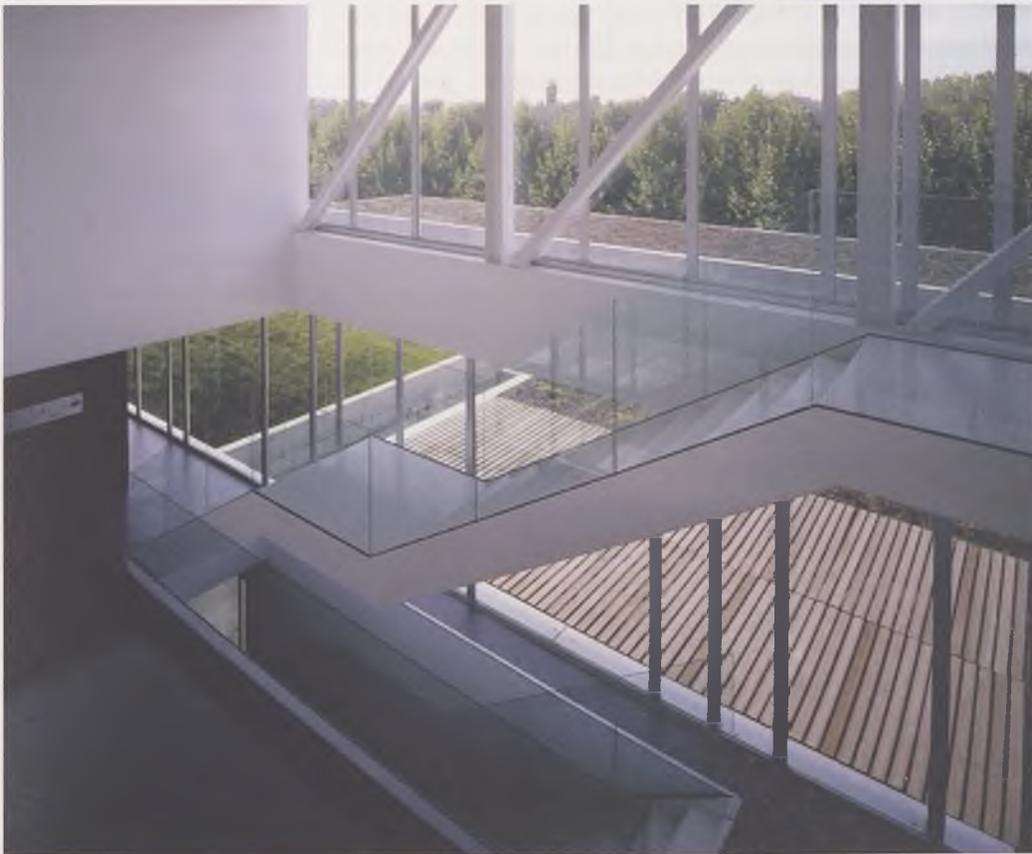
Un edificio, en definitiva, que busca fundirse con el entorno.





Secciones transversales





## Moisés Royo

### Cuando las habitaciones hablan



Alvin Lucier fotografiado por su mujer Amanda Lucier

En un aula de la primera planta del Buell Hall Buell Hall, al igual que Avery Hall, son dos edificios de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Columbia, Nueva York, orientada al Norte, me encontraba una tarde de invierno, junto a Hong-Kai Wang. Nacida en Taiwan, Honk-Kai Wang reside en Nueva York desde 1998. Sus trabajos y experimentos acústicos en diferentes situaciones han sido expuestos en Nueva York, Taipei, Yokohama y La Habana, entre otros y otros compañeros de Columbia, escuchando *I am sitting in a room* de Alvin Lucier.

Pronto nos sentamos, formando un semicírculo, dejando a nuestras espaldas el gran ventanal que mostraba el jardín de la Capilla de St. Paul y la fachada lateral de la entrada porticada de Avery. Una luz puntual, situada en la parte posterior de la habitación, aportaba la escasa luz que la iluminaba, apoyada por la que ya reflejaban las farolas del campus.

Antes de comenzar a escuchar la grabación, lo primero que llamó mi atención fue el título que aparecía en portada. *Estoy sentado en una habitación* era una acción tan natural, tan sencilla, y tan fácilmente imaginable en cualquier contexto –como aquel en el que nos encontrábamos–, que me resultó extraño al compararlo con encabezados poco corrientes de obras consolidadas en la música contemporánea. Algunos de los títulos y piezas de Henry Cowell son difícilmente reconocibles como acciones cotidianas.

Y es que Alvin Lucier (New Hampshire, Estados Unidos, 1931) lo escogió cuidadosamente. La actividad que describía coincidía, exactamente, con el texto del montaje sonoro y, mientras que un magnetófono grababa, él mismo narraba el texto –de unos ochenta segundos de duración– y permanecía sentado en la habitación para, seguidamente, reproducirlo y volverlo a grabar una y otra vez. Hasta repetir la acción treinta y dos veces.

El contenido del texto describía, de forma plana, el mismo proceso en acción que se llevaría y llevaba a cabo en ese instante, sin ninguna distracción o recurso estilístico que lo pudiese convertir en una pieza poética: “*Estoy sentado en una habitación diferente de la que te encuentras. Estoy grabando el sonido de mi voz al hablar y voy a reproducirla una y otra vez dentro de esta sala, hasta que las frecuencias propias de la habitación se amplifiquen, desapareciendo cualquier indicio de lo que ahora estoy hablando, exceptuando el ritmo tal vez. El resultado que oirás serán las frecuencias naturales de la habitación articuladas por el habla. No considero esta actividad como la demostración de un hecho físico, sino más bien como la manera de suavizar cualquier irregularidad que mi discurso pueda tener*” Se refería, concretamente, a su tartamudez, que acentuaba la discontinuidad del discurso. Texto original extraído de la grabación: “*I am sitting in a room, different from the one you are now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech with perhaps the exception of rhythm is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.*”

Compuesto por Lucier en 1969 y presentado al público por primera vez un año más tarde en el Guggenheim

de Nueva York, el texto se encontraba, para cualquier espectador, sutilmente imbuido en la propia acción. Se convertía así en un elemento fundamental del montaje, con numerosos detalles que lo hacían único: sus comienzos y paradas, ruidos, cambios de velocidad y, además, un determinado espectro de frecuencias que emitía su voz particular.

Al comienzo de la grabación lograba entender el texto por completo. Entre las cinco primeras repeticiones, no encontraba ninguna diferencia o particularidad que me permitiese diferenciar un cambio en la calidad del sonido de uno u otro ciclo, aun conociendo cuántos ciclos del texto acababan de sonar. Después de unas diez repeticiones, las palabras comenzaban lentamente a desaparecer y el texto quedaba cubierto por un velo que nivelaba las alteraciones. Poco a poco se tornaban inapreciables, aunque todavía se reconocían por la entonación, que sí era perceptible.

A medida que la grabación continuaba reproduciendo el texto una y otra vez, éste se volvía ininteligible. Al mismo tiempo, diferentes melodías emergían mágicamente de la nada, como si éstas se encontrasen sumergidas y sólo emergiesen una vez que la traza del texto se hubiera desdibujado. Hasta que comencé a distinguir claramente esas melodías, alrededor de la repetición número quince. Reproducían un sonido armonioso en nuestra habitación, que emanaba desde la que Lucier se encontraba. Era un hecho extraordinario que ninguno de los que allí permanecíamos hubiera llegado a imaginar.

Después de unos veinte minutos de grabación, el discurso ya se había convertido en un entresijo de ondulantes sonidos parcialmente interrumpidos por el seseo derivado de la acentuada tartamudez del locutor. No hizo falta esperar sus cuarenta y cinco minutos de duración para descubrir un mundo de sonidos encerrados en la habitación en la que Lucier se encontraba. La melodía resultante estaba muy alejada del texto inicial, sin aparente relación entre uno y otro.

Mi percepción de aquella habitación se había transformado.

Lucier proponía un lugar, un texto y unos equipos de grabación determinados. Cada habitación, por su disposición, forma y propiedades de los elementos que la envuelven, tiene una frecuencia natural; un código genético que la hace única, irrepetible. Los sonidos emitidos por el timbre de su voz fueron capturados por el magnetófono, reinsertados de nuevo en la habitación y regrabados, una y otra vez, hasta eliminar la estructura inicial y dejar paso a ese mágico mundo de sonidos. También dejó constancia de los pasos y posibles variaciones que el experimento pudiera sufrir. Así, si intentásemos reproducir este experimento físico-acústico, obtendríamos resultados diferentes en cada habitación, dependiendo de sus propiedades arquitectónicas.

Seguramente un físico hubiese conseguido este mismo resultado en un sólo paso, sin la necesidad de superar la treintena de repeticiones. Pero Lucier estaba interesado en el *proceso*. Un proceso lento de desintegración del texto y refuerzo gradual de las frecuencias de resonancia naturales de la habitación donde se encontraba, que situase al oyente en "*un estado mental especial*" Lucier explicaba el sentido de su obra en una conversación mantenida con José Manuel Costa para *ABC-Blanco y Negro Cultural* n.623, pp. 38-39, publicada el 3 de enero de 2004. "*Cuando mis obras son buenas, sitúan al oyente en un estado mental especial*".

No era la primera vez que Lucier reflexionaba sobre el espacio a partir de las propiedades físicas del sonido para manifestarlo, al mismo tiempo, de la manera más notoria posible. Los resultados que obtenía recreaban y subrayaban particulares condiciones de la realidad, enfatizando las percepciones que los oyentes recibían a través de sus oídos. Consiguió, incluso, engendrar una *conciencia más consciente*.

Tras su regreso a Estados Unidos en 1962 y estudiar de cerca compositores de la envergadura de Bartok o Stravinsky, entre otros, descubrió que la música que antes componía no le aportaba resultados satisfactorios, hasta llegar a encontrarse en un callejón sin salida. Terminó aparcando los instrumentos clásicos para abrirse nuevos caminos ajenos a las vanguardias europeas.

En esta doble condición de rebelión contra la música existente y de obsesión por el límite de lo perceptible, creó *Music for solo performer* en 1965. Su relación con otros vanguardistas americanos, como John Cage y David Tudor, fue decisiva para su inmersión en la exploración del desconocido mundo del *silencio*. Lucier cuenta, en una entrevista-documental que tuvo lugar en París, en febrero de 2001: “Una vez Cage entró en una cámara aislada acústicamente (donde teóricamente no se producía ningún ruido, ni tampoco penetraba del exterior) y, tras pasar unos minutos dentro para comprobar su funcionamiento, la abandonó confirmando a los técnicos presentes que la sala no funcionaba bien. Pudo escuchar dos sonidos, uno grave y otro agudo”. Ante la mirada incrédula de los técnicos que se encontraban en ese instante con él, Cage desveló que el sonido grave se trataba de su ritmo cardíaco y el agudo de su sistema nervioso, por lo que ni siquiera existía el “silencio” en esa cámara.

La obra consistió en generar una melodía con un conjunto de instrumentos de percusión, diseñados por él mismo. Éstos amplificaban las ondas cerebrales tipo alfa a través de electrodos conectados a su cabeza: eran detectadas y traducidas a impulsos que golpeaban los diferentes instrumentos, distribuidos por todo el auditorio. Esta revelación mostraba a los espectadores que ninguno de ellos había sido consciente de la realidad del hecho físico que se estaba produciendo en aquella sala. La presencia del vacío, del “silencio” para Lucier, no significaba ausencia de ruido, sino más bien el realce de aquellos sonidos que nos rodean y pasan desapercibidos.

Desde 1969, numerosos artistas y compositores han realizado versiones diferentes de *I am sitting in a room*, llegando además a utilizar el ordenador como base generadora acústica, pero, ¿les ha sido posible alterar la finalidad del experimento original o son meras modificaciones de las que se han obtenido resultados análogos?

Tras los argumentos físicos descritos con anterioridad, podríamos deducir que modificar el texto carece de sentido. No importa su contenido si la habitación y técnicas de grabación son iguales: obtendremos el resultado que dicte la frecuencia de resonancia de la sala. De igual forma, si variamos alguna propiedad física del espacio el resultado será distinto. Los nuevos tonos que obtengamos dependerán tanto del lugar que las particularidades físicas del discurso no lo variarán. Aun considerando las reacciones del oyente durante la grabación, la pasividad impuesta al espectador –ajeno a la situación donde se produce la grabación– le excluye de aquel espacio donde el sonido se transforma. Su nueva condición espacial crea una barrera difícilmente traspasable.

Sería en 2000 cuando Christopher Burns Compositor americano de música contemporánea. La trayectoria de su proceso creativo está marcada por los conceptos de simultaneidad y multiplicidad: texturas y materiales son superpuestos uno sobre otro, creando una densa polifonía cargada de energía. Actualmente imparte clases en la Universidad de Wisconsin-Milwaukee, y en el CCRMA, Stanford University transformó profundamente el significado de esta obra. En su versión de *I am sitting in a room*, Burns tampoco estaba interesado en las características resonantes de los espacios de un modo científico, sino más bien en la oportunidad de volver a traspasar esa puerta, ya abierta por Lucier, que descubriría y mostraba la acústica oculta en la habitación. Ni las propiedades físicas de la sala ni la técnica de grabación fueron alteradas. Con una ligera modificación del texto original, Burns consiguió por fin liberarse de las ataduras físicas del lugar.

La versión de Lucier comenzaba: "*I am sitting in a room, different from the one you are now...*" (*Estoy sentado en una habitación diferente de la que te encuentras...*), mientras que la nueva versión comenzaba así: "*I am sitting in a room, the same room you are in now...*" (*Estoy sentado en una habitación, la misma en la que te encuentras*).

Con esta sutil intervención, el espectador había sido ingeniosamente transportado al mismo lugar en el que el compositor se encontraba. Burns grabó el experimento no sólo para mostrar el fenómeno al oyente, sino para hacerle partícipe de ese nuevo mundo de sonidos y melodías descubierto por Lucier treinta años antes.

Burns consiguió rebasar y transformar los límites de la habitación.



Alvin Lucier en la actuación *Music for solo performer*, sentado y conectado a unos electrodos para leer las ondas alfa de su cerebro. Véase Alvin Lucier, *Reflections: interviews, scores, writings*: MusikTexte, Colonia, 1995, p. 57

Lucier en la *performance I am sitting in a room*. Véase el folleto de la grabación sonora del mismo autor y título (Lovely Music, Nueva York, 1990)

#### Referencias

- Alvin Lucier, *Reflections: interviews, scores, writings*: MusikTexte, Colonia, 1995.
- Thomas Delio, *Circumscribing the open Universe*: University Press of America, Lanham, Maryland, 1984.
- José Manuel Costa, "Entrevista a Alvin Lucier", en *ABC-Blanco y Negro Cultural* n.623: pp. 38-39.
- Entrevista-documental, París, 2001. La entrevista y la versión original de la grabación *I am sitting in a room* se encuentran disponibles en la fonoteca de música contemporánea de la red UBUWEB: <http://www.ubu.com/sound/lucier.html>
- Christopher Burns, *Realizations* (real time realization): Center for Computer Research in Music and Acoustics, Department of Music, Stanford University, 2002.

# Robert Smithson

## Textos

### Sin título (1971)

Por todo el país hay zonas mineras, canteras abandonadas y lagos y ríos contaminados. Una solución práctica para la utilización de unos espacios tan devastados sería el reciclaje de la tierra y el agua en términos de *Earth Art*. Hace poco, mientras estaba en Holanda, hice un proyecto en una cantera de arena que fue cubierta con pizarra para rehabilitarla. Los holandeses tienen muy presente el paisaje físico. Se estableció una dialéctica entre una reclamación de terrenos y el uso de la minería. El artista y el minero deben ser conscientes de que ellos mismos son agentes naturales. En realidad, esto se extiende a todos los tipos de minería y construcción. Cuando el minero o el constructor pierden la visión de lo que están haciendo a través de las abstracciones de la tecnología, no pueden manejar la necesidad de forma práctica. El mundo necesita carbón y carreteras, pero no necesitamos los resultados de la explotación minera o de las empresas de autopistas. La economía, cuando se abstrae del mundo, es ciega a los procesos naturales. El arte se convierte en un recurso que media entre el ecologismo y el industrialismo. La ecología y la industria no son caminos de dirección única, deberían ser cruces de calles. El arte puede ayudar a facilitar la necesaria dialéctica entre ellos. Se puede aprender una lección de las casas indias de los acantilados y los montículos de tierra. Ahí vemos la naturaleza y la necesidad en colaboración.

### Carta a John Dixon (1972)

Sr. John Dixon  
*Progressive Architecture*  
Reinhold Publishing Corporation  
600 Summer Street  
Stamford  
Connecticut 06904

Estimado señor Dixon:

Incluyo una lista de temas para el debate del 4 de abril en el Museo de Boston:

1. El reciclaje de terrenos en desuso, como un *strip* de minas y canteras en términos de *Earth Art*.
  2. Las exposiciones fuera de los museos, sin confinarlas a las galerías o los parques.
  3. Las obras de arte como trabajos en desarrollo en vez de productos acabados.
  4. Arte y ecología vistos como problemas sociales en lugar de problemas estéticos.
  5. La relación entre agricultura y *Earth Art*.
  6. La alternativa al "centro cultural": arte no transportable construido para emplazamientos no neutrales.
  7. Cambiar los puntos de vista sobre naturaleza. La naturaleza como dialéctica física en vez de condición representativa. El final de la pintura paisajista y los límites del idealismo. Estoy seguro de que durante el debate saldrán otras cosas. Espero conocerle pronto. Llevaré algunas diapositivas de mi proyecto en Holanda. Vea *Arts*, noviembre de 1971.
- Atentamente,

Robert Smithson  
799 Greenwich Street  
Nueva York, Nueva York 10014  
13 de marzo de 1972

### Una teoría provisional de los *Non-Sites* (1968)

Al dibujar un diagrama, el plano de una casa, el croquis de una calle para localizar un lugar o un mapa topográfico, se plasma “un dibujo lógico de dos dimensiones”. Un “dibujo lógico” difiere de un dibujo natural o realista en que rara vez se parece al objeto que representa. Es una *analogía* o *metáfora* bidimensional, A es Z.

El *Non-Site* (un *earthwork* de interior)\* es un cuadro lógico tridimensional que resulta abstracto, aunque *represente* un sitio real de Nueva Jersey, los Llanos de Pine Barren. Gracias a esta metáfora tridimensional, un sitio puede representar otro sitio que no se le parezca, de ahí el *Non-Site*. Entender este lenguaje de sitios es apreciar la metáfora entre la construcción sintáctica y el conjunto de ideas, abandonando la función previa de cuadro tridimensional que no parece un cuadro. El “arte expresivo” evita el problema de la lógica, por lo tanto no es verdaderamente abstracto. Una intuición lógica puede convertirse en un “nuevo sentido de la metáfora” enteramente libre de contenido expresivo natural o realista. Entre el sitio real en Pine Barrens y el *Non-Site* en sí, existe un espacio de importancia metafórica. Pudiera ser que “viajar” en este espacio fuera una inmensa metáfora. Todo lo que hay entre los dos sitios podría convertirse en material físico metafórico desprovisto de significados naturales y suposiciones realistas. Digamos que se emprende un viaje ficticio si se decide ir al sitio del *Non-Site*. El “viaje” se vuelve algo inventado, planeado, artificial; por lo tanto, se podría hablar de un no-viaje a un sitio desde un *Non-Site*. En cuanto se llega al “aeródromo”, se descubre que está hecho artificialmente en forma de hexágono, y que diseñé este sitio en términos de límites estéticos más que de límites políticos o económicos (31 subdivisiones, ver mapa).

Esta breve teoría es provisional y se puede abandonar en cualquier momento. Las teorías, como los objetos, también se abandonan. Es cuestionable que las teorías sean eternas. Las teorías desaparecidas forman los estratos de muchos libros olvidados.

\**Non-Site #1*. Smithson cambió el título de este texto, que inicialmente fue “Varias notas sobre *Non-Sites*”. Ha sido extraído parcialmente de Lawrence Alloway, “Introduction”, en *Directions 1: Options*, Milwaukee Art Center, 1979, p. 6.

### *Non-Site Number 2* (1968)

(Sobre el Weehawken Quadrangle Map, New Jersey-New York, 7.5 Minute Series-topographic)

- a. 12 divisiones del mapa en plataformas triangulares
- b. 12 divisiones menores centrales rodean “un pantano” entre Moonachie Creek y Bashes Creek. Llamo *polo entrópico* al lugar donde los 12 puntos convergen.

### c. *Los grados de entropía*

- |                                    |                   |
|------------------------------------|-------------------|
| 1. La división de la languidez     | entre 90° y 60°   |
| 2. La división del comatoso        | entre 60° y 30°   |
| 3. La división de la desidia       | entre 30° y 0°    |
| 4. La división de la apatía        | entre 0° y 30°    |
| 5. La división del sopor           | entre 30° y 60°   |
| 6. La división del estupor         | entre 60° y 90°   |
| 7. La división del letargo         | entre 90° y 120°  |
| 8. La división de la fatiga        | entre 120° y 150° |
| 9. La división del tedio           | entre 150° y 180° |
| 10. La división de la lasitud      | entre 180° y 150° |
| 11. La división del olvido         | entre 150° y 120° |
| 12. La división de la holgazanería | entre 120° y 90°  |

Textos extraídos de Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings* (2ª edición): The University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, California, 1996.

Originalmente publicado en Nancy Holt (ed.), *The Writings of Robert Smithson*: New York University Press, Nueva York, 1979 (ISBN # 0-520-20385-2)

El texto de Robert Smithson “Cuasi-infinitos y la disminución del espacio” (pp. 84-87) reproduce su propia maqueta para la edición del libro *Robert Smithson: The Collected Writings*

## José Luis López Linares

La cuenca carbonífera de Puertollano



























NAVARRA

FRANCE

ESPAÑA

HUESCA

Anie 2.504 m.

Anialarra 2.358 m.

Hiru Errege Mahaia 2.444 m.

Lapakiza Linzola 2.100 m.

Petrebema 2.365 m.

Sobarcal 2.255 m.

Atxerito 2.358 m.

Gamueta 2.313 m.

Alano 2.290 m.

Ezkaurre 2.047 m.

Castillo de Ach

## Proyecto del embalse de Itoiz (revisitado)

Versión extraída y traducida de *Itoiz revisited. The case against the Itoiz dam in the Irati valley: Solidarios con Itoiz, 1998.*

El embalse de Itoiz tiene una altura de dique de 135 m., a 590 m. por encima del nivel del mar, con una capacidad de 418 hm<sup>3</sup>, y reserva de 35 km. de longitud. El volumen de agua ha sumergido 1.100 ha. de tierra, hábitat de varias especies en peligro de extinción, incluyendo la nutria, el búho real y el buitre leonado, que habían encontrado refugio en esta zona. El área afectada por el embalse se encuentra en la zona de transición entre el clima pirenaico y el clima mediterráneo, acoge una diversidad única de especies vegetales y animales, considerándose de importante valor ecológico a preservar.

Dado que los embalses en general alteran ecosistemas fluviales y sus correspondientes hábitats abundantes en peces, y dada la evidencia del impacto de los pantanos en la vida acuática, está asumido, sin que se haya comprobado lo contrario, que la vida piscícola no se adapta, y que el gran volumen de agua la extingue. Está también comprobado que la cantidad de especies que se adaptan al volumen mayor de agua es menor, reduciéndose así su diversidad sólo a reservas.

En total, el embalse de Itoiz ha inundado los valles de Arce, Longuida e Irati, donde había localizadas tres reservas naturales y dos zonas de protección de aves, declaradas por la Unión Europea. El embalse ha hecho desaparecer los pueblos de Artozqui, Itoiz, Ulozi, Orbaiz, Gorriz, Ezkai, Muniain, y ha afectado a los de Nagore, Osa, Usoz, Lakabe, Alos de Longuida, Rala, y Oroz Betelu. Asimismo, se ha perdido una ermita prerrománica, tres iglesias románicas, tres iglesias góticas, y dos puentes medievales, considerados de relevante valor cultural e histórico por historiadores de arte y arqueólogos. La amenaza del embalse sobre este área desde finales de los años 80 paralizó cualquier intento de reconstrucción ante el deterioro que producen, como en algunos casos, 500 años de historia. La

mayoría de los propietarios de los edificios no quisieron invertir en la restauración cuando el futuro del embalse no estaba aún decidido. De esta manera, con el deterioro, gran parte de las construcciones fueron desmoronándose.

Los antecedentes del embalse de Itoiz fueron redactados como parte integral del Plan Hidrológico Nacional para reconducir agua a regiones del sudeste. El gobierno ha insistido en que el embalse obedece a necesidades de regadío que favorecerán la agricultura. Pero los medioambientalistas consideran que el regadío es innecesario, viendo la reducción de la población activa en el sector agrícola, según normas de la Unión Europea y la política agrícola.

Un estudio de coste/beneficio, en relación al sistema de canalización del embalse de Itoiz, demuestra que los gastos de construcción del sistema de canales serán superiores a los beneficios obtenidos por el regadío. Las estadísticas de la extensión de las zonas de regadío y del rendimiento de las cosechas regadas no resultan convincentes, especialmente para los mayores canales, abastecidos por grandes embalses.

Además, los problemas asociados a la salinización y saturación son importantes para la agricultura de regadío. Por tanto, mientras no se demuestre que los embalses no tienen problemas con la irrigación, invariablemente, en mayor o menor medida, irán asociados a los proyectos de grandes embalses o canales de regadío.

Existe una creencia compartida entre medioambientalistas de que la intención del Plan Hidrológico Nacional es construir la totalidad de los embalses previstos, de manera que permita un eventual trasvase hidráulico entre cuencas diferentes. No cabe ninguna lógica económica que justifique el embalse del río Irati, más que el desvío de aguas a las regiones del sureste.

PROYECTO : IBON ARANBERRI  
 CARTEL : C-1  
 PROVINCIA : NAVARRA  
 ARCHIVO : P030C001  
 DIMENSIONES : 2850x1750  
 ALFABETO : CCRIGE  
 Hb : 270  
 ORLA : 54  
 RETRORREFLECTANCIA : Nivel 1  
 ESCALA : 1 : 30



	A	O	I	Z
X mm	1659	1948	2277	2395
Y mm	1178	1178	1178	1178
H mm	270	270	270	270

AOIZ <=> 930mm

FLECHA: L=550 V=(444,1588) B1=(499,1344) B2=(389,1038)

	N	A	G	O	R	E
X mm	261	558	847	1149	1478	1758
Y mm	303	303	303	303	303	303
H mm	270	270	270	270	270	270

NAGORE <=> 1691mm

FLECHA: L=550 V=(2589,652) B1=(2239,454) B2=(2162,225)

PROYECTO : IBON ARANBERRI  
 CARTEL : F-6  
 PROVINCIA : NAVARRA  
 ARCHIVO : P030C007  
 DIMENSIONES : 1450x250  
 ALFABETO : CCRIGE  
 Hb : 100  
 ORLA : 25  
 RETRORREFLECTANCIA : Nivel 1  
 ESCALA : 1 : 20

	A	O	I	Z	/	A	G	O	I	T	Z
X mm	326	433	555	599	694	781	888	1000	1122	1160	1253
Y mm	75	75	75	75	75	75	75	75	75	75	75
H mm	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

AOIZ/AGOITZ <=> 999mm



PROYECTO : IBON ARANBERRI  
 CARTEL : C-3  
 PROVINCIA : NAVARRA  
 ARCHIVO : P030C008  
 DIMENSIONES : 900x400  
 ALFABETO : CCRIGE  
 Hb : 150  
 ORLA : 20  
 RETRORREFLECTANCIA : Nivel 1

COMENTARIO : Poste de 100x50x3x4000 mm.  
 ESCALA : 1 : 30



PROYECTO : IBON ARANBERRI  
 CARTEL : C-2  
 PROVINCIA : NAVARRA  
 ARCHIVO : P030C008  
 DIMENSIONES : 900x400  
 ALFABETO : CCRIGE  
 Hb : 75  
 ORLA : 15  
 RETRORREFLECTANCIA : Nivel 1

COMENTARIO : Poste de 100x50x3x4000 mm.  
 ESCALA : 1 : 30



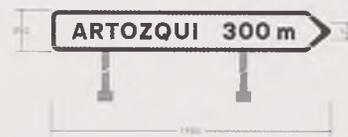
PROYECTO : IBON ARANBERRI  
 CARTEL : F-2  
 PROVINCIA : NAVARRA  
 ARCHIVO : P030C003  
 DIMENSIONES : 1700x250  
 ALFABETO : CCRIGE  
 Hb : 100  
 ORLA : 25  
 RETRORREFLECTANCIA : Nivel 1  
 ESCALA : 1 : 20

	A	R	T	O	Z	Q	U	I
X mm	125	238	330	423	539	630	752	865
Y mm	75	75	75	75	75	75	75	75
H mm	100	100	100	100	100	100	100	100

ARTOZQUI <=> 750mm

	3	6	9	m
X mm	1045	1143	1244	1377
Y mm	75	75	75	75
H mm	100	100	100	75

300 m <=> 442mm



# Ibon Aramberri

Itoiz

Desde el establecimiento de la sociedad urbana, la superficie terrestre viene remodelándose progresivamente. Resulta paradójico comprobar que las consecuencias de esta expansión llegan a veces a mimetizarse con las imágenes visionarias de las vanguardias históricas en las cuales el ser humano tenía como objetivo superar las leyes de la naturaleza. En la tradición moderna el paisaje natural aparece como escenario de ampliación de las utopías. Movimientos radicales de arquitectura de los años 60 planteaban una transformación hacia la urbanización total, denominándolo como “el nuevo paisaje doméstico”. Hoy, aquella ideología transformadora de la modernidad ha sido reemplazada por la tecnología que sólo se representa como una imagen de sí misma.

En este sentido, se podría establecer una conexión indirecta entre los proyectos visionarios de otras épocas y las obras civiles de la actualidad. A veces éstas funcionan como metáfora del fracaso de las ideologías pasadas que tenían como leit motive la transformación. Por contra, el desarrollo actual ejemplifica el éxito de la tecnología desprovista de programa ideológico... Sin embargo, constatamos que esta pérdida de identificación, la división entre proyecto y servicio, lleva consigo cierto desencanto social.

Desde esta orientación monumentalista, se puede tomar como caso de estudio la infraestructura de los embalses artificiales. En España, la red de los embalses de agua representan la obra pública más emblemática de la época franquista. Aquella obsesión constructora fue tomada como estandarte de los nuevos

tiempos. El desarrollo de este plan tenía como objetivos el abastecimiento de energía eléctrica y el trasvase de aguas de regadío a zonas secas. Numerosos valles del Pirineo han sufrido una transformación drástica dando lugar a los lagos artificiales que actualmente conocemos. Hoy en día forman parte del paisaje y sobre el mapa la nueva geografía aparece como un ecosistema totalmente integrado.

En las últimas décadas la construcción de los pantanos ha vuelto a cobrar fuerza. Localidades enteras han sido destinadas inevitablemente a desaparecer bajo el agua. Estos hechos han provocado una oposición fuerte por parte de movimientos sociales y grupos ecologistas. En un plano más cercano, lo topográfico adquiere también el signo de lo político, al tratarse de contextos conflictivos y poseedores de una marcada identidad local.

Tanto por su significado literario como en sus consecuencias físicas, los embalses son neutralizadores de los sedimentos de la historia. A la vez que eliminan lo auténtico se nutren de ello. Así el lugar se convierte en una gran ruina, el monumento continuo. Ruina en tanto que desaparición o ruina recuperada por el aura de lo acontecido y su posterior retransmisión. El entorno primigenio desaparecido da lugar al nacimiento del nuevo paisaje artificial. El fenómeno de los embalses escenifica la pérdida y, en consecuencia, la sublimación del paisaje simbólico. En la condición de ruina, su percepción sobre mapa se va concentrando. Aparecen como puntos de atracción en la periferia, nuevos escenarios de ficción donde se proyectan las visiones del entorno primario, elaboradas desde la imaginación urbana.

# Cuasi-infinitos y la disminución del espacio

Para muchos artistas el universo se está expandiendo, para otros se contrae

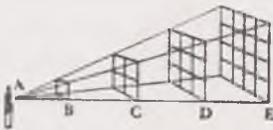
por

ROBERT SMITHSON

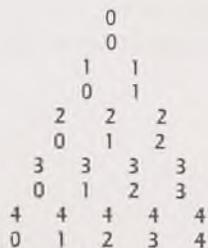
"Es difícil visualizar sin una conciencia de sentido del tiempo". J. G. Ballard, *El hombre sobrecargado*



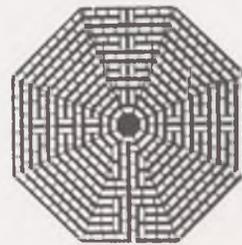
10 Instalación de Ad Reinhardt



09 En Eretra, de Edgar Allan Poe



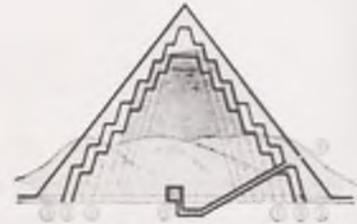
08 A Discrete Scheme Without Memory de Dan Graham



01 El laberinto de Amiens (Francia)



02 Construido para Fabricius en la Universidad de Padua



03 La Pirámide de Meidum



04 La Torre de Babel



05 Modelo de universo de Kepler

EN TORNO A CUATRO BLOQUES de imprenta voy a pedir cuatro márgenes ultramundanos que contengan información indeterminada además de incluir reproducciones. El primer obstáculo será un laberinto 01, que la mente cruzará en un instante, eliminando así el problema espacial. El siguiente encuentro es un teatro de anatomía abismal 02. La mente pasará rápidamente sobre esta altura de vértigo. Aquí, las páginas del tiempo son de papel fino, incluso cuando se trata de una pirámide 03. El centro de esta pirámide está por doquier y en ningún sitio. Desde este centro se podría ver la Torre de Babel 04, el universo de Kepler 05, o un edificio hecho por el arquitecto Ledoux 06. Formular una teoría general de este sistema inconcebible no resolvería sus simétricos dilemas. Preparada para atrapar la mente, es una entre un número infinito de "ciudades del futuro 07". Los códigos inútiles 08 y los experimentos extraños 09 dan una idea vaga de la abstracción "absoluta" 10. Nos damos cuenta de lo que T. E. Hulme llamó "el límite... los fríos paseos... que no llevan a ningún sitio".

En "Doce reglas para una nueva academia", de Ad Reinhardt, encontramos la siguiente afirmación: "El presente es el futuro del pasado, y el pasado del futuro". La borrosa superficie de las secciones en los bordes de los "cuadros" normales de Reinhardt (60"x 60") revela tenues cuadrados de tiempo. El tiempo, como una intersección incolora, es absorbido casi de manera imperceptible por nuestra consciencia. Cada cuadro es a la vez memoria y olvido, una paradoja del oscurecimiento del tiempo. Las líneas de su cuadrícula son apenas visibles, fluctúan entre el futuro y el pasado.

George Kubler, como Ad Reinhardt, parece interesado en las "débiles señales" del "vacío". Principios y finales se proyectan sobre el presente como planos difusos de la "realidad". En *La forma del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas* Kubler decía "la realidad es... la pausa intercéntrica cuando no pasa nada. Es el vacío entre acontecimientos". Reinhardt parece obsesionado con este "vacío", tanto que ha intentado darle forma concreta, una forma que evade la forma. Aquí no encontramos alusión a la "duración", sino un intervalo sin insinuación de "vida o muerte". Ésta es una parte coherente de un infinito escondido. El futuro entrecruza el pasado como un inalcanzable presente. El tiempo se desvanece en una perpetua igualdad.

La mayoría de los conceptos de tiempo (progreso, evolución, avance) se describe en términos biológicos. Se hacen analogías entre biología y tecnología, el sistema nervioso se extiende a la electrónica, y el sistema muscular a la mecánica. El funcionamiento de la biología y la tecnolo-

HGFEDCBA  
GHFEDCBA  
FGHEDCBA  
EFGHDCBA  
DEFGHCBA  
CDEFGHBA  
BCDEFGHA  
ABCDEFGHI

B No-código basado en la Ars Magna de Ramón Llull



06 Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806)



07 "Ciudad del Futuro"

11 Todo arte que se origine con voluntad de "expresión" no es abstracto, sino representacional. El espacio se representa. Los críticos que interpretan el arte en términos de espacio ven la historia del arte como una reducción del espacio ilusionista tridimensional al "mismo orden del espacio que nuestro cuerpo" (Clement Greenberg, *Abstracto*,

*Representacional, etcétera*). Aquí, Greenberg hace ecuación de "espacio" con "nuestros cuerpos", e interpreta esta reducción como abstracta. Esta antropomorfización del espacio estéticamente es una "triste falacia" y en ningún modo abstracta.



12 Plancha probablemente dibujada para Spigelius (1627)



13 Willem de Kooning



14 Jackson Pollock

"Aunque la cosas inanimadas permanecen como la evidencia más tangible de que el remoto pasado realmente existió, las metáforas convencionales usadas para describir este pasado visible eran fundamentalmente biológicas". George Kubler, *La forma del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*.

nowhere

,

TT

,

nowhere.

.

.

,

,

).

;

the pleasure

nowhere.

let him go to sleep

TT

John Cage, *Silencio*

Cambridge: M.I.T. Press

"El doctor Bronowski, entre otros, ha señalado que las matemáticas, que la mayoría de nosotros percibimos como la más objetiva de todas las ciencias, constituye la mayor metáfora imaginable, y debe ser juzgada estética e intelectualmente en términos del éxito de esta metáfora". Norbert Wiener, *El uso humano de seres humanos*.

gía no pertenece a los dominios del arte, sino al tiempo "útil" de duración (activa) orgánica, que es inconsciente y mortal. El arte de los espejos es la "realidad" en la que Kubler y Reinhardt trabajan. Lo que es real está separado de las continuas "acciones" entre nacimiento y muerte. La acción no es el motivo de la pintura de Reinhardt. Cuando la "acción" persiste, o no está disponible o es inútil. En el arte, la acción se convierte siempre en inercia, pero esta inercia no tiene lugar en el que asentarse, excepto en la mente, que está tan vacía como el tiempo real.

#### LA ANATOMÍA DEL EXPRESIONISMO 11

El estudio de la anatomía ha llevado desde el Renacimiento a un concepto de arte en términos de biología 12. Aunque es raro que se enseñe anatomía en las escuelas de arte, las metáforas de las ciencias anatómica y biológica persisten en la imaginación de los artistas más abstractos. En los cuadros de Willem de Kooning 13 y Jackson Pollock 14 se pueden encontrar rastros de metáforas biológicas 15, o lo que Lawrence Alloway llamó "biomorfismo" 16. En arquitectura, sobre todo en las teorías de Frank Lloyd Wright, prevalece la metáfora biológica 17. La idea de "lo orgánico" de Wright tuvo una poderosa influencia sobre ambos arquitectos y artistas. Esto, a su vez, produjo cierta nostalgia de comunidades rurales y entornos bucólicos, y como resultado se creó una actitud antiurbana en la estética. La opinión de Wright sobre la ciudad como un "cáncer" o "enfermedad social" perdura hoy en día en el pensamiento de algunos de los artistas y críticos más "formales". El impresionismo abstracto reveló esta condición visceral, sin ninguna conciencia del papel de la metáfora biológica. En general se piensa que el arte es "creativo", o que tiene en palabras de Alloway "*fases de plantación, germinación, crecimiento, amor, lucha, decadencia y renacimiento*". En este caso, la ciencia de la biología se convierte en "ficción biológica" y el problema de la anatomía se disuelve en una "masa orgánica". Si esto es así, entonces el expresionismo abstracto fue una desintegración de la "pintura figurativa" o una descomposición del antropomorfismo. Los modos impresionistas del arte también padecen este síndrome biológico.

Kubler sugiere que las metáforas extraídas de la ciencia física y no de la ciencia biológica serían más apropiadas para describir la condición de arte. Desde el siglo XIX la biología ha infundido en la mente de la mayoría de la gente una fe inconsciente en la "evolución creativa". En los trabajos de algunos artistas se hace muy evidente la comprensible insatisfacción con esta fe.

15 La metáfora biológica está en el fondo de toda crítica "formalista". No hay nada abstracto en de Kooning o Pollock. Situarlos en un sistema formalista es simplemente una mutación crítica basada en un mal entendimiento de la metáfora, concretamente la biológica extendida a la espacial.

16 "Los biomórficos años cuarenta", en *Art Forum*, septiembre 1965

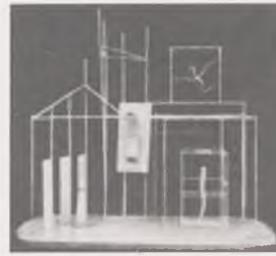
17 A Quizá el Museo Guggenheim sea el logro más visceral de Wright. No hay edificio más orgánico que este tracto digestivo invertido. Los ambulatorios son metafóricamente intestinos. Es un estómago de cemento.



B Museo Guggenheim

**18** Las ideas truncadas en *Nova Express* (Evergreen Black Car Book, BC-102) revelan en parte la muerte térmica de la metáfora biológica. "El cerebro de insecto de Minraud encerrado en un cristal...". M. L. von Franz, en *Tiempo y sincronía en psicología analítica*, afirma: "Los físicos que estudian cibernética han observado que lo que llamamos consciencia parece consistir de un flujo intra-

físico o tren de ideas, que fluye 'en paralelo a' (o incluso se explica posiblemente por) la 'flecha' del tiempo. Mientras M. S. Watanabe argumenta de forma convincente que este sentido del tiempo es un hecho sui generis, otros como Grünbaum se presta a creer que la entropía es la causa del tiempo en el hombre". Ver J. T. Fraser (ed.), *Las voces del tiempo*: George Braziller, Nueva York, 1966, p. 218.



**19** Alberto Giacometti, *El palacio a las cuatro de la madrugada*, 1932-33

"En principio, la nada permanece inaccesible para la ciencia". Martin Heidegger, *Una introducción a la metafísica*

"La unidad de la naturaleza es un puente extremadamente frágil y artificial, una red de jardín". T. E. Hulme, *Cenizas*

"Para él fue un choque que ninguno de los robots nunca hubiera visto una cosa viva. Ni un bicho, ni un gusano, ni una hoja. No sabían lo que era la carne. Sólo lo sabían los médicos, pero ninguno de ellos podía entender de verdad lo que significaban las palabras 'materia orgánica'". Michel Shaara, *Huérfanos del vacío*

**24 A** Para más ejemplos de edificación que concierne a obeliscos ver *Una historia breve del obelisco egipcio* de W. R. Cooper (Samuel Bagster and Sons, Londres, 1877). "La primera mención del obelisco, o Tekhen, ocurre en relación con la pirámide, y ambos son igualmente designados monumentos sagrados en las estelas funerarias del Antiguo Imperio, y también estaban indudablemente dedicados al culto al sol: en ocasiones el obelisco estaba representado rematando una pirámide, posición que jamás se ha sabido que ocupara".

**B** *El obelisco de Nueva York—La aguja de Cleopatra* de Charles E. Moldenke (Anson D. F. Randolph and Co., Nueva York, 1891). "Sabemos que el obelisco de Karnak, erigido por la reina Hatasa, estaba cubierto de 'oro puro' en el vértice de su pirámide...".

**C** *La aguja de Cleopatra y otros obeliscos egipcios* de Sir E. A. Wallis Budge (The Religious Tract Society, Londres, 1926). Mirando obeliscos en Roma: "La esfera de latón que había sido colocada en lo alto del obelisco en tiempos de Calígula había desaparecido; aunque estaba vacío muchos creían que debía ser encontrado porque contenía valiosos objetos".

### EL ORGANISMO QUE DESAPARECE

La metáfora biológica tiene su origen en el orden temporal, pero algunos artistas han destemporalizado ciertas propiedades orgánicas y las han transformado en objetos sólidos que contienen "ideas de tiempo". Esta actitud hacia el arte es más egipcia que griega, estática más que dinámica. O como lo denomina William S. Burroughs "el dolor termodinámico y el banco de energía" **18**, una condición del tiempo que se origina dentro de objetos aislados, no en el exterior. Artistas tan diferentes como Alberto Giacometti, Ruth Vollmer, Eva Hesse y Lucas Samaras manifiestan esta tendencia.

Uno de los primeros trabajos de Giacometti, *El palacio de la madrugada* **19**, trata sobre el tiempo de forma enigmática y explícita. Pero difícilmente se podría decir que esta "estructura-tiempo" muestra algún asomo de vitalidad orgánica. Su equilibrio es frágil y precario, y vacío de cualquier idea de energía, pero tiene una grandeza primordial **20**. Conduce nuestra imaginación al principio mismo del origen del tiempo, a la memoria fundamental. El arte y el pensamiento de Giacometti comportan un punto de vista entrópico del mundo. "Me resulta difícil callarme", le dijo Giacometti a James Lord. "Es el delirio que nace de la imposibilidad de lograr algo realmente" **21**.

Existen paralelismos en el arte de Ruth Vollmer y el de Giacometti. Por ejemplo, ella confeccionó unas pequeñas y delicadas estructuras geométricas antes de hacer las "esferas" de bronce y, al igual que Giacometti, considera estos primeros trabajos "callejones sin salida". Pero no se puede negar que estos trabajos son de la misma clase que los de Giacometti, ya que ambos evocan la presencia y ausencia del tiempo. El *Obelisco* **22** de Ruth se parece al *Palacio a las cuatro de la madrugada* en el carácter. Traen a la memoria "la esfera de Pascal" perdida en un pasado egipcio, o en palabras de Plotino de Estoa, "sombras en la sombra" **23**. La materia en este *Obelisco* **24** se opone e inhibe a toda actividad, el futuro desaparece.

El arte de Eva Hesse es vertiginoso y extraordinariamente sombrío **25**. Los enrejados están momificados, las redes contienen trozos disecados, los cables se extienden desde marcos envueltos estrechamente, el efecto general es un abandono cósmico. Las espirales siguen y siguen, algunas se han abierto sólo para mostrar un centro vacío. Tales "cosas" parecen destinadas para una cámara funeraria que excluye toda mención de los vivos y los muertos. Su arte nos hace pensar en las obsesiones de los faraones, pero en este caso la medida antropomórfica está ausente. Nada

**D** *Salambó* de Gustave Flaubert (un Berkeley Medallion Book, 1966). Mirando obeliscos en Byrsa: "...los obeliscos están pasados sobre sus puntas como antorchas invertidas".

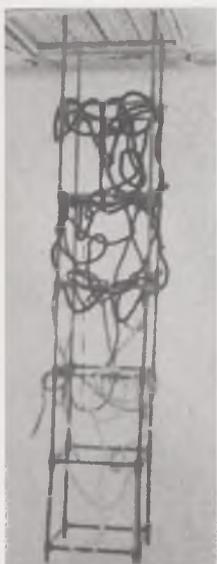
**20** Lo que sigue es parte de un manuscrito que describe *El palacio a las cuatro de la madrugada*. Giacometti se lo dictó a André Breton para su publicación en la revista *Minotauro* (n.3-4, 1933, p. 42) y posteriormente traducido por Ruth Vollmer al inglés (ver la revista *Transformación* publicada por Wittenborn). "Este objeto ha tomado forma poco a poco; al final del verano de 1932 paulatinamente se me aclaró, las diferentes partes tomaron su forma exacta y su lugar concreto en el ensamblaje. Cuando llegó el otoño había adquirido tal realidad que su ejecución en el espacio no llevó más de un día". Además añade: "...los días y las noches tenían el mismo color, como si todo ocurriera justo antes del amanecer...".

**21 A** *Giacometti Portrait*, Museo de Arte Moderno



**22** Ruth Vollmer, *Obelisco*, 1962

**23** Cita de *Enéadas*, en *Conceptos de Masa en física clásica y moderna* (Harper Torch Book, TB571) de Max Jammer, página 31. En la misma página Jammer continúa: "Praclus, el otro gran exponente del neoplatonismo en Oriente, acepta la doctrina de Plotino, pero con una importante modificación: la pasividad o inercia de la materia viene de su extensión". El declive de las categorías de "pintura" y "escultura" parece ser el resultado de este problema de extensión espacial desde la materia. El espacio deviene una ilusión sobre la materia.



25 A Eva Hesse, *Laocoonte*, 1965



B Pergamen?, *Laocoonte*

C En su *Laocoonte*, basado en la escultura de Pergamen? (siglo II a. C.), descubrimos la ausencia de "pathos" y la evitación deliberada de lo antropomórfico. En cambio, uno sólo es consciente de los vestigios de serpientes desvitalizadas que se entroscan en el

enrejado con las juntas unidas por relas. Todo lo "clásico" y "romántico" está mitigado y descuidado. La estética barroca del *Laocoonte* original, con sus líneas fluidas, suaves y sueltas, se transforma en una torre seca y esquelética que no lleva a ningún sitio.

se encarna en nada. El deterioro humano no es evidente en ningún sitio.

El sistema aislado que Samaras 26 ha formulado irradia un esplendor malvado. Racimos de alfileres cubren repugnantes órganos de origen desconocido. Sus objetos están infundidos de amenaza y melancolía. Se puede apreciar un persistente narcisismo 27 en algunos de sus "tesoros". Ha hecho maquetas de tumbas y monumentos que combinan los "tiempos" del antiguo Egipto con los futuros más desechables de la ciencia ficción 28.

### TIEMPO E HISTORIA COMO OBJETOS

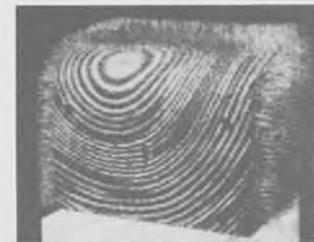
A principios del siglo, un grupo de coloristas franceses se agruparon juntos para acometer el asalto al concepto burgués de progreso. Este tipo bohemio de progreso se convirtió gradualmente en lo que en ocasiones se conoce como vanguardia. Ambos conceptos de duración ya no son formas absolutas de "tiempo" para los artistas. La vanguardia, como el progreso, está basada en una consciencia ideológica del tiempo. El tiempo como ideología ha producido muchas "historias del arte" dudosas con la ayuda de los medios de comunicación. Las historias de arte se pueden medir en el tiempo a través de los libros (años), las revistas (meses), los periódicos (semanas y días), la radio y la televisión (días y horas). Y en la propia galería, a través de *instantes!* El tiempo se lleva a una condición que se rompe en "objetos abstractos" 29. El tiempo aislado de la vanguardia ha producido su propia historia desconectada o entropía.

Consideremos la vanguardia como Aquiles y el progreso como la tortuga en una carrera que seguiría la segunda paradoja de Zeno de "regresión infinita" 30. Esta lógica no aristotélica desafía el sistema deductivo formal y dice que "el movimiento es imposible". Podemos parafrasear la descripción de Jorge Luis Borges de esta paradoja (ver *Avatares de la tortuga*): la vanguardia va diez veces más rápido que el progreso, y le da al progreso una ventaja de diez metros. La vanguardia recorre esos diez metros, el progreso uno; la vanguardia cubre ese metro, el progreso avanza un decímetro; la vanguardia hace ese decímetro, el progreso un centímetro; la vanguardia va un centímetro, el progreso, un milímetro; la vanguardia, el milímetro, el progreso una décima parte de un milímetro, y así hasta el infinito sin que el progreso sea adelantado nunca por la vanguardia. El problema podría reducirse a esta serie:

$$10 + 1 + 1/10 + 1/100 + 1/1000 + 1/10.000 + \dots$$

"El individuo es el asiento de un proceso constante de decantación; decantación del recipiente que contiene el fluido del tiempo futuro, lenro, pálido y monocromo, hacia el recipiente que contiene el fluido del tiempo pasado, agitado y multicolor por el fenómeno de sus horas". Samuel Beckett, *Proust*

30 A Don Judd ha estudiado las "progresiones" y "regresiones" como "objetos sólidos". Ha basado algunas obras en los "números naturales inversos". Algunos de ellos se pueden encontrar en *Suma de series* de L. W. Jolley, un libro de bolsillo de Dover.



26 Lucas Samaras, *Sin título*, 1963

27 Auto-amor, auto-observación, auto-examen y auto-consciencia resultan en una mente aislada. Esta clase de mente tiende a producir una "realidad" ficticia, separada de la naturaleza orgánica. El *Monsieur Teste* de Paul Valéry es, quizás, la más grande elucidación del narcisismo. "Él se observa a sí mismo, maniobra, no quiere que le manipulen. Sólo conoce dos valores, dos categorías. Aquellas que la consciencia reduce a sus actos: lo posible y lo imposible. En esta extraña cabeza, donde la filosofía tiene poca credibilidad, donde el lenguaje siempre está a prueba, hay escasos pensamientos que no estén acompañados por un sentimiento de que es una tentativa..."

28 En *13 historias francesas de ciencia ficción*, editada por Damon Knight (Bantam de bolsillo, F2817) hay un relato de Charles Henneberg titulado *Moonfishers* (Pescadores de la luna). "Los interplanetarios han aterrizado en estas arenas. Los había de muchos tipos. Mucho después el faraón Psammetichus III anotó: 'Cayeron del cielo como la fruta de una higuera que es agitada: eran del color del cobre y el sulfuro, y algunos tenían ojos'."

29 El siguiente libro clarifica esta idea: *Abstracción y empatía* de Wilhelm Worringer (Routledge and Kegan Paul Ltd., Londres, 1953); traducido del alemán *Abstraktion und Einfühlung*, 1908. "Hasta ahora, por lo tanto, como un objeto depende del espacio, no es capaz de apartarse a nosotros en su individualidad material cerrada". Y "por lo tanto, el espacio es el mayor enemigo de todos aquellos que buscan la abstracción..."



B Don Judd, *Sin título*, 1965



AUTOPISTA HACIA EL OESTE

Ruta 54. Al suroeste de Nuevo México

*“Patearon tanto la autopista que,  
de las continuas idas y venidas,  
consiguieron que echase humo”.*

*“Sus pensamientos tampoco dejaban de vagar. Sin casa, sin tierra, el viaje era a ninguna parte”.*

**CONTACT  
INFORMATION**

**Sea Code Inc.**

**10401 Roselle St.**

**Suite 400**

**San Diego, CA 92121**

**Phone: 1.619.819.9337**

**Fax: 1.619.819.9397**

**info@seacode.com**



FAMILIA SIN HOGAR, EN 1936 ERAN  
AGRICULTORES ARRENDATARIOS

Arrancados de la tierra por enfermedad, abocados a viajar por la pobreza, iban de condado en condado buscando un resquicio de esperanza.

Atoka County, Oklahoma. 16 de junio, 1938



El polvo de los caminos todavía no se había asentado cuando nuevos emigrantes comenzaron su éxodo.

Emigrantes de Oklahoma en la ruta 99 en San Joaquin Valley, California. 16 de abril, 1938

# Carmen Gallano

## Fuera de lugar. El sujeto en la sociedad global

**"And to them will I give in my house and within my walls a memorial and a name (a 'yad vashem')... that shall not be cut off."**

En el frontón de Yad Vashem, Jerusalén, memorial de los seis millones de judíos exterminados por los nazis (Isaiah, capítulo 56, verso 5).

**"Sixty millions and more. I will call them my people, which were not my people; and her beloved, which was not beloved. (Romans 9:25)"**

Exergo con el que Toni Morrison introduce la única tragedia moderna escrita sobre los sesenta millones de esclavos africanos vendidos en América, *Beloved*: Penguin, N.Y. 1988.

**"Remember only that I was innocent and, just like you, mortal on that day, I, too, had had a face marked by rage, by pity and joy, quite simply, a human face!"**

Benjamin Fondane, *Exodus*

Escrito en la entrada del memorial de los Niños de Yad Vashem.

En su sed de abaratar costes de mano de obra y acrecentar beneficios, las empresas se "deslocalizan". *Offshoring*: tal es el término que viene a sumarse a la serie creciente de significantes-simulacro ("optimización", "flexibilización laboral", etc.) con los que se disimula lo que realiza el capitalismo del siglo XXI. Pues lo que las empresas dejan *off* es cualquier otra ley que no sea la del mercado. La producción ha dejado de localizarse en el orden jurídico y social generado en el asentamiento de las sociedades democráticas occidentales tras la Segunda Guerra Mundial.

La deslocalización, todo rincón del planeta que pueda escapar a las leyes que limitan la explotación de los seres humanos o de los recursos de la naturaleza, es el nuevo Eldorado a explotar por el poder económico y sin gasto de colonización política. Con tres rehenes visibles en la lógica de la producción globalizante actual: los seres humanos, reducidos a material que trabaja, la naturaleza donde aún no esté esquilmada, y la ciencia que saca provecho de ambos.

Los modos productivos de hoy no generan desarrollo alguno para los países pobres –nadie puede llamarse a engaño–, pues se trata sólo de producir más plusvalía para enriquecer calculadas finanzas: los dólares extraídos para el mercado de clientes occidentales no se quedan en los lugares en los que se producen, han de volver íntegros a quienes controlan la producción. Las empresas que publicitan los éxitos de su "deslocalización" no tienen pudor en confesarlo. Un buen ejemplo de este *offshoring* es el de la empresa de *software* "Sea Code", "la patera informática" que ofrece a sus empleados, 600 informáticos de la India, un *job* en crucero de lujo, estilo *Love Boat*. Una serie de la ABC TV Network de finales de los '80, *Vacaciones en el mar* en TVE, que mostraba cómo "whose passengers and crew had romantic and funny adventures every week", en el que cobran más que en la India, pero mucho menos que los informáticos de los Estados Unidos. Y que ofrece a sus clientes norteamericanos precios inferiores a los de otras empresas por reducir costes en esta "nave a la deriva", que sortea la legislación laboral de los países y engorrosos papeleos de inscripción legal de trabajadores inmigrantes. Otra cara de este nuevo *business model* es la de esas otras pateras y cayucos,

# SeaCode

Hybrid-Sourcing®  
Bringing Outsourcing Closer.

## COMPANY NEWS

**C++ Faring Lads**

**Los Angeles Times**

Shipping Out U.S. Jobs--to a Ship

**THE WALL STREET JOURNAL**

Talk About Offshore Jobs--These Are Three Miles Out

**A Plan to Offshore ... Just 3 Miles Out**

**Just Offshore Outsourcing**

**The Sydney Morning Herald**

Taking Technology Jobs Offshore

## SOURCING

From Offshore to Ship-to-Shore

**MTing**

Outsourcing Off Los Angeles

**PUBLIC RADIO MARKET PLACE: High-tech Goes Offshore**

## BENEFITS

**Hybrid-Sourcing™ Brings Back American Jobs**

SeaCode presents Hybrid-Sourcing an innovative engineering service which creates high-end software engineering jobs in the U.S. while still providing lower overall costs for our clients. This approach combines the capabilities and convenience of our San Diego-based software engineering center with the proximity and reduced costs of our unique ship-based engineering facility. The result of this completely new business model is the creation of U.S. engineering jobs and lower blended costs for U.S. clients.

With Hybrid-Sourcing SeaCode brings already offshored jobs back to the U.S. and ensures that 90 cents of every dollar from our clients stays in the U.S. instead of flowing to foreign locations.

**Extremely Secure yet V Accessible**

High Performance Engineering™ Reduces Time to Market

**Get The BEST of BOTH!**

## CONTACT INFORMATION

SeaCode, Inc.  
10401 Roselle St  
Suite 400  
San Diego, CA 92121

Phone: 1.619.819.9337  
Fax: 1.619.819.9397  
info@sea-code.com

**Hybrid-Sourcing™ ... Bringing Jobs and Dollars to America.**

Página web de la empresa SeaCode

Los tractores sustituyen no sólo a las mulas sino también a las personas. Cultivan hasta las puertas de las casas de aquellos a quienes sustituyeron.



Childress County, Texas. Junio, 1938



CULTURA DEL AZADÓN.

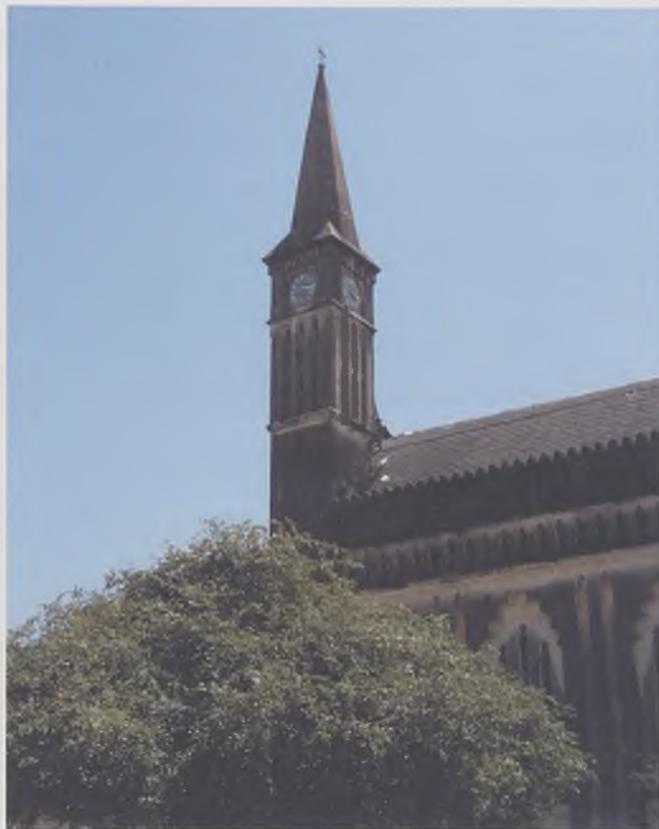
Alabama, 1937

esos *Misery Boats*, en los que se hacían los nuevos esclavos contemporáneos. Ya no hace falta capturarles en las tribus de África, ni encadenarles y azotarles, tampoco dotarles de un uniforme para transportarles en las bodegas de los barcos a las plantaciones americanas del Nuevo Mundo. Las pantallas que exhiben las “riquezas” de la sociedad del simulacro llegan a los más remotos confines, es un éxito comercial de la sociedad global.

Estos nuevos esclavos son los que llevan estigmatizado el estatuto del sujeto en el discurso capitalista, el individuo como “sujeto de libre empresa”, *selfmade man*, dejado a su suerte, a la libertad de “hacerse a sí mismo”, pero a sus propias expensas, capturado en las redes de un sistema que se aprovecha de la pérdida humana y que navega sin brújula hacia ninguna parte. Los otros, los insertados en las sociedades occidentales como trabajadores, saben que no tienen más libertad que la de aceptar condiciones laborales cada vez más precarias y menos reguladas, sin otro norte que el de mantener un mínimo poder adquisitivo de bienes de consumo.

Al expoliado de todo –es lo que ya vio Marx–, sólo le queda su cuerpo. Aunque ya no tenga asegurado que pueda venderlo como fuerza de trabajo, tal como sucedía en el capitalismo de tiempos de Marx. Sobran cuerpos al mercado mundial, pues las arcas capitalistas no están destinadas a nutrir cuerpos. Sólo los cuerpos que consumen objetos del mercado, y que se insertan en individuos-clientes, interesan para relanzar la producción. Para el Amo antiguo, encarnado en personas y bien localizado en la historia del colonialismo, la piel de un negro muerto no valía nada. Para el Amo deslocalizado, invisible e inatacable de las incontroladas redes de poder del tardocapitalismo, hasta la piel de un blanco vivo vale poco... mientras no consuma productos cosméticos. Aunque también estén esos otros cuerpos que no rentan consumiendo, pero que sirven para ser consumidos como objetos de goce. Según la ONU, cuatro millones de mujeres y dos de menores son traficados o explotados en negocios sexuales de todo el mundo. Es el tercer negocio más boyante tras el de las armas y la droga Lola Huete Machado, “El rostro de la esclavitud. Viaje al infierno de la prostitución en Camboya”, en *El País Semanal* n.1565: domingo 24 de septiembre de 2006, p. 50.

No es difícil reconocer en estos imparables negocios, por mucha declaración de derechos humanos que los gobiernos sigan proclamando, las dos vertientes de la pulsión que Freud señaló como irreducibles a la cultura: la pulsión de muerte –en guerras y en atrocidades contra el medio ambiente cometidas por los humanos en su ansia de poder–, y ese residuo de la pulsión sexual, imposible de eliminar, que sale a la luz en esos goces disidentes de los derechos humanos y de la salud de los individuos. Rentan esos goces en los que el sexo se reduce a violencia sobre mujeres y niños, pues sus cuerpos encarnan un objeto de consumo sexual, y renta el consumo de drogas, como renta el tráfico de armas. Las redes de Internet son vehículos difíciles de con-



Primera catedral anglicana erigida en África. Se edificó en 1873 sobre el solar del tristemente célebre Mercado de Esclavos de Zanzíbar, cuando los británicos lograron que el Sultán de Zanzíbar lo cerrara gracias a la presión de los misioneros. La trata de esclavos continuó en los lugares más recónditos de la isla, y sólo se abolió en 1919, por la presión internacional a los británicos, cuando éstos tomaron el pleno gobierno de Zanzíbar. El altar mayor de la catedral, de mármol blanco con vetas rojas, ocupa el sitio de lo que había sido “el árbol de los latigazos”, con los que ritualmente se marcaba el poder del amo sobre el cuerpo del nuevo esclavo. Bajo la iglesia, pueden aún visitarse las dos mazmorras, de espacio mínimo, una para hombres y otra para mujeres y niños. Los esclavos eran amontonados unos sobre otros hasta llenarlas, sin alimento alguno, pudiendo sólo beber el agua que cubría el suelo. Al salir de la mazmorra eran encadenados para ser conducidos al “árbol” que sellaría en la sangre de su cuerpo su destino.

En la página 95, fotografía de las mazmorras y el jardín que rodea la catedral anglicana de Zanzíbar. Delante de un árbol, un escultor realizó esta obra, en homenaje a tantos esclavos africanos que habían sido vendidos en aquel solar. Su autoría no está recogida por los empleados del gobierno tanzano que hacen las visitas guiadas de esta catedral, desde que el gobierno de Julius Nyerere decidió organizarlas para mostrar lo que había sido el Mercado de Esclavos. Probablemente la obra sea de finales de los años 70. El desconocimiento de su fecha y autoría no sorprende a los tanzanos, pues en la tradición swahili los artistas no son autores cuyo nombre se inscriba en su obra.



TODOS SON AGRICULTORES, SIN TIERRAS EN PROPIEDAD, DESPLAZADOS DE SU HOGAR. EL MAYOR TIENE 33 AÑOS

*“¿Dónde vamos?”*

*“¿Cómo vamos a llegar hasta allí?”*

*“¿Qué vamos a hacer?”*

*“¿Junto a quién vamos a luchar?”*

*“Si luchamos,*

*¿a quién vamos a golpear?”*

Todos han nacido en Estados Unidos. Ninguno puede votar debido a los impuestos que gravan este derecho en Texas. Todos son miembros del WPA (Works Progress Administration). Cada uno de ellos mantiene una media de 4 personas con un sueldo de 22,80 dólares al mes.

Norte de Texas. Domingo por la mañana, junio, 1937

trolar que contribuyen a la comodidad de esos comercios a-legales del goce y la muerte.

En el capitalismo, la condición de sujeto está reducida a la de “productor” en los inestables mercados laborales, y a la de “consumidor de objetos/consumido como objeto” en los multiformes mercados del goce. Incluso a los antes llamados “usuarios”, cuando aún los gobiernos aseguraban los servicios públicos, hoy los administradores de la política neoliberal los llaman “clientes” de servicios, aunque sean cada día más “subcontratas” (el *sub* designa bien a qué se reducen hoy las lógicas contractuales, en esos *trades*). Bien señala John Berger que “*los clientes se definen por el sitio en el que compran y pagan, no por dónde viven y mueren*”, y que “*las marcas y los logotipos son los toponímicos de Ninguna Parte*” John Berger, “Diez notas sobre el ‘lugar’”, en *Babelia*: sábado 16 de julio de 2005.

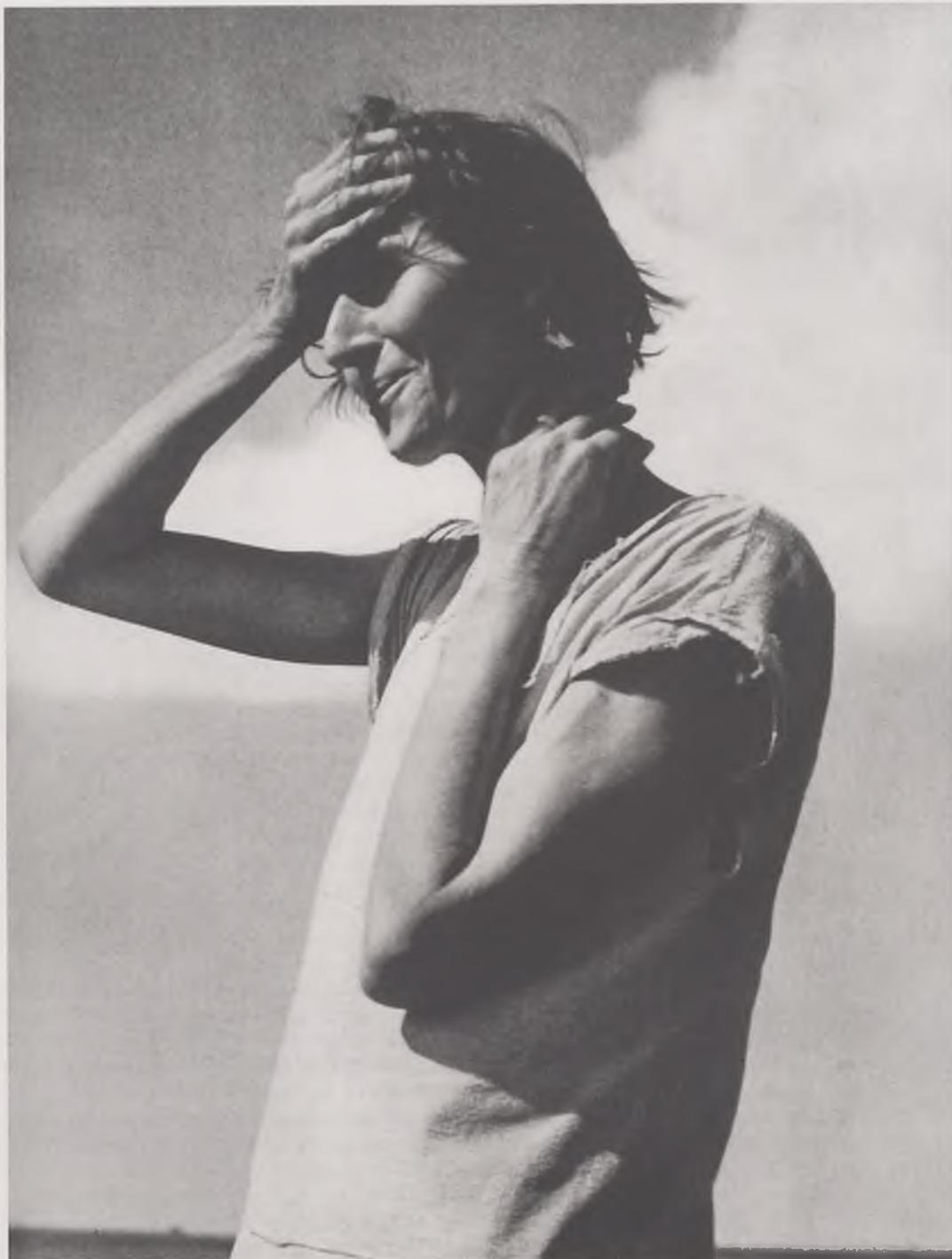
¿Cómo se ha generado ese deslocalizado estatuto de la subjetividad contemporánea? Para entenderlo, conviene examinar cómo se han trasladado el espacio y el tiempo que determinan a los sujetos de hoy. A este respecto, Manuel Castells define que el espacio actual está hecho de la yuxtaposición de conexiones globales con desconexiones locales. Propone el término *espacio de los flujos* para definir el sistema tecnológico que permite, sin instituciones políticas globales de control, el funcionamiento del poder capitalista y el disfrute de los resultados de ese poder. Pero es un espacio que no está localizable en ninguna parte. “*En cambio, para la mayoría de la gente su vida sigue siendo local más que global, y su experiencia se construye a partir de su localidad*” María Teresa Pascual de la Cueva, *En qué mundo vivimos. Conversaciones con Manuel Castells*: Alianza Editorial, Madrid, 2006, pp.131-133. Es en esa localidad de su vida donde los sujetos experimentan la desconexión con los otros y el extravío de su identidad en la ruptura de los vínculos sociales. Pero hay un factor añadido: las consecuencias de la traslación del espacio sobre el tiempo, pues ya no rige el pautado tiempo cronológico que instaló la Revolución Industrial. Que no es el tiempo calculado en cuadrantes solares, sino el Reloj que vemos en la genial película *Metropolis* de Fritz Lang, que sólo marca 10 horas y no 12. Las dos horas sustraídas al tiempo del día, pueden leerse como metáfora de la plusvalía sustraída a los humanos, en el 1 y el 0 de la maquinaria significante del lenguaje que opera mecánicamente en la sociedad moderna de la Revolución Industrial, sino un tiempo atemporal por eliminación de la secuencia. La secuencia desaparece por la aceleración de los procesos y la compresión del tiempo, al no haber diferenciación de momentos, ni intervalos, lo que conviene a la circulación del capital. “*Pero también la secuencia puede desaparecer por hacerse impredecible y aleatoria... la vida más o menos predecible se diluye en una vida de situaciones particulares sin secuencia temporal*” María Teresa Pascual de la Cueva, *Op. cit.*: pp. 141-143.

Las actuales deslocalizaciones del espacio y la contracción del tiempo en inmediatos instantes sin ningún intervalo revelan la astucia del dis-



curso capitalista al extender la circulación del capital y comprimir el tiempo financiero. Resultan, por tanto, propicias al crecimiento de las plusvalías. Pero mal podrían entenderse sin la transformación que la Ciencia ha operado en el espacio y por ende en el tiempo. Lacan ya señaló en 1960 que “*el silencio de los espacios infinitos que aterraba a un Pascal, ha palidecido detrás de las letras de las ecuaciones de la física y las matemáticas, más seguras para soportar la ecuación del universo... con lo cual el silencio de esos espacios no tiene ya nada de aterrador*”. Espacios, además, poco vacíos al estar habitados por consumidores de objetos de la industria: “*hemos empezado a vaciar en ellos nuestra basura, entiéndase a convertirlos en esa fosa de desechos que*

*“Si te mueres, estás muerto.  
Eso es todo”.*



Texas Panhandle, 1938

*es el estigma de la hominización en el planeta” Jacques Lacan, “Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache”, en Escritos II: Ediciones Siglo XXI, Madrid, 1989, p. 663. Una fosa que han agostado nuestros ríos y mares, pero que ya alimenta nuevas rentabilidades en el reciclaje de restos de la basura humana.*

Lacan definió el espacio fabricado “*con las minúsculas letras de la Ciencia*”, que no está en ningún sitio –y es en el que prosperan las invisibles redes del capitalismo–, como los surcos de la aletosfera. Son el efecto de la verdad formalizada en el saber de la Ciencia, que gana terreno a lo real y que produce esos nuevos objetos, los *gadgets*, a los que se enchufarán los cuerpos de los humanos Jacques Lacan, *El Seminario. Libro XVII. El reverso del psicoanálisis*: Paidós Ibérica, Barcelona, 1992, p. 172-175. Además, nuestra época no sólo experimenta la incidencia del progreso de la Ciencia en las aplicaciones tecnológicas que hacen crecer la producción capitalista y el mercado de los *gadgets*, sino que también se resiente del continuo desbaratamiento de todas las estructuras sociales que la conexión Ciencia-Capitalismo no cesa de producir.

Lacan diagnóstico, justo después del mayo de 1968, el fracaso de “las utopías comunitarias” forjadas por las ideologías revolucionarias marxistas, con las que los hijos de la burguesía del siglo XX trataban de liberarse de la alienación de las estructuras sociales, aquella en la que la familia se hacía portadora de la sumisión del *Eros* de la vida privada a la *Ananké* de la vida pública, sacrificándose por la cohesión de los vínculos sociales tradicionales. Sin afligirse por ello, se dedicó a extraer de Marx su lectura de los síntomas sociales del capitalismo que tomaba forma después de la Segunda Guerra Mundial, y a no ignorar los modos de abolición de lo humano de los sujetos, a gran escala, logrados por la maquinación nazi. Pero ya antes, desde que era un psiquiatra treintañero, vio cómo el modesto diván vienés de Freud, se había tornado observatorio de la condición del hombre moderno: un sujeto en conflicto interno entre sus pulsiones y el orden social portado por la familia, que imponía una renuncia al goce, como condición del vínculo social. Freud descubrió que ese dividido sujeto habitaba otro lugar, deslocalizado, excéntrico a la representación del Yo, un Yo que tomaba su identidad social en la alienación a los significantes Amos organizadores de la vida social. Con lo que le enseñaron los neuróticos de inicios del siglo xx, Freud teorizó los avatares de la identidad subjetiva en los vínculos sociales Especialmente en *Psicología de las masas y análisis del Yo*: que una identidad siempre se define en relación con otro, y su discurso con otro que no sea el mismo.

No hay sujeto que pueda inscribir su existencia más que en un lugar creado por la articulación de una trama de efectos de lenguaje, de palabras, y ese lugar lo enfrenta traumáticamente a un cuerpo, a un organismo biológico. La Ciencia, que tanto puede, nada sabe de esa frontera que, en el surco entre lo simbólico y lo real, forja lo erógeno de un cuerpo humano. Es el cuerpo sede de goce, que no conoce ni día ni

noche –metáfora de Freud sobre las pulsiones que perturban la homeostasis del goce de la vida en un cuerpo humano–, y del misterio del inconsciente del cuerpo hablante. Es el cuerpo humanizado por el latir de un sujeto en él, impulsado a buscar su parte perdida de ser en lo que puede atisbar de goce en los intervalos en los que el Otro se muestra exponente de deseo: en la mirada, en la voz, o en los efectos de las demandas del Otro, que ha hecho de él su cría a nutrir, a educar, objeto oral y objeto anal.

Esa intrincada causación de la singularidad de cada humano, hace que nadie pueda vivir la vida de otro y que cada vida tenga la dignidad de una aventura única. Y es lo que nos toca descubrir a los psicoanalistas, cuando los sujetos nos piden que tratemos sus displaceres, esos aciajos modos de goce, los síntomas de los que piden desembarazarse. Cada día más, demandados con su sufriente voz aún no enmudecida por los psicofármacos o demandados por sus anonadados padres, impotentes educadores, y por las interventoras instancias sociales, los síntomas que hoy nos presentan nuestros contemporáneos son emergencias en cuerpos que gozan enchufados a objetos a-humanos que les aíslan de los otros, estallidos de angustia de seres que no saben qué deben hacer en el deseo de los otros, tristezas desvitalizantes de quienes no encuentran en los otros y en el mundo una causa para su deseo, violencias que estallan ahí donde no hay vínculo social que regule entre los cuerpos una relación entre sujetos.

Los psicoanalistas de hoy comprobamos que las neurosis no han desaparecido, como pretenden las clasificaciones psiquiátricas del DSM-IV y los psicólogos cognitivistas que han florecido en el capitalismo neoliberal. Llama la atención la reducción de cualquier sufrir humano subjetivo, en el que cuerpo y espíritu se amalgaman –es lo propio de cualquier síntoma–, a “errores cognitivos” en los que el juicio de un sujeto acomodaría mal una maquinaria significativa que debería estar engrasada sin fisuras; o la reducción de la imposibilidad para los psicóticos de alojarse en algún segmento de vínculos socializantes, con una “carencia de habilidades sociales” que requiere dispositivos de rehabilitación. Esos diversos déficits que entierran la dimensión sintomática y humana de las patologías diagnosticadas por los poderes imperantes, se reducen desde la psiquiatría actual –que ha barrido el saber de la locura que tuvo la psiquiatría del siglo pasado– a causas biológicas, neurofisiológicas o de impacto agresivo, traumas del entorno exterior en un organismo “vulnerable”.

Pero aparte de las etiquetas recibidas por médicos y psicólogos para nombrar su mal, ¿cómo se presentan los neuróticos de hoy con sus demandas? Buscan, en el mercado de las terapias, un saber que dé sentido a sus males y un poder que los disipe, ahí donde los psicofármacos, remedio universal ofrecido por los médicos, y los protocolos terapéuticos cognitivo-conductuales fracasan. Agotados del clamor de una verdad que no encuentra destinatario, llegan por contingencia a nuestras consultas de psicoanalistas, a veces al tiempo que se dirigen a los



BARRACÓN. 4 \$ A LA SEMANA. SIN AGUA CORRIENTE



SIN TRABAJO

Campamentos para emigrantes que trabajan en la recolección de uva y algodón.

Kern County. Marzo, 1937

Calipatria. 25 de febrero, 1937

nuevos gurús de las técnicas del cuerpo de las terapias orientalizantes *new age*. Algunos, dando vueltas tan desgastantes como inútiles a dilemas sobre lo que tienen y no les satisface –*partenaires* o realizaciones profesionales– y lo que imaginan desear y no obtienen. Otros, que no se plantean ya nada, y que piden algún interlocutor que dé un poco de ánimo a su desfalleciente deseo. Y cada vez más, aquellos que encontrándose desconcertados, perdidos, angustiados y deprimidos al tiempo, sufriendo además por no saber lo que quieren y no bastarles lo que obtienen con los otros, no saben cómo querer algo que haga causa del deseo en sus vidas.

Son sujetos “normales”, es decir, con una vida pautada por la lógica capitalista en un vaivén alternante, sin conexión interna, ni subjetiva; son trabajadores que no se cuestionan en qué se desgastan como productores, y consumidores que menos aún se cuestionan de qué gozan en sus gastos de cuerpo. Normales, al estar capturados por las normas del liberalismo del mercado que no pone barreras a ningún modo de explotación productiva ni de extracción de goce en los cuerpos consumidores. Su “anomalía” ya no está señalada socialmente –y por ende raras veces subjetivamente– como un modo de goce, sino como desventura de un deseo. Un deseo que ha perdido su vía, o nunca la ha encontrado, para abrirse camino como sujeto en realizaciones efectivas y realidades atractivas.

El espacio deslocalizado del capitalismo y el tiempo reducido también a inmediatez deslocalizada en la secuencia de una historia generan síntomas inéditos. No ya los que muestran al sujeto como un inconsciente, localizado en otra escena estructurada como un lenguaje, que descoloca las representaciones en las que su Yo se identifica, y toma un sentido de identidad social en el perímetro de sus movimientos, en lo que su vida tiene de local. Los síntomas de los que sufren hoy –una percepción tanto de psicoanalistas como de sociólogos–, son correlativos a la fractura, a la disolución del vínculo social, que es lo más destructivo del capitalismo, en la vida de los humanos, más allá de su grado de explotación en el trabajo o de incitación al consumo de objetos de la industria.

Sigue siendo vigente lo que, en *El malestar en la cultura*, afirmaba Freud: “*El sufrimiento nos amenaza por tres lados: desde el propio cuerpo que, condenado a la decadencia y a la aniquilación, ni siquiera puede prescindir de los signos de alarma que representan el dolor y la angustia; del mundo exterior, capaz de encarnizarse en nosotros con fuerzas destructoras omnipotentes e implacables; por fin, de las relaciones con otros seres humanos. El sufrimiento que emana de esta última fuente quizá nos sea más doloroso que cualquier otro; tendemos a considerarlo como una adición más o menos gratuita, pese a que bien podría ser un destino tan ineludible como el sufrimiento de distinto origen*” Sigmund Freud, *El malestar en la cultura* (Vol. VIII): Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 3.025.

Hoy que estas relaciones son tan inciertas por la disolución de los vínculos sociales y la ausencia de otros nuevos, ¿qué devienen el dolor y la angustia padecidos en el cuerpo, y el sufrimiento por lo fallado en las relaciones con otros seres humanos?

El dolor por la pérdida del amor se taponaba en demasía con la rabia –violencia, agresividad– que atribuye la causa de la pérdida al otro que no responde al anhelo. La angustia, cuando no la alivian las drogas o los medicamentos, deriva hacia ansiedades corporales que indican cuán poco un sujeto está impulsado a ofrecerla para abrirse a sus congéneres en un deseo enmarcado por lo asible del otro.

El Otro, los otros, las formas clínicas de los síntomas neuróticos de hoy, se forjan como amenaza hostil o como ausencia que ningún objeto del mercado puede llenar. El miedo al Otro, cada vez más desconocido y cada vez más alimentado por las ideologías *neoon* como peligro invisible, coexiste con la añoranza o el anhelo de un Otro con el que vivir en un deseo y con un goce. En los nuevos síntomas, nuestros contemporáneos se muestran más sujetos disociados en conductas de signo opuesto, sin nexo subjetivo, que sujetos divididos en un nexo interior, psíquico, de lucha interna, como sucedía en tiempos de Freud.

Los saberes de hoy no dan sentido, sino en una metonímica pluralidad incoherente, dispersa y desarticulada, a la verdad de los sujetos. Los sujetos, en el discurso capitalista, están enchufados directamente a un saber, pero desconectados del saber de su historia y de sus próximos humanos, en su espacio local. Tienen acceso directo al saber global, sin lazo de deseo al Otro del que saber algo en su entorno de vida. Las redes de Internet conectan cualquier significante con cualquier otro, y eso cierra el espacio para cualquier elaboración personal de quien experimenta lo que no sabe, de sí, de los otros, del mundo. Los sujetos, enchufados sus espíritus a esas redes ilimitadas de saber, manejados sus cuerpos por ese saber como medios productivos de goce, no pueden encontrar un intervalo de tiempo y espacio, entre el bombardeo de esos saberes, para orientar su mirada a lo incierto, a lo no sabido de su ser.

La *experiencia interior* de Bataille es un anacronismo del sujeto histórico de otros tiempos. Lacan auguraba que no era seguro que fueran a seguir existiendo las neurosis históricas, pero la histeria se muestra hoy en la escena social en el imposible vínculo de pareja con el Amo idealizado al que no logra considerar como causa de su deseo. La histeria hoy, en su vertiente de aspiración al vínculo con el Otro, padece la escasa disposición de los *partenaires* masculinos a cuestionarse, demasiado ocupados en sus goces narcisistas y poco en querer saber del ser de ellas. En cuanto a los que siguen siendo neuróticos en la sociedad capitalista, los que funcionan con la estrategia defensiva de la neurosis obsesiva, que hoy se extiende tanto en hombres como en mujeres –desde que las mujeres han accedido al unisex del goce fálico del poder– se lamentan de perder sus

“¿Dónde está Tranquilidad, California?”

En 1935 una familia de Texas que estaba en un campo de barracones de Imperial Valley mirando un mapa, preguntó a Dorothea Lange y Paul S. Taylor, “¿Dónde está Tranquilidad, California?”. Los autores no estaban seguros de lo lejos que estaban de esa ciudad ni esta familia ni otras también desplazadas, todas ellas arrancadas de las tierras que un día fueron su hogar. Pero con esa familia empezó *Un éxodo americano: una huella de erosión humana* (*An American Exodus: A Record of Human Erosion*). Este éxodo contemporáneo es el tema de este libro. La emigración no es algo nuevo en Estados Unidos. Una vez más los desposeídos de tierras emprenden un largo viaje hacia ciudades y pueblos, hacia el Oeste, empujados por poderosas fuerzas, humanas y de la naturaleza. El agotamiento de la tierra, la codicia de los grandes propietarios, la mecanización del campo, la catástrofe de la sequía, las tormentas de polvo y la depresión económica han llevado a la deslocalización a miles de personas, alejándolas de sus tierras y hogares.

En este libro, los personajes reales de este trágico drama hablan por sí mismos con tal franqueza que nadie podría tener la más mínima duda sobre lo que dicen. Rara vez ha sido utilizada la cámara tan eficazmente. Convertida en una herramienta documental ha sabido transmitir, con objetividad y a la vez emoción, la historia de estas personas. Por su parte, el texto proporciona el contexto de fondo necesario para comprender esta gran historia humana, que hoy en día se sigue desarrollando ante nuestros ojos.

La especialización profesional de cada uno de los autores, Dorothea Lange y Paul S. Taylor, los presenta como los más aptos para reflejar la realidad a la que se enfrentan.

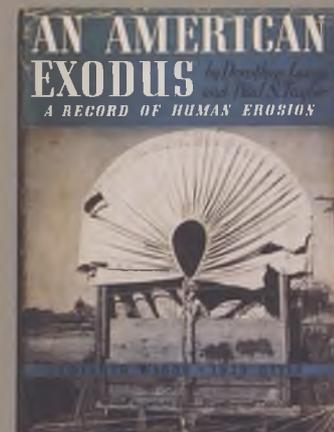
Dorothea Lange nació en Nueva Jersey, fue educada en el Colegio Barnard, y durante 15 años ha sido fotógrafa profesional en San Francisco. El estereotipado trabajo que se desarrollaba en los estudios fotográficos en los años 30 no la satisfacía. Por ello, decidió salir a la calle, donde encontró la que sería la esencia de su trabajo. Actualmente trabaja junto a otros fotógrafos para la Farm Security Administration.

Paul S. Taylor es profesor de Economía en la Universidad de California. Nació en el estado de Iowa, por lo que conocía bien este Medio Oeste. Durante la Guerra Mundial estuvo en el Sexto Regimiento del Cuerpo de la Marina de Estados Unidos, donde fue herido en acción. Recientemente ha colaborado con varias agencias estatales, incluida la Comisión Wickersham, la Administración Resettlement, la John Simon Guggenheim Memorial Foundation y la Social Security Board.

El señor Taylor y la señorita Lange se casaron en 1935.

REYNAL & HITCHCOCK, INC.  
386 Fourth Avenue, Nueva York

Este texto es la traducción de los que aparecen en las solapas interiores de la sobrecubierta del libro *An American Exodus (A Record of Human Erosion)* de Paul S. Taylor y Dorothea Lange, editado en 1939 por Reynal & Hitchcock. El precio del ejemplar era dos dólares con setenta y cinco centavos



armas frente a lo impensado y desasosegante impensable del Otro, con el que aventurar un *deal o partenaire* del deseo sexual.

Diversas son las formas sintomáticas que explican el padecer de los sujetos de hoy, sin que ya puedan remitirse a lo que les ha marcado en la transmisión familiar entre generaciones historizables, en la trama de una organización social. La forma de la familia conyugal, hecha por un vínculo heterosexual, entre hombre y mujer, ya no es la única que aloja a los retoños de humano. En esta creciente deslocalización y traslocación de los vínculos simbólicos que alojan la vida que late en el cuerpo de un retoño, ¿no conviene interrogar cómo puede darse una singularidad subjetiva, la humanización del inconsciente en la carne de nuestra especie, cuando no es ya socialmente localizable ese deseo del Otro que lo nombra como no anónimo?

Anonimato, no ser nadie; soledad, no ser nada con y en el otro; angustia, ser incierto para lo innombrable del deseo del otro, son lo que en nuestras cunas de sujetos modernos han depositado esas siniestras madrinas que el joven psiquiatra spinozano Lacan llamó, en 1938, “la impotencia y la utopía”. Pero el drama de los sujetos de hoy –es lo que nos revela la clínica psicoanalítica actual– está hecho menos de esas madrinas que de ilocalizables mafiosos padrinos neoliberales. Es la desventura de un deseo que no logra nombrarse para condensar el ser pulsional de cada cual, y que no se orienta en una sociedad desnortada por la causa del deseo capitalista: la plusvalía, el empuje a recuperarla, en aquellos que la pierden por su trabajo. Queda la aventura que Freud descubrió como lo indestructible de un deseo inconsciente, que desliza al ser de cada cual en sus acciones. Una aventura maniatada en la vida que impone la sociedad global, por la desventura de los síntomas neuróticos que despuntan haciéndose imposibles de soportar.

Freud –reconozcamos su legado, que se olvida en las mediáticas celebraciones de su 150º aniversario– descubrió, a través de los síntomas neuróticos, la deslocalización del sujeto del inconsciente ahí donde, en sus quiebras subjetivas, late la verdad de su ser de deseo. Lacan, entrando al quiebro en la teoría freudiana, vio otras suertes e infortunios del sujeto que no se descifran en el saber que da sentido a un sujeto como resultante de una historia, familiar, social. En los años '70, dedicó su enseñanza a cuestionar las consecuencias para los sujetos de la “sumersión capitalista universal” –son sus términos– de la propuesta de Marx al proletariado, vía lucha de clases, tratando de recuperar la plusvalía que se le arranca en su trabajo. El proletario, como sabemos ya por la historia del siglo XX, nada ganó, puesto que hoy simplemente ya no está inscrito como clase social y en su desclasamiento en la sociedad global capitalista, sólo se torna clasificable, identificable, según sus modos de intentar proveerse, exitosa o fallidamente, de un “plus de goce” Término de Lacan con el que traduce la plusvalía como causa del deseo capitalista, la *Mehrwert*, como *Mehrlust*, “plus de goce”, imposible de poseer que causa en la prevalencia de ese goce dictado por el sistema capitalista, que ya no está situado en el Otro, como lugar, y su efecto subjetivo de insatisfacción de “sed de la falta-en-gozar”.

Todos los que apuestan por la aventura de la condición humana, en sus creaciones –algunas más invisibles y modestas que las creaciones del arte, pero no menos a contracorriente del discurso capitalista y no menos efectivas en su limitada y local incidencia– no dimiten de las armas de la condición humana abriéndose paso en lo poco natural del capitalismo. Nos quedan esos recursos que son las armas de la naturaleza de cada uno, no la naturaleza ideal de las utopías ecologistas, o la imaginaria que cultiva la aspiración histórica de ser un cuerpo intocado por el lenguaje.

Ningún marcaje simbólico de los espacios errantes de nuestra vida cotidiana –sea con seductores iconos virtuales, publicitarios, también con los iconos arquitectónicos que proyectan hábitats tan deseables como irreales y poco factibles en nuestros hacinamientos urbanos– ofrece medios para suscitar nuevos modos de vínculo social. Vemos lo peor del escaso lugar que el capitalismo deja a los deseos humanos en los descampados que bordean nuestras concentraciones urbanas, en los espacios despoblados del vínculo social que los creó en épocas pasadas, y que no persiguen más que la rentabilización de los degradados “centros históricos” de las ciudades. Esos nuevos tótems de millonarias obras públicas que nada de vida social organizan, agregando sólo errancias subjetivas e inversiones de consumo social.

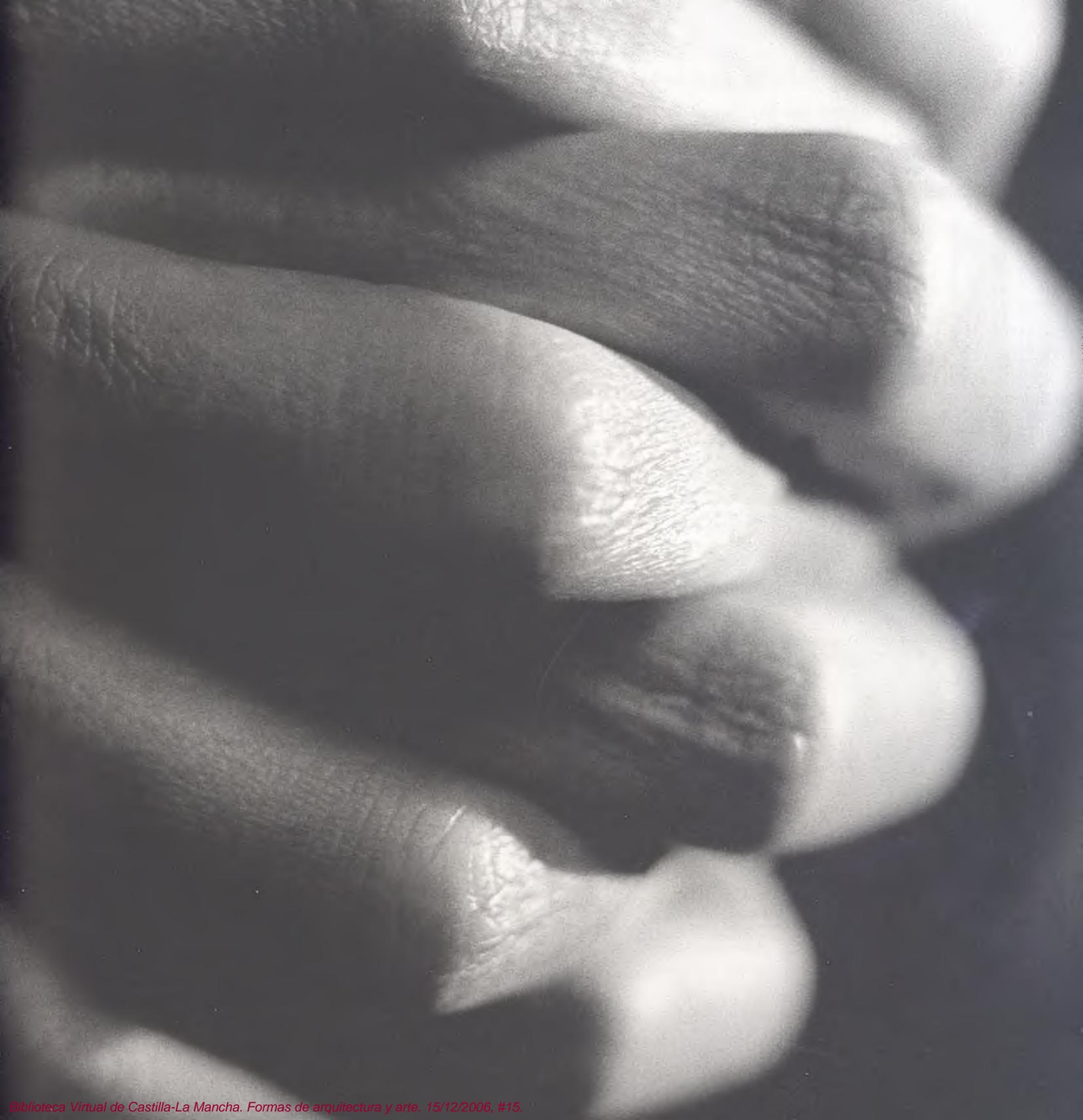
¿Cuánta gente no está reducida y resignada a ser masa errática en una “sociedad de figurantes” –contable para el sistema sólo en estadísticas–, sin tiempo ni espacio para ser otra cosa que instrumentos del capital? Dan cuerpo y figura a la alienación social y cultural, mientras sienten cómo están confinados al reducido espacio de ser asociales islotes en lo deslocalizado de cada cual. Privados del tiempo mínimo en el que pueda emerger la pregunta de qué ser y qué hacer con esos Otros –de los que hoy, más que nunca, se sienten separados, cuando no abrumados por su invasión–, miran sin ver nada en la proliferación de iconos de la cultura, pues nada significan en sus vidas esos productos de la maquinaria cultural capitalista.

Pero cómo bien escribió el gran poeta del siglo xx, T.S. Eliot, quedan esos instantes de luz en los que los sujetos vibran como seres inasimilables a la “human engine”. Es la “*violet hour*” que surge cuando “*the eyes and back turn upward from the desk, when the human engine waits*”, la que a la salida de las fábricas hace crepitar una música que arde sobre las aguas del río de humanas indiferencias, y de la que sólo podrían enunciar:

*“I can connect  
Nothing with nothing .  
The broken fingernails of dirty hands.  
My people humble people who expect  
Nothing.”*

Thomas Stearns Eliot, *Collected Poems*: Faber and Faber, Londres, 1974, pp. 71-74.





## Luis Martínez Santa-María

Inquieta la puerta de salida



- 1 Inquieta la puerta de salida de la cámara de gas en un campo de exterminio nazi. Hay algo demasiado normal en los mismos motivos: el claveteado, la mirilla, la cercanía de la ventana, el farol que al estar tan bien colocado en el centro se hace garante, en su pequeña ingenuidad, de un orden muy antiguo.

Luego uno ve las naves o los barracones para los presos, el infame hospital donde se llevaban a cabo experimentos inenarrables: las fábricas de ladrillo, los cuarterones de las ventanas, la solución de la esquina. Ni la casa ni su puerta saben tener una forma para el horror, no pueden caracterizarlo. Va contra todo propósito pretender expresar, con una casa o con una puerta, algo distinto a una promesa.

Salida de una cámara de gas en Auschwitz. Fotografía de Mark C. Olsen.



- 2 La mayoría de las madonas –a las que debemos suponer diestras– portan al niño en su mano izquierda para que el niño pueda aparecer dentro del cuadro en la parte de la derecha, de mayor visibilidad.

Este cambio de mano, de la diestra por la zurda, esta mentira que se acepta para decir una verdad, otra verdad, puede tomar los más diversos caminos para materializarse. En su *Zingarella*, Tiziano saca de las sombras del lugar una insólita mesa que ahorra a la mano izquierda el tener que seguir sosteniendo. Desaparece entonces la mano izquierda y aparece en primer término, como un segundo semblante, la mano derecha. Quieta, demasiado tranquila, añorada junto al niño para señalar qué poco sueña ya en su propia fuerza, en sostener nada.

Y es así como el problema del peso, que pertenecía al contenido del cuadro y que le tendía su propio obstáculo, ya está en otro lugar. ¿Pero no es así siempre? ¿No está siempre el peso en otro lugar distinto al que le suponemos?

Tiziano, *La Virgen con el niño (La Zingarella)*. c. 1510. 65,8 x 83,8 cm.



- 3 Cristales de las ventanillas del metro rasgados con nombres propios ininteligibles o paredes de la ciudad con figuras rechonchas y coloreadas que al parecer representan nombres. Es como la cueva de los hombres primitivos en cuyas superficies se representaban los sueños de caza. Ahora, aquí, lo que hay que capturar, la presencia que se invoca, es a un nombre mítico, público e inscrito en la ciudad pero también distinto e inigualable. Lo que uno desasidamente querría hacer suyo, aquí, es a uno mismo.

**Ciudad Pegaso, Madrid. 2006**



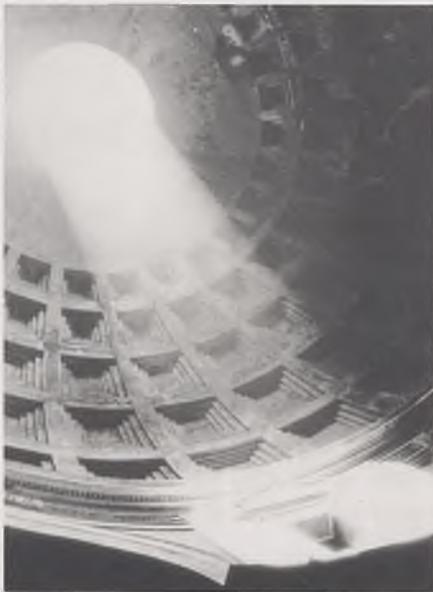
- 4 Con la casa pintada por completo de blanco desaparece la construcción como problema, desaparecen los materiales y la indicación de la posición de los usos y desaparecen las partes y las divisiones. Desaparece también, sorprendentemente, la fecha de construcción. Se dice que la casa es única. Nada sobresale. Todo guarda silencio ante el acontecimiento de formar alegremente parte de ser casa. Y lo grande es que todo esto acontece bajo una simple mano de pintura que aun palpita. Y que por ella todo el valor de la casa se ha desplazado desde la construcción, los materiales y los usos, hasta esta película tan fina que remite a ella, a una voz concreta, no a un estilo, sino a una diligencia anual que se corresponde con alguien. Resulta difícil aceptarlo, llevarlo a la práctica, pero al pretender hacer una casa sin más –sí, sin más– con un cubo de pintura blanca, con una brocha y con unas manos, se tiene mucho poder.

**Sperlonga, Italia. Fotografía de Norman F. Carver**



- 5 Más allá de esos 15cm de la pared medianera llegan tu reflejo, tu sombra, tu voz, la voz alta de los tuyos viviendo a sus anchas. Tú descubres enseguida que tu vecino te roba algo que te pertenecería. Que algo profundamente tuyo, un deseo de proyección o de comunicación, pero también una voluntad de afirmación y de independencia, se echa a perder. Y piensas –con tu tonto corazón pensante– que para no estar solo, deberías exigir a tu casa que ella sí lo estuviese.

Antoni de Moragas y Francisco Riba, planta del edificio de la Avda. de l'Hospital Militar 125, Barcelona, 1953-54 (en *Quaderns* n. 250)



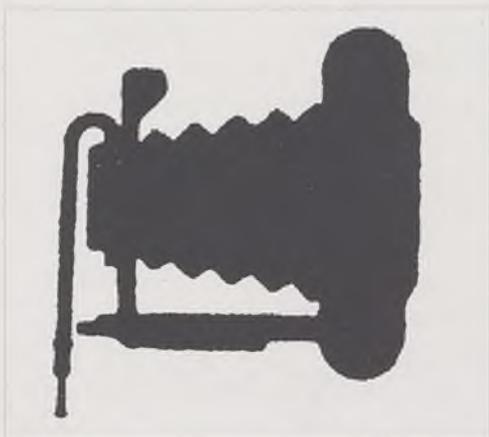
- 6 Que la luz venga del techo, cuando el techo es lo que proporciona la oscuridad y la sombra, es un don de la arquitectura, baldaquino estremecedor. La losa creada para interponerse ante la insoportable presencia del cielo, se abre a continuación para permitir ser traspasada. Y no entra el sol ya por ese boquete, sino una luz que, aunque viniendo de arriba, tiene que ver con el mundo de abajo. A mis ojos, la arquitectura recuerda a la luz altiva una deuda subterránea

El Panteón, interior y exterior (en *Arquitectura COAM* n. 319)



- 7 Lo que para el ingeniero es falta de rigor, para el arquitecto es todavía búsqueda de rigor, es decir: creación del rigor, contravención del rigor constituido, máximo de rigor a la búsqueda. El ingeniero, acompañado en cada escena del rigor de su palmer y de su regla de cálculo, no puede sospechar la soledad del arquitecto

Frank Lloyd Wright, la Casa de la cascada. Bear Run, Pensilvania. 1936-37



- 8 La señal de tráfico “lugar pintoresco” quiere insistir, mediante la silueta negra de una cámara antigua, en que la propiedad que se desea valorar de ese lugar pintoresco está precisamente excluida de la trepidación y actualidad de la ley de la carretera. Porque lo visto, lo que resulta valioso de ver, no es un ahora. La cámara antigua demuestra, con las evidentes señales de su antigüedad como objeto, la distancia que existe entre un *verdadero paisaje* y la noción de lo actual y lo inmediato. La belleza, en contra de lo que se querría hacernos creer en cada época, no es una noticia, no es un hecho consumible y vertiginoso, no es nunca una novedad, sino que es siempre un regreso, una elaboración, una vuelta. Es la belleza como regreso lo que hiere.

Imagen extraída del Código de la Circulación

# Jesús Ulargui

## El Azor

El yate Azor fue utilizado para la pesca del atún, a la que Franco fue tan aficionado. La nave albergó asimismo diversas reuniones políticas y en ella discutieron el problema de la sucesión al franquismo el dictador y Don Juan de Borbón, padre del actual Rey de España. Estos encuentros se recuerdan con el nombre de *Conversaciones del Azor*. En la actualidad se exhibe en estado de abandono en el Motel Asador "El Labrador", junto a la N-1, en la localidad de Cogollos (Burgos).

Nadie podría imaginar que aquel barco, botado en 1949 en los astilleros de Bazán y que permaneció en perfecto estado hasta su subasta en El Ferrol, antes de El Caudillo, tuviera semejante final en el año 1990. Despojado de parte de su casco, sin timón, bancos ni puente, yace varado en un modesto motel de carretera. Surge, de inmediato, la primera pregunta sobre el periodo que media entre su sonada venta, por la que se barajaban cifras de cientos de millones de las antiguas pesetas, y la actualidad. ¿Será que nadie fue capaz de mantenerlo?, ¿o que el peso de la historia superó a su propietario?, ¿o quizás que su interior fue dividido en mil pedazos para que sus revestimientos de fresno y de raíz de sicomoro descansasen, como fetiches, en los altares de los amantes del régimen anterior?

Curiosa metáfora la de un barco con la proa rumbo a un camino de tierra dentro del horizonte ilimitado de la meseta en la que tan sólo un cartel luminoso interrumpe su imposible navegación. Dicen que el dictador pasó en él sus momentos más felices y que, curiosamente, se sentía "libre" en el mar, que conseguía salir de su propio régimen. Su nueva situación, aparentemente enterrada, demuestra el interés del



## Ski en Dubai [www.skidubai.com](http://www.skidubai.com)

De la atemporal paz del desierto al alegre bullicio del zoco, Dubai ofrece un caleidoscopio de atracciones para el visitante. En un solo día, el turista puede experimentar las sensaciones que produce ver escarpadas montañas y dunas espectaculares, playas de arena fina y exuberantes vergeles, poblados azotados por la arena de desierto y lujosos barrios residenciales, antiguas edificaciones con molinos de viento y ultra modernos centros comerciales. Ahora, además, una nueva atracción se ha sumado a todo esto aportando uno de los más sugerentes contrastes: ¡ESQUIAR! Sí, ¡ESQUIAR!; ¡ESQUIAR SOBRE NIEVE!

Ski Dubai en el centro comercial Dubai Emirates, inaugurado en diciembre del año 2005, es la tercera pista de esquí cubierta más grande del mundo, con una longitud de pistas de 400 metros y 6.000 toneladas de nieve. Ski Dubai es la primera pista cubierta de esquí inaugurada en Dubai.



## ¡Bienvenidos a nuestro Campus marítimo!

[www.semesteratsea.com](http://www.semesteratsea.com)

La búsqueda del conocimiento por la humanidad ha estado vinculada a los barcos y al mar. Desde las primeras civilizaciones hasta nuestra era, la exploración de lejanas tierras, el intercambio de ideas y productos, y la investigación así lo corroboran.

El Instituto de Educación a Bordo (ISE, Institute for Shipboard Education) surge de la constatación de que, en un mundo cada vez más interdependiente, hay una necesidad de avanzar en el intercambio de conocimiento y comprensión entre culturas. El Instituto se define por su activo compromiso por combinar la excelencia académica con la desafiante experiencia de programas para permanecer en la vanguardia de la educación global.

El Instituto ofrece programas en una educación internacional que incorpora el contacto directo con la gente y sus culturas. Estos programas facilitan la oportunidad de desarrollar intercambios culturales sensibles a lo común y la interdependencia global, y de simultáneamente reconocer, definir y respetar los potenciales individuales y las diversidades culturales.

El enfoque del Instituto para una educación internacional y cultural proporciona el marco para una vida de aprendizaje, relacionada y comprometida con los otros.



## Un avión abandonado [www.eduardocajal.com](http://www.eduardocajal.com)

Mercedes y Eduardo se dirigen hacia Huesca después de su visita obligada a la Exposición Universal de Sevilla 1992. Su diario de viaje se va llenando con los comentarios y experiencias vividos en su estancia en Sevilla.

(...) De repente, y enfrente nuestro aparece la imagen de un avión fragmentado DC-9 instalado en medio de un campo como flotando en el espacio. La sensación nos traslada a otra realidad, nuestro Visa 17RD azul cascada parecía dudar de seguir la marcha y efectivamente como por una fuerza de orden metafísico, gira sin dudarlo y se sitúa justo enfrente de la acción de Manuel. (...) Bajamos de nuestro 17Rd azul y nos dirigimos a observar de cerca la situación. Un chaval con pelo azabache rizo, botas negras de caña alta del tipo de las de militar con puntera con sobre volumen y los cordones a medio atar. Se movía por el espacio (de lo que ya vimos claramente que era una chatarería especializada en acciones de calibre singular), con la soltura suficiente como para imaginar que tenía que ver algo con la acción. Merche y yo no dábamos crédito a lo que en ese momento nos pasaba. Sobre todo con la naturalidad que sobre la situación reinaba en el lugar, parecía que ese avión estaba allí desde tiempos pasados y se vivía como si directamente hubiera nacido de las entrañas de aquel lugar en vertical, o sea, que hubiera estado siempre allí.

actual propietario únicamente por su “obra muerta”, aquella que no permanece sumergida durante la navegación. Hermosa denominación: lo que está vivo es aquello que activa la embarcación, lo que la dota de sentido y que, por lo tanto, se somete a las reglas de la hidráulica. De la relación entre las dos partes, bajo y sobre el agua, se encuentra el equilibrio de un buen casco y dicen los que lo conocieron que el Azor se trataba de un barco duro, lento y cabezón, que reunía malas condiciones para la navegación y que era tan inestable que a Franco le gustaba gastar bromas anunciando fuertes temporales que aterrorizaban a sus invitados, siempre mareados.

Poco nos interesa ahora esa parte oculta del casco, seguramente vendida en un desguace, de lo que en la pobre España de entonces se llamaba yate de recreo. Del barco tan sólo queda su representación –¡qué indigna se muestra una embarcación en tierra, sujeta mediante maderos!–, y se nos presenta como en el dibujo de un niño, siempre navegando. A la condición absurda del barco varado lejos del mar se le une su inutilidad física. ¿Hay algo más melancólico que los barcos en el puerto? Sabemos que para un barco peor que la mar es el abandono, y dicen que el Rey de España lo utilizó años después de la muerte de Franco para pasar revista a la flota, y que en el verano de 1985, el presidente del gobierno, Felipe González, realizó en él un crucero de vacaciones. Desde entonces, y hasta su subasta, se mantuvo impecable, navegando con su tripulación por el Cantábrico. Ahora este paquebote descarnado se presenta abandonado, únicamente visitado por curiosos y convertido en un juego para los niños. Independientemente del hecho histórico habría que pensar qué transforma un yate en chatarra, qué hace que pierda sus galones: si su abandono físico o su indigna ubicación. Si nos preocupa la duración de los objetos, deberíamos, como con las personas, ser capaces de reflexionar sobre su muerte. Además de ocuparnos de las honrosas heridas que rodean la vida de las cosas, debemos ser capaces de darles un digno final. Me imagino cual sería el símil en nuestra arquitectura de un buque de madera honrosamente hundido bajo las aguas y del que se desprenden pecios sobre las orillas. Los mejores, dicen, como estructura para una nueva embarcación.



La segunda será Dubai Sunny Mountain Ski Dome en Dubailand cuya inauguración está prevista para el año 2008. En ella se incluirán una montaña artificial, un puente de hielo, un remonte, un laberinto de nieve, una piscina-acuario de agua fría con osos polares y efectos de luz y sonido.



Los viajes de *Semester at Sea* tienen lugar a bordo del MV Explorer, un barco de pasajeros de 24.000 toneladas construido en el 2002 y equipado como una universidad flotante. Como corazón del programa de *Semester at Sea* el barco se convierte rápidamente en un hogar para los estudiantes, los profesores y la administrativos. El campus marítimo incluye clases, áreas de estudio y una biblioteca con 8.000 volúmenes. También incluye dos comedores, una sala de reunión para los estudiantes, una tienda, una piscina, gimnasio y clínica.

*Semester at Sea* proporciona estudios en el extranjero y herramientas para la investigación y el estudio de personas, lugares y culturas en todo el mundo.

*“Estábamos en un mitin político junto a miles de sudafricanos, sólo a unos pocos pasos del estrado donde Nelson Mandela estaba hablando. De repente, él advirtió nuestra presencia y nos dirigió unas palabras de agradecimiento por mostrar nuestro apoyo a su causa.”*



(...) Conforme nos acercábamos, empezamos a intuir algo de lo que había pasado. Esa máquina había sido transportada a ese lugar en situación de límites, y su situación actual era de elementos ubicados en un orden, que a Manuel, por lo visto, le parecía adecuado. Al observar el orden global del aparato, nos dimos cuenta de que la situación en ese espacio no era aleatoria, sino que respondía a un criterio de ordenamiento. (...)



## Carlos Martí Arís

### La noción de lugar en la obra de Mies

El presente texto corresponde a la intervención del autor en el acto de presentación del libro de Cristina Gastón *Mies: el proyecto como revelación del lugar*, celebrado en el pabellón alemán de Barcelona el 7 de junio de 2006.

El libro de Cristina Gastón que se presenta en este acto pretende desentrañar el papel que Mies otorga en su arquitectura a la noción de lugar. Siempre me ha parecido un disparate la opinión de quienes sostenían que la arquitectura de Mies era indiferente al lugar e incapaz de establecer con él un diálogo activo. Todas las obras de Mies que he podido visitar me han parecido, sin excepción, mejores de lo que había supuesto viéndolas en fotografías o estudiándolas en los libros. Ello se debe, sin duda, a que cuando estas obras son vistas en su contexto, se descubren múltiples vínculos y relaciones que no podrían ser percibidos de otro modo.

Ésta es la operación que la autora realiza a partir del minucioso análisis de cuatro piezas de Mies, dos de las cuales no superaron la fase de proyecto. Pero, ya que este acto se celebra en el Pabellón de Barcelona voy a ceñir mi intervención tan sólo a esta pieza. Para todo arquitecto es un privilegio pronunciar unas palabras sobre Mies en el propio Pabellón. También es, probablemente, una imprudencia, ya que uno no puede por menos que hacerse esta pregunta: ¿hay realmente algo que añadir a lo que nos muestra con total inmediatez la arquitectura de Mies? Yo, desde luego, tengo mis dudas. Pero, aun así, voy a intentarlo.

Cristina Gastón ha conseguido reconstruir con una precisión apabullante el rápido e intenso proceso de ideación y construcción del Pabellón entre 1928 y 1929. Lo ha hecho a partir de los documentos existentes y, cuando éstos no alcanzaban, valiéndose de la imaginación, aunque siempre basándose en conjeturas muy plausibles. Lo que la autora pretende es identificarse con el punto de vista de Mies para entender los motivos de cada decisión, de cada aproximación sucesiva hacia la solución del problema.

En este sentido, el éxito de su empeño es completo. Hoy lo sabemos ya casi todo sobre el Pabellón. Por lo menos en lo que se refiere a su estructura sintáctica, a la constitución de sus elementos y a las reglas que definen sus relaciones. Otra cosa distinta es el nivel de los significados. Ahí el Pabellón sigue y seguirá suscitando interpretaciones diversas e incluso contrapuestas. Aunque yo me alinee con los que se interesan sobre todo por la dimensión sintáctica del objeto arquitectónico, tal como hace Cristina Gastón en su libro, creo que hay que conceder también especial atención a los que indagan en el campo semántico, a los que quieren ahondar en las razones profundas que condujeron a Mies hacia esas formas concretas.

Tratando de dar cabida en este juego a los estudiosos del significado, he confeccionado una brevísima antología de cuatro citas, casi a la manera de aforismos, sobre este edificio. La primera cita que voy a emplear es del crítico Richard Padovan que nos propone este certero apunte: *“El Pabellón de Barcelona es un pabellón dentro de un patio, mientras que la villa Saboya es un patio dentro de un pabellón”*. Padovan se da cuenta de que a Mies le resulta imposible concebir el Pabellón sin incorporar, como ingrediente básico, el muro de recinto, es decir, el principio del patio. El lugar en el que opera no le permite plantear un pabellón en estado puro, sin esa mediación con el entorno que los muros procuran. Sólo mucho más tarde, cuando decida separar el suelo de la casa del suelo natural, estará Mies en condiciones de proponerlo.

La segunda cita es de un arquitecto y crítico más cercano a nosotros y que desde siempre ha experimentado una intensa fascinación por esta pieza. Me refiero a Josep Quetglas, quien ha escrito que el pabellón es *“una casa sin puertas, cerrada, de la que todo visitante queda excluido, encajado en espacios estancados y llamado por perspectivas intransitables”*. Como en tantas otras ocasiones, la incisiva mirada de Quetglas ha conseguido darle la vuelta a una interpretación del Pabellón que, de tan repetida, se había convertido casi en una banalidad.

La fluencia, el dinamismo, la penetrabilidad, ceden aquí su dominio al poder hipnótico, paralizante y equívoco de los reflejos especulares; esos reflejos que son, según Quetglas, el verdadero material de construcción del Pabellón. Él ha sabido ver el lado oscuro y ominoso de esta arquitectura, el reverso de tanta supuesta claridad; y lo ha hecho excavando con obstinación en ese compacto de reflejos, a la búsqueda de algo que tal vez yace sepultado en el Pabellón y que lo nutre de imágenes que muy pocos están en condiciones de ver.

Esto nos lleva directamente a la tercera cita cuyo autor es el crítico Robin Evans, que murió en 1993 sin haber cumplido los 50 años. Entre otras muchas observaciones inteligentes y seductoras, Evans dejó escrito lo siguiente: *“El Pabellón de Barcelona distrae al observador embelesado de aquello que es perturbador en alguna otra parte. Ésta es la arquitectura del olvido”*. Y añadió: *“Olvidar es una actividad social. (...) La práctica colectiva del olvido produce inocencia; un tipo de inocencia que construimos para protegernos a nosotros mismos de los otros, y a los otros de nosotros, y no la inocencia perdida”*. Pero ¿de qué nos distrae la arquitectura de Mies? ¿Qué nos permite olvidar? Evans hace la siguiente conjetura: lo que el Pabellón permite olvidar, por lo menos a Mies y a sus contemporáneos, es la política y la violencia.

Nos damos cuenta, entonces, de que la interpretación de Evans y la de Quetglas resultan ser antitéticas y complementarias. Quetglas trata de hacer decir al Pabellón todo cuanto la obra está dispuesta a callar. Cualquier reflejo, cualquier sombra arrojada, pueden querer decirnos algo que sólo nuestra atención vigi-

lante rescatará del olvido. Por su parte, Evans acepta de entrada la acción del olvido. El Pabellón opera como una catarsis que nos sustrae a los temblores que acucian el presente. No se trata de amnesia sino de desplazamiento. Un desplazamiento hacia el pasado, añade Evans, y no, como cabría suponer, hacia el futuro.

El círculo se va cerrando. Les propongo la cuarta y última cita. Hace ya unos cuantos años, durante una breve estancia del arquitecto milanés Antonio Monestiroli en Barcelona, le acompañé durante su ritual visita al Pabellón. Poco después de que hubiéramos ascendido al podio, Antonio me confió en voz baja la siguiente sospecha: "*Cosí doveva essere la casa degli antichi*". Me pareció un comentario enigmático, pero que contenía algunas claves básicas para interpretar la arquitectura miesiana. ¿De qué *antiguos* hablaba Antonio Monestiroli? Creo que estaba pensando en la aristocracia del mundo greco-latino, en los patricios romanos jubilados en Pompeya o en los potentados de las ciudades helenísticas.

"Así debió de ser la casa de los antiguos". El Pabellón sería, entonces, en efecto, la recreación de una casa. Pero no tanto de la casa que representa la Alemania moderna, sino más bien el mito de la casa del mundo clásico, es decir, la casa fundacional de nuestra civilización. No es, pues, la casa de alguien sino que nos pertenece a todos. No es una casa abandonada: es un ámbito disponible, desocupado en el sentido oteiziano del término, en el que el ónice ocupa el lugar del fuego y lo suplanta de un modo simbólico. De ahí la sensación, compartida por muchos, de que el Pabellón es esencialmente una casa vacía.

Cristina Gastón en su libro ha tratado de eludir el resbaladizo territorio de los significados, ocupándose tan sólo del Pabellón como construcción sintáctica. Éste es, no cabe duda, el aspecto sustancial para los arquitectos. Ya que la precisión sintáctica es lo que garantiza el despliegue y la variedad del campo semántico.

En un libro de 1943 titulado *La vie des formes (La vida de las formas)*, Henri Focillon analizaba ya estos problemas con insuperable precisión. "*Siempre tendremos la tentación*", decía Focillon, "*de buscar a la forma otro sentido del que tiene por sí misma y de confundir la noción de forma con la de imagen –que implica la representación de un objeto– y, sobre todo, con la de signo. El signo significa, mientras que la forma se significa. (...) La forma tiene un sentido que le es propio, un valor intrínseco y particular que no hay que confundir con los atributos que se le añaden. (...) Lejos de ser la forma el ropaje azaroso del fondo, son las diversas acepciones de éste las que son inciertas y cambiantes. Pues a medida que se agotan y desvanecen los significados antiguos, se van añadiendo a la forma otros nuevos*".

Los significados se superponen y se desmienten sin reposo, mientras el tiempo fluye y se derrama sobre los muros y los techos de esta arqueología de la mente. Comprendemos, de este modo, que la gran arquitectura, entre otras cosas, sirve también para procurarnos otra medida del tiempo. Todo cambia; también nosotros cambiamos. En este escenario en el que nos movemos, lo único que permanece fijo e inalterable es, precisamente, la arquitectura del Pabellón, esa supuesta arquitectura efímera hecha para durar unos pocos meses y que, por lo que parece, nos sobrevivirá largamente.



## José L. Varela Alén

Desiderio Pernas importa



Desiderio Pernas (Vigo, 1930-1996) realizó sus estudios en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid donde obtuvo el título en 1958. En 1956 ya se trasladó a Holanda con una beca IASTE para trabajar en el departamento de construcción de escuelas municipales en La Haya. En 1957 obtuvo otra beca IASTE para colaborar en la construcción de un nuevo centro de TV para la BBC de Londres. En 1958, finalizada la carrera, asistió con una beca Fulbright a los cursos de especialización en la Escuela de Arquitectura del IIT de Chicago, en su segundo año de funcionamiento, donde impartía clases Mies van der Rohe. Al volver, durante el curso 1961-1962, se encargó de la asignatura de acústica en la ETSA de Madrid. En 1963 estableció su estudio de arquitectura en Vigo, al ganar el concurso de arquitecto escolar, construyendo escuelas públicas hasta 1972. Se doctoró en 1964.

**Las dos obras que protagonizan este viaje a través de un tiempo ya pasado suscitan a su vez otros viajes interiores a arquitecturas por todos conocidas, produciendo en su visita una nostálgica deslocalización de la memoria.**

**Colegio Saladino Cortizo**  
**Cabral-Gondarisco,**  
**Vigo 1968**

Edificio de iniciativa municipal que alberga las instalaciones de un colegio para minusvalías mentales en edades infantiles. Se ubican en una superficie de monte con una leve pendiente.

La solución adoptada refleja la firme voluntad de asumir una nueva pedagogía para la educación a esas edades, habiendo dejado de ser válidos los edificios monumentales.

La adopción de un esquema de funcionamiento en planta baja desplegado con una trama de aulas asociadas a patios individuales, y distribuido por corredores longitudinales y transversales, provocará los cortes necesarios en el terreno y su posterior nivelado. En las esquinas de la retícula emergen con diferentes alturas pabellones destinados a usos colectivos.

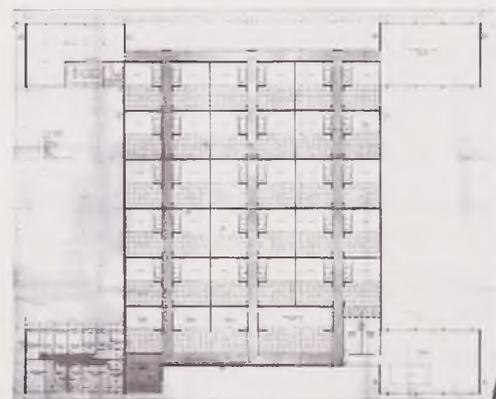
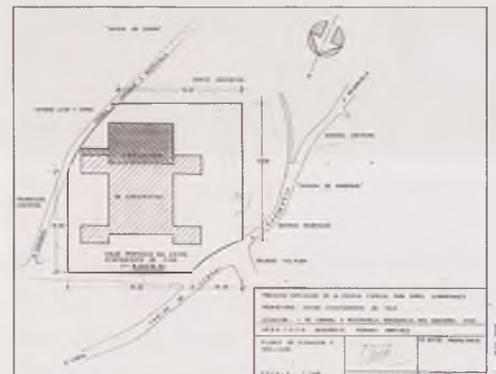
La orientación de las aulas con luz de sur implica una simetría en la distribución del programa en la alternancia de espacios construidos con patios dentro de la homogénea trama facilitada por la horizontalidad del proyecto.

El lenguaje arquitectónico empleado por Desiderio Pernas en sus primeros proyectos en Vigo queda definido en esta obra: el empleo de cubiertas planas y muros de fábrica de ladrillo cara vista pintado; las aperturas a los patios con grandes superficies acristaladas a modo de muros transparentes; el empleo de grandes luces, en estructuras metálicas de vigas invertidas en cubierta, en aquellos pabellones donde son necesarias superficies diáfanas. La influencia de Mies van der Rohe es evidente, tras el paso de Pernas por la Escuela de Arquitectura en el campus del IIT de Chicago. Pero también la Escuela Munkegards de Arne Jacobsen (Hellerup, Dinamarca, 1951-58) será una referencia frecuente para los edificios destinados a uso docente.

El emplazamiento y el uso provocaron cambios en el proyecto inicial, adaptándose a ellos perfectamente por su condición modular: el número de aulas aumenta en el lado sur, suprimiendo la condición de remate que tenían los pabellones situados inicialmente en esquina; la zona de entrada invade los vacíos de los primeros patios; las aulas para talleres orientadas al oeste duplican su superficie, invadiendo los patios y resolviendo la iluminación con lucernarios; la cocina del pabellón destinado a comedor varía su configuración.

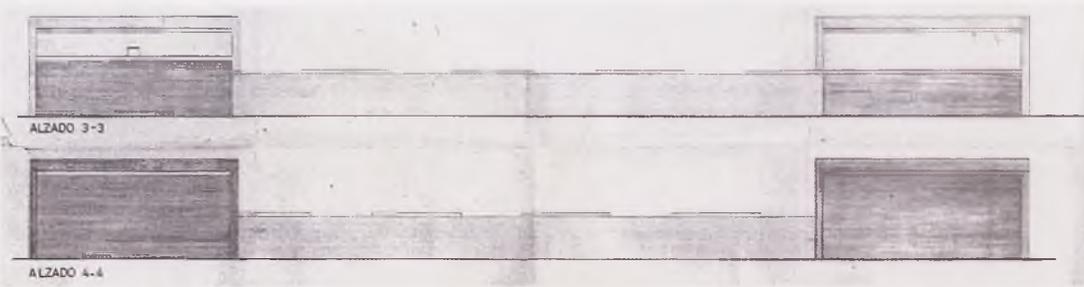
El paso del tiempo y el uso evidencian tanto las mejores como las más dudosas características del edificio: frente a la individualidad de las aulas, la buena accesibilidad de todo el edificio, y la iluminación natural a través de patios y lucernarios, los problemas de caracterización de cada una de las áreas del edificio y de mantenimiento del edificio y de los espacios exteriores, de los patios y de los que rodean a todo el colegio, que nunca fueron resueltos.

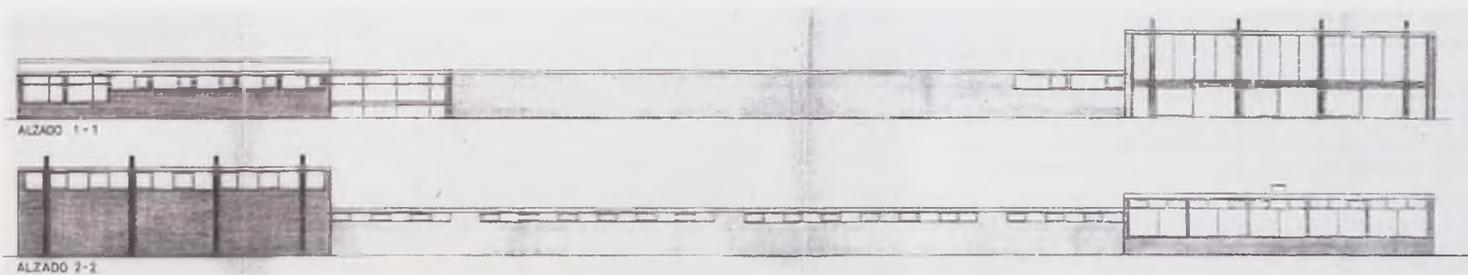
El proyecto supuso para el arquitecto un ejercicio que le ayudaría a afrontar posteriores encargos de carácter docente en los que volvió a aplicar lenguajes y elementos similares.



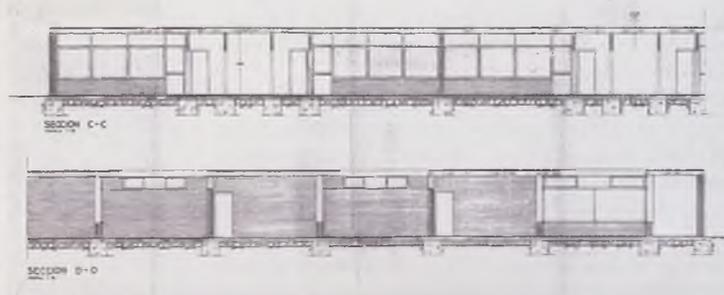
Plano de situación correspondiente al proyecto de ampliación y planta del proyecto original







Alzados frontales y secciones longitudinales del proyecto original.  
En la página anterior, alzados laterales del mismo



**Colegio Universitario de Vigo  
Lagoas-San Colmado-Vigo 1977**

El principal encargo le llegó casi diez años después a través de la Caja de Ahorros Municipal de Vigo, entidad con la que trabajaba asiduamente. Fue el germen de lo que hoy es la Universidad de Vigo, en aquel momento dependiente de la Compostelana.

Tres facultades –Filología, Ciencias Económicas y Ciencias Químicas y Biológicas–, generaron tres edificios, con un cuarto compartiendo usos comunes, en un remoto y aislado lugar del municipio de Vigo, que domina hasta llegar al mar por su altura.

Para asentarlos sobre el terreno, Pernas fraccionó los edificios en elementos de menor tamaño, creando explanadas y obligando a que las vías de circulación rodada quedaran deprimidas bajo otras peatonales.

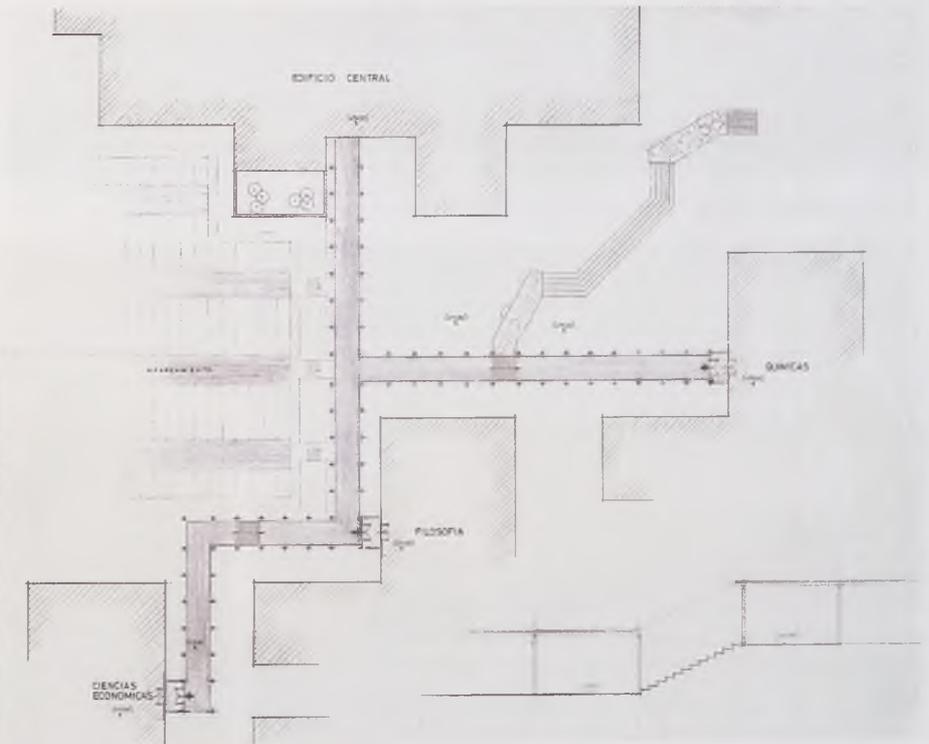
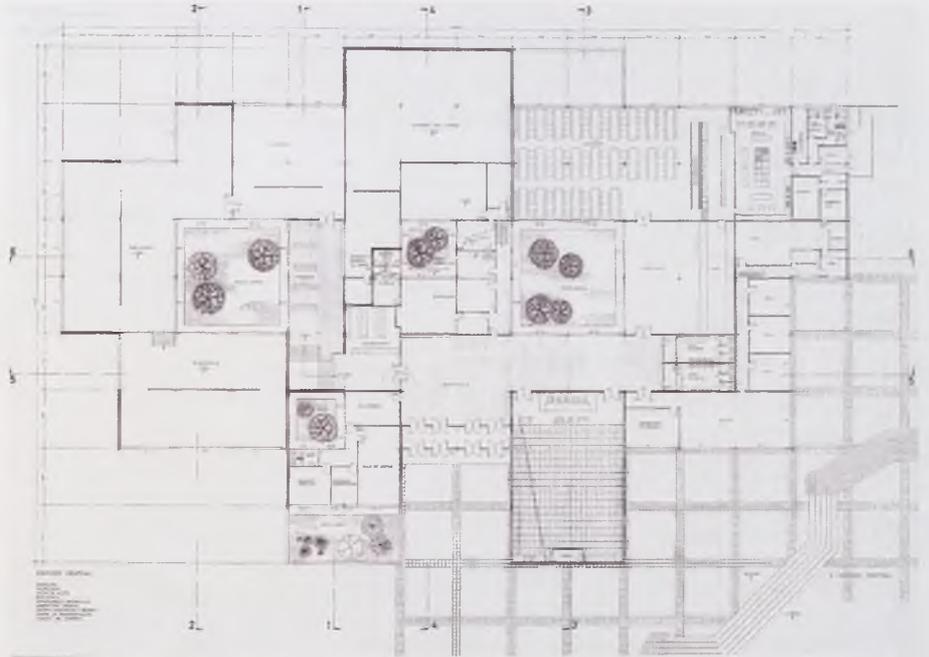
Los edificios quedaron unidos por corredores que cosen los espacios interiores con los exteriores, jugando la escala un papel fundamental. La concatenación de espacios exteriores-interiores sobre las diferentes cotas del terreno y el predominio de los espacios de las plantas bajas sobre los de mayor altura, ayudados hoy por la vegetación, ofrecen una esmerada solución espacial. Además, en todos los módulos, los patios acristalados articulan sus espacios, siendo tratados como otros más del edificio.

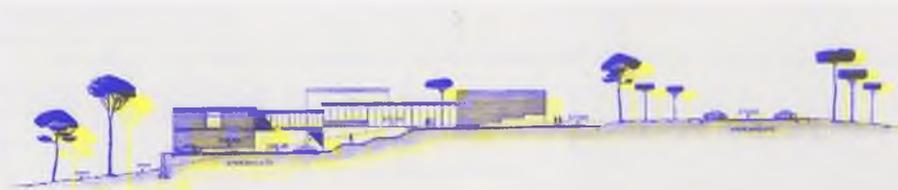
La sencillez presidió el tratamiento final de los edificios. El lenguaje ya estaba memorizado: estructura metálica, muros de ladrillo cara vista, tanto exteriores como interiores, y grandes huecos de carpintería de aluminio reducidos allí donde el programa pedagógico lo requiriera. Sólo el salón de actos presentaba una cubierta inclinada descollando entre el resto de sosegadas siluetas. Proyectos como el Instituto Politécnico de Illinois en Chicago (1938-1958) así como el Parque Lafayette en Detroit (1955-1963) de Mies van der Rohe fueron, esta vez, las referencias de Pernas.

Conviviendo en el campus con ejemplares soluciones de arquitectura contemporánea de autoría reconocida, el edificio de Pernas soporta dignamente el paso del tiempo, dando lecciones de arquitectura allí donde, a veces, está ausente.



**Planta de situación. En la página siguiente, plantas del edificio de usos comunes y de la marquesina de conexión entre edificios**





PERFIL A - A



PERFIL B - B



PERFIL C - C



PERFIL D - D

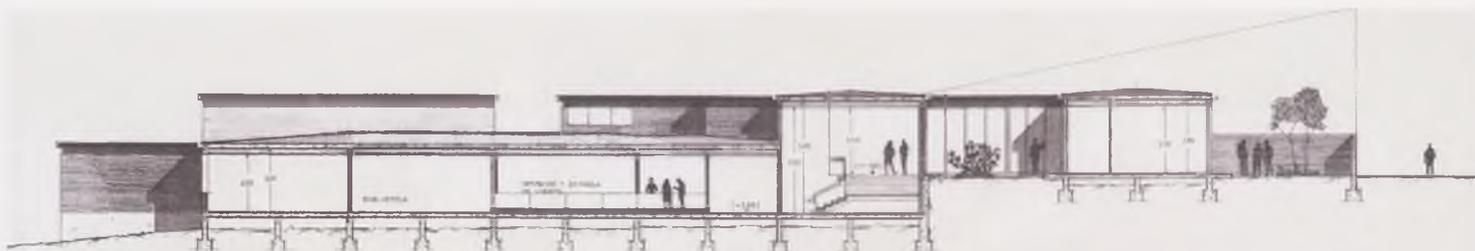




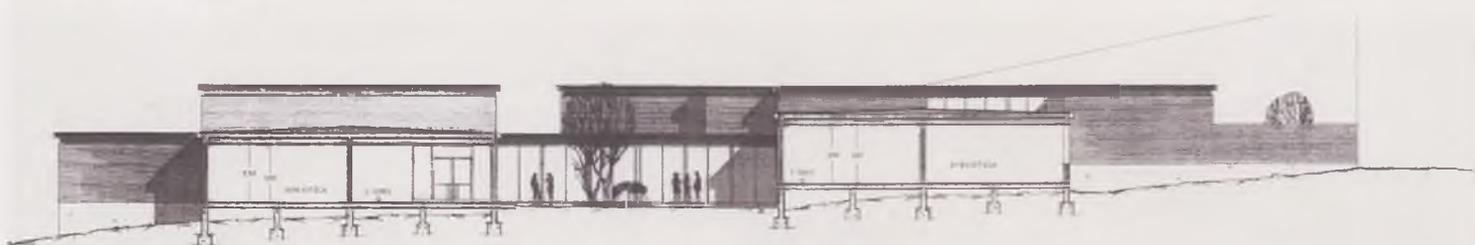
SECCION 5-5



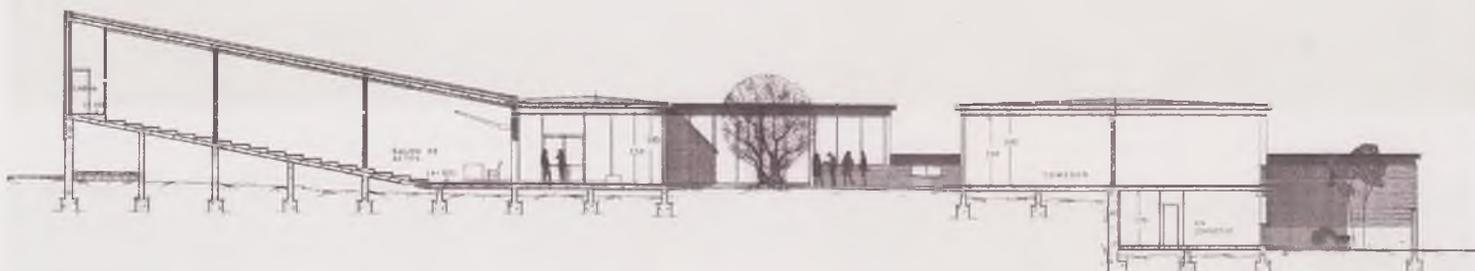
SECCION 6-6



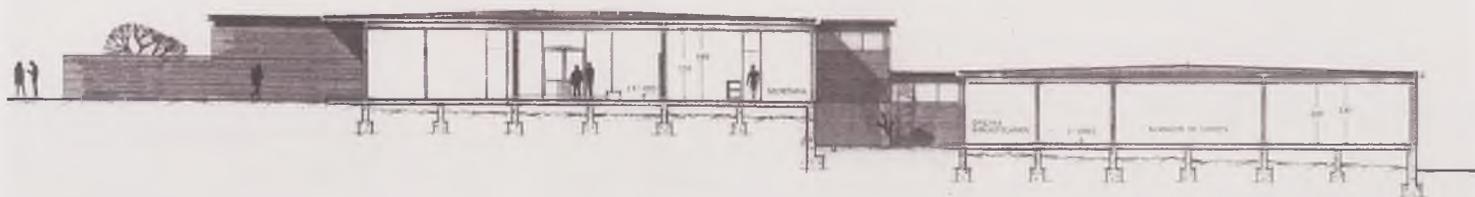
SECCION 1 - 1



SECCION 2 - 2



SECCION 3 - 3



SECCION 4 - 4



En las páginas anteriores, alzados y secciones del conjunto



# John Berger

## Dónde hallar nuestro lugar

1 Alguien pregunta: ¿todavía eres marxista? Nunca antes ha sido tan extensa como hoy la devastación ocasionada por la búsqueda de la ganancia, según la define el capitalismo. Casi todo mundo lo sabe. Cómo entonces es posible no hacerle caso a Marx, quien profetizó y analizó tal devastación. La respuesta sería que la gente, mucha gente, ha perdido sus coordenadas políticas. Sin mapa alguno, no saben a dónde se dirigen.

2 Todos los días, la gente sigue señales que apuntan a algún sitio que no es su hogar, sino a un destino elegido. Señales de carreteras, señales de embarque en algún aeropuerto, avisos en las terminales. Algunos hacen sus viajes por placer, otros por negocios, muchos motivados por la pérdida o la desesperación. Al llegar, terminan por darse cuenta que no están en el sitio indicado por la señales que siguieron. Donde se encuentran tiene la latitud, la longitud, el tiempo local y la moneda correctos, y no obstante no tiene la gravedad específica del destino que escogieron.

Se hallan junto al lugar al que escogieron llegar. La distancia que los separa de éste es incalculable. Puede ser únicamente la anchura de un vía pública, puede estar a un mundo de distancia. El sitio ha perdido lo que lo convertía en un destino. Ha perdido su territorio de experiencia.

Algunas veces algunos cuantos de estos viajeros emprenden un viaje privado y hallan el lugar que anhelaban alcanzar, que a veces es más rudo de lo que imaginaban, aunque lo descubren con alivio sin límites. Muchos nunca lo logran. Aceptan los signos que siguieron y es como si no viajaran, como si se quedaran siempre donde ya estaban.

3 Los detalles en la imagen de esta página fueron tomados por Anabell Guerrero en el albergue de la Cruz Roja para refugiados y emigrantes en Sangatte, cerca de Calais y del túnel del Canal de la Mancha. Por órdenes de los gobiernos británico y francés el albergue fue cerrado recientemente. Varios cientos de personas se albergaban ahí, muchos de ellos con la esperanza de llegar a Gran Bretaña. El hombre de las fotografías –Guerrero prefiere no revelar su nombre– proviene de Zaire.

Mes tras mes, millones abandonan su tierra natal. Se van porque no hay nada ahí, excepto su *todo*, que no ofrece lo suficiente para alimentar a sus niños. Alguna vez lo hizo. Ésta es la pobreza del nuevo capitalismo.

Después de largos y terribles viajes, después de experimentar la bajeza de la que otros son capaces, después de llegar y confiar en su obstinada e incomparable valentía propia, los emigrantes se encuentran esperando en alguna estación extranjera de tránsito, y entonces lo único que les queda de su continente natal es su *ser mismo*: sus manos, sus ojos, sus pies, hombros, cuerpos, la ropa que usan y aquello con lo que se tapan por las noches para dormir debajo, ansiando techo.



Gracias a la imagen de Guerrero tenemos un testimonio de cómo los dedos del hombre son todo lo que queda de una parcela de tierra cultivada, sus palmas lo que queda del lecho de algún río; de cómo sus ojos son las reuniones familiares a las que no asistirá.

El retrato de un continente emigrante.

4 “Voy bajando las escaleras de una estación de metro para tomar la línea B. Está repleto aquí. ¿Dónde estás tú? ¿De veras? ¿Y cómo está el clima? Ya me tengo que subir al tren, luego te hablo...”

De las miles de millones de conversaciones por telefonía móvil que ocurren cada hora en las ciudades y suburbios del mundo, la mayoría, sean privadas o de negocios, comienzan con una declaración del paradero o ubicación aproximada de quien llama. La gente necesita de inmediato identificar con precisión dónde se encuentra. Es como si estuvieran perseguidos por la duda de que tal vez no estén en ninguna parte. Circundados por tantas abstracciones, tienen que inventar y compartir su localización transitoria.

Hace más de treinta años Guy Debord proféticamente escribió: “*la acumulación de bienes de consumo producidos masivamente para el espacio abstracto del mercado, así como aplastó todas las barreras regionales y legales, y todas las restricciones corporativas de la Edad Media que mantenían la calidad de la producción artesanal, también destruyó la autonomía y la cualidad de los lugares*”.

El término clave del caos global actual es la dislocación, o la relocalización. Esto no se refiere únicamente a la práctica de mover la producción a donde quiera que la mano de obra sea más barata y las regulaciones, mínimas.

Contiene también el sueño demente de salirse de margen, propio del nuevo poder en funciones: el sueño de minar el estatus y confianza de todos los lugares fijos previos, de tal manera que el mundo entero sea un solo mercado fluido.

El consumidor es esencialmente alguien que se siente perdido (o a quien se le hace sentir perdido) a menos que consuma. Las marcas y logotipos de las mercancías son el sitio que nombra esa *ninguna parte*.

Otros signos que anuncian la Libertad y la Democracia, términos robados de periodos históricos previos, se usan también para confundir. En el pasado, fue una táctica común de quienes defendían su tierra natal contra los invasores el cambiar las señales camineras para que una que indicaba “Zaragoza”, apuntara en la dirección opuesta hacia “Burgos”. Hoy no son quienes se defienden, sino los invasores extranjeros, los que invierten los signos para confundir a las poblaciones locales, para confundirlas acerca de quién gobierna a quién, acerca de la naturaleza de la felicidad, del alcance del quebranto o de dónde ha de hallarse la eternidad. El propósito de estas direcciones falseadas es persuadir a la gente de que ser un cliente es la salvación última.

Sin embargo, a los clientes los define el sitio de su salida y su pago, no dónde viven y mueren.

5 Extensas áreas que alguna vez fueron lugares rurales las están convirtiendo en “zonas”. Los detalles de este proceso varían según el continente: África, América Central o el sureste asiático. El desmembramiento inicial, sin embargo, siempre proviene de otra parte y es efectuado por los intereses corporativos que dan rienda suelta a su apetito de más y más acumulación, lo que significa apoderarse de los recursos naturales (peces en el Lago Victoria, madera del Amazonas, petróleo donde quiera que haya, uranio de Gabón, etcétera), sin importarles a quién pertenezca la tierra o el agua. La explotación resultante pronto exige aeropuertos, bases militares y paramilitares para defender lo que se chupan, y la colaboración de los mafiosos locales. Pueden ocurrir entonces la guerra tribal o intercomunitaria, la hambruna y el genocidio. La gente de tales “zonas” pierde todo sentido de residencia: los niños se vuelven huérfanos (aunque no lo sean), las mujeres se vuelven esclavas, los hombres, desesperados. Una vez que esto ocurre, restaurar sentido alguno de lo doméstico toma generaciones. Cada año tal acumulación prolonga esa *ninguna parte*, en tiempo y espacio.

6 Entretanto —y la resistencia política comienza con frecuencia en un entretanto— la cosa más importante de aprehender y recordar es que aquellos que lucran del caos actual, con sus comentaristas incrustados en los medios, desinforman y mal encaminan todo el tiempo. Sus declaraciones y todos los términos saqueados que tienen tanta costumbre de usar no deberían argumentarse. Deben ser rechazados y abandonados. No llevan a nadie a ningún lado.

La tecnología de la información desarrollada por las corporaciones y sus ejércitos para poder dominar su *ninguna parte* con más velocidad, la usan otros como medio de comunicación a través del *lugar de todos* hacia el que luchan.

El escritor caribeño Edouard Glissant lo dice muy bien: “...para resistir la globalización no hay que negar la globalidad, sino imaginar que es la suma finita de todas las particularidades posibles y luego hacernos a la idea de que, mientras falte alguna particularidad, la globalidad no será lo que para nosotros debería ser”.

Estamos estableciendo nuestros propios asideros, nombrando lugares, hallando poesía. Sí, en ese entretanto, debemos hallar la poesía. Dice Gareth Evans:

*Mientras el ladrillo de la tarde / guarda el calor rosa del viaje // Mientras la rosa germina / un  
invernadero para respirar / y florece como el viento // Mientras los esbeltos abedules / murmuran sus  
historias / del viento a lo urgente / en los camiones // Mientras las hojas de los setos / guardan la luz /  
el pensamiento del día / que perdieran // Mientras el cuenco de su muñeca / pulsa como el pecho / de  
un gorrión / en el aire ondulante // Mientras el coro de la tierra / encuentra sus ojos en el cielo / y los  
devela para uno y para otra / en la rebotante oscuridad // jústalo todo, querida*

7 Su *ninguna parte* genera una conciencia del tiempo extraña, por no tener precedente. Tiempo digital. Continúa por siempre, ininterrumpido por días y noches, las estaciones, el nacimiento y la muerte. Tan indiferente como el dinero. Aunque, siendo continuo, es brutalmente singular. Es el tiempo del presente guardado aparte del presente y el futuro. En su interior sólo el presente tiene carga, los otros dos carecen de gravedad. El tiempo ya no es una matriz sino una única columna de unos y ceros. Un tiempo vertical sin nada que lo circunde, excepto la ausencia.

Lean unas cuantas páginas de Emily Dickinson y luego vayan a ver *Dogville* de Von Trier. En la poesía de Dickinson la presencia de lo eterno concurre en todas las pausas. Por el contrario, el film muestra inexorablemente lo que sucede cuando todo rastro de lo eterno es borrado de la vida cotidiana. Lo que pasa cuando todas las palabras y su lenguaje pleno se quedan sin sentido.

Con un solo presente, dentro del tiempo digital, no puede hallarse ni establecerse localización o ubicación alguna.

- 8 Tomaremos nuestras coordenadas de otro sistema temporal. Lo eterno, según Spinoza (que fuera el filósofo más querido de Marx) es *ahora*. No es algo que nos aguarde, sino algo que encontramos durante esos breves y no obstante intemporales momentos donde todo encaja con todo y ningún intercambio es inadecuado.

En *Hope in the Dark*, un urgente libro de Rebecca Solnit, ella cita a la poeta sandinista Gioconda Belli, cuando describe el momento en que en Nicaragua derrocaron a la dictadura de Somoza: “*dos días que fueron como si un encantamiento mágico ancestral nos hubiera cubierto, regresándonos al Génesis, al sitio exacto de la creación del mundo*”. El hecho de que Estados Unidos y sus mercenarios destruyeran después a los sandinistas no disminuye en medida alguna ese momento que existe en el pasado, el presente y el futuro.

- 9 A un kilómetro de distancia de donde escribo, hay un campo donde pastan cuatro burros, dos hembras y dos burritos. Son de una especie particularmente pequeña. Cuando las madres aguzan sus orejas ribeteadas de negro, me llegan a la altura del mentón. Los burritos, de unas cuantas semanas de edad, son del tamaño de unos perros terrier grandes, con la diferencia de que sus cabezas son casi tan grandes como sus costados.

Me brinco la barda y me siento en el campo apoyando la espalda en el tronco de un manzano. Ya tienen sus rutas propias por todo el campo y pasan por debajo de ramas tan bajas que yo tendría que ir a gatas. Me observan. Hay dos áreas en donde no hay pasto alguno, sólo tierra rojiza, y es en uno de estos anillos a donde vienen varias veces en el día a rodarse sobre su lomo. Primero las madres, luego los burritos. Éstos tienen ya una franja negra en los lomos.

Ahora se aproximan. El olor de los burros y el salvado –no el de los caballos, que es más discreto. Las madres rozan mi cabeza con sus quijadas. Son blancos sus hocicos. Alrededor de sus ojos hay moscas, mucho más agitadas que sus propias miradas interrogantes.

Cuando se quedan a la sombra, en el lindero del bosque, las moscas se marchan y pueden quedarse casi inmóviles por media hora. En la sombra del medio día, el tiempo se alenta. Cuando uno de los burritos mama (la leche de burra es la más semejante a la humana), las orejas de la madre se echan hacia atrás y apuntan a la cola. Rodeado de los cuatro burros en la luz del día, mi atención se fija en sus patas, dieciséis de ellas. Son esbeltas,

contundentes, contienen concentración, seguridad. (Las patas de los caballos parecen histéricas en comparación.). Estas son patas para cruzar montañas que ningún caballo se atrevería, patas para soportar cargas inimaginables si se consideran tan sólo las rodillas, las espinillas, las cernejas, los jarretes, las canillas, los cuartos, las pezuñas. Patas de burro.

Deambulan, con la cabeza baja, pastando, mientras sus orejas no se pierden de nada; los observo, con sus ojos cubiertos de piel. En nuestros intercambios, tal como ocurren, en la compañía de mediodía que nos ofrecemos ellos y yo, hay un sustrato de algo que sólo puedo describir como gratitud. Cuatro burros en un campo, mes de junio, año 2005.

10 Sí, entre otras muchas cosas sigo siendo marxista.

*Líneas de la vida II*, 1997. W.S. refugiado de Zaire (Congo). Detalle de tríptico. Página 5

*Bosnia mira*, 1997. N.D. refugiada de Bosnia. Página 51

*Sin título*, 1997. N.D. refugiada de Bosnia. Página 103

*El ojo, la mano*, 1997. T.M. joven refugiado de Zaire (Congo). Página 127

Fotografías: Anabell Guerrero

## ••••• Soluciones Integrales de aporte SOLAR

Soluciones Integrales de aporte SOLAR  
 Soluciones Integrales de aporte SOLAR  
 Soluciones Integrales de aporte SOLAR



Ante la inminente reforma del "reglamento de instalaciones térmicas en los edificios" (R.I.T.E.), por la que se va a dictar la obligatoriedad de instalación de aporte solar en agua caliente, CALYSER y SAUNIER DUVAL hemos llegado a un acuerdo mediante el cual le ofrecemos toda la información, cálculo y asesoramiento necesarios para la INSTALACIÓN SOLAR de sus proyectos y cumplir con la nueva normativa y obtener así el mejor rendimiento.

Llámenos, un equipo cualificado estudiará la mejor solución para sus proyectos.



**HDR + calidad + HDR**

**HDR** ha sido la empresa galardonada en 2006 por **Fedeto** con el **Premio al Compromiso con las Normas de Calidad**

grupo diaz redondo

**HDR**

Camino de la Barca s.n, 45291 Cobeja (Toledo)  
tel.: 0034 925 55 10 00 [www.grupodiazredondo.com](http://www.grupodiazredondo.com)

# ¿ Aún no conoce las ventajas de calcular con *Tricalc* ?

## 1 Un único programa

Estructuras de hormigón, de acero y madera, incluso estructuras de hormigón con cerchas de acero, y naves con forjados, con muros o con pilotes. Puede calcular una barra, un pórtico, un forjado o la estructura completa.

## 2 Misma forma de trabajo

Sin cambiar de programa ni de forma de trabajo según la estructura a calcular; siempre se utiliza el mismo entorno, las mismas funciones, sin importar el material a utilizar, estudiando fácilmente los costes con diferentes materiales.

## 3 ¿ Sólo en planta ?

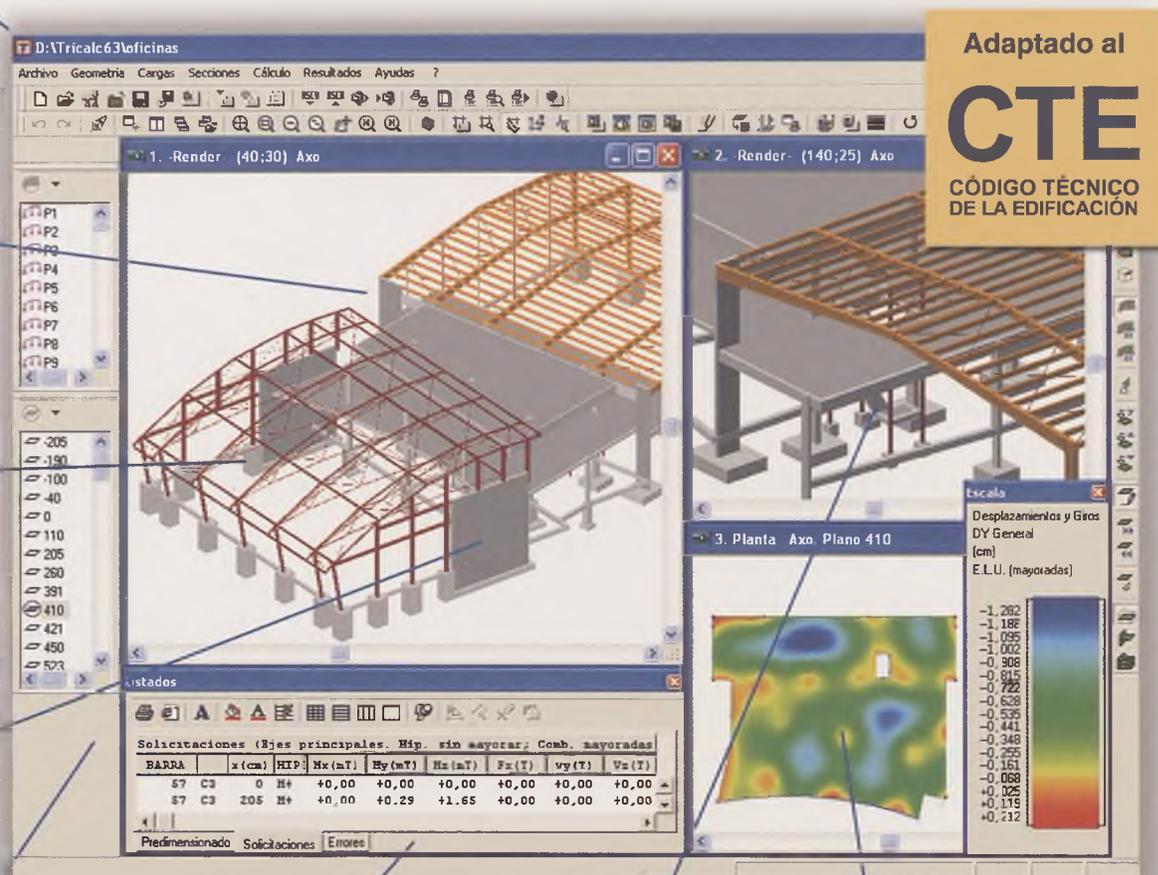
En la mayoría de los casos es necesario trabajar en alzado, en sección o en 3D, para verificar los resultados y minimizar los errores: gráficas por pórticos, forjados inclinados definidos en su verdadera dimensión... como los programas de CAD existentes hoy, sin más.

## 4 Tipologías de muros

De hormigón, de ladrillo armado y sin armar, de Termoarcilla y de bloques armados de hormigón. Seleccionado tanto por Hispalyt como por el Consorcio Termoarcilla como estándar para calcular estos tipos de muros resistentes de piezas.

## 5 Predimensionado

Realiza el predimensionado automático de las barras proponiendo sus secciones, a partir de las cargas introducidas. Existen opciones de diseño definibles para controlar la forma y crecimiento de las secciones propuestas.



Proyecto de concesionario AUDI en Buenos Aires, 2005, calculado con *Tricalc*. Diseño de Curland-Larocca Arquitectos y estructura de Komitz&Russell Ingeniería.

## 6 Cálculo transparente

Permite visualizar los ejes de cálculo utilizados, la posición de las secciones, las cargas que transmiten los forjados a las vigas y conocer las luces de cálculo utilizadas. Dispone de potentes funciones de chequeo y verificación de la geometría.

## 7 Escaleras integradas

Un asistente permite diseñar y calcular, conjuntamente con la estructura, cualquier tipo de escalera: de múltiples tramos, lados rectos o curvos, aprovechadas... Obtiene planos específicos de este tipo de elementos. Su efecto es considerado para el cálculo a viento y sismo.

## 8 Ménsulas cortas y Losas

Dimensiona y dibuja planos de ménsulas en el mismo programa, recuperando las cargas para su cálculo y armado. Calcula las losas de cimentación conjuntamente con la estructura, considerando su interacción.

# Ahora es el momento...

**Arktec**  
Software para arquitectura,  
ingeniería y construcción  
[www.arktec.com](http://www.arktec.com)

# EL CENTRO DE ARTES DE SINES Y EL METRO DE PORTO CONSIGUEN EL GRAN PREMIO ENOR 2006

EL PREMIO DE GALICIA FUE PARA LA TIENDA DE MUEBLES SIRVENT; EL DE CASTILLA-LEÓN, PARA EL VIVERO DE EMPRESAS DE VALLADOLID;  
Y EL DE MADRID, PARA EL BULEVAR ECOLÓGICO DE VALLECAS

Dos obras portuguesas comparten el "Gran Premio Enor" 2006, tras el fallo del jurado hecho público en el acto del II Premio de Arquitectura Ascensores Enor, celebrado el pasado mes de noviembre en la ciudad de Vigo. Se trata del "Centro de Artes de Sines", obra de Manuel y Francisco Aires Mateus, y del "Metro de Porto", de Eduardo Souto Moura. Ambos proyectos fueron designados también como Premio Enor de Portugal ex aequo.

La decisión fue adoptada por un jurado integrado por Manuel Gallego Jorroto, como presidente; Ricardo Sánchez Lampreave, Gonçalo Sousa Byrne, Javier Blanco Martín y Emilio Tuñón (Gran Premio Enor 2005), como vocales; y Carlos Quintáns Eiras, como secretario.

El acto, celebrado en el Teatro García Barbón de Vigo, contó con la asistencia de los miembros del jurado, así como la totalidad de arquitectos seleccionados y finalistas en esta segunda edición de la convocatoria, y estuvo presidido por la conselleira de Vivenda e Solo de la Xunta de Galicia.

## PREMIOS TERRITORIALES

El jurado otorgó también los siguientes premios territoriales: Premio Enor de Galicia, a la "Tienda de muebles Sirvent, en Vigo", de Alfonso Penela Fernández; Premio Enor de Castilla-León, al "Vivero de empresas, en Valladolid", de J. M. Martínez, E. Rodrigo, F. Caballero, M. V. Panedas y F. J. Hoyos; y Premio Enor de Madrid, al "Bulevar ecológico de Vallecas", de B. Tato, J. L. Vallejo y D. García.



## III PREMIO DE ARQUITECTURA ASCENSORES ENOR

**PATROCINA:** Grupo Ascensores Enor.

### OBJETIVO Y REQUISITOS

Reconocer las mejores obras de arquitectura de cualquier tipo realizadas en los territorios de Galicia, Castilla-León, Madrid y Portugal.

Podrán presentarse proyectos terminados en los años 2005 y 2006, siempre y cuando no hayan concurrido a ediciones anteriores del concurso.

### PLAZO DE PRESENTACIÓN

Hasta el 28 de febrero de 2007.

### PREMIOS Y DOTACIÓN ECONÓMICA

Se concederán cuatro premios, uno por cada territorio representado: el Premio Ascensores Enor de Galicia, el Premio Ascensores Enor de Castilla-León, el Premio Ascensores Enor de Madrid y el Premio Ascensores Enor de Portugal.

Entre estos premios territoriales se elegirá el Gran Premio Ascensores Enor, dotado con 10.000 €. Los otros tres tendrán una dotación económica de 4.000 € en cada caso.

Como novedad de esta tercera edición de la convocatoria, se crea una nueva categoría, el Premio Enor a la mejor obra de arquitectura joven, también dotado con 4.000 € y dirigido a autores noveles, que no superen los 40 años de edad el día del cierre del plazo de participación.

### JURADO

El jurado estará integrado por los siguientes profesionales de la arquitectura: D. Alberto Noguero del Río y D<sup>a</sup> Pilar Díez, D. Mariano Bayón, D<sup>a</sup> Belén Martín Granizo, D. João Mendes Ribeiro y D. Carlos Quintáns Eiras. Han aceptado ya la invitación a formar parte del jurado los autores de los proyectos ganadores del "Gran Premio Enor" en la convocatoria de 2006: D. Eduardo Souto Moura, por el "Metro de Porto", y D. Manuel Aires Mateus, por el Centro de Artes de Sines.

### MÁS INFORMACIÓN

El texto integro de las bases de la convocatoria de la tercera edición puede consultarse en la página web [www.enor.es/premio](http://www.enor.es/premio)

Idea

Diseño

Prototipo

Estudio

Instalación



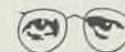
maqueta banco río



**Tecnología & Diseño**  
cabanes

Avda. de la Ciencia, 7  
13005 Ciudad Real, Spain  
Tel.: +34 926 25 13 54  
Fax: +34 926 22 16 54  
info@tdcabanes.com

[www.tdcabanes.com](http://www.tdcabanes.com)



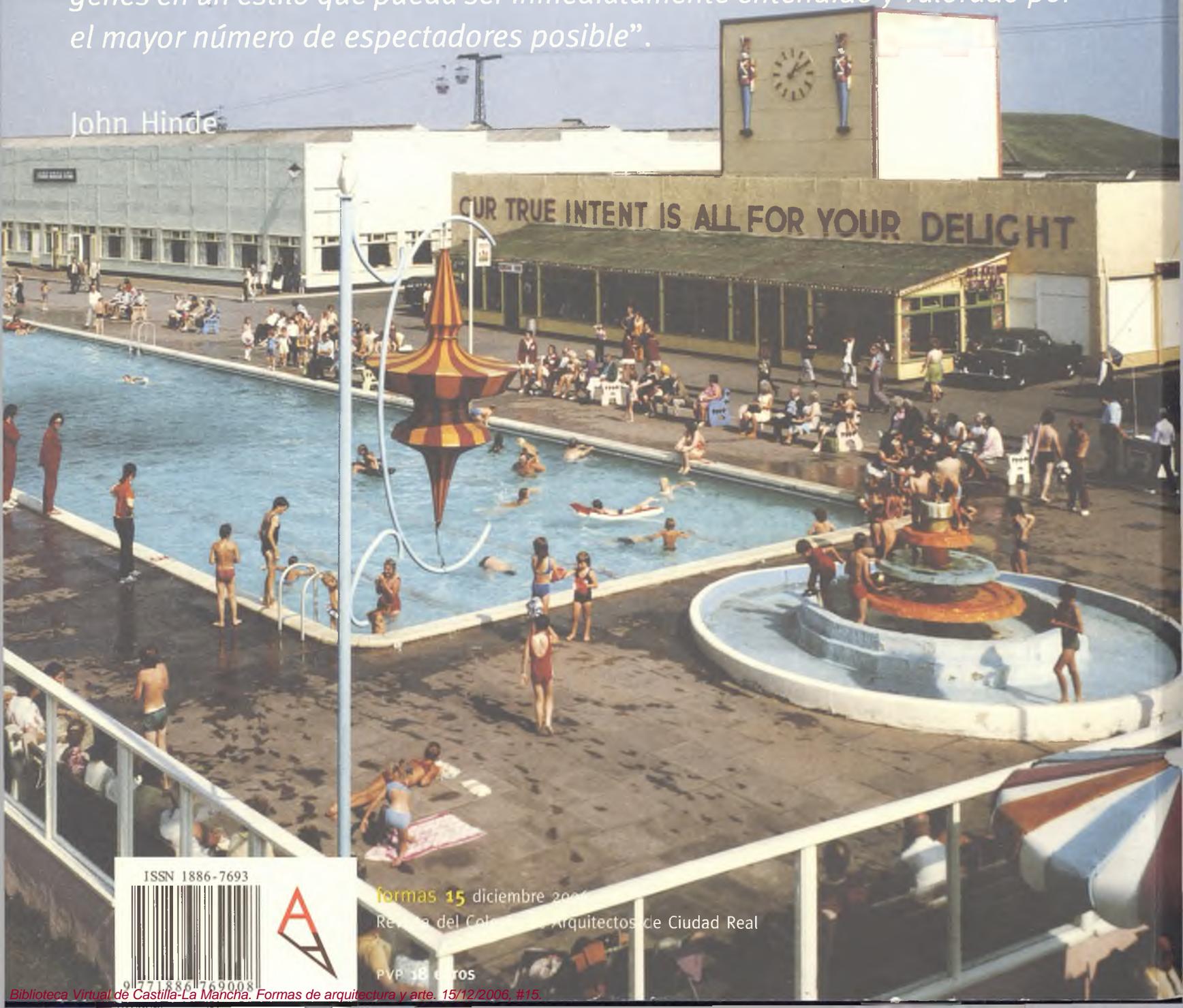
SANTA & COLE

[www.santacole.com](http://www.santacole.com)

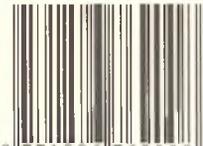


*“Utilizando la fotografía en color como medio de expresión quiero enfatizar los aspectos más bellos del mundo en que vivimos y presentar estas imágenes en un estilo que pueda ser inmediatamente entendido y valorado por el mayor número de espectadores posible”.*

John Hinde



ISSN 1886-7693



07718861769008



formas 15 diciembre 2006  
Revista del Colegio de Arquitectos de Ciudad Real

PVP 18 €uros