

- 7 **Francisco Arques y Juan Luis Moraza**
Un no sé qué. Seis teorías de la arquitectura como límite
- 20 **Delfim Sardo**
De la palabra a la imagen
- 24 **Aby Warburg**
Atlas Mnemosyne
- 27 **Daria de Seta**
Operación H
- 38 **Federico Soriano y Dolores Palacios SyAa**
Edificio administrativo Plaza Bizkaia en Bilbao
- 39 **Federico Soriano**
Artículos hipermínimos_14
- 48 **Eva Christina Kraus**
Reflexiones sobre los escaparates de Frederick Kiesler
- 52 **Alberto Martínez Castillo**
Ventanas simultáneas
- 56 **Tomás Carranza**
Cambiando el arte de vender
- 79 **Carlos Asensio-Wandosell, Beltrán Valentín-Gamazo y José Luis Jiliberto**
Reforma de la Escuela de Magisterio de Ciudad Real
- 83 **Elisa Gallego Picard**
Paxairos
Papá, ¿y por qué las hojas son verdes?
- 88 **Carlos Quintáns**
Paranys
- 92 **Rainer Graefe**
Tanzlinden, espacios disponibles
- 95 **Félix Fuentes**
Un momento después...
- 99 **MGM José Morales, Sara de Giles y Juan González Mariscal**
Espacio escénico de Nijar
- 102 **Daniel Canogar**
Time release
- 107 **RCR Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramón Vilalta**
Pabellones en el restaurante Les Cols en Olot
Guardería Els Colors en Manlleu
- 122 **Dora García**
The Locked Room





Miguel Fisac 1913-2006
IN MEMORIAM

Fotografía: David Jiménez

Soñé que era un extraño marchante: era un marchante de aspectos y apariencias. Los coleccionaba y los distribuía. En el sueño acababa de descubrir un secreto. Lo había descubierto solo, sin ayuda ni consejo de nadie.

El secreto era entrar en lo que estuviera mirando en ese momento –un cubo de agua, una vaca, una ciudad (como Toledo) vista desde arriba, un roble– y, una vez dentro, disponer del mejor modo posible su apariencia.

Mejor, no quería decir hacerlo más bonito o más armonioso, ni tampoco más típico, a fin de que el roble representara todos los robles. Sencillamente quería decir hacerlo más suyo, de modo que la vaca o la ciudad o el cubo de agua se convirtieran en algo claramente único.

John Berger, "Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible"

- 7 **Francisco Arques y Juan Luis Moraza**
Un no sé qué. Seis teorías de la arquitectura como límite
- 20 **Delfim Sardo**
De la palabra a la imagen
- 24 **Aby Warburg**
Atlas Mnemosyne
- 27 **Daria de Seta**
Operación H
- 38 **Federico Soriano y Dolores Palacios SyAa**
Edificio administrativo Plaza Bizkaia en Bilbao
- 39 **Federico Soriano**
Artículos hipermínimos_14
- 48 **Eva Christina Kraus**
Reflexiones sobre los escaparates de Frederick Kiesler
- 52 **Alberto Martínez Castillo**
Ventanas simultáneas
- 56 **Tomás Carranza**
Cambiando el arte de vender
- 79 **Carlos Asensio-Wandosell, Beltrán Valentín-Gamazo y José Luis Jiliberto**
Reforma de la Escuela de Magisterio de Ciudad Real
- 83 **Elisa Gallego Picard**
Paxairos
Papá, ¿y por qué las hojas son verdes?
- 88 **Carlos Quintáns**
Paranys
- 92 **Rainer Graefe**
Tanzlinden, espacios disponibles
- 95 **Félix Fuentes**
Un momento después...
- 99 **MGM José Morales, Sara de Giles y Juan González Mariscal**
Espacio escénico de Níjar
- 102 **Daniel Canogar**
Time release
- 107 **RCR Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramón Vilalta**
Pabellones en el restaurante Les Cols en Olot
Guardería Els Colors en Manlleu
- 122 **Dora García**
The Locked Room

formas de arquitectura y arte 14

septiembre 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

Dirección editorial Ricardo Sánchez Lampreave
Coordinación editorial Ana Victoria López
Consejo editor Francisco Arques Soler
Félix Fuentes Ceinos
Juan García Millán
Pablo y Julio Gómez Ruiz
Luis Martínez Santa-María
Juan Luis Moraza Pérez

Agradecimientos La dirección editorial quiere agradecer a la Junta de Gobierno del Colegio de Arquitectos de Ciudad Real la confianza depositada en su propuesta presentada al concurso convocado. Igualmente al MACBA por facilitar los fotogramas de la película *Operación H*, y a Mercury Films, por permitir su publicación. A José María Moreno, por las fotografías de la sede del Colegio de Arquitectos de Ciudad Real recogidas en las páginas 2, 78 y 94. Y a Josep Bort, del GER-Ecologistes en Acció, grupo que combate la incesante caza ilegal que se produce en los *paranys*, por sus fotografías.

Diseño editorial La compañía gráfica

Traducciones Noemí García Millán y Mike Lumber

Publicidad 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

Producción Lampreave y Asociados Arquitectos S.L.

Fotomecánica e impresión Gráficas Tomelloso S.L.
Príncipe Alfonso s/n. 13700 Tomelloso (Ciudad Real)
t 926 50 54 29 f 926 50 50 08

Distribución y suscripciones Lampreave y Asociados Arquitectos S.L.
Atocha 26, 4º D. 28012 Madrid
t f 91 429 26 21
formas@lampreave.es

Depósito legal ISSN CR-358-02
1886-7693

Precio del ejemplar 18 euros

Fotografía de portada Fotograma de la película *Operación H*

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.

A José Rivero Serrano, Eusebio García Coronado y sus equipos, nuestros predecesores, por su ilusión y trabajo, y porque, sin saberlo, iniciaron este proyecto editorial.

Francisco Arques es doctor arquitecto y profesor asociado de la ETSA de Madrid. Premio de Roma de la Academia de Bellas Artes (1991-92) y Premio Extraordinario de Tesis Doctoral por la Universidad Politécnica de Madrid (2002-03). Ha obtenido también diversos premios de arquitectura en el ámbito nacional. **Daniel Canogar** (Madrid, 1964) estudió Ciencias de la Imagen en la Universidad Complutense de Madrid, especializándose en fotografía con un máster de la Universidad de Nueva York y el International Center for Photography en 1990. Su obra ha merecido numerosas becas y exposiciones, individuales y colectivas, en Europa y América: Madrid, Barcelona, París, Berlín, Düsseldorf, Nueva York, Columbus, (Ohio), Quebec... **Tomás Carranza** (Cádiz, 1962) es arquitecto por la ETSA de Sevilla (1987). Obtuvo la Suficiencia Investigadora por la ETSA de Madrid en 1999 y realiza actualmente la Tesis Doctoral bajo la dirección de Gabriel Ruiz Cabrero. Compagina su labor profesional con la Jefatura de la Secretaría de Actividades del Colegio de Arquitectos de Cádiz. Su obra arquitectónica, publicada en revistas nacionales e internacionales, ha sido reconocida, entre otros, con el Premio de Arquitectura del COA de Andalucía Occidental. **Daria de Seta** (Nápoles, 1972), doctora arquitecto en Arquitectura y Museografía por el Politécnico de Milán y la ETSA de Barcelona, es profesora de Museografía y de Teoría e Historia en la UPC. Ha recibido el *Premio dell'Accademia Nazionale dei Lincei* "Pasquale de Meo" (1999) por el proyecto Centro de Cultura del mar en Bagnoli (Nápoles), y el *Holzim Award Gold medal-Europe 2005* por el proyecto de recuperación de la antigua herrería del Valle de Le Cartiere de Amalfi, con el grupo Tecla arquitectura. Recientemente ha publicado "Mármoles y turbinas. La central termoeléctrica de Montemartini de Roma" en *ArquitecturaCoam* nº 344. **Félix Fuentes** (Madrid, 1964), fotógrafo y ensayista. Ha dirigido la Escuela de Fotografía Creativa y la revista *Fotografías*. Actualmente prepara el proyecto fotográfico *La muerte de Sherlock Holmes*. **Elisa Gallego Picard** es arquitecta titulada por la ETSA de Madrid. Comenzó sus estudios en A Coruña, donde reside. Ha colaborado en el estudio de Manuel Gallego desde 1998. En diciembre de 2002 presentó un montaje audiovisual de fotografías y esculturas Paxarios, en la Sala de exposición del COAG de A Coruña. En el 2005 la editorial Galaxia le publicó dos libros infantiles en la colección "Os Duros". Actualmente, compagina la arquitectura con la ilustración. **Rainer Graefe** (Berlín, 1941) es catedrático en la Universidad de Arquitectura de Innsbruck (Austria). Estudió filología alemana, filosofía y teatro en Würzburg y Berlín hasta 1976. Comenzó a trabajar en el Instituto de Estructuras Ligeras de la Universidad de Stuttgart. Desde entonces, es un estudioso de la cripta de la iglesia de la Colonia Textil Güell de Antonio Gaudí, siendo el autor de la conocida maqueta que se expone en el museo de la Sagrada Familia de Barcelona. **Alberto Martínez Castillo** es arquitecto, profesor de proyectos en la ETSA de Madrid desde 1987, y colaborador de diversas universidades españolas y extranjeras. Como socio de Matos-Castillo Arquitectos, su trabajo, basado en los concursos de arquitectura, ha obtenido numerosos premios a la obra construida. Próximamente terminarán el edificio para la Comisaría Provincial de Albacete. **Juan Luis Moraza Pérez** (Vitoria, 1960) es doctor en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco donde impartió docencia durante siete años, y profesor titular del Departamento de Escultura en la Universidad de Vigo. Ha sido profesor invitado en la École de Beaux Arts de Marsella, en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, en el Instituto de Estética de Madrid, en la Universidad Europea de Madrid, etc. y ha pronunciado conferencias en numerosas ciudades de todo el mundo. Autor de varios libros, ha publicado numerosos artículos y ensayos en revistas especializadas. Como artista, su obra está presente en colecciones y museos como la del Museo Guggenheim de Bilbao. **Carlos Quintáns Eiras** (Muxía, 1962) es arquitecto, profesor de la Escuela de Arquitectura de A Coruña y de la Internacional de Arquitectura de Cataluña (2001-2004), codirector de la revista *Tectónica* e integrante del próximo equipo director de *Obradoiro*. Ha recibido los premios Antonio Camuñas en 2000, Julio Galán Carvajal en 2002 y COAG en 2000, ha sido finalista FAD en 2001 y Highly Comended AR+D Emergin Architecture en 2002 y 2001. **Delfim Sardo** (Aveiro, 1962), licenciado en Filosofía por la Universidade de Coimbra, es profesor de la Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Teórico y crítico de arte, es un importante comisario de exposiciones de arte contemporáneo. En 1999, por ejemplo, presentó el pabellón portugués para la 48ª Biennale di Venezia. Actualmente dirige el Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém.

Muy al principio de mi carrera, desarrollé una manera de mirar a través del visor de la cámara muy peculiar. Me gustaba mucho. Consistía en colocar la cámara mirando hacia abajo. Si empleas un ángulo de visión no demasiado alto, puedes verlo todo.

André Kertész, abril de 1977. Nueva York





Iglesia del Teologado de San Pedro Mártir en Alcobendas (Madrid), 1995

“... se han buscado dos ambientes diferentes: el de los fieles, con tonalidades azules, que crean una atmósfera de ensoñación fría, que van pasando hacia los tonos dorados, para fundirse, al fin, en la luz cenital del altar, y que luego continúa hacia la gama de rojos para envolver la zona del coro con vidrieras con escenas del martirio...”

“¿es esto el final o el principio?”

Miguel Fisac, 7 de enero, 1998

“Yo creo que la rama de una hipérbola quiere -así, quiere- llegar a tocar a su asíntota y no lo logra, y que el geómetra que sintiera ese querer desesperado de la unión de la hipérbola con su asíntota nos crearía a esa hipérbola como a una persona, y persona trágica.”

Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, 1931

“¿Cómo se podría, dulcemente, representar a la muerte en esta tierra? Tal vez como un atardecer, o más propiamente, como un alegre amanecer que pudiera expresar lo que en el más allá ha de sentir el alma.”

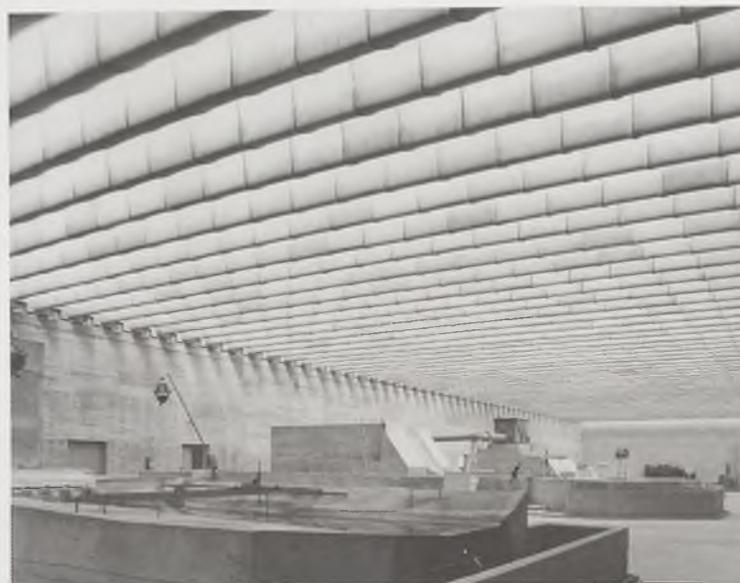
Miguel Fisac, 31 de enero, 1998

La arquitectura de la vida encontró su mejor modo de explorarse y desplegarse a través de infinitos y extáticos juegos de logro y malogro, de prueba y error, de maravillas y monstruos, de idas y venidas. Y si la muerte es íntimamente inconcebible para el humano será sólo porque lo concebible habrá quedado reducido en una imagen incapaz de dar cuenta de ese límite, de esa falta simbólica, de esa imposibilidad alrededor de la cual se habrá producido el copioso universo de oraciones y oráculos, de murallas y murales, de templos y de ritos, de hogares y hogueras...

6. UMBRAL

“Con mejores o peores medios materiales, con dudosas o seguras técnicas, el arquitecto se propone que el espacio arquitectónico que va a destinarse a culto sagrado, tenga un ‘no sé qué’ trascendente que produzca en los fieles el efecto sensorial de que se encuentra en presencia de ‘lo otro’, de lo que está fuera de ellos: de Dios.”

Miguel Fisac, *Algunas consideraciones sobre el espacio arquitectónico sagrado*, 1967



Nave de Modelos del Centro de Estudios Hidrográficos en Madrid, 1960

Hay muchas iglesias que no tienen una naturaleza de espacio sagrado sino a través de los contenidos figurales o de los relatos, pero no a través del propio espacio, de la materialidad constructiva y la singularidad morfológica. Por el contrario, existen espacios que sin estar destinados a ser templos, despliegan una modalidad espacial de índole sagrada. La visión desde el interior de la Nave de Modelos de un espacio infinito, de un techo de vigas de hormigón que tanto nos recuerda las cañas de bambú, descubre una necesidad tan humana como la de protección solar, la misma sensación que experimentamos cuando nos ponemos la mano encima de los ojos para protegernos de la luz directa del sol y nos permite vislumbrar el horizonte. Un encuentro con el espacio horizontal, con el concepto adintelado, con el silencio imperturbable, sólo roto por un sonido que invade toda la Nave de Modelos, cuando los saltos de agua de las presas hechos a escala reducida se ensayan con el espacio sagrado, con el templo. Todo parece relacionarnos y vincularnos con ese sentir de la cultura japonesa (hasta la construcción de las presas a tamaño reducido, reproducen ese interior zen de una naturaleza a otra escala, que se aprecia en el *sui-seki*, que es una tradición milenaria de contemplar piedras prácticamente sin manipulación, para recrear paisajes o estados de ánimo).

“El umbral, la puerta, muestran de un modo inmediato y concreto la solución de continuidad del espacio; de ahí su gran importancia religiosa, pues son a la vez símbolos y vehículos del tránsito. (...) El umbral es a la vez el hito, la frontera que distingue y opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican, donde se puede efectuar el tránsito del mundo profano al mundo sagrado.”

Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 1956

Sólo una equivocada iconografía es la causa de que al hablar o pensar en el espacio sagrado no se atienda a lo sagrado del espacio: divinidades paternas o maternas, dioses familiares y figurativos, o abstractos y familiares... Todo un panteón de figuras y geometrías dificulta de forma interesada la apreciación de la cualidad sin nombre, del modo sin modo, de lo real del espacio: aquello no representable, ni simbólico ni imaginario, un no sé qué que excede e incide en lo que concebimos como realidad.



Escalera en el claustro del Teologado de San Pedro Mártir en Alcobendas (Madrid), 1955

Las escaleras suponen esa transversalidad que convierte el desplazamiento horizontal en ascensión vertical. En estas escaleras se enfatiza la sacralidad del espacio vertical de la ascensión, dejando que los peldaños no lleguen a tocar la planta a la que dan acceso... Finalmente, el acceso a lo alto exige un salto al vacío, aunque sea infinitesimal... Ese pequeño intervalo crea un punto de tensión, un límite perceptivo y sensorial que enfatiza la idea de umbral.

“Mi mano se acerca a tu cara desde, digamos, medio metro de distancia, lentamente. Hay un espacio, muy pequeño, en que mis dedos sienten tu calor sin llegar a tocarlo. Unos milímetros más y te toco. Unos milímetros menos, y dejo de sentir el calor. Es un lugar muy preciso. No es un espacio ambiguo (o estoy en él, o no lo estoy), pero sí de tensión. Y es un lugar común, ni sólo tuyo, ni sólo mío. Si tú te colocas una máscara, por muy fina que sea, esa frontera, y con ella lo común y la tensión, desaparece. Están mis dedos, fuera, y está tu cara, dentro. No hay tensión, ni frontera entre los dos. Esa frontera donde puedo percibir tu calor sin tocarlo, no puedo describirtela con palabras, pero puedo mostrártela.”

Capi Corrales, *Bocetos matemáticos*, 2005

Como sistema de relaciones, todo espacio es límite, umbral: simultáneamente lumbre (lumbral) y sombra (umbra), tránsito y lugar. Lo sagrado es una solución de continuidad frente al enigma del límite, frente a la desconcertante aparición de lo discontinuo, del otro, de los otros, de lo otro. Por ello, la arquitectura construye el límite y se construye como límite (físico, cultural, vivencial, antropológico), como espacio en cuyas inflexiones el exterior gira en interior, lo convexo en cóncavo, lo público en privado... Así, el concepto de límite recoge la manera en que se describe un acercarse lo más posible a algo sin llegar a tocarlo.

5. BORROSIDAD

“Todo lo que atrae. Todo lo que agrupa. Todo lo que une, me parece como de esencia divina.”

Miguel Fisac, 28 de febrero, 1998

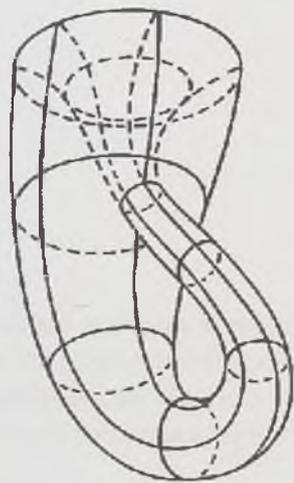
“La parte incluye al todo en cierto grado.”

Bart Kosko, *Pensamiento borroso*, 1993



Planta de la iglesia de Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria, 1957

La iglesia de la Coronación en Vitoria, desde su concepción espacial dinámica, nos propone un muro blanco y liso a modo de retablo contemporáneo que se afirma como lo inaccesible (vertical). Por eso, si el espacio horizontal se define por su disponibilidad para la acción y el espacio vertical por permitir únicamente un acceso restringido, virtual, de contemplación, la luz que entra de la ventana sugiere la representación simbólica de una puerta virtual, visual, el verdadero umbral para Fisac. El interior entero del templo se convierte así en un umbral iniciático que conduce a una puerta virtual situada más allá del altar. La puerta contiene a todo el edificio, y todo el edificio es una puerta.



Félix Klein, la “botella de Klein”, 1882

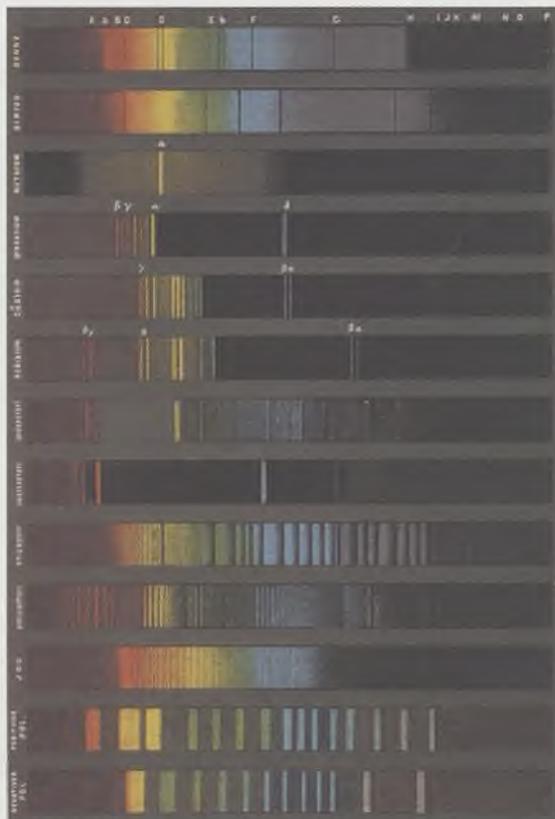
La “botella de Klein”, cuyo fondo coincide con su boca, rebasa la distinción entre derecha e izquierda, entre fuera y dentro. Pone en escena un espacio torsionado cuyo interior está en continuidad con el exterior: sólo un trayecto los diferencia. Los agujeros de una arquitectura prestan su borde a construcciones de las que las estructuras topológicas dan cuenta. Éstas son organizaciones del umbral, y dan forma al espacio del umbral.

Sobre todo lo que afecta a la vida, de poco (o de demasiado) sirven las versiones simples, las categorías claras y distintas: no existen ni el blanco ni el negro, sino grados de gris. Frente al compromiso de exactitud, la borrosidad refiere a la certeza de la incertidumbre y la multivalencia, proclamando que todo es una cuestión de grado. La exactitud exige entonces renunciar a la claridad, pues cada categoría muestra un cierto grado de su distinto.

La organización de una obra contiene una naturaleza poética, ligada a su capacidad para transformar las partes que la componen: es cuando el poema crea las palabras, cuando el todo crea las partes. Cuando podemos reconocer el efecto en la causa, la respuesta en la pregunta, lo invisible en lo visible, lo infinito en lo finito...

“Estoy convencido de que la muerte es poca cosa, casi nada. Es sólo como si, girando un botoncito, cambiáramos de onda: de frecuencia normal a onda de frecuencia modulada.”

Miguel Fisac, 18 de octubre, 1997



Iglesia de Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria, 1957

Una luz proveniente de una ventana invisible, proyectada sobre un muro blanco y curvo, determina una atracción que crece gradualmente, creando una cierta predisposición hacia lo sagrado.

T. Stein. Espectogramas del sol, la estrella Sirius y otros elementos, 1887

La luz reflejada en la materia permite apreciar sus propiedades. Cada espectro muestra las transiciones imperceptibles entre un color y otro, entre uno y otro material. Cada espectro muestra algo de lo real, más allá de lo visible.

4. ERRANCIA

“No queremos correr el riesgo de creer en la perfección. noción mortífera y estancadora, y de tender hacia ella en vez de creer en la evolución progresiva. (...) Presentamos aquí diversas obras imperfectas de muy diversos estilos pero coincidentes en más de un punto esencial: en su actualidad, su pasión íntima y su orientación al conocimiento. Aún no son quizá bastante imperfectas, pero confiamos poder dentro de poco mostraros otras que lo sean aún más.”

Juan Larrea, *La pasión y el conocimiento, como fundamento de una poética*, 1926

Fuente del Colegio Apostólico de Arcas Reales en Valladolid, 1952

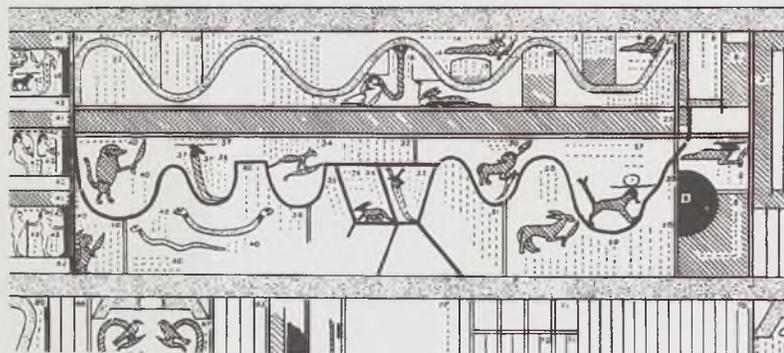
“El agua en la Alhambra adopta tres estados naturales: el momento de surgir o manantial, el de fluir y el de estancarse. Cada uno de ellos se resuelve en una forma geométrica: el manantial es el círculo, que desde el punto se expande por ondas concéntricas; el movimiento es la recta, por donde el punto se traslada; la quietud se expresa en la rigidez y estabilidad formal del rectángulo... Con muy pocas venillas líquidas y con la economía de las figuras geométricas, se logra el milagro de la frescura y, por añadidura, el encanto de la poesía. Los medios no pueden ser más modestos ni los resultados más sorprendentes.”

Conclusiones del grupo Chueca, Fisac, Lacasa y Prieto-Moreno sobre los Jardines para el *Manifiesto de la Alhambra*, 1953



Dibujo de un ataúd de El Bersha (Egipto), Reino Medio

El antiguo mapa egipcio de Ro-Setau representa dos caminos ondulantes: el Camino del Agua (en la parte superior) y el Camino del Fuego (inferior). Durante el viaje, el alma debe superar numerosas dificultades que consisten en puertas, monstruos y espíritus malignos. Una vez superadas esas pruebas, “nace en la eternidad”, entrando en la Snrutef, la Región de los Felices.



“Un espacio dura si tiene tiempo, y es entonces, en arte, cuando tiene forma.”

Jorge Oreiza, *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra*, 1944

El paseo, como experiencia estética, es la metáfora sublime del tránsito vital: en sus trayectorias sin camino, en sus equivocaciones, la errancia segrega formas que, ya solidificadas, se identifican como momentos arquitectónicos, secreciones del vivir, rastros materiales que otorgan cuerpo a la existencia. La evolución es el modo sin modo en el que el tiempo se hace forma. La errancia del tiempo recorre la vida, y la vida no es sino un modo en el que los tiempos se convierten en intervalos, rimas y ritmos morfológicos, en todos los niveles de organización, desde el molecular al social. Entre un antes de nacer y un después de morir, vivir consiste en errar: errores convertidos en ocasiones; movimientos convertidos en formas; formas convertidas en movimientos. Del recorrido a la calle, del paseo a la avenida, de la vida a la muerte. De la onda a la materia, la forma arquitectónica espacializa el tiempo, le concede duración existencial.



Étienne-Jules Marey, *Cronografías*, 1886



Marquesina del Instituto de Formación de Profesorado en la Ciudad Universitaria de Madrid, 1953

El espacio se presenta en la arquitectura de Fisac como una subestructura experiencial, intelectual, emocional y perceptiva, desde donde surge la estructura (estático-resistente) como una consecuencia fenomenológica, como la experiencia de la acción del hombre en la propia configuración del espacio. El ejemplo más notable de esta idea de acción es el concepto de cubierta adintelada que, según Fisac, surge por desplazamiento de la persona, de modo que, en su movimiento, define dos planos horizontales, el suelo y el techo.

Vivienda unifamiliar de Pascual de Juan Zurita en La Moraleja (Madrid), 1973

Si Fisac define la cubierta adintelada como el resultado material del plano generado por el movimiento humano en el plano horizontal del suelo, así también su noción del “encofrado flexible” habrá pretendido reflejar el mismo concepto liminar de la forma, desvelando su génesis, y ofreciéndola como patrón morfológico entre lo fluido y lo sólido.

“¡Qué impresionante debe ser salir del tiempo!, sin tener ni un antes ni un después...”

Miguel Fisac, 20 de agosto, 1997

Hans Jenny, aplicación sobre la superficie del agua del primer movimiento, compás 29, comienzo del pasaje 11, de la *Tocatta y fuga en re menor* de J. S. Bach, 1967

La vibración sonora genera patrones morfológicos en la superficie de líquidos. Mediante sus fotografías y sus estudios sobre la relación entre materia y energía, Hans Jenny fundó la “cimatíca”, que analiza el modo en el que las ondas generan transformaciones en las materias.



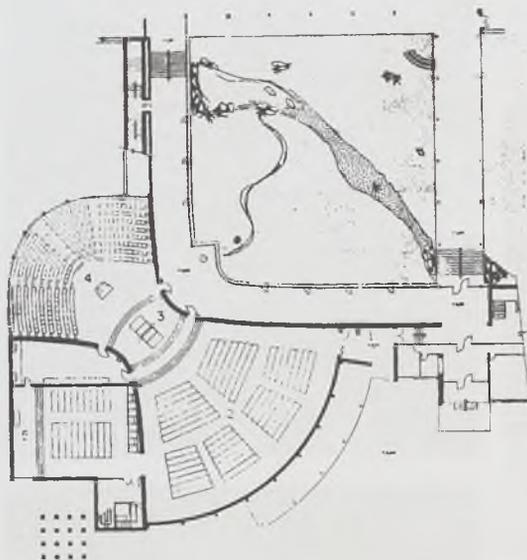
3. INTERVALOS

“Compromiso entre la necesidad humana, que la hace precisa; unas relaciones técnicas, que la hacen posible; y el arte que la hace bella.”

Miguel Fisac, *La molécula urbana*, 1969

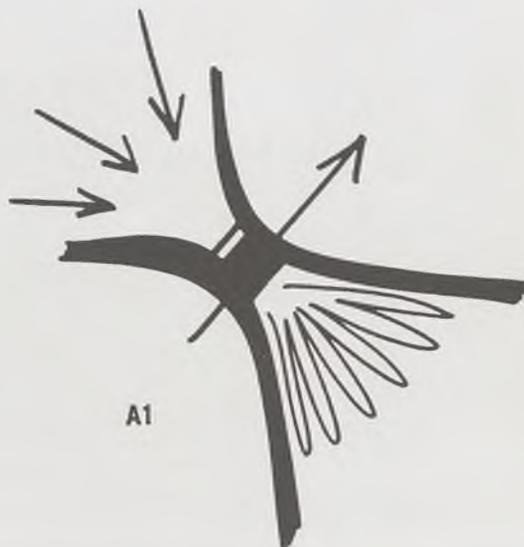
“Bien, señores arquitectos. Perfectas las opiniones de ustedes sobre el cemento armado y el porvenir de la arquitectura, pero quisiera que me dijeran ustedes dónde va a vivir el fantasma en sus casas, dónde preparan ustedes las habitaciones del fantasma. ¿Han pensado por un momento en la venganza del fantasma desalojado?”

Oscar Domínguez



Planta de la iglesia y el claustro del Teologado de San Pedro Mártir en Alcobendas (Madrid), 1955

El muro, como límite, ha sido una condición constructiva en términos de acotar y de limitar un espacio, pero este muro entendido como una superficie topológica exige además una porosidad: un corte que se abra a la exterioridad para producir un acceso. En la Iglesia de los Dominicos, las dos curvas generan un doble umbral separado por el eje especular, en el que el otro lado, virtual, no sólo es reflejo, sino acceso a otra realidad: dos altares, dos misas próximas por dos asíntotas que crean un espacio hiperbólico. De hecho, el espacio interno del templo está definido como el exterior de dos triédros externos, como si se tratase del extersticio del exterior... Y en el centro de ese espacio de tránsito, un sistema inesperado de pequeñas puertas lisas ofrece la entrada y la salida al claustro y a la sacristía. Estas cuatro puertas no responden a criterios de funcionalidad, surgen de forma radical como vanos en un muro curvo y limpio, y en un lugar visible e importante, pero como pequeñas, innecesarias y extrañas inflexiones.



Christopher Alexander, *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, 1966

Diagrama como diseño de punto de control a través del cual tiene que pasar el ganado que sale de un cercado.

“El decoro es el aspecto correcto de la obra, que resulta de la perfecta adecuación del edificio en el que no haya nada que no esté fundado en alguna razón.”

Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, Libro I, cap.1

Jorge Oteiza, *Unidad triple y liviana*, 1950

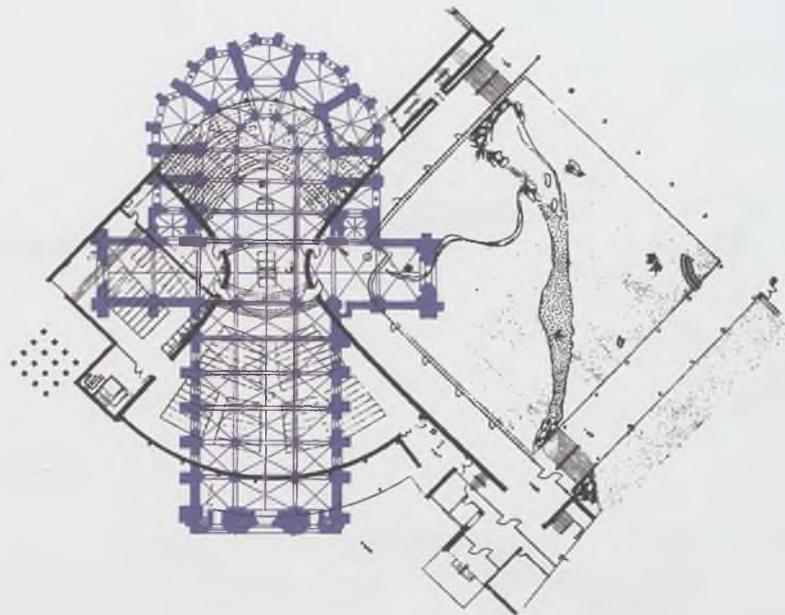
En esta obra Oteiza invierte la lógica espacial, haciendo que el espacio exterior se introduzca en la forma hasta constituirla, como si fuera un mordisco. Es lo que él mismo denominó “el tránsito hacia la transestatua.”



La planta de la iglesia y el claustro del Teologado de San Pedro Mártir superpuesta a la de la catedral de Burgos

Del mismo modo, la planta de la Iglesia de los Dominicos invierte la lógica espacial de la basílica tradicional, generando un espacio hiperbólico; y al mismo tiempo gira su planta.

Como resultado, produce una cruz virtual construida mediante los elementos intersticiales, mediante el sistema de puertas y mediante el lugar asignado a los feligreses y a los frailes. De este modo, resume la estructura clásica de la planta en cruz, pero de un modo totalmente novedoso.



Si el programa arquitectónico debe responder al dónde, al para qué y al cómo, para así garantizar la pertinencia de su diseño, en los intersticios entre los cómo, los dónde y los para qué, circula un no sé qué que trasciende funcionalidad y funcionalismo, finalidad y finalismo: entre el lugar y la función, entre los dónde y los para qué, entre la naturaleza y la cultura, existe la vida, que convierte el habitar en un desajuste inédito y abierto.

Entre la función y la forma, entre los para qué y los cómo, existe la creatividad y la evolución que se rigen por inadecuaciones y sorpresas. Entre la forma y el lugar, entre los cómo y los dónde, se abre el espacio de la mirada, que remite a esa maravillosa disfunción subjetiva e intersubjetiva que llamamos consciencia e inconsciente.

En esos entresijos reside finalmente un no sé qué, la cualidad sin nombre, la justa proporción, el decoro, el ni más ni menos...

2. ESTILO

"He esperado porque era puntual y otros no lo eran."

Miguel Fisac, "Y pesan los días", *Reflexiones sobre la muerte*, 2000

*"El sujeto no pertenece al mundo,
sino que es un límite del mundo."*

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [5632], 1921



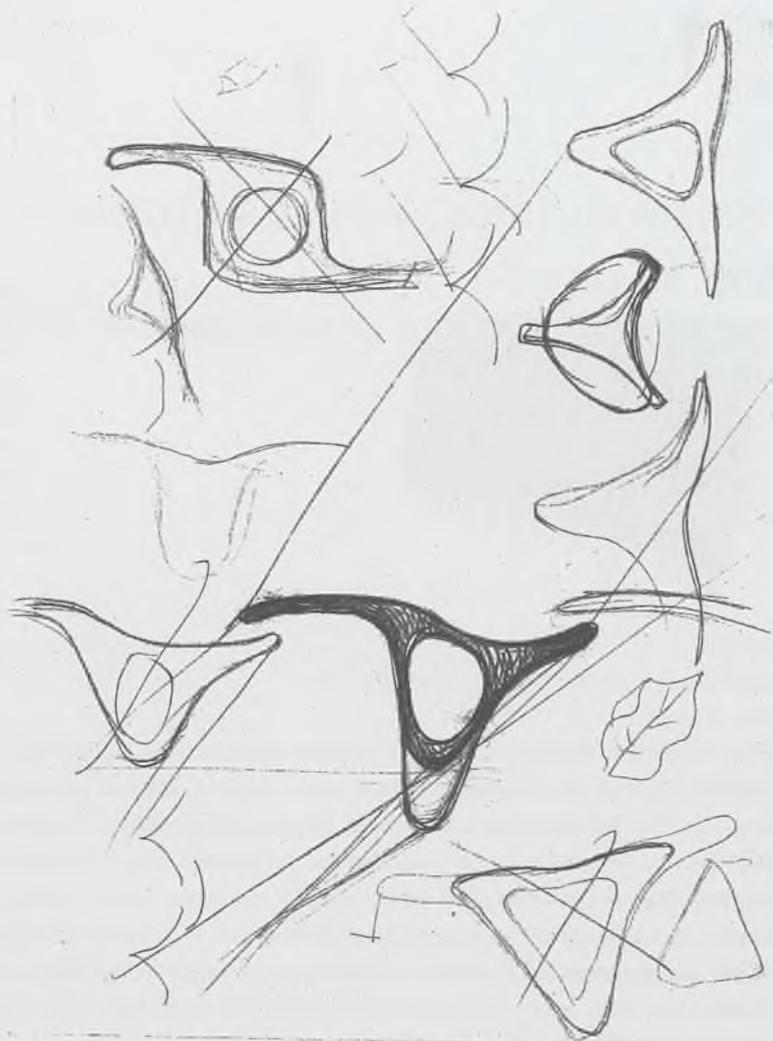
Miguel Fisac junto a una de las dovelas de las vigas-huesos, 1962

Frente al discurso de la ciencia, basado en la fantasía de una observación sin observador, en una obra la expresión personal revela algo de lo más singular del artista, algo de la complejidad que le atraviesa: entrañas, pliegues, perplejidades, implicaciones... Y así, de su deseo y de su falta, de su energía y su proyecto, de sus carencias y sus caricias, del modo específico en el que habrá respondido a los desafíos de la vida, a las circunstancias de su presente, a sus contemporáneos, a sus antepasados y a sus descendientes, a sus amistades y a sus detractores... a través de una obra que presentifica y testifica ese estilo: las consonancias y disonancias entre necesidades, demandas, anhelos conscientes y deseos inconscientes; las continuidades y discontinuidades entre el imaginario, lo simbólico y lo real; las evidencias del saber de lo insabido, en lapsus y obras, la ocasión del síntoma... Todos estos pliegues son implicaciones (impliegues), flujos e influjos internos que dejan ver tanto como invisibilizan. El estilo, la singularidad de una obra maestra remite a lo inédito de un sujeto nunca idéntico a otro, nunca idéntico a sí mismo, y se resume, exactamente, en un no se qué que la diferencia de toda simulación.

Croquis de tanteos de piezas huecas, 1962

"Después de desechar una primera solución de cilindros de eje vertical huecos que no resolvían ni la rigurosa uniformidad lumínica ni la supresión total de sol directo, consideré a continuación que la condición indispensable era la de disponer unas pantallas con la orientación e inclinación convenientes para que no entrara el sol en la nave en ninguna estación del año. Esas pantallas deberían tener la dimensión y separación necesarias y también una determinada inclinación y, por supuesto, ser autoportantes en los 22 metros de luz de la nave. Había también que disponer los canalones necesarios para recoger las aguas de lluvia y proteger con vidrio u otro material transparente la zona abierta para la iluminación. A la primera solución abierta de pantallas que le propuse a José María Pliego, este gran calculista me contestó que con esa sección no podía conseguir la pieza de hormigón pretensado que resistiera las tensiones de flexión previstas. Debía aligerar el peso propio que habían de soportar las vigas. Y pensé en la posibilidad de hacerlas huecas. Y al tantear como unir una pieza hueca de sección rectangular o triangular a la pantalla para conseguir la luz de bóveda celeste deseada, me encontré con una figura que me recordó la sección de los huesos de las extremidades de los animales vertebrados. Entonces pedí que me trajeran unos huesos de vaca de la carnicería y, al comprobar su semejanza, adquirí la convicción de que marchaba por buen camino."

"Itinerario mental para la realización del proyecto" [del Centro de Estudios Hidrográficos], 1997

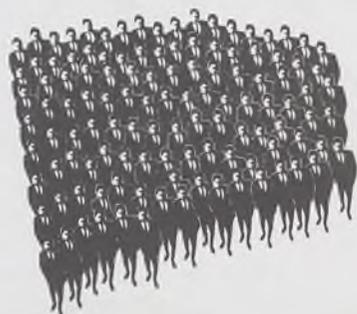


1. CIUDAD



“La pregunta clave tal vez sea ésta: ¿cómo queremos vivir y convivir? (...) La ciudad es la expresión de la más noble sociabilidad entre los hombres, así como la guerra es la situación límite de la no sociabilidad. (...) Es inútil que proyectemos nuevas formas para la ciudad del futuro si hemos perdido, o si no hemos restaurado, la convivencia entre los hombres, esencia y alma de la ciudad. (...) Claro está que esa convivencia, como verdadero diálogo que es, exige sus distancias.”

Miguel Fisac, *La molécula urbana*, 1969



Miguel Fisac, ilustración para *La molécula urbana*

Distancias imposibles de diálogo: “La sustancia social de la ciudad, como la materia, se desarrolla en unas determinadas órbitas espaciales. Separarlas supone una verdadera fisión social, y a su vez, apretándolas, crea una activación artificial, con aumento de la presión y de la temperatura, que puede incluso explotar.”

Miguel Fisac, *La molécula urbana*, 1969

Si la muralla y la frontera han sido los límites externos de la ciudad, sus límites internos habrán sido todos aquellos dispositivos materiales y simbólicos que le han otorgado cohesión social, desde el idioma al mito, desde la moneda al monumento, desde la tecnología a la utopía. Si el espacio es “un trozo de aire humanizado”, no sólo corresponde a la vivencia sino también a la convivencia, al aire social en el que suceden las valencias, los vínculos y las correspondencias. Lo humano sólo es concebible como urbanidad y urbanismo. Cada uno de nosotros es próximo y prójimo, una molécula urbana en íntima relación con el gran tejido molecular de la ciudad. Y entre uno y otro, en la encrucijada de encuentros y desencuentros, la ciudad no sólo es un espacio social: es la sociabilidad característica del espacio convertida en organización.

De ahí que la ciudad sea el espacio antropológico por excelencia donde se produce la vivencia, la convivencia y la trascendencia. Cada obra pertenece a esa tarea social que supone tal vínculo tridimensional. Y sólo desde él, la arquitectura, como la vida, es vivida como deseo y juego, como intensidad y atención, como límite.

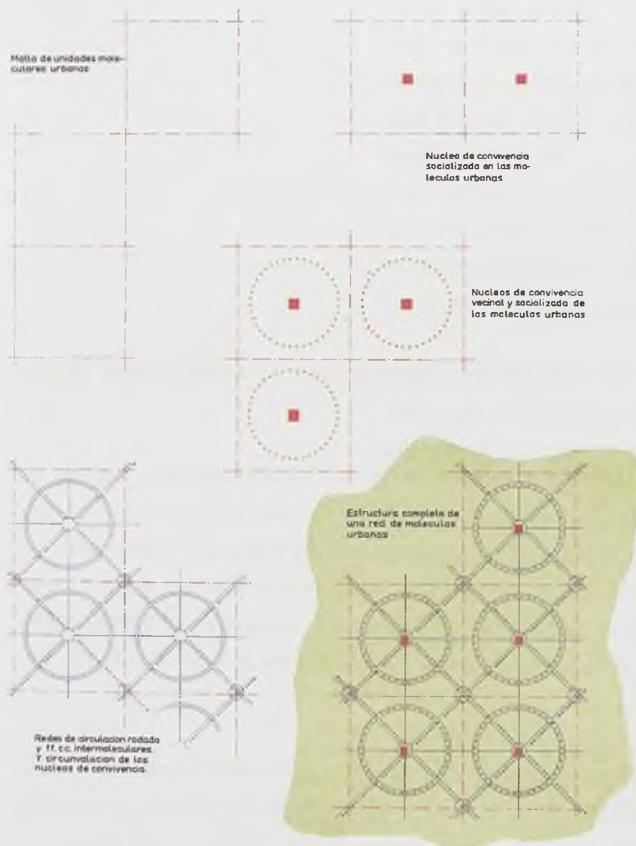
“El urbanismo refiere a la determinación de núcleos de convivencia socializada, que son algo más que meras agregaciones de habitantes. Son complejos de estructuras culturales, educativas, deportivas y recreativas, comerciales, empresariales, bancarias, políticas, administrativas, industriales...”

Miguel Fisac, *La molécula urbana*, 1969

“¿es esto el final o el principio?”

Miguel Fisac, 7 de enero, 1998

Miguel Fisac, esquemas urbanísticos para *La molécula urbana*



Francisco Arques y Juan Luis Moraza
Un no sé qué
Seis teorías de la arquitectura como límite
 (a propósito de Miguel Fisac)

6. UMBRAL

Entre la representación y lo no-representable

5. BORROSIDAD

Entre el todo y la parte

4. ERRANCIA

Entre el error y el acierto / Entre el movimiento y la forma

3. INTERSTICIOS

Entre función y forma

2. ESTILO

Entre sujeto y deseo

1. CIUDAD

Entre uno y otro

Delfim Sardo

De la palabra a la imagen

Este texto forma parte de la investigación *Projecto Mnemosyne*, llevada a cabo por el autor en calidad de comisario de los Encuentros de Fotografía de Coimbra 2000, y que quedó parcialmente publicada en *Cuadernos del IVAM* 04, verano 2005, pp. 74-83, con el título "Imagen corporalizada. Últimas tendencias".



Exposición de Warburg sobre astrología y astronomía en el planetario de Hamburgo, 1930

Luchar, andar, correr, danzar –las marcas de una extraña experiencia– es este proceso el que el *Atlas Mnemosyne* pretende ilustrar.

A su muerte, en 1929, el historiador del arte alemán Aby Warburg dejaba un complejo legado de difícil catalogación. Entre la diversidad de textos heterodoxos que constituía su legado, se encontraba un conjunto de fotografías, algunas sueltas y otras pegadas en paneles, que mostraban un arte combinatorio pleno de relaciones y estrategias. Pero este mapa indefinible no estaba compuesto sólo de fotografías, sino también de una profusión de imágenes recogidas de libros, revistas o periódicos, referidas a la historia del arte pero también a lo cotidiano, a la gestualidad contemporánea del cuerpo.

Lo que resulta particularmente relevante en este arte combinatorio, analizado ahora a una distancia de tres cuartos de siglo, es la posibilidad de entender la historia del arte como una trama

de relaciones pautadas por el gesto y por el intervalo y no, de una forma estática, por la perennidad de la imagen. Se trataba, para Warburg, de construir un *Bilder Atlas*, una secuencia de cortes y conexiones que, a través de un gigantesco mecanismo de edición, transformasen la lectura de la memoria en un deliberado juego de montaje, de comprensión de las conexiones de gestos, de movimientos, más allá del ámbito del estilo. El *Atlas Mnemosyne* de Warburg surge así como un gran proyecto de contemporaneidad, cinematográfico y tramado, ideológico en la permeabilidad entre disciplinas que establece. Tan deliberado es ese propósito, que Warburg alza su lucha contra los “guardias fronterizos” de las disciplinas. Así, este proyecto merece una atención reforzada, en un momento en que el dominio de la fotografía parece, de una forma conservadora y revanchista, tratar de recuperar y definir un nuevo campo canónico de producción visual, a partir de una comprensión de la imagen fotográfica como un arte mayor, o sea, como un dominio de las bellas artes, con toda la carga de función redentora y disciplinar que el siglo xx se preocupó en convertir en tono menor (si se permite la metáfora musical).

Warburg, oriundo de Hamburgo, es un personaje poco conocido de la historia del arte, ya que murió antes del flujo migratorio hacia los Estados Unidos, quedando circunscrito a unos círculos casi de culto. Sin entrar en un análisis profundo de su obra, centrémonos sobre este último proyecto que animó, el llamado *Bilder Atlas*, o proyecto *Mnemosyne*. El proyecto consistía en la producción de un gran conjunto de imágenes, tomadas de la iconografía del arte pero también de publicaciones de su tiempo, es decir, del período comprendido entre los años 1926 y 1929, que fue cuando trató de llevarlo a cabo. El objetivo de Warburg era la realización de una historia del arte sin texto, solamente con imágenes. Estas imágenes eran reunidas en paneles, distribuidos a lo largo de la arquitectura oval de su biblioteca, pero agrupadas no por su semejanza sino a partir de la detección de movimientos, formulando así una tesis sobre la práctica del intervalo.

Esta propuesta de Warburg deriva de un misterio existente en el interior del pensamiento sobre arte, que está centrado en lo que sucede entre dos imágenes. Quiere esto decir que, al contrario de lo que sucede en el ámbito de la música, donde un sonido se puede diseñar en continuo en relación con otro sonido, estableciendo una continuidad que es física, en el campo de las imágenes esto no es posible. Es decir, las imágenes que muestran movimiento son, por sí mismas, imágenes fijas. El movimiento es de esta forma el destino de la apropiación de la imagen, sea en el contexto que sea. Warburg llamó a esta posibilidad de conectar –de hecho, su método– una “iconología del intervalo”. Esta iconología del intervalo procede de una necesidad de comprender el arte como una zona de no-fijación, entre el impulso y la acción, fuera de cualquier fijación formal, como signo de movimiento. Nuestra percepción del movimiento no nos permite ver la imposibilidad de su representación. Si tomamos como ejemplo la representación del movimiento en el cine, es evidente que no tomamos conciencia de esa imposibilidad, ya que lo que vemos es movimiento. El principio básico del cine, el paso de las 24 imágenes por segundo de las películas

super 8 mm. de nuestros recuerdos de infancia, o de las de 16 mm. de las salas comerciales y de los vídeos, analógicos o ya digitales, remite a la construcción del movimiento para un espectador, para una acción perceptiva, en la medida en que no existe una forma conocida de representar visualmente el movimiento, esto es, el movimiento en sí mismo.

Aclaremos lo que se puede entender como práctica del intervalo: no se trataba, para el historiador, de generar tipologías de identidades, sino de comprender patrones de alteración. A eso es a lo que llama iconología de intervalo. Es ésta una definición compleja, que se debe entender como un intento de reformulación de la historia del arte; no como una sucesión de corrientes, estilos o tendencias, sino como una sucesión de gestos. Warburg entiende su trabajo contra los “guardias fronterizos de las disciplinas” –como él mismo apunta– al definir una tipología de comprensión de la producción artística como una historia psicológica del intervalo entre impulso y acción, lo que la distingue de cualquier proyecto de concebir la historia del arte como fijación de imágenes. A este intento de construcción de una fluidez que se asentase sobre el intervalo y sobre la conexión, el historiador la llama *Pathosformeln*.

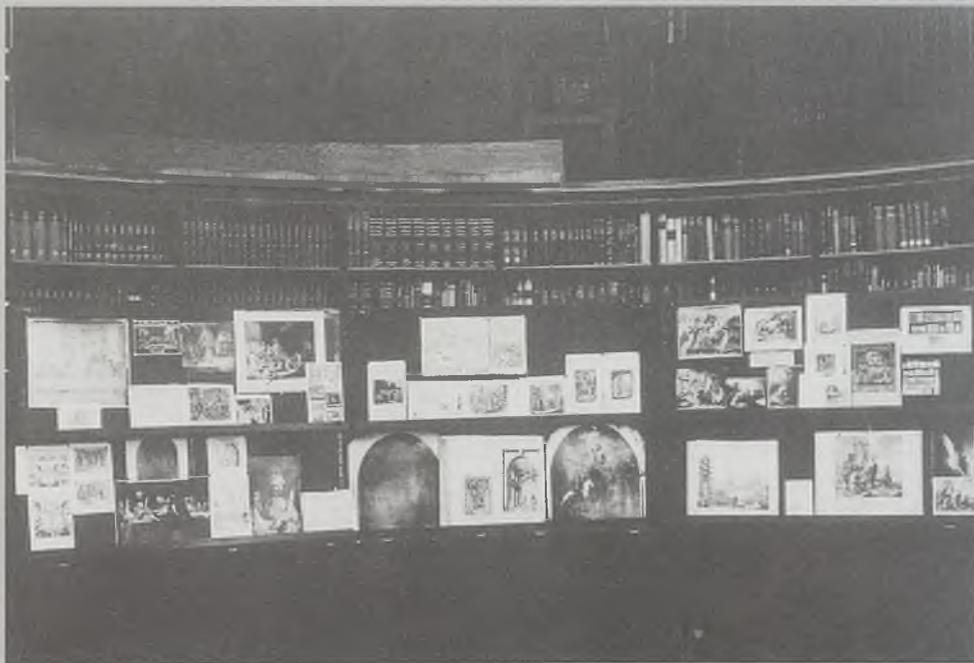
Benjamin Buchloh, en un breve pero incisivo texto publicado en el catálogo de la exposición *Deep Storage* (PS1, NY, 1999), llama la atención sobre la similitud entre el proyecto de Benjamin *Passagen-Werk* y el *Bilder Atlas* de Warburg. La estratégica asociación de collage y fotomontaje que Buchloh efectúa es aguda e interesante, pero lo que es un hecho es que la idea de movimiento de Warburg está ya más próxima a una tipología cinematográfica, dado que su campo de acción es la construcción del movimiento y de una temporalidad. La diferencia es que, según la metodología de Warburg, la distancia entre dos imágenes se efectúa y se completa por la desubicación del espectador que, por su propio movimiento, efectúa una circulación cinematográfica.

Sin entrar ahora en la relación cinematográfica del trabajo de Warburg como tal, hay que destacar que la concentración en el intervalo –esto es, en lo que pasa entre dos imágenes– constituye una consideración de la historia del arte y de la misma producción artística como un puzzle de conexiones, en las cuales la naturaleza conectiva de la imagen se puede sobreponer a la circunstancia plasmada y cristalizada de la imagen en cuanto tipología aislada.

Sala oval de lectura en la Biblioteca Warburg
(Heilwigstrasse 116, Hamburgo), 1926



La sala oval con los paneles de la exposición
sobre Rembrandt ("Claudio Civile"), 1926

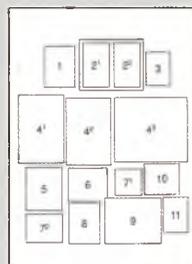


Aby Warburg

Atlas Mnemosyne. Paneles 31 y 58

PANEL 31

El Norte. Pintura de devoción. Retrato en estilo flamenco de pintores italianos. Descendimiento. René [d'Anjou] vestido de committente y de coleccionista de manuscritos. Jerónimo en el estudio.



1. Retrato de Giovanni Arnolfini
Jan van Eyck, c. 1438 (pintura)
Berlín, Staatliche Museen, Gemaldegalerie

2. Altar del Juicio Universal (tríptico)
Hans Memling, c.1466-1473
Gdansk, Muzeum Pomorskie (antes Marienkirche)
21. Angelo Tani, lado externo de la portezuela izquierda, detalle
22. Catarina Tanagli, lado externo de la portezuela derecha, detalle

3. El llamado Matrimonio Arnolfini
Jan van Eyck, 1434 (pintura)
Londres, National Gallery

4. Altar Portinari
Hugo van der Goes, 1476-1478 (pintura)
Florencia, Galleria degli Uffizi

- 4.1. Tommaso Portinari con hijos y santos, portezuela izquierda
- 4.2. Maria Baroncelli con hija y santos, portezuela derecha
- 4.3. Adoración de los pastores, tabla central

5. La sepultura de Cristo
Rogier van der Weyden, c. 1450 (pintura)
Florencia, Galleria degli Uffizi

6. Descendimiento de la cruz
Rogier van der Weyden, c. 1450 (pintura)
Florencia, Galleria degli Uffizi

7. Del *Livre du Coeur d'Amour Espris* de René d'Anjou (1457)
Atribuido a Barthélemy d'Eyck, llamado Maestro di René, c. 1465
Viena, Nationalbibliothek, cod. 2597

- 7.1. El Amor entrega a la Avaricia el corazón de René d'Anjou, fol. 2
- 7.2. El Corazón lee al alba la inscripción de la Fuente de la Fortuna, fol. 12v

8. Sermón de San Vicente Ferrer (políptico)
Colantonio (Niccolò Antonio), 1456-1465 (pintura)
Nápoles, San Pietro Martire

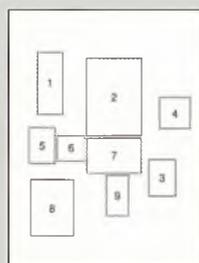
9. Altar del Juicio Universal (tríptico)
Hans Memling, c. 1466-1473
Gdansk, Muzeum Pomorskie (antes Marienkirche)

10. Jerónimo en el estudio
Colantonio (Niccolò Antonio), 1444/45 (pintura)
Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte

11. Jerónimo en el estudio
Atribuido a Petrus Christus y Jan van Eyck, 1430/31 (pintura)
(probablemente ya perteneciera a la colección de Lorenzo de Medici)
Detroit, The Detroit Institute of Arts

PANEL 58

La cosmología en Durero



1. Volante astrológico del médico Ulsenius contra la sífilis de 1484
Albrecht Dürer, 1496
(impreso sobre una única hoja, xilografía de un texto del médico
Theodericus Ulsenius, Nuremberg [Hans Mayr])

2. Joven con balanza y báculo (Sol Iustitiae)
Albrecht Dürer, c. 1498 (dibujo)
San Petersburgo, Eremitage

3. Sol Iustitiae
Albrecht Dürer, 1498/99 (grabado en cobre)

4. Retrato de Johannes Kleeberger (en alto, a la izquierda, repre-
sentación de seis planetas en el signo zodiacal del León; a la
derecha, después de la indicación de la edad del hombre retrata-
do, un misterioso signo astrológico)
Albrecht Dürer, 1526 (pintura)
Viena, Kunsthistorisches Museum

5. La Sagrada Familia en un atrio abovedado
Albrecht Dürer, c. 1500/01 (xilografía)

6. Desnudo femenino tendido
Albrecht Dürer, 1501 (dibujo)
Viena, Graphische Sammlung Albertina

7. Hombre desnudo con clava
Atribuido a Albrecht Dürer, 1526-1529 (dibujo)
Boston, Museum of Fine Arts

8. *La melancolía saturnina*
Albrecht Dürer, 1514 (grabado en cobre)

9. Piedra sepulcral de un prelado italiano
Mitad s. xv
Roma, San Giovanni in Laterano, claustro

Un pequeño vampiro sexy. Eso es lo que parecía mientras se ponía la sábana alrededor del cuerpo y hacía como si fuese un carísimo y elegante traje de noche...

¡Yo estaba realmente enamorado de Norma Jeane! Ella era el recuerdo visible del amor de mi niñez: ¡Krisztina, la campesina!!

André de Dienes. Sin fecha.

Sunset Plaza Drive, Hollywood (California)



March Winds. *Picture Post*, 26 de marzo de 1949

Joie du vent. *Le soir illustré*, 20 de septiembre de 1951

Fotografía de portadas: André de Dienes

Daria de Seta

Operación H

"Y si preguntan a qué hemos venido: hemos venido por nuestra cuenta, como en el cuento de la cuenta que se hacen nuestras brujas: a tratar de recuperar la cultura, la acción por nuestra cultura, que parece que no marcha, que no se nos deja."

Oteiza en homenaje a Barandiarán (Jorge Oteiza, *Ahora tengo que irme*, Txalaparta, Tafalla, 2003)

Desde el 11 de junio hasta el 30 de septiembre de 2004 la asociación cultural D.A.E. participó en *Manifesta 5*, celebrada en San Sebastián, con el proyecto provisionalmente denominado *Film ideal siempre*. En este proyecto se recuperaba y volvía a exponer por primera vez *Operación H*, una película de Néstor Basterretxea y Jorge Oteiza. Se trataba de un trabajo colectivo, iniciado por Peio Aguirre y Leire Verga, y gracias también a la preciosa colaboración del mismo Basterretxea, para reconstruir no-linealmente el pasado y la percepción de este pasado desde el momento presente. El re-visionado de este documento cinematográfico se constituía como un túnel del tiempo hacia una tradición estética particular y como un desencadenante del inconsciente colectivo.

En 1963, el empresario Juan Huarte, mecenas, coleccionista y fundador de la productora cinematográfica con sede en Madrid X Films, propuso a los artistas vascos Néstor Basterretxea y Jorge Oteiza rodar un cortometraje que describiera las diversas industrias de las que era propietario.

Este peculiar encargo subraya el delicado paso desde la época industrial a la post-industrial, desde la producción al desuso, desde la muerte de la fábrica al nacimiento del patrimonio industrial. La película es el testimonio de una realidad que va a desaparecer, último intento de publicidad de un producto que, más que explicar su utilidad, muestra sus conexiones con el mundo de donde nace y, sobre todo, muestra su absoluta valencia estética.

La película es el testamento de un industrial y un documento programático de dos artistas vascos. La fábrica no es el elemento que desfigura el paisaje ni el lugar del duro trabajo de los obreros, si no el objeto aislado, el *landmark* que, con sus formas, evoca una arquitectura ya desusada y con un alto valor estético, capaz de representar el documento mnemónico de una época y de una sociedad, el teatro de una representación en la que, bajo las luces, las piezas y las máquinas interpretan su particular papel de "obras" que encarnan una historia, una cultura, una memoria.

Huarte decidió que cada uno de los dos artistas vascos debía presentar un guión acabado sin que mediara ningún tipo de intercambio entre ellos, y al final optó por el guión de Basterretxea, que dirigió la película, titulada en la fase de post-producción como *Operación H* (la H remite al



apellido del industrial); hecha como un producto cultural que siguió las coordenadas de la industria del cine, se trataba al mismo tiempo del resultado de un conjunto de aportaciones artísticas tanto en su fase de rodaje como en la de post-producción, donde destacaba la importante colaboración de Jorge Oteiza en el apartado “esculturas y montaje”.

La productora X Films mantenía una estrecha relación con Oteiza, que entonces manejaba diferentes ideas para llevarlas al cine, proyectos que se quedarían a medio camino, siendo su aportación a este medio más teórica e inspiradora.

Vale la pena recordar que unos años antes, en 1957, Oteiza obtuvo el máximo galardón en la IV Bienal de Sao Paulo. Internamente denominó como *Operación H* –con un lenguaje de guerra como si de un desembarco se tratase– a la “operación” de jugárselo todo en la bienal en un momento de clausura y abandono definitivo de su práctica escultórica como conclusión experimental. Esta denominación agrupaba secretamente un conjunto de sus trabajos de aquella época.

Operación H fue realizada según las formas de la industria del cine y a lo largo de su historia ha sido apenas reivindicada como arte. El mismo Basterretxea, invitado a repasar su trabajo al cabo de cuarenta años, admitía no recordar muchas de las decisiones que habían conducido a determinados resultados. La película funcionaba como un documento interno de promoción para el Grupo Huarte y también fue enviada a algún concurso de cortometrajes. Paradójicamente, la naturaleza del encargo no se correspondía con el resultado estético de la película, una obra de una enorme libertad creativa y expresiva. Sometida al paso de la historia y debido a la situación orgánica del momento, la película retrataba un momento creativo propio de los años 60 en el contexto vasco. Una producción determinada por una situación social que promovía un hacer independiente respecto a las políticas oficiales y una energía colectiva desarrollada en numerosas iniciativas compartidas.

La película empieza con la sucesiva aparición de los caracteres que componen el título desde la derecha hacia la izquierda, y sigue hacia atrás, con un *travelling* en el que el encuadre se va abriendo y nos muestra una pantalla con el título que acaba de componerse en una desierta sala de proyección. La obra se anuncia contextualizándose: se trata de un cuento *à rebours* que define su naturaleza por medio del contenedor en que se manifiesta. Esta obra no está hecha para verse en una galería o en un museo, si no para ser proyectada en una sala cinematográfica.

Ya en esta primera secuencia aparece la postura de Jorge Oteiza que, como decíamos, en estos años (desde 1959) había abandonado la práctica escultórica como paso previo a la intervención directa en la realidad. El agotamiento de la formalización en el arte como parte del proyecto moderno inauguró una nueva etapa mediante la educación, las nuevas y antiguas formas del folklore, la creación de nuevas instituciones culturales y la socialización de modelos estéticos. Así escribía al cineasta José Antonio Sistiaga en una carta de septiembre de 1965: “*La orientación última del Arte contemporáneo ha puesto en crisis la existencia misma de las Galerías de arte.*”





Mientras escultores y pintores tomaban contacto con el público en sus salas de exposición, los músicos lo hacían en las salas de concierto y los poetas en la revista y el libro. Las artes se dividían por su lenguaje de expresión distinto, los artistas vivían y creaban por separado y se comunicaban con públicos generalmente también distintos, especializados o interesados por separado. Hoy las fronteras que separan tecnológicamente las artes desaparecen. Los artistas comienzan a juntarse para producir un nuevo tipo de objeto cultural en el que todas las artes se integran para un nuevo público en el que todos los públicos se juntan. La vieja sala de exposición, el local destinado a una sola expresión artística, muere. Se va a intentar su transformación. Es la hora nuestra en la que podemos intentar adelantarnos”.

Y continuaba planteando algunas de las bases conceptuales para la puesta en marcha de un nuevo espacio expositivo, un espacio idóneo para exponer y que al mismo tiempo sirviera como lugar de encuentro para un público deseoso de acudir a conciertos de música experimental, recitales de poesía y talleres para niños. Un lugar que hoy en día llamamos Centro de Arte. A mediados de los 60 se fundó el primer colectivo de artistas vascos, el grupo GAUR (en euskera, hoy). Su aspiración tendía hacia la consolidación de una “Escuela Vasca”. En él se integraban ocho artistas de San Sebastián y sus alrededores. La primera exposición del grupo GAUR tuvo lugar en la Galería Barandiarán.

Concebida como una “productora” privada, esta galería debía contar con un equipo experimental de artistas y expertos que daría prioridad a una actividad inspirada en el principio de integración de las artes (“arte compuesto”), con especial atención a los aspectos educativos y a las manifestaciones del arte popular tradicional. Por esta razón, acuñó el nombre de Galería Barandiarán, Productora de Arte Compuesto. La Galería Barandiarán funcionaría de esta manera como un modelo a tener en cuenta para regular la creación de un renovado sentido de la organización del arte y sus estructuras productivas, como son el uso del espacio, la autogestión por parte de los artistas, el papel de la galería o la emergencia del rol del comisario entre otros asuntos.

A propósito de esta “nueva Galería de Arte” escribe Oteiza en la misma carta: *“La empresa o el dueño o propiedad de una nueva Galería es el industrial que esperaba el artista, la industrialización en la que desembocaría el Arte, creadora, pedagógica, políticamente y culturalmente. El dueño de una Galería, antes era un comerciante, hoy tiene que ser un industrial. La Galería no es un lugar como antes en el que se exhibe la obra de arte. Hoy en la Galería se crea y produce la obra. La Galería tiene que montarse convenientemente para esta función responsable de la creación. La Galería es como una empresa editorial de publicaciones o una Productora. La Galería es la verdadera creadora de la Exposición”.*

De la lectura de estas líneas resulta evidente que la nueva galería tenía que ser la verdadera creadora, como la fábrica y su maquinaria que en *Operación H* aparecen, casi personificadas: en ausencia de vida humana con su movimiento en un ciclo continuo donan vida a la producción de objetos, de piezas.



Las piezas son dispuestas sobre mesas sobre las cuales la cámara hace un recorrido lineal de ida y vuelta (izquierda–derecha–izquierda). El encuadre a lo largo de este recorrido hace desaparecer progresivamente los límites de la mesa, como los elementos de fondo que caracterizaban el espacio arquitectónico hasta dejar únicamente dos planos (tierra y cielo) o sea una imagen bipartida. A tal progresiva abstracción del espacio, corresponde una análoga de las piezas: como en las “naturalezas muertas” de Morandi, el orden, la selección y su disposición dejan de referirse a su naturaleza empírica para devenir forma pura, imagen, fantasma de las mismas.

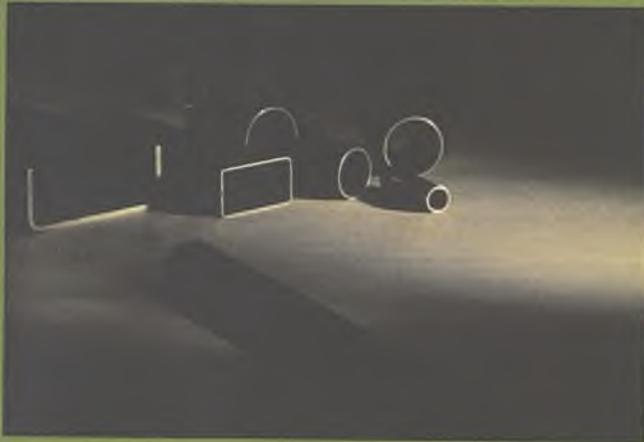
Estos elementos descontextualizados pierden su naturaleza originaria, su razón de ser, en una palabra su vida, tal como las *madonna*, los santos cuando fueron alejados de los altares y las capillas, del incienso y las velas, de las plegarias, para ser llevados a las salas de los museos. Escribía Malraux en 1955 a este propósito: “*Un crucifijo románico en principio no era una escultura, la madonna de Cimabue en principio no era un cuadro, la misma Atenas de Fidias en principio no era una estatua. El papel de los museos en nuestra relación con las obras de arte es tan grande, que nos cuesta pensar que no existan, que nunca hayan existido, en los lugares en que la civilización de Europa es o fue desconocida; y que no existieran en nuestro mundo hasta hace sólo dos siglos. (...) Los museos han contribuido a librar de su función las obras de arte que reunían; a transformar, metamorfosear en cuadro hasta el retrato. (...) El museo suprime casi todos los retratos, casi todos sus modelos, al mismo tiempo que quita su función a las obras de arte. El museo no conoce ni palladium, ni santo, ni cristo, ni objeto de veneración, de similitud, de imaginación, de decoro, de propiedad; si no unas imágenes de las cosas, diferentes de las cosas mismas y que sacan de estas diferencias específicas su misma razón de ser. El museo es una confrontación de metamorfosis*”.

Como Malraux en la primera página de *Le Musée imaginaire*, así Oteiza y Basterretxea en el íncipit de su obra, nos explican el principal carácter del arte moderno, y la dependencia del sentido que damos al arte respecto a su lugar, a su naturaleza, a su pertenecer institucionalmente a la casa de las musas.

Cuando Huarte encarga *Operación H* son los últimos años de vida de sus industrias, las formas geométricas compuestas en espacios abstractos van poco a poco cobrando vida por medio de la luz que, con sus variaciones de intensidad, substituye al movimiento de la cámara como autora del dinamismo de las imágenes. Las sombras y los reflejos animan los objetos hasta que estos empiezan a moverse en caídas en cadena, que anticipan los movimientos encadenados de las levas, los pistones, las ruedas, las cintas transportadoras.

La cámara sigue el movimiento a la velocidad de las máquinas pero no hay nada que seguir sobre las cintas, nada sale de la forja de las prensas. El movimiento decelera, hay un corte, se vuelve a mirar una pieza esta vez sin espacio a su alrededor, una mirada muy cercana nos desvela su porosidad, nos hace perder en sus pliegues, y sus agujeros, la vamos recorriendo como si se tra-





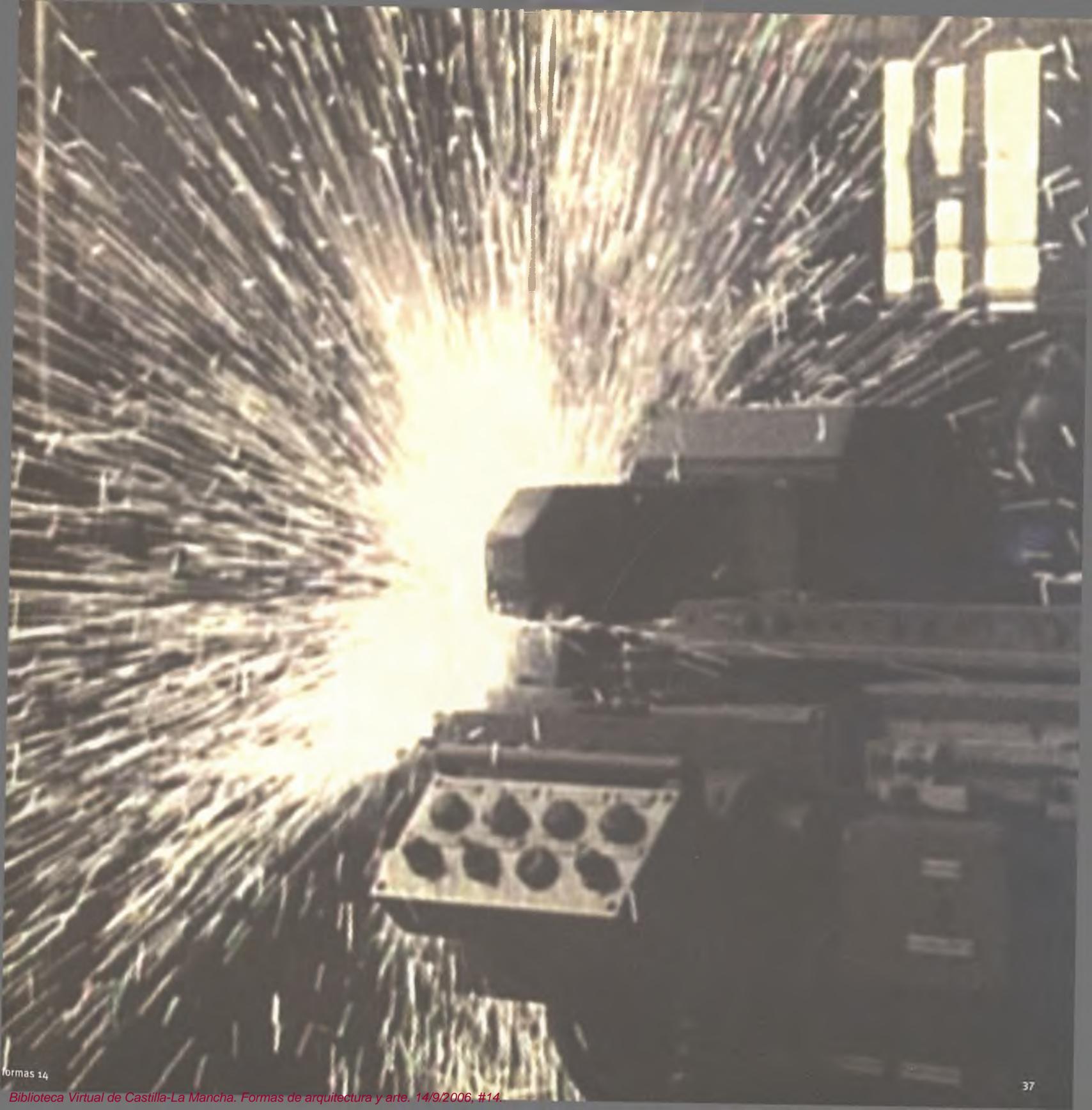
tara de un paisaje. Un paisaje lunar, desértico, o un rostro con sus arrugas, sus oscuridades, sus ojos. De repente, la vida irrumpe en la película: unos niños corren en un campo; la toma es fija y los niños bajan en dirección de la cámara. Otra escena, la cámara nuevamente en el interior de la fábrica corre, como los niños en el campo, y recorre las naves industriales vacías de vida humana; sólo las máquinas las habitan, de vez en cuando un hombre, no un obrero, un hombre solo al lado de una máquina nos mira, mira la cámara que corre y recorre todos los espacios desérticos, como la luna, como la pieza mirada de cerca.

Como en un desierto, sólo se mueven y viven los elementos: el agua que llueve sobre unas ruedas, que recorre las cintas, el fuego que centellea/chispea sobre los metales, son los únicos que juegan con el monótono movimiento de las máquinas. De repente estamos fuera, vemos la fábrica desde fuera, vemos su forma aislada contra el cielo claro, vemos madera, combustible, apilada a sus pies. No hay masas de obreros saliendo de sus puertas, nadie entra ni sale de sus puertas, nadie alimenta con la madera sus hornos. Sólo su quieta forma geométrica recortada sobre un cielo sin nubes, como las piezas sobre las mesas. Otra vez, la mirada vuelve a hacer todo el recorrido del agua, de las máquinas, como si siguiera una producción otra vez se para sobre unos elementos dispuestos uno al lado de otros a dibujar un *skyline*. De repente las maquetas de las Torres Blancas de Sáenz de Oíza, la arquitectura, el producto final, las piezas geométricas ensambladas en su real destinación de uso. Pero no se ven los detalles constructivos de los edificios, ni momentos destacados de una obra, sólo una maqueta. Otra abstracción sin vida aislada de cualquier paisaje.

Unos perfiles tubulares de sección cuadrada se componen solos, con movimientos rápidos y contra-gravitacionales; el ojo desenfoca la imagen; los movimientos siguen en alones luminosos y cromáticos, como en partículas de polvo que se mueven en un haz de luz; el haz del proyector, que ha parado de proyectar la película y que aún no se ha apagado, hacia donde el espectador se gira para salir del espectáculo, para volver a su tiempo y su mundo. Vuelve a componerse el título *Operación H*, esta vez las letras aparecen en orden, desde la O hasta la H. Esta vez, en el sentido normal de la vida, y no (*à rebours*) el de la historia/memoria.

El cortometraje, que en *Manifesta* había sido presentado con una instalación que reconstruía, lo más fielmente posible, los espacios en que fue proyectada por primera vez, hoy, adquirido por el MACBA, pertenece a los aislados espacios blancos de uno de los últimos museos de arte contemporáneo. Cíclicamente expuesto con la colección permanente del museo, viene proyectado sin solución de continuidad sobre una de las infinitas paredes del museo con dos esculturas de Oteiza, únicas presencias inmóviles en el flujo continuo e inestable del recorrido de los visitantes.







*Escrito de no más de 200 palabras, constituido por pensamientos del autor sobre un tema, sin el aparato ni la extensión que requiere un ensayo sobre la misma materia, aunque con su misma estructura.

¿Es la arquitectura una cuestión de creadores o de autores?

Creador es quien trae algo a la existencia. No supone que sea el que construye ese algo. O el que lo inventa. Es el que lo mueve o cambia hacia otro lugar. Hacia una zona del existir. Pero ese algo, ya era. Autor es el que causa o inventa una cosa. El autor también lo es de un acto o de una acción.

La creación es instantánea, la autoría permanente. La creación nos lleva al terreno divino, la autoría se queda en los actos humanos. La creación es dar un nombre, el autor concibe esa palabra.

No existe creación en los actos sino en las entidades, aunque éstas pueden ser abstractas o inmateriales.

El creador puede no ser su autor pero el autor también crea. Hay creadores de ideologías pero autores en las revoluciones. Las ideologías son doctrinas, ideas reunidas que colocadas en una nueva caja, conforman otra entidad. Las ideas, por el contrario, no se crean, sino que son imaginadas, desplegadas, recreadas (construidas de nuevo).

En la arquitectura reclamamos autores (autores anónimos, aunque ésa sea otra historia). Lo importante no es el hecho de decirlo, señalarlo o moverlo, sino de originarlo, producirlo, provocarlo, ocasionarlo. Construirlo, plasmarlo en el papel.





Fotografiar para olvidar

Las fotografías no son recuerdos sino olvidos. Hacemos una fotografía para poder olvidar los nombres y las historias que hay detrás. La gente necesita escribir en el envés de cada una de ellas lo que aparece: la fecha, los datos que se olvidarán al hacer la foto. Estamos tranquilos al olvidar las caras de los seres queridos porque tenemos fotografías suyas. Hacemos un álbum de nuestros recuerdos porque así los borraremos de nuestra vivencia diaria.

También las fotografías de arquitectura nos hacen olvidar los espacios, las percepciones, las plantas, los detalles. Hacemos fotografías para no tener que pensar en arquitectura. Para no ocupar nuestra cabeza con las percepciones y las ideas. Para no establecer relaciones, para no recordar cuando copiamos, para alejarnos de las razones que soportan las cosas.

Yo también fotografío mis obras a medida que las olvido porque olvido incluso que me pertenecieron. Así no sé qué proyectos he hecho. Cuando algo puede llegar a mitificarse, hago una foto, lo olvido. Por olvidar los reconoceré en sitios inverosímiles.

Hay que olvidar nuestras autorías. Obtendremos una nueva relación con todo, más limpia, independiente de los pequeños avatares anecdóticos. Al olvidarlas permito que no tengan pasado y sean independientes, libres.



Mirar

Hemos aumentado la velocidad en todas nuestras actividades y campos que nos afectan. Leemos más rápido, tomamos decisiones más rápido, proyectamos y construimos más rápido, miramos más rápido. Aprendemos antes las cosas. Y también olvidamos antes todo lo aprendido.

Todas las percepciones se aceleran. En los juegos de ordenador las imágenes y los movimientos van más rápidos que nuestros dedos. Son mucho más veloces que la comprensión de lo que pasa en la pantalla. Las reacciones son automáticas.

Hoy es fácil, es mucho más fácil que nunca mirar, y grabar lo que uno mira. Miramos más cosas, pero precisamente es más difícil recordarlas. En realidad, mirar ya no es recordar, ni pensar.

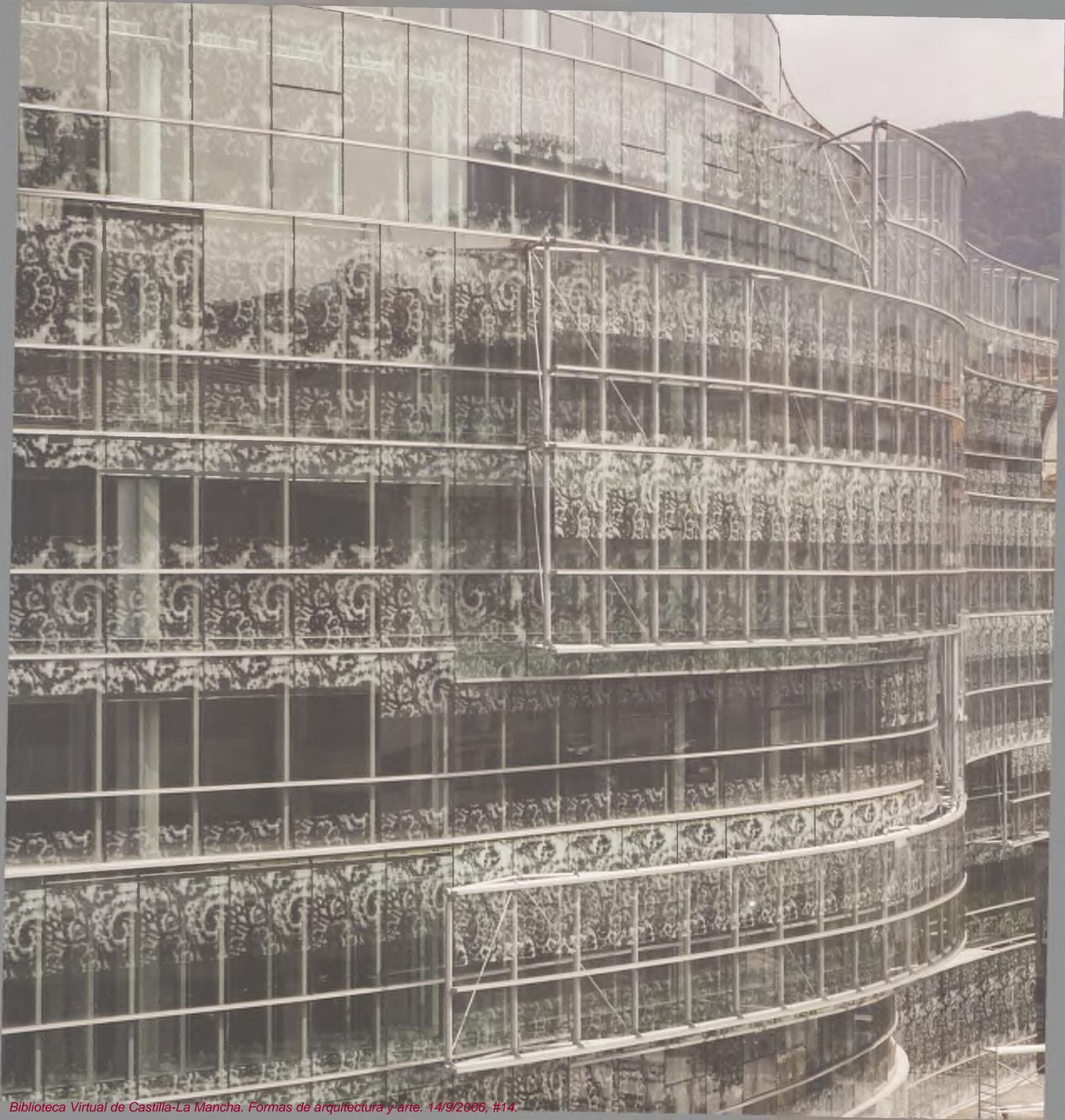
Las miradas son volubles, informales, inconsistentes. No tienen valor permanente. Ninguna es imprescindible. Son fugaces, intrascendentes.

Las miradas actuales no cuestan, por lo que pueden olvidarse y recuperarse inmediatamente.

Nuestra mirada es un vistazo rápido. Instantáneo.

Pero todo esto, que podría tener una connotación negativa, es una característica que define una nueva relación con nuestro entorno.

Todo es un catálogo de imágenes posibles. No están asociadas a significados. No pertenecen a quien mira. Es más importante la serie que una visión. No existe la mirada imprescindible, puedes descargártela.





Al acabar

No queda un vacío cuando dejamos las obras. Sólo desaparecen los nombres concretos, las historias que hemos vivido. Las anécdotas, los recuerdos. Las agrias discusiones. Los aciertos y las satisfacciones. Queda, sólo, todo lo que está ahí, delante de nosotros.

Una obra de arquitectura, cualquiera, no es pasado ni futuro, sólo presente. Constantemente revive con los usuarios. Es nueva y diferente cada vez que se aprovecha ese espacio. Con las impresiones que genera, el uso cotidiano y eficiente, los sonidos rebotando en las paredes, los cambios de color con las horas...

La arquitectura es patrimonio de lo colectivo. Es un ejercicio colectivo anónimo. Las ideas que la construyeron son nuestro exclusivo patrimonio personal. Las obsesiones privadas, la responsabilidad silenciosa y las decisiones personales son nuestros únicos momentos individuales.

Pero ya no están allí. Nos diluimos en los materiales, en la construcción. Hasta que no desaparezcan nuestros nombres no nos sentiremos libres en la creación para afrontar la siguiente. La arquitectura son autores invisibles. Los nombres sólo interesan momentáneamente. Los críticos sólo recuerdan las anécdotas.

¿Qué sentimos al pasar delante de edificios para los que ya, por lejanía en el tiempo o con los dueños, hemos pasado a ser anónimos ante ellos?



Federico Soriano y Dolores Palacios SyAa

Edificio administrativo Plaza Bizkaia en Bilbao

EDIFICIO ADMINISTRATIVO PLAZA BIZKAIA
Plaza Bizkaia, Bilbao
Proyecto 2002-2004. Obra 2005-2006

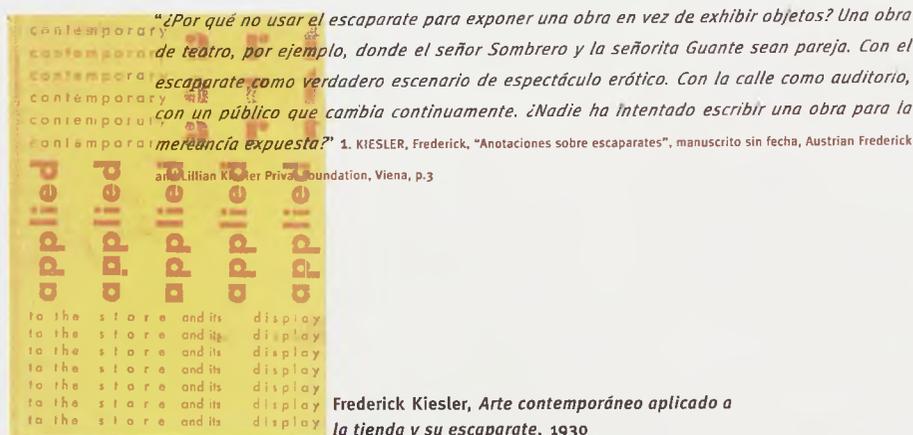
Arquitectos Federico Soriano y Dolores Palacios (SyAa) **Proyecto** Marion Michaut, Lieven de Grootte, Guillermo Martínez, Amanda Schachter, Fernando Rives, Belén Butragueño, Wesley Aelbrecht, Mónica García Fernández, Ana Martínez-Pita, Miguel San Millán, Carolina Cabello **Construcción** Mónica García Fernández, Christian Fink, Marwan Zouen, Mónica Sedano, Leticia Sáez, Nazareth Gutiérrez, Lucía Pérez, Leonor Macedo, Fabiana Aneghini **Estructura** Lluís Moya Boma S.L. **Instalaciones** Rafael Úrculo (Úrculo Ingenieros) **Cliente** Gobierno Vasco, Departamento de Hacienda y Administración Pública **Constructor** UTE Enparantza (Moyúa-Olabarri) **Fotografías** Miguel Ángel Jorquera

Definición

Creo que la arquitectura, aunque produzca objetos, ya no es esos objetos, sino sistemas de trabajo. Un proyecto es investigación, invención, –la invención es optimista–, y también crítica de sí mismo y de su entorno. Dejo a las formas, estructuras, detalles, ir evolucionando progresivamente a lo largo del proyecto y la construcción. Me gustan las formas en gestación. El orden que sueña en perspectiva. Proyectamos ambiguamente porque los procesos de la arquitectura son muy lentos. Buscamos el encuentro entre necesidades colectivas y obsesiones privadas. La intuición subconsciente se nutre de ver y conocer mucha arquitectura. Nos mecemos entre lo bonito y lo feo. Cualquier cosa es susceptible de convertirse en arquitectura. Me propongo insistir sobre el espacio genérico, aquél que el uso mixto y el cruce de personas lo convierten instantáneamente en lugar. Seguramente proyecto muy rápido. Analizamos y decidimos corriendo. Todo puede modificarse en la etapa siguiente. Me gusta tensar las ideas hasta el límite y convertirlas en imposibles. No me gusta la caja que declara altanería y desprecio, la sencillez que esconde incompetencia. La arquitectura también es un contrato político. El futuro nos reclama hacer las cosas de manera diferente. Los proyectos deben aguantar el tiempo, no descomponerse.

Eva Christina Kraus

Reflexiones sobre los escaparates de Frederick Kiesler

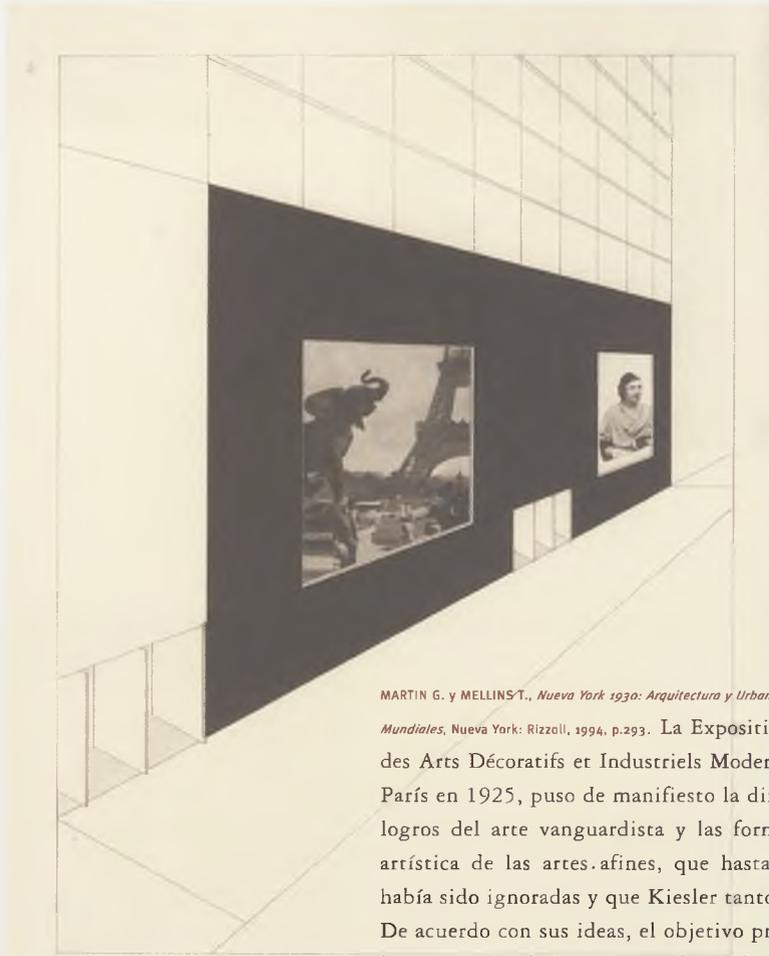


Frederick Kiesler y mobiliario expuesto, 1927-28



La concepción artística de Frederick Kiesler tuvo influencias del arte vanguardista europeo y de la supresión de los límites entre las diversas disciplinas (teatro, pintura, escultura, diseño y arquitectura) 2. Para una biografía de Kiesler, ver BOGNER, Dieter et al., *Friedrich Kiesler 1890-1965*, Viena: Lückner Verlag, 1988. Supo aplicar y desarrollar sus radicales y visionarios conceptos en áreas nuevas, adaptándose a las necesidades —ya fueran comerciales, perceptuales, psicológicas o estéticas— del momento. Al igual que otros muchos artistas europeos que emigraron a Estados Unidos con un gran bagaje artístico, desde sus inicios, y a pesar de las dificultades económicas, Frederick Kiesler pudo desarrollar sus ideas y conceptos aplicándolos al área del diseño de muebles y al escaparatismo, disciplina que por aquel entonces estaba iniciándose.

En 1930, año en que Kiesler publicó su libro *Arte contemporáneo aplicado a la tienda y su escaparate* 3. *Arte contemporáneo aplicado a la tienda y su escaparate*, Nueva York: Brentano's 1930 (1939), p.130, sobre el papel desempeñado por el arte contemporáneo y sus efectos sobre la cultura del consumo, la economía americana pasaba por una recesión sin que el arte europeo estuviera debidamente atendido. Durante los años de la Gran Depresión posterior a 1929, la creciente presión de la competencia obligó al comercio y la industria americana a responder a las necesidades y deseos de sus consumidores, creando nuevas estrategias en las áreas de producción, presentación y marketing 4. “La competencia por captar la atención del cliente entre los propietarios de tiendas en Nueva York fue quizás más intensa que en cualquier otra gran ciudad... Incluso durante la Depresión se abrían continuamente tiendas nuevas y las antiguas fueron rediseñadas. La Quinta Avenida mantuvo su prestigio como calle comercial a través de los años de entreguerras, pero su carácter cambió drásticamente”. STERN R.A.M., GIL-



Frederick Kiesler, Estudio para el diseño de fachada de unos grandes almacenes, 1927-28

Frederick Kiesler, Escaparate, 1927-28



MARTIN G. y MELLINS-T., *Nueva York 1930: Arquitectura y Urbanismo entre las dos Guerras Mundiales*, Nueva York: Rizzoli, 1994, p.293. La Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, celebrada en París en 1925, puso de manifiesto la diferencia entre los logros del arte vanguardista y las formas de expresión artística de las artes afines, que hasta aquella ocasión había sido ignoradas y que Kiesler tanto había criticado. De acuerdo con sus ideas, el objetivo principal debía ser la integración de los procesos de producción y la demanda estética a partes iguales en la producción y presentación de los artículos, por un lado, y la redefinición de la relación entre el observador/consumidor y los artículos/escaparates 5. SCHLEIF, Nina, "Künstlerschautenster, Eine Untersuchung am Beispiel Friedrich Kiesler", inédito.

Después de la exposición de París, el *art déco* se desarrolló ampliamente en Estados Unidos; sin embargo, la concepción estética de esta corriente moderna, basada en la reducción, se difundió inicialmente despacio. En la introducción de *Arte contemporáneo aplicado a la tienda y su escaparate* Kiesler declaraba: "Las artes —pintura, escultura, arquitectura— son las fuentes de las artes 'aplicadas', y observando detenidamente se verá que las artes 'aplicadas' son la con-

xión entre la vida cotidiana y las Bellas Artes" 6. KIESLER, *Arte Contemporáneo*, p.14. Kiesler se refería a la importancia del mercado comercial para el arte y definiendo la relación entre uno y otro como ir juntos de la mano de modo que "el arte contemporáneo llegue a las masas a través de la tienda. Los grandes almacenes han sido los que, en realidad, han dado a conocer la modernidad al público en general" 7. *Ibid.*, p.66. Más adelante expone: "Los grandes almacenes han actuado como intérpretes de un nuevo espíritu artístico para el pueblo. El arte no ganaba aceptación a través de una difusión lenta de sus teorías y principios en academias y escuelas de arte, sino mediante la colocación de sus creaciones en los centros comerciales" 8. *Ibid.*, p.66.

El primer capítulo del libro está dedicado asimismo al arte. Kiesler hace un nutrido resumen de importantes representantes de las diferentes disciplinas —pintura, escultura y arquitectura— de la vanguardia europea. Defiende la aplicación de los principios estéticos del arte contemporáneo en el diseño y arreglo de escaparates, recomienda la creación de los escaparates como si fueran cuadros y argumenta: la asimetría es dinámica. El ritmo que resulta de la asimetría es móvil y cinético. Por ello, si dicho ritmo está compuesto correctamente, conduce al ojo



directamente al punto al que se desea dirigirlo. En este caso sería hacia la mercancía expuesta 9. *Ibid.*, p.66.

El libro incluye ejemplos de tiendas americanas y europeas, así como exposiciones de escaparates o muestrarios de artículos, obras de Mies van der Rohe y Lucie Rie 10. No se menciona el nombre de Lucie Rie, y sus presentaciones fueron a menudo publicadas falsamente bajo el nombre de Mies van der Rohe, de Norman Bel Geddes, Donald Deskey, Bruno Paul, la escuela Reimann de Berlín y los Studios Arundell de Londres. Además se muestran las instalaciones de Kiesler de los escaparates para la casa de modas Saks-Fifth Avenue de Nueva York. Su empeño en usar medios modernos de presentación —asimetría, reducción radical de formas y colores, sencillez de medios y pocos artículos expuestos—, fruto del análisis del arte abstracto, queda de manifiesto en dos muestras distintas pero, al mismo tiempo, muy innovadoras 11. Tipológicamente se puede establecer una referencia a las composiciones contrapuestas de De Stijl y Theo van Doesburg. La primera es una exposición muy elegante en la que Kiesler sólo muestra un abrigo de pieles y un par de guantes, colocados sobre una silla, habiendo detrás un enorme fondo monocromático que se mueve rítmicamente en un escaparate normalmente dividido 12. "En este escaparate de Saks-Fifth Avenue, la norma de simplicidad se consigue en gran medida. Sólo se ve una silla,

sobre la que se ha colocado un abrigo y un par de guantes, expuesta sobre un inmenso fondo.

El fondo es de color gris uniforme, el abrigo es de terciopelo negro con un cuello de pieles blancas, los guantes también son blancos, el cojín de la silla es rojo, la madera de la silla es gris." KIESLER, *Arte contemporáneo*, p.25. En la segunda, un *Muestrario de Ropa Joven*, Kiesler diseña una pared flexible con formas en ángulo recto, cuadradas y redondas, donde se exponían los artículos como un semillero, o con secciones que se abrían y mostrando a los maniqués al otro lado 13. KIESLER, Frederick, *El escaparate moderno y la fachada de la tienda*. Nueva York: Bretano's 1929, como un anuncio breve para la publicación de *Arte Contemporáneo*, pt.2, ch.5, Austrian Frederick and Lillian Kiesler Privat Foundation, Viena.

Más allá de los criterios formales, en *Arte contemporáneo aplicado a la tienda y su escaparate*, Kiesler analiza importantes aspectos de la psicología de la percepción como una introducción para diseñadores y gerentes. En sus conceptos, Kiesler siempre busca disposiciones globales donde el ser humano sea el centro y donde se responda a sus necesidades. Se preocupa de la "función psicológica" de los hombres y da la impresión de que persigue los mismos ideales que quiso hacer realidad en sus creaciones teatrales en la década de 1920 14. *W.U.R.* (1922), *Raubühne* (1924) y *Leger-und Tragersystem* (1924) como la disolución de los límites entre escenario y auditorio con la inclusión del espectador en la



ESCENA 15. Kiesler se preocupó aquí no sólo de una interpretación formal del auditorio como escenario teatral, sino mucho más de la conversión de exposiciones dinámicas de escaparates, diseñados de acuerdo con los últimos avances técnicos, para crear un contacto directo entre el transeúnte y el escaparate. “*El contacto directo entre este lugar de exposición y el transeúnte ha sido anticipado por la dirección de escena más reciente donde se busca el contacto entre actor y audiencia*”. KIESLER, *Arte contemporáneo*, pp. 10-11.

Kiesler redefine la relación entre el arte y el observador, a la vez que la utiliza en la cultura del consumo. Sus ideas de marketing se anticiparon a nuestras modernas estrategias publicitarias. Ya no es una cuestión de productos sino, libremente interpretada, de una filosofía en un mundo de artículos, adquirida con la compra de los mismos: “*crear demanda, estimular el deseo. Para ello se han creado los escaparates, la propaganda institucional y la publicidad, y de ahí que su importancia crezca constantemente*” 16. *Ibid.*, p. 79.

La concepción de Kiesler de los grandes almacenes del futuro era la de unos escaparates interactivos, cinéticos, donde el transeúnte pudiera seleccionar los artículos expuestos mediante un botón interruptor. Ideó unos dispositivos mecánicos, “robots de ventas”, 17. *Ibid.*, p. 120 que mostraran al cliente unas breves filmaciones sobre los artículos, sus cualidades y ventajas. El escaparate, dispuesto de esta manera, funcionaría con “*paneles sensibilizados que*

actúan como pantallas-receptoras de las imágenes emitidas” 18. *Ibid.*, p. 120. Esta idea proviene del concepto del telemuseo para un modelo de apartamento, que Kiesler presentó para la Société Anonyme en 1926 19. Kiesler afirma (*Ibid.*, p. 121) que presentó el *Telemuseum* en 1926 a la Société Anonyme (Katherine Dreier y Marcel Duchamp) para una exposición en el Museo Brooklyn. En dicho apartamento concibió la idea de que *a través de los diales de tu telemando compartes la propiedad de los mayores tesoros místicos del mundo* 20. *Ibid.*, p. 121. Frederick Kiesler logró superar las incipientes técnicas de exposición del escaparatismo y transferir los principios estéticos y los adelantos del arte contemporáneo a esta disciplina. Su concepción del escaparate como un teatro cinético o como una proyección de cine interactiva, le permitió crear conceptos globales, cuyas estrategias a día hoy resultan innovadoras, incluso en términos utópicos.





Alberto Martínez Castillo

Ventanas simultáneas

¿Qué es lo que hace nuestro hogar de hoy tan diferente, tan atractivo?

RICHARD HAMILTON, 1956

Una ventana indiscreta nos permite colarnos como espectadores en la intimidad de un hogar medio americano de los años cincuenta del pasado siglo. La habitación donde se desarrolla la acción es un espacio anodino (igual que el de la inmensa mayoría de las viviendas urbanas), cualificado por los objetos y personajes que en él se insertan. Objetos, personajes, y las relaciones que se establecen entre ambos, dan vida a un interior que refleja una realidad social mirando hacia el futuro inmediato. Objetos como símbolos capaces no sólo de caracterizar sino de transformar una época, generando hábitos y creando obsesiones. Elementos básicos e imprescindibles que vinculan las nuevas tecnologías, las comunicaciones, la electrodomesticación de las viviendas con el nuevo modo de vida. El coche, estandarte de la era de la movilidad, motor imprescindible de la nueva



economía, objeto de deseo de la nueva clase media, imposible de aparcar en el salón, está presente en el interior con el emblema de Ford en la pantalla de la lámpara. El magnetófono y el nuevo aspirador, “mejor que los antiguos porque alcanza más lejos”, hablan de la continua renovación de las nuevas tecnologías, aluden a la necesidad que crea la publicidad de estar siempre a la última, acuñando el concepto de usar y tirar. La taza de

café y la lata de jamón son el estado de bienestar vinculado a la nueva alimentación, higiénicamente controlada, prefabricada y enlatada, gracias a la cual se obtienen cuerpos gimnásticos como los que se enseñan. La presencia de los medios de comunicación –la información es poder– se hace imprescindible e inseparable a la vida urbana. El periódico y la fantástica tautología comunicativa que supone la televisión retransmitiendo a una mujer hablando por teléfono abundan en la dependencia mutua de medios de comunicación y vida cotidiana.

La televisión constituye la segunda de las ventanas que encontramos. Una ventana que no sólo permite mirar sino que produce un continuo ruido de fondo sin el cual es difícil entender el hogar moderno.



Los habitantes de la casa, el culturista y la corista, han sido convertidos en objetos. Cosificados. Sacados fuera de una realidad que les es más propia, la de la revista teatral, su actuación se transforma en objeto de la vida real, prefigurando con décadas de antelación los programas de telerealidad. Se han invertido los papeles: el ama de casa, que hablando por teléfono observaría el espectáculo (gran hermano) de los dos personajes de la

televisión, es introducida en la caja y se convierte en la involuntaria actriz que irrumpe en la intimidad de su propia casa. Mientras, la corista y el culturista continúan en su papel, integrándose en el nuevo decorado, sin duda más excitante que aquel que la televisión les ofrecía. Ella adopta una postura forzada y estática, plena de *glamour*, como una lámpara humana sentada en el sillón. Él, de pie, apode-



rándose del centro de la estancia mira al espectador impertérrito, sin respirar, conteniendo todo su poderío físico y sujetando en su mano un chupa-chups gigante a modo de pesa con la inscripción “Tootsie POP”.

El espacio “caja” de la habitación es distorsionado por la aparición diagonal de una escalera cuya fuga excesiva nos hace equivocar la escala. El cuarto personaje del cuadro, la mujer que hace la demostración con la aspiradora en lo alto de la escalera, es muy pequeña, parece muy lejana. Actriz de reparto, su alejamiento de la escena principal no es sólo física sino que parece ajena a los avatares de la casa. La planeidad del techo se ve afectada por la aparición de un círculo claro recortado sobre el fondo negro. Lo entendemos como el círculo de luz que proyecta la lámpara Ford, si bien, lo figurativo de su representación volumétrica y sus manchas que tanto recuerdan la superficie lunar, nos hacen pensar en un planeta. Vemos así la habitación, como el interior de una nave espacial aproximándose a la superficie lunar o terráquea –algo de extraterrestre sí que tiene la imagen–, y con ello la posibilidad de expandir un modo de vida, que se vende de forma global, hasta colonizar el planeta entero. Una divulgación planetaria del grado de bienestar alcanzado en el “atractivo hogar” que roza la perfección gracias a la buena vida que los nuevos objetos tecnológicos y de diseño proporcionan. Busque, compare, y si encuentra algo mejor... cómprelo.



La tercera ventana, la única real, de vidrio, transparenta el magma urbano en que la vivienda está inserta. Fuera es de noche y un cantante de jazz, *The Jazz Singer*, actúa en el Warners Theatre. Se trata de un escenario urbano. Estamos en el centro de la ciudad. Hablamos, por tanto, de un espacio de vida netamente urbano. El espacio donde entendemos mejor la existencia de los objetos mencionados, la gran velocidad de su producción gracias a su continuo consumo y abandono. Espacio de relación y compra-venta, donde la vida que la imagen prefigura no ha de hacer el mínimo esfuerzo de adaptación para la supervivencia, puesto que a pocos metros del hogar tienes de todo. Único espacio posible en que los dos protagonistas, corista y culturista, pueden escapar de la televisión o quizás del propio teatro para, robando el papel al ama de casa, habitar la cotidianeidad.



El cuadro en la pared, que representa un prohombre de la patria, es una mirada atrás, un recuerdo de la historia del país y constituye la cuarta ventana, en este caso memorial, que relaciona el futuro, presente en la habitación, con el pasado.

La quinta ventana se manifiesta en una viñeta de cómic con tamaño de cuadro colgada de la pared. El cómic se llama *Young Romance*, y la historia *True Love*. Una joven pareja, en el marco de una casa tradicional, es observada por un personaje en segundo plano. El joven, tomando a su novia por los brazos,



le dice: *“Tenemos que guardar nuestro amor en secreto. Perdería mi trabajo si el jefe se enterara de lo nuestro. Después de todo, estoy liado con su hija. Por eso tengo que dejar de verte”*. Incrédulo, el hombre exclama desde atrás: *“¡Es extraño que un hombre que no tiene miedo al amor esté atemorizado por su trabajo! ¿Cómo crees que se siente mi hija escondida en la calle trasera de tu vida?”*

Podríamos entender el cuadro-cómic como un objeto más en la habitación, como el aspirador o la taza de café. Como un elemento, que igual que el billete de dólar o la botella de coca-cola, es atrapado por la cultura para convertirlo en uno de los iconos pop(ulares) representativos de la época. Sin embargo la viñeta de *Young Romance* trasciende su cualidad objetual para convertirse en una ventana abierta a la realidad social del momento. Propone un análisis sociológico en el que el consumo, el miedo a perder el trabajo, a disminuir el nivel material de vida, se sitúan por encima de los sentimientos y las relaciones personales. Como germen de una sociedad material, la distancia evolutiva que separa las dos acciones, la de la viñeta y la de la habitación, es muy pequeña. Una generación. La corista y el culturista podrían ser hijos, quizá hermanos pequeños de los antihéroes del cómic. El texto pone en conflicto la América tradicional con la modernidad forzada de la vida urbana, estableciendo a la vez un indudable nexo de unión entre ambos.

El collage fue concebido para el cartel y catálogo de la exposición *This is Tomorrow*. Basada en la interdisciplinariedad del arte, se centraba en los ámbitos de la comunicación, la vivienda, el diseño y la tecnología. Al margen de su carácter visionario y su doble voluntad de reflejar una realidad social, por una parte, y, por otra de influir en ella, supone además una profunda e irónica reflexión sobre el habitar y la ciudad. El interior de Hamilton muestra lo que no se percibe al pasear por una ciudad y sin embargo constituye parte determinante de su ser: el reflejo del modo de vida de una sociedad puertas adentro, en la intimidad del espacio privado. En clave de caricatura pronostica una evolución en los comportamientos. Dibuja los nuevos anhelos de la clase media. La voluntad de ser la nueva sociedad americana de mediados del siglo xx.



Tomás Carranza

Cambiando el arte de vender

Este artículo forma parte del Trabajo de Investigación *Cambiando el arte de vender*, tutelado por el profesor José Manuel López-Peláez, dentro del Programa de Doctorado "Proyectos de Viviendas y Edificios Institucionales", impartido en Cádiz por la ETSA de Madrid.



01 Plano de Londres, 1862

La ciudad de los negocios. Contexto y ambiente urbano
El Londres de comienzos de los sesenta, presentaba una estructura espacial derivada de una dilatada historia que tuvo su momento álgido durante los siglos XVI y XVII, cuando se produce su nacimiento como capital global del comercio y las finanzas. A partir de este impulso, la ciudad iniciaría una importante evolución que la llevaría a convertirse en el mayor puerto del mundo y en el centro de manufacturas de Gran Bretaña y que se vería reflejada en el enorme crecimiento físico experimentado en los siglos XIX y XX. 01

Ya desde el momento de su despegue como ciudad y de manera especial a partir del XIX, cuando las industrias nocivas y los vertidos hicieron del Este de la ciudad un lugar poco saludable para vivir o trabajar, Londres ha estado dividida entre un East End más pobre y humilde – el barrio obrero cuya vida callejera supo testimoniar Nigel Henderson con su cámara – y un Oeste selecto, aristocrático y burgués, que acogía dentro de sus límites las funciones propias de un centro urbano. La estructura de este gran área central, que aún en nuestros días sigue constituyendo una unidad significativa, mantiene desde época medieval un carácter dual: el del poder económico ubicado en la City, corazón del comercio y las finanzas, y el del poder político, situado en Westminster desde que los reyes ingleses comenzaron a ser coronados en la Abadía del mismo nombre a partir del siglo XI. A diferencia de otras capitales europeas, donde las funciones del Estado y las funciones económicas solían compartir un mismo centro, Londres vive caracterizada por su específica condición bicéfala.

A este particular policentrismo urbano habría que añadir además otras dos cuestiones, otros dos fenómenos que hacen de Londres una ciudad de condición permanentemente contemporánea. Por un lado su carácter de ciudad abierta –“Al no estar sujeta a amenaza militar alguna, pudo prescindir de las murallas con varios siglos de antelación con res-

pecto a sus vecinas europeas. Esta novedosa circunstancia es clave para entender el modelo urbano disperso y de escala territorial que comenzó a configurarse tras la reconstrucción de 1666, cuando la ciudad fue devastada por un incendio”–. 1. VÁZQUEZ, Carlos, “Londres, condiciones de contemporaneidad”, en *Londres, Ciudad y Arquitectura* (Catálogo exposición homónima): Junta de Andalucía, Sevilla, 2004, p. 47.

Por otro, la naturaleza “desregulada” de una ciudad que lleva siglos confiando su transformación y desarrollo al sector privado. Un sector cuya consigna bien podría ser “el mercado elige y decide” mientras que la administración se limita a ayudar a paliar las posibles deficiencias. Una ciudad que crece y se transforma obedeciendo las leyes del “dios mercado” que a cambio le concede una innegable impronta de espontaneidad de la que carecen las sobre-reguladas viejas capitales europeas. “Los casos de la reconstrucción de 1666 –cuando las propuestas reales no pudieron llevarse a cabo por entrar en conflicto con los derechos de la propiedad–, o la reforma urbana planteada en el período de la Regencia –cuando John Nash volvió a toparse con la misma piedra en la operación de apertura de Regent’s Street– son buenos ejemplos de ello” 2. *Ibidem*, p. 49.

Policentrismo, dispersión y desregulación, tres características que subrayan la persistente condición contemporánea de Londres y que encuentran su refrendo en la arquitectura. Al contrario de lo acontecido en otras ciudades, en Londres la defensa del patrimonio no ha traído como consecuencia la acusación tácita a la modernidad de la destrucción de los centros históricos. Este área central, bicéfala y desregulada es un lugar dinámico y cambiante que durante el siglo XX, lejos de paralizar su vitalidad, ha ido cobijando en su seno importantes ejemplos de arquitecturas modernas.

Oxford Street 02, Regent Street, Bond Street, integraban el distrito comercial de este centro dual, cuya bipolaridad funcional se vería rodeada y cosida por otros barrios y zonas que acogían las diferentes actividades urbanas: publicidad y sedes de empresas en Mayfair; ocio en el West End; museos y salas de concierto en Bloomsbury. El suelo de estos *boroughs* intermedios, propiedad de unos pocos, no se solía vender, se alquilaba de modo que toda mejora en los inmuebles revertía a la propiedad al término del arrendamiento.



02 Oxford Street, Londres, c. 1930

12 A+PS, Iraqi House, 188 Picadilly Street, Londres, 1960-61. Interior



03 Edwin Lutyens, Midland Bank, Picadilly Street, Londres, 1922



04 Edoardo Paolozzi, Dr. Pepper, 1948

Esta particularidad del suelo londinense constituye desde siempre el factor dominante de su estabilidad edilicia. Un poderoso freno a la especulación inmobiliaria y a los procesos de sustitución que permitió la conservación de su patrimonio urbano favoreciendo que la mayoría de las manzanas, georgianas, victorianas y eduardianas subsistieran hasta la década de los sesenta tal y como fueron erigidas, mostrando la faz de un Londres que en esencia conservaba el trazado de su reconstrucción tras el incendio de 1666.

Esta característica está también presente en el tramo sur de Picadilly Street, la importante arteria rodada –también denominada Picadilly Road– que arrancando de Hyde Park Corner, y tras bordear Green Park, va a morir a Picadilly Circus, vertebrando a su paso el West End. Al igual que ocurre en otros distritos del área central, el final de este largo recorrido viene jalonado por la presencia de grandes manzanas longitudinales loteadas interiormente por un parcelario en ocasiones estrecho y profundo. Arquitecturas barrocas y victorianas de carácter institucional –hoteles, bancos, grandes almacenes– interrumpen con su mayor escala la homogeneidad matérica y compositiva de otras construcciones que, aun concebidas en su origen como edificios de viviendas, estaban siendo invadidas en los sesenta por un mercado ávido de espacios para el negocio.

Es el caso de la manzana que nos ocupa, cuyo perfil desigual viene caracterizado por la presencia de arquitecturas de ladrillo de diferentes épocas –desde unos grandes almacenes del siglo XVIII, *Fortnum&Mason*, a la sede del *Midland Bank* de Edwin Lutyens 03– entre las que se intercalan otras edificaciones de carácter más doméstico. En una de ellas, sensiblemente estrecha, ocupada por una construcción eduardiana de ladrillo rojo y recercados blancos, levantada a principios del pasado siglo junto al edificio pétreo de la librería Hatchards, recibirían los Smithson el encargo de proyectar la nueva sede de las Líneas Aéreas de Irak.

Un traje a medida. Naturaleza del encargo

Al igual que la ciudad, el encargo para la construcción de la sede de las Líneas Aéreas de Irak en Londres que los Smithson recibieron en 1961, tenía un carácter dual. El programa al que debían dar respuesta contemplaba como objetivo principal la adecuación de la planta baja y el sótano de una edificación eduardiana para albergar un espacio compartido por dos usos distintos pero compatibles: la sede de una compañía aérea –Iraqi Airlines– y una sucursal ban-

caria –Rafidain Bank–. Se trataba por tanto de diseñar una especie de “embajada cultural y económica” de Irak en Londres, de ahí el nombre de *Iraqi House* con el que se suele denominar el proyecto. Por encima de la planta baja la actuación sólo planteaba la resolución del acceso a los niveles superiores, destinados a oficinas, y algunas reparaciones y actuaciones de carácter fundamentalmente decorativo.

El nuevo contexto comercial tuvo como reflejo inmediato la aparición en la ciudad de un nuevo tipo de negocio que prestaba especial atención a su imagen –*Mary Quant* abrió la primera “boutique” en Londres en 1955 y un año después *John Stephen* inauguró su primera tienda de ropa para hombres– y que iba al paso de la permanente subida del nivel de vida y de la relajación de la austeridad material y visual de la que estaba disfrutando la vida británica. 04 Esta nueva experiencia “del exceso y de la abundancia” despertaría también en el consumidor británico el deseo de conocer nuevos lugares. Las fantasías de la exploración y del ocio caminaban hacia destinos remotos, e Irak era uno de esos países exóticos y lejanos que estaban fuera de los circuitos del turismo de masas. Además, Irak no era para nada un país ajeno a Gran Bretaña. Durante la Primera Guerra Mundial, los británicos habían invadido Mesopotamia y ocupado Bagdad, guiados por el interés de crear una línea ferroviaria directa entre Europa y el Golfo Pérsico que les permitiera el comercio directo con la India sin tener que rodear toda África. Tras la guerra, el país pasaría a estar bajo mandato británico durante doce años, accediendo a la independencia de la mano de Londres en 1932. A pesar de la independencia, Inglaterra continuaría ejerciendo una fuerte tutela sobre el país en las décadas posteriores que se prolongaría hasta la revolución de 1958.

Había por tanto unas relaciones comerciales más que consolidadas entre ambos países en el inicio de la década de los sesenta. Desde 1955 funcionaba un servicio aéreo regular entre Bagdad y Londres, y ahora se buscaba potenciar esta relación desde un “escaparate privilegiado” en el corazón neurálgico de la ciudad.

Creada en 1945, dentro de un momento de especial expansión económica del país, las Iraqi Airlines, al igual que otras líneas aéreas de su misma naturaleza –JAL (Japan Airlines), EI-AI (Israeli Airlines)– relativamente pequeñas en comparación con otras grandes compañías con las que no podían competir, debía de distinguirse por “ser ella misma”, por expresar su nacionalidad. Este deseo conlleva-



05 Nigel Henderson, *Shop front.*
Bethnal Green, 1949-53

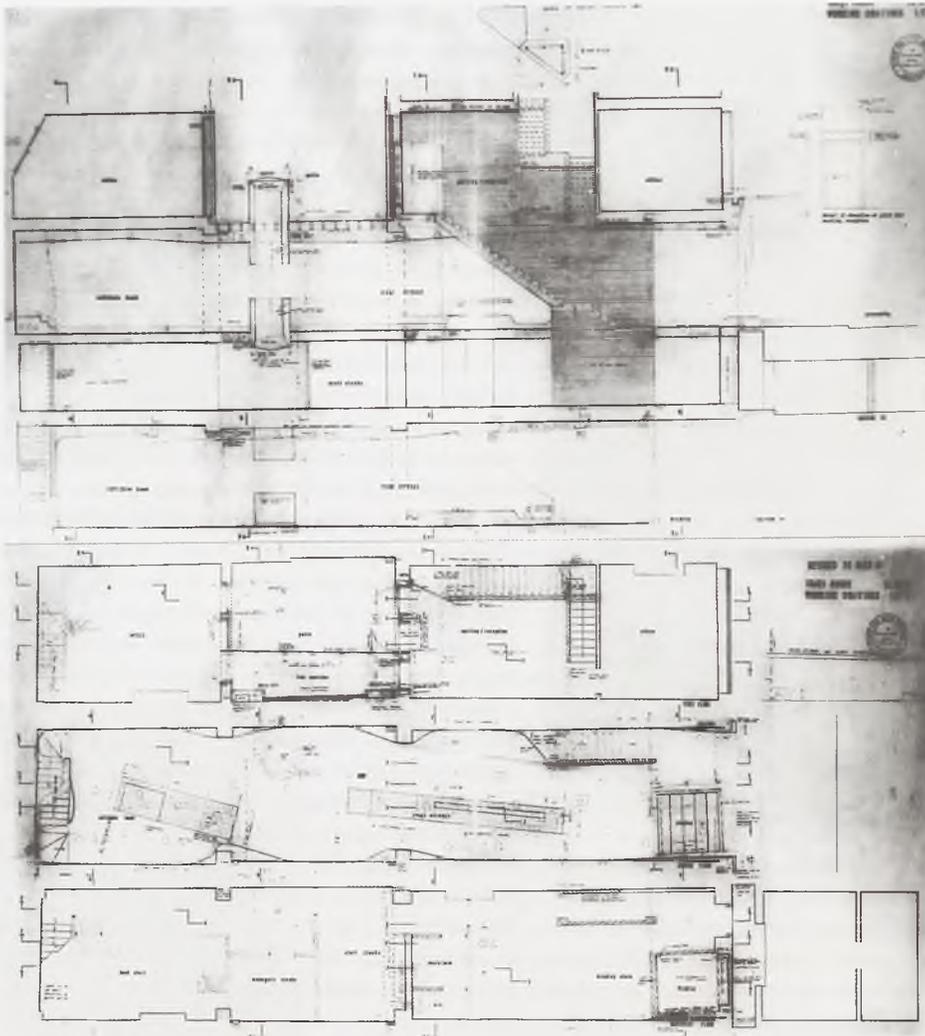
ba necesariamente el logro de una imagen comercial construida sobre la base de una atención personalizada y de unos servicios adaptados al gusto individual: billetes de diseño exquisito, hermosas y amables azafatas, etc. En definitiva, tantos atractivos como el país de origen pudiera proporcionar al cliente. Alison y Peter Smithson habían tenido ocasión de experimentar estas exquisiteces en el viaje que hicieron a Grecia en 1956 con la Olympic Airline, del que siempre recordarían aquella bella y misteriosa azafata que estuvo interpretando a la armónica canciones tradicionales griegas durante todo el vuelo ³. De una conversación con Peter Smithson mantenida en Cádiz en 1997. Por otra parte, el Rafidain Bank, no sólo era el banco comercial de mayor antigüedad e importancia en Irak sino que además era una de las mayores instituciones financieras árabes. Fundado al igual que las Iraqi Airlines en la década de los cuarenta, mantenía, dentro de su política de expansión, un cierto interés por cuidar la imagen arquitectónica de sus sedes.

Se hacía por tanto necesaria una reflexión acerca de una nueva necesidad. Un “traje a medida” para estas líneas aéreas exclusivas y pequeñas, en un momento en el que empezaban a hacer aparición en los centros urbanos de las principales ciudades del mundo oficinas de aerolíneas cuyo diseño – por lo general amorfo y anodino –, derivado de fuentes muy diversas y raíces estilísticas desiguales, parecía adelantar la desfiguración que con el tiempo llegaría a apoderarse de ellas. En la mayoría de los casos, al año de su inauguración la intención del proyecto se había disipado y la desordenada sala de exposición y atención al público tenía un aspecto anárquico e invadido por los anuncios y los reclamos publicitarios. A los distintos recursos proyectuales presentes originariamente en el espacio del local se añadía ahora el azar del material de exposición efímero y en parte no retirado de campañas publicitarias viejas o caducas.

Era el caso de la nuevas oficinas de la Pan American World Airways instalada en los bajos de un edificio inmediato al elegido por las Iraqi Airlines en la bulliciosa Picadilly Road, ya convertida por aquel entonces en un inmejorable escenario para los nuevos negocios del consumo. Su enorme escaparate de aluminio y cristal evidenciaba la anarquía y la dictadura que los anuncios habían impuesto a un interior espacioso que apenas dejaban entrever los reclamos y ofertas adheridos a la superficie vítrea. Una “opacidad” paradójica que inevitablemente haría recordar a los Smithson aquellos escaparates del East London que Henderson fotografió en la década de los cincuenta – *W&F. Riley, newsagents and confectioners, 1949-53; Shop Front. Bethnal Green, 1949-53* – en los que la proliferación de anuncios creaban una verdadera frontera que impedía cualquier tipo de comunicación visual entre el interior y el exterior.

Limitaciones de partida. Intervenir en lo existente

En un artículo escrito a finales de los ochenta, Alison y Peter Smithson dirigían una mirada retrospectiva al papel que había desempeñado la estética del “según se encuentra” en su tarea de repensar la arquitectura en la década de los cincuenta: “Con ‘según se encuentra’ nos referíamos no sólo a edificios adyacentes sino a todas aquellas señales que constituyen los recuerdos de un lugar y que hay que leer averiguando cómo la construcción que hay allí ha llegado a estar como estaba. (...) En cuanto la arquitectura empieza a ser pensada, su ideograma debería verse tan afectado por el ‘según se encuentra’ como para con-



06 Iraqi House. Sección y plantas

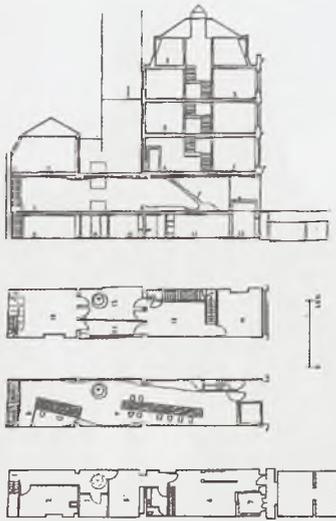
vertirlo en específico-del-lugar” 4. SMITHSON, Alison y Peter, “El ‘según se encuentra’ y ‘lo encontrado’”, en *El Independent Group: la postguerra británica y la estética de la abundancia* (catálogo exposición homónima): IVAM, Valencia, 1990, p. 201. “Según se encuentra” era el nombre con el que los Smithson bautizaron el reconocimiento perceptivo de la realidad que existía alrededor de la casa de Nigel Henderson en Bethnal Green y que Alison y Peter conocieron a través de sus fotografías de los juegos de niños y de los escaparates de las tiendas. Era una nueva manera de ver “lo ordinario”, una evidencia de cómo las cosas más corrientes y prosaicas podían revitalizar su actividad inventiva. En aquella sociedad de posguerra, que carecía de lo más imprescindible, se echaba mano de lo

que había, cosa impensable en momentos anteriores. Esta actitud ante lo “encontrado” se halla en la base del recurso a “lo nuevo” como herramienta para reactivar la estructura existente, que caracterizó algunos de los proyectos de finales de los cincuenta.

Esta vez, “lo encontrado” en Picadilly Street era un edificio eduardiano construido en la primera década del siglo XX en una parcela bastante estrecha y profunda, de algo más de 4 metros de ancho y 23 metros de largo. Longitudinalmente la construcción se desarrollaba en tres crujías. La delantera constituía el volumen principal de cuatro plantas de altura y ático abuhardillado, retranqueado respecto a ambas fachadas. La intermedia estaba ocupada por un patio de ventilación y la trasera por una construcción de cubierta inclinada de una sola altura que cerraba la parcela.

Aunque el encargo también contemplaba la intervención en las plantas sótano y primera, el ámbito principal de actuación se centraba en la planta baja. La sensación espacial que transmitía este espacio original, largo, estrecho, angosto y de difícil aprovechamiento, era de oscuridad y claustrofobia. Originariamente la escalera que resolvía el acceso a las plantas superiores atravesaba el espacio de la planta baja cerca de su parte frontal interrumpiendo la visión del interior y relegando a un pequeño hueco lateral el acceso al local. En la parte central, coincidiendo con la posición del patio de luces, existían dos chimeneas de ventilación del sótano que atravesando la planta baja reducían aún más la anchura vital de la tienda. Además un falso techo de escayola impedía la entrada de luz filtrada a través del forjado de pavés traslúcido del patio superior, acentuando aún más la incapacidad funcional del local y la falta de una luz adecuada en toda la parte posterior. En el fondo, una escalera resolvía el acceso al volumen trasero superior y a un sótano sin acondicionar de paredes de ladrillo. 06

Exteriormente, una estrecha fachada de ladrillo rojo y huecos recercados de piedra Portland blanca señalaría la presencia de la futura *Iraqi House* en la parte sur de Picadilly Street. A la vista de otros ejemplos vecinos de la misma filiación estilística, el diseño original resolvía la fachada mediante una composición vertical clásica: basamento pétreo, desarrollo en altura de plantas de fábrica vista y huecos verticales, rematada por una importante cornisa, y ático de coronación con cubiertas inclinadas de pizarra gris y huecos abuhardillados. La simetría de los huecos y el repertorio ornamental presente en frontones



06 Iraqi House. Sección y plantas

y molduras delataba la inspiración neoclásica que caracterizó la arquitectura del período eduardiano (1901-10) que la alumbró.

Por un lado se trataba, por tanto, de exprimir las limitaciones y dificultades intrínsecas al espacio del que se partía, pero además, siendo fiel a sus principios, los Smithson tratarían de crear una arquitectura que, a través de la forma constructiva, pudiera hacer significativo el cambio en el convencimiento de que debe ser inherente a la organización de cada edificio la renovación de la estructura de la comunidad. La nueva *Iraqi House* debería formar con Picadilly Street una idea urbana distinta y, para lograrlo, era necesario añadirle a su imagen ya conocida, un “signo”, una “indicación”, una “sugerencia”, una suerte en definitiva de nueva estructura comunitaria. Al fin y al cabo, la tarea tradicional del arquitecto es crear signos o imágenes que representen las funciones, deseos y creencias de la comunidad, produciéndolos de un modo que constituyan un conjunto comprensivo. Y ésta es la manera que tiene el arquitecto moderno de interesarse por las implicaciones de su edificio en la comunidad y en la vida cultural.

Objetivos y estrategias. Contraste y evocación.

Permeabilidad y permanencia

La Iraqi Airlines no era ni mucho menos la primera agencia de viajes que abría sus puertas en Picadilly. Eran ya varias las aerolíneas que a principios de los sesenta luchaban por captar la atención del transeúnte ofreciendo, a través de amplios y luminosos escaparates, sus “nuevas mercancías” a esta calle de los negocios. Una de ellas, la Pan American World Airways, ocupaba parte de la planta baja de un edificio contiguo al de la futura sede de la *Iraqi House*. El local de la Pan American era ancho, espacioso y poco profundo. Un gran frente de vidrio, enmarcado por perfiles de aluminio pulido, dejaba a la vista un interior anodino y banal en el que apenas quedaban huellas del espacio original. La desordenada exposición de reclamos publicitarios había impuesto la dictadura de la publicidad. El protagonismo lo ostentaba ahora un anárquico repertorio de imágenes fotográficas –iconos arquetípicos de lugares más o menos lejanos– que ofrecían “sus encantos” al paseante de manera directa, descarada, sin pudor.

Esta vecindad influyó por contraste en el proyecto al tiempo que facilitó la definición de los objetivos del diseño. Los Smithson optaron por un camino contrario al de la

estridencia y la cita directa, recurriendo a la evocación y la metáfora como reclamo y estrategia comercial. De hecho, uno de los aspectos más interesantes de la propuesta se encontraba precisamente en el modo en el que la alusión al lugar de destino –en el fondo obvia– se había llevado a cabo. Se pensó en crear un ambiente evocador por trasposición directa sin ninguna explicación ni leyenda explícita, sin carteles ni rótulos publicitarios, con alusiones intensas pero sutiles. Un interior donde se sucedieran temas y motivos propios del lugar evocado. Iraq ofrecía infinitud de pistas y temas en los que inspirarse: una larga historia repleta de acontecimientos, una naturaleza luminosa y desértica que incluye la floración repentina del desierto en primavera, y una vasta cultura con manifestaciones artísticas tan ricas y variadas como su mítica capital Bagdad.

Todos estos “atractivos turísticos” estaban presentes en alguna parte del diseño de la *Iraqi House*, pero de una manera sutil, discreta, hasta escondida y, en cualquier caso, siempre supeditada al tema principal, que por otra parte era de una gran sencillez: un largo túnel de tonalidad clara y suaves superficies, cuya continuidad tan sólo se veía interrumpida por dos volúmenes prismáticos revestidos de colorida cerámica y un “pozo” blanco de luz situado en su centro de gravedad. Aquel interior estrecho y de difícil aprovechamiento se había dilatado logrando ablandar su angostura inicial para transformarse ahora en un “fresco” túnel de paredes onduladas y rugosas del color de la arena del desierto y, al igual que éste, también “desiertas” y limpias. 07 Sobre ellas no se aplicaba ninguna decoración, ninguna inscripción explícita. Tan sólo se distinguían sobre las cabezas de los empleados y los clientes sentados algunas copias en yeso de bajorrelieves asirios procedentes de la colección del British Museum que apenas sobresalían de la superficie. Ejecutados en su mismo color, formaban parte del túnel como si hubiesen sido esculpidos o grabados en su paredes. Su azarosa distribución contribuía al efecto del conjunto. Los únicos y verdaderos “oasis” en este paisaje árido y estéril eran dos pesados mostradores que resolvían los puntos de atención al público de la Iraqi Airlines y del Rafidain Bank. Envueltos en azulejos de colores brillantes procedentes de Irak, su dura geometría y su posición ligeramente oblicua respecto a las paredes contribuían a potenciar el efecto de las ondulaciones y aportaban una nota de color al espacio reproduciendo en su textura vidriada el “milagroso” nacimiento de las flores efímeras que pueblan el desierto en pri-



07 Iraqi House. Vista del interior desde la entrada

09 Iraqi House.
Escaparate - expositor



10 Iraqi House.
Fachada a Picadilly Street





08 Iraqui House.
Interior desde el fondo del local

mavera.

El otro “acontecimiento” que alteraba la continuidad espacial era una especie de catalejo, un cilindro blanco que, atravesando en su parte central el techo y el suelo del túnel, introducía la luz natural desde el patio superior hasta el corazón del sótano, contribuyendo de camino al ensanchamiento visual de la planta. 08 Se aprovechaba de esta manera la presencia del antiguo patio de luces de la construcción eduardiana para paliar las carencias funcionales del local: la falta de una iluminación adecuada en la parte posterior y la ausencia absoluta de ventilación. El color caqui pálido de la moqueta del suelo y el ocre de la cubierta plástica de las sillas completaban el efecto envolvente de esta combinación de colores.

La nueva sede de la Iraqui Airlines destacaba por tanto, además de por su moderación, por la maestría y la exquisitez con que supo exprimir las limitaciones y dificultades intrínsecas del espacio del que se partía, logrando suprimir por completo la sensación de claustrofobia que provocaba el espacio original, exagerando el “efecto túnel” mediante un diseño basado en la penetración visual que conseguía un “efecto estimulante” máximo. Para garantizar la permanencia en el

tiempo de la idea del “túnel despejado” –no había que olvidar el triste final que el destino había deparado a las agencias vecinas– la zona habitual de exposición, el escaparate expositor, situado tradicionalmente en la parte frontal del local, se excavó en el suelo formando una gran caja, un pozo “luminoso” empotrado a nivel de calle en el pavimento frente a la entrada, visible tanto desde el interior del local como desde la propia calle. Todos los *affiches* y reclamos publicitarios estaban depositados en esta suerte de escaparate horizontal donde el peatón miraba dentro con curiosidad. 09

De esta manera ningún material de exposición interrumpía la vista del interior y, de noche, el túnel iluminado trasladaba a la calle la sensación de penetrar en la manzana de la ciudad. El escaparate no suponía ahora una barrera visual, estaba concebido como una pared de cristal transparente, permeable, sin ningún cartel que lo “ensuciara”. Se aseguraba así una vista despejada del interior desde la calle para que tanto el peatón como los conductores desde sus coches y los viajeros desde el aurobús pudiesen mirar al interior y sorprenderse con el ambiente sensual y evocador que, a través del vidrio, transmitía el profundo y luminoso túnel. La permeabilidad y la permanencia –objetivos que habían presidido el grueso de la intervención centrada básicamente en la planta baja– también estaban presentes en la imagen exterior que la nueva *Iraqui House* iba a mostrar a Picadilly Street. 10

De nuevo el contraste marcaba la línea de actuación en una fachada que apostaba por la piedra blanca y la evocación de arquitecturas islámicas como alternativa a las asépticas e “internacionales” fachadas acristaladas de las aerolíneas vecinas. Frente a la planitud de éstas, en la *Iraqui House* el acristalamiento frontal se situó muy por detrás del plano de fachada, provocando un espacio de transición entre la calle y la tienda que permitía al peatón contemplar el interior o mirar dentro del escaparate horizontal al abrigo de un pórtico. Al mismo tiempo no se obviaba el deber respecto a la construcción eduardiana que acogía en su seno la nueva sede de las Iraqui Airlines. Los dos niveles en los que se actuaba –la planta baja y la planta primera– quedaban reflejados al exterior mediante una portada pétreo de doble altura cuya composición evidenciaba el recurso a elementos ornamentales traídos de la tradición islámica. Los nuevos arcos rebajados y las decoraciones a base de motivos vegetales establecían a través del material en el que estaban labrados –piedra blanca de Portland– un diálogo “nuevo” pero



11 A+PS, Upper Lawn, 1959-62

acorde con el lenguaje neoclásico de los huecos superiores, dotando al edificio de un nuevo basamento que añadía a su imagen urbana una señal cultural del cambio acaecido en su interior. Los estridentes rótulos de neón que dibujaban en la noche los logotipos de las compañías fueron sustituidos por discretas inscripciones en el dintel pétreo, “signos” únicos que identificaban el uso al tiempo que adelantaban la discreción y la mesura que marcaban la intervención.

Rasgos brutalistas y ecos expositivos

Algunas de las ideas que sobre la arquitectura se habían ido fraguando en la mente de los Smithson a través de las ricas y variadas experiencias que durante la década de los cincuenta acompañaron su trayectoria profesional apenas cambiarían a lo largo del tiempo.

Tan sólo seis años después de la publicación de aquel manifiesto neobrutalista que significó el proyecto para su primera y fallida *Casa en el Sobo*, volvía de nuevo a aflorar aquella misma actitud de respeto hacia lo matérico, hacia la realidad de los materiales usados, en su *Casa de vacaciones en Wiltshire*. El pequeño pabellón que los Smithson se construyeron para disfrutar de las estaciones junto a la abadía de Fonthill era todavía una verdadera obra brutalista; la piedra de los viejos muros de fábrica, la madera de teca de los ventanales, la novedosa piel de aluminio, habían sido utilizadas conscientemente de la forma más directa posible con el fin de que pudiera sentirse su cualidad. 11

Upper Lawn (1959-62) está muy cerca en el tiempo –todavía está construyéndose– cuando se proyecta la *Iraqi House* (1961-62). Los Smithson seguían estando interesados en ver los materiales como lo que eran; la madera en su calidad de madera, pero también la arena en su calidad de arena. Hay pues mucho de “brutalista” en la decisión de reproducir en las paredes de la *Iraqi House*, de manera fiel y respetuosa, las cualidades físicas y naturales –textura, color y brillo– de la arena del desierto. Diríamos que en este caso el brutalismo comienza al tratar de sacar a la luz la “arenicidad” de la arena. 12 Para lograrlo no escatimaron esfuerzos y utilizaron todos los medios técnicos a su alcance –algo también muy de los Smithson– para estudiar y aprender, a través de fotografías en color del desierto iraquí, las características concretas y específicas de su arena. Buscaron en la gama de color estándar británica –*British Standard Colour*– el tono medio que la arena presentaba en una de esas fotos, ya que por su propia naturaleza, ésta

podía presentar diferentes tonalidades según la luz que incidiera sobre ella, la distancia del espectador que la observara o el simple reflejo de cualquier otro objeto adyacente.

Logrado el color de la arena, restaba por conseguir su textura áspera y granulosa. El trato respetuoso hacia la naturaleza de los materiales llevaba necesariamente implícito la “aversión por lo simulado, ejemplificada en aquellos nuevos plásticos del momento, susceptibles de ser impresos y coloreados para imitar los materiales ‘naturales’” 5. *Ibidem*, p. 201. El empleo del plástico, como material básico para la construcción de las superficies onduladas y continuas de la *Casa del Futuro*, encontraba su justificación en la investigación experimental sobre la producción en serie de viviendas que presidía el encargo. Ahora, la repulsa a ciertas mezclas, especialmente en la tecnología –como el tablero de mandos del coche de nogal–, empujaba a los Smithson a lograr la aspereza mediante un procedimiento más natural, más propio de la naturaleza “corriente” de la arena, más acorde con aquella otra superficie enlucida y plana de las viviendas en Afrikanischestrasse de Mies, en la que se resaltaba la esencia del revoco de cemento como tal, desempeñando su función de tal modo que lo corriente adquiriría una especie de dignidad 6. SMITHSON, Alison y Peter, *Cambiando el arte de habitar*. Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p. 16 (versión original *Changing the Art of Inhabitation*; Artemis, Londres, 1994).

La arena de la *Iraqi* debía ser, en este sentido, “tan arena” como lo puede ser la propia arena: austera, puritana, absoluta, representativa de las actitudes de los Smithson. Aunque en realidad ningún objeto posee en sí mismo valores éticos, podríamos decir que éste los adquiere por “simpatía” con la propia actitud de los arquitectos. Los comentarios contundentes que siempre despierta la obra de Alison y Peter Smithson tienen algo que ver con esta exigente actitud moral en la toma de decisiones formales, de modo que “si el resultado es en cierta medida indiferente también lo es si es feo o bonito. No existen en ellos juicios de gusto o modas sino juicios de valor solamente” 7. THURELL, Soren, “Alison & Peter Smithson”, en *Arquitectura* n.292: julio 1992, p. 59.

Finalmente las superficies ásperas y onduladas del largo y estrecho túnel fueron obtenidas mediante la elección del revoco adecuado y la manera de ejecutarlo: un enlucido basto de yeso aplicado sobre una retícula metálica –encofrado con metal flexible– que permitiera al mismo tiempo su moldeado sobre las paredes existentes, de modo que el nuevo interior llevase escrito en su fisonomía el proceso de su construcción. Teniendo en cuenta además que esta textu-



13 Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi, Estudios para *Parallel of Life and Art*, 1952



15 Nigel Henderson, *Head of man*, 1956



14 Iraqi House



16 Iraqi House

ra cambiaba en función de la luz, los focos de iluminación se dispusieron a ras del techo y deliberadamente no iluminaban la propia superficie del techo, sino que acentuaban el efecto de contraste entre la sombra y la luz para aumentar el interés de las superficies arenosas. Este interés por la estética de los revestimientos y las tramas sería objeto de especial atención en obras posteriores hasta bien entrados los setenta en el convencimiento “que ‘entre los estratos’ hay sitio para la ilusión, hay lugar para las interpretaciones de quienes lo ocupan”. El material no se utiliza para su autoexpresión, sino para preparar la expresión humana.

Pero los rasgos brutalistas de la *Iraqi House* no quedaban solamente restringidos al empleo de los materiales. Estaban también presentes en las paredes de ladrillo descubiertas en el sótano que adquirirían casi por azar el carácter de una calle de pueblo y cuya textura arcillosa se prolongaba hacia arriba haciendo acto de presencia en el patio superior. Las experiencias expositivas de *Parallel of life and art* (1953) y *Patio*

and *Pavilion* iban a tener mucha incidencia en la manera de abordar la resolución del espacio interior de la *Iraqi House*.

La instalación de *Parallel* utilizaba los paneles que sostenían las fotografías de “grano grueso” para cercar al visitante con imágenes aparentemente ordenadas al azar. ¹³ No había nada que resaltara sobre lo demás. Aquellas imágenes con textura en toda su superficie conseguían el mismo efecto de uniformidad que “los primeros planos de fotografías de superficies de textura uniforme como el hormigón” ⁸. KIRKPATRICK, Diane, “Los artistas del IG. Orígenes y continuidad”, en *El Independent Group: la postguerra británica y la estética de la abundancia*, p. 209, que fotografiaba Nigel Henderson o con los diseños bidimensionales de Paolozzi que no tenían principio ni fin y en los que no había sensación de gravedad ni arriba ni abajo “tenían el mismo aspecto extraño y se sentían como en casa ya fuera en el techo o en la pared” ⁹. *Ibidem*, p. 209.

Este interés que los artistas miembros del Independent Group tenían por la uniformidad de composición, por conseguir el efecto uniforme en toda la superficie, se reproducía también en el túnel de la *Iraqi* a través de la azarosa distribución de las copias de los bajorrelieves asirios, coloreados en tono arena para integrarse y fundirse con la superficie de las paredes. Por su colocación parecían “tiradas” o “perdidas”, pero se había hecho a propósito para que funcionasen colaborando al efecto de conjunto del túnel, sobresaliendo apenas por encima de las cabezas de los empleados y los clientes sentados en vez de salpicar las paredes con puntos de interés demasiado evidentes. ¹⁴ Había en la *Iraqi* un evidente interés, compartido con el Independent Group, por explorar los supuestos antijerárquicos, sociales y estéticos de la “uniformidad de diseño”.

Las texturas toscas y el respeto por los materiales también estaban presentes en la instalación *Patio and Pavilion* que los Smithson realizaron junto a Henderson y Paolozzi para la exposición *This is tomorrow* en 1956. La madera de la estructura de tablones del cobertizo, en su calidad de madera, o la marcada textura superficial de la grotesca *Head of man* de Nigel Henderson ¹⁵ que presidía su interior, mantenían su deuda brutalista con las diferentes superposiciones de materia bruta que se habían estado formando desde *Parallel of life and art*.

Pero la idea principal de *Patio and Pavilion* era representar las necesidades fundamentales del hábitar humano en una serie de símbolos. Dentro del patio, sobre un suelo cubierto de arena, se habían depositado una colección de objetos esenciales: las esculturas de unas cabezas, de Paolozzi, en

17 A+PS, Escaparate-expositor de la Iraqi House y Patio and Pavillion, 1956



20 A+PS, Casa amarilla en un cruce, 1976



21 Poblado Dogon, Malí, c. 1961

representación “del hombre mismo, su cerebro y sus máquinas”; una roca para representar “objetos naturales para la estabilidad y decoración del espacio creado para el hombre”; una rana y un perro “por los demás animales”; y, aportada por Henderson, una fotográfica “imagen de árbol, para la naturaleza”. Además, en el tejado del pabellón había un surtido de ruedas como objetos-encontrados representando a “la rueda y al avión, para la locomoción y la máquina”. 10. *Ibidem*, p. 210.

Algo parecido ocurría en la representación del “hábitat del desierto” escenificado en el interior de la *Iraqi House*: la textura arenosa de las paredes y el colorido revestimiento cerámico de los mostradores representaban el desierto y las flores efímeras que lo pueblan en primavera; un animal, el ave, símbolo esen-

cial del vuelo, estaba presente en forma de halcón disecado en la exposición inaugural y también en la figura de hombre con cabeza de pájaro que aparecía moldeada al final del túnel 16; dos pozos –el escaparate horizontal y el lucernario– y una manta, aludían a las condiciones de vida y las costumbres de sus habitantes; la “natural” disposición de las luminarias en el techo y el gran óculo cenital escenificaban la luminosidad de las estrellas y de la luna en las noches del desierto.

El aspecto evocadoramente analógico del conjunto y la exploración realizada de un “hábitat simbólico” en el que de uno u otro modo se encontraban presentes las necesidades básicas humanas –“un pedazo de suelo, una vista del cielo, intimidad, la presencia de la naturaleza y de los animales”– acerca sin duda la *Iraqi House* al pabellón de *This is Tomorrow*. Ambos ejercicios son una verdadera declaración sobre el alojamiento y el territorio en el que cada textura y cada objeto fueron elegidos para aludir al elemento figurativo al que reemplazaban. 17

El umbral. Lugar intermedio y ocasión

El silencio y la tenue oscuridad que los Smithson querían lograr en el interior de la *Iraqi* exigían un “lugar preparatorio”, un territorio previo y profundo, que a los ojos del paseante apareciese como un refugio dentro del bullicioso ruido de Picadilly. Un remanso de tranquilidad que al cobijo de una sombra le permitiera acomodar sus pupilas y disfrutar con la contemplación de aquel sugerente “paisaje interior” sin que nada interfiriera las visuales. Era éste un camino que remitía al tratamiento que Mies van der Rohe daba a las partes públicas de sus edificios, caracterizadas todas ellas por un marcado sentido de amplitud y bienestar: el espacio como gesto social. Para Mies, los espacios interiores estaban bien cuando eran sencillos y podían verse desde fuera, cuando utilizaban la relación potencial con el espacio exterior para sacar el interior a la calle o de otra forma, introducir la calle, la vida urbana, en el interior.

A través de este mecanismo se establecen unas relaciones muy interesantes entre la calle y el local. ¿Dónde se encuentra el límite entre estos dos mundos fronterizos? ¿Dónde empieza el local y dónde acaba la calle? El significado de la idea de calle era algo que había sido una constante en los Smithson desde el inicio de su carrera. De la mano de las fotografías de su amigo Nigel Henderson, los Smithson llegaron a entender la capacidad potencial que tenía la calle para adaptarse a lo imprevisible dando cabida a deseos y voluntades no planificados, proporcionando espacios para la vida y “lugares” para relacionarse. 18 Era necesario mirar la calle para concebir unas nuevas soluciones



18 Nigel Henderson, *W&F. Riley, newsagents and confectioners, 1949-53*

arquitectónicas que dieran respuesta a las necesidades cambiantes de la vida urbana. Era el caso de aquellos enclaves localizados, defendidos del tráfico, que el proyecto para *Berlin Hauptstadt* intercalaba entre las viejas aceras y las nuevas escaleras mecánicas, para poder detenerse, reunirse o iniciar una conversación.

La arquitectura tenía pues que tornar hacia la particularidad y su forma sería el resultado de la atención prestada a personas y lugares. Para evitar “la guillotina de vidrio” que marcaba la entrada a las oficinas de la Pan American, el acristalamiento frontal en la *Iraqi* se situó muy por detrás del plano de fachada, alejando el edificio de la calle un poco más de lo habitual, de manera que fuera realmente el cristal el que construyese los marcos y dinteles de piedra. En épocas pasadas, los pórticos, los frontones y las portadas se comportaban a modo de signos. Poseían una gran carga simbólica; un pórtico, por ejemplo, siempre indicaba un punto de entrada. 10 Aunque es verdad que este vocabulario había ido perdiendo con el tiempo su significado formal, la gente podía seguir leyendo con claridad la función y el rango de un edificio mediante el recurso a sutiles señales externas. Se trataba por tanto de aprovechar la gran capacidad que la sensibilidad humana tiene para detectar estos pequeños cambios y diferencias.

Conseguido el “lugar”, la “ocasión” vendría de la mano del pozo-expositor situado frente a la entrada, entre el escaparate y la calle, cuya “novedad” despertaba la curiosidad del peatón



19 Aldo van Eyck, *Orfanato en Amsterdam, 1955-60*

atrayendo su atención. Un agujero transparente en el pavimento – como aquellos que diseñó van Eyck para que se mirasen los niños del Orfanato de Amsterdam 19– que aprovechaba la afición de los ingleses a detenerse ante cualquier boquete en la calle y mirar con curiosidad en su interior. 09 En el fondo, este artificio que la agencia utilizaba como reclamo, era una excusa para pararse a charlar y entablar relaciones tal y como ocurría en las calles-galería del *Golden Lane* o en las plataformas elevadas de la *Universidad de Sheffield*. Un lugar establecido por la arquitectura para facilitar las relaciones humanas.

El “umbral” de la *Iraqi* era como la sombra de aquel castaño de Indias que los Smithson dibujaron unos años más tarde junto a la *Casa amarilla en un cruce* (1976), y que presentaron al concurso que había convocado la editorial Shinkenchiku-sha 20. En la memoria que acompañaba su propuesta, los Smithson, como atentos observadores de la calle, habían comprobado la afición de la gente a reunirse en las esquinas: “*allí se encuentran los niños con sus amigos, los forasteros se detienen a mirar el nombre de las calles o a buscar taxi, los residentes se paran a charlar. Este diseño facilita un sitio a la sombra donde llevar a cabo estas actividades, un lugar para sentarse y con raíces del árbol que desgarran el suelo de un montículo cubierto de césped y se muestran a la vista*” 11. VIDOTTO, Merco,

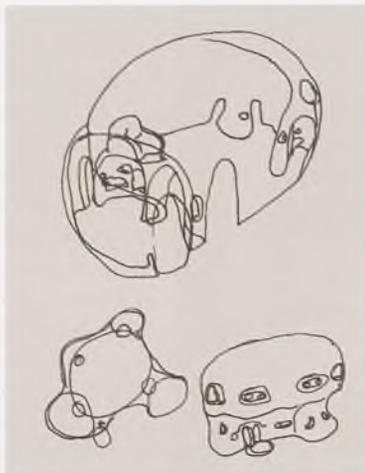
Alison+Peter Smithson. Obras y proyectos. Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p.148.

La *Iraqi House* procuraba un sitio a la sombra donde reconciliar polaridades en conflicto. Establecía el espacio intermedio en el que éstas pudieran intercambiarse. Proporcionaba un “lugar” donde tuviera cabida el espíritu, “donde el presente adquiera su profundidad temporal, perdiendo la acidez y el filo de navaja de su inmediatez” 12. VAN EYCK, Aldo, “El Interior del tiempo”, en AA.VV., *Textos de arquitectura de la modernidad.* Nerea, Madrid, 1994, p. 349.

La mano de Alison. El mito de la gruta

Los Smithson compartían con Aldo van Eyck un mismo interés por los hábitats primitivos y los valores atemporales que subyacían en las primeras formas de habitación 21. Como hemos tenido ocasión de comprobar en los capítulos anteriores, la arquitectura de los Smithson no sólo está claramente asociada a tradiciones constructivas vernáculas sino que, en muchas ocasiones, remite a formas pertenecientes a un pasado más remoto, como las concepciones primitivas del refugio o la cabaña, las asociaciones semánticas del lugar con el cielo, la tierra o la materialidad, e incluso también con los mitos y la imaginación. A este respecto bastaría recordar la declaración sobre el alojamiento y el territorio que significó la instalación *Patio and Pavilion* (1956), un

22 Alison Smithson, Snowball House, 1956



23 Alison Smithson, Casa electrodoméstico, 1956-57



25 Andrea Mantegna, San Jerónimo en el desierto, c. 1459



verdadero testimonio sobre las necesidades del habitar humano representadas por medio de sus huellas, que permitía establecer un amplio espectro de asociaciones y analogías del vivir.

¿Era realmente este interés un asunto compartido por la pareja con la misma intensidad? La respuesta a esta pregunta no es fácil, como tampoco lo es el hecho de intentar explicar la naturaleza complementaria de los talentos de Alison y Peter Smithson. Tal y como ellos reconocían, profesionalmente eran totalmente diferentes, algo por otra parte bastante normal entre socios. El hecho de compartir vida y trabajo les condujo inevitablemente a un constante mirar y reflexionar sobre las ideas del otro. Unas ideas cuya autoría y paternidad, al menos en el primer momento de su concepción, siempre quisieron dejar claras. En una nota aclaratoria incluida a modo de epílogo en la publicación *The Charged Void*, Peter Smithson apuntaba a este respecto: "Every image –diagramn, drawing, photograph– is dated and attributes to the person who was responsible for that image. (...) AS, PS, A+PS, indicate responsibility for the evolution and for the image"¹³. SMITHSON, Alison y Peter, *The Charged Void: Architecture*. The Monacelli Press, Nueva York, 2001, p. 597.

Basta hacer un recorrido pausado por los numerosos croquis y planos que acompañan cada una de las obras recogidas en la publicación para ir descubriendo la mano de Alison "oculta" tras las letras AS. La presencia de formas arquitectónicas que se encierran en sí mismas, el recurso casi sistemático a la línea curva para garantizar el sentido del abrigo y de la protección, el tema del recinto encapsu-

lado, son manifestaciones en las que resulta más que evidente una manera particular –complementaria– de entender los mismos temas que presidían las investigaciones críticas o expositivas que caracterizaban la labor de la pareja. Concretamente, no deja de ser clarificador y sorprendente descubrir sus siglas junto a los dibujos preparatorios de la *Casa del Futuro* (1956), los croquis que alumbran la familia de las *Appliance house / Casa Electrodoméstico* (1956-57), *Snowball house* (1956-57)²² y *Bread house* (1957), o la planta de las habitaciones del *Churchill College* (1959). Todos estos ejercicios constituían una reflexión sobre el espacio doméstico que habría que entender enmarcada dentro de la búsqueda de una espacialidad interna diferente que presidió toda su obra. Un nuevo espacio interior carente de aristas, a modo de envoltorio continuo –cocoon– que encontraba su modelo en el primitivismo y el fluir de las estancias de las grutas habitadas. La metáfora de "la cueva" daba pie a poder entender el nuevo espacio doméstico como un "vacío" excavado en un sólido o, de otra forma, como un flujo ininterrumpido obtenido mediante moldeado artesanal.

Las siglas AS también atribuyen a Alison los planos de la *Iraqi House* (1961-62). El espacio curvilíneo de la *Iraqi* –un envoltorio continuo, a modo de "capullo", obtenido mediante un enlucido de color arena sin juntas– hay que entenderlo como una extensión del lenguaje desarrollado para la *Casa del Futuro* y la familia de *Casa Electrodoméstico*²³. ¿No es acaso la "cavernícola" forma exterior de la *Snowball House* un contramolde del espacio interior de la *Iraqi*? ¿No está de nuevo presente, incluso de manera más evidente que en la



29 Lorenzo Monaco, *San Jerónimo penitente*, c. 1420



27 Antonello di Messina, *San Jerónimo en su estudio*, c. 1456



24 Mies van der Rohe, *Pabellón de Barcelona reconstruido*, 1984-86. Fotografía: Lluís Casals

Casa del Futuro, la metáfora de “la cueva” en el espacio suavemente ondulado de la *Iraqi House*? Los espacios curvilíneos de la *Iraqi House* nos remiten por tanto a la *Casa del Futuro* y a la serie de la *Casa Electrodoméstico*, pero también nos adelantan propuestas posteriores como la del *Cookies Nook* que los Smithson presentaron al concurso *Confort in the City* convocado por la editorial Shinkenchiku-sha en 1977. En el *Rincón de Cookie*, prolongación del lenguaje desarrollado en el *Estudio para el Verbindungskanal* del mismo año, Alison Smithson continuará con su personal línea de trabajo para encontrar un “nuevo hábitat moldeado” a partir del modelo del “hábitat primitivo”: en esta ocasión para dar respuesta, dentro del más pequeño bloque de apartamentos posible, a las necesidades del hombre urbano que se desplaza diariamente a su trabajo 14. *Ibidem*, p. 419.

Pero no sólo los dibujos apoyan estas referencias “metafóricas”, también lo harán los textos, con toda la riqueza de sus asociaciones, comentarios y disgresiones. En “La caravana” 15. SMITHSON, Alison y Peter, *Cambiando el arte de habitar*, p. 119. Alison defendía que “la gente está preparada para tolerar algunas condiciones más primitivas que las que conocían sus abuelas (barro delante de la puerta, niños en el campo a merced del clima...)”. Algunos años más tarde, refiriéndose al *Pabellón de Barcelona* de Mies van der Rohe, 24 Alison hablaba de la sensación de protección: “se puede decir que siempre necesitamos protección; una protección diferente según la tribu y la época. Ahora mismo, en Europa Occidental existe una necesidad de protegerse de un exceso de ruido, de movimiento de cosas (...) necesitamos proteger nuestro territorio con más urgencia y de un modo muy diferente a lo que pudo imaginar Mies en los años treinta” 16. *Ibidem*, p. 47.

En su búsqueda de metáforas, de símbolos, de toda una nueva iconografía arquitectónica que pudiera conferir un significado más rico al edificio, Alison apreciaría a través de la “realidad en color” que le proporcionó su visita al *Pabellón*, una conexión alegórica entre el edificio y el bosque: “descubro que en el edificio de Mies, el espacio contenido en travertino se convierte en un claro iluminado, los mármoles verdes hacen la función de marco del bosque, mientras que el rayo de luz proyectado desde la ranura toma su nuevo papel como señal de bosque y los ligeros perfiles de los marcos metálicos actúan bajo su cubierta como si fuesen abedules jóvenes”. Una figura, la del claro en el bosque, que Alison cambiaría con el tiempo por una de sus alegorías favoritas, identificando el pabellón por el color travertino: “con una especie de desierto que yo relaciono

con el idilio del reconstituyente ‘lugar aparte’ de San Jerónimo. El pabellón de Mies ofrece las siguientes posibilidades: en el espacio abierto, San Jerónimo en el desierto; a cubierto, San Jerónimo en su estudio” 17. *Ibidem*, p. 35.

La figura alegórica del desierto fue analizada extensamente y en profundidad por Alison Smithson en su escrito “San Jerónimo: el desierto... el estudio” 18. SMITHSON, Alison, *St. Jerome: The Desert... The Study*. Tecla, 1991. También en PERITON, Diana (ed.), *Alison and Peter Smithson: From the House of the Future to a House for Today* (catálogo de la exposición homónima): Design Museum, Londres, 2003. Partiendo del reconocimiento renacentista de que los dos hábitats de San Jerónimo —el desierto, el estudio— tenían capacidad alegórica, Alison plantea la tesis de que ambas alternativas —ambos lugares distantes— juegan un papel revitalizante para la sensación de bienestar del hombre: “una parece nutrir a la otra (...) incitando inicialmente al hombre en un sentido para después atraerlo al extremo opuesto”. Ambos entornos —el estudio, el desierto— comparten una misma cualidad de aislamiento, y, en este sentido, apunta Alison, los hábitats de San Jerónimo pueden ser interpretados como alegorías de un lugar reparador dentro de la naturaleza y un reducto de tranquilidad dentro del caos urbano: “Durante las cuatro últimas décadas de nuestro siglo, muchos europeos disfrutaron voluntariamente de cualquiera de estas alternativas para habitar, pero en medio de la actual polución y contaminación acústica, mantener un pedazo de territorio del que apoderarse con todos los sentidos es cada vez más difícil. Tanto en la naturaleza como en un entorno urbano, un lugar dedicado a la actividad creativa necesitará un fragmento de espacio ubicado dentro de un enclave encapsulado y contenido en un territorio protector”.

El hábitat ideal representado por la estancia de San Jerónimo en el desierto es la de Jerónimo en el exterior, expuesto 25. El carácter del lugar identificado con la palabra “desierto” es la de un territorio de arena y roca del que el hombre no puede esperar apoyo alguno. Un lugar en el que el hombre se encuentra solo entre el suelo y el cielo rodeado de una naturaleza inmutable y omnipresente. Un lugar para una vida de ascetismo con pocas tentaciones materiales. Para Alison, el voluntario retiro de San Jerónimo en el desierto de Calquis tiene su paralelo en el deseo del hombre moderno de retirarse del emplazamiento urbano para estar solo en un medio salvaje, en un-lugar-fuera-de-la-sociedad: “San Jerónimo en el desierto expresa un deseo humano de libertad que parece entrañar la naturaleza, la frescura inagotable de su ciclo natural de renovación, de su com-

plejo orden y su equilibrio". Es el mismo desierto que se encuentra alegóricamente reproducido en el interior de la *Iraqi* 26. El territorio de arena, inmutable y omnipresente, escenificado a través de la textura arenosa, homogénea y continua que el viento, a modo de surcos, moldea en sus paredes. El cielo representado a través de sus astros –sol, luna y estrellas–. La ausencia de tentaciones plasmada en la decisión de eliminar los reclamos publicitarios y sustituirlos por vaciados en yeso de bajorrelieves asirios. Las flores efímeras –simbolizadas en el cromatismo de la cerámica de los mostradores– referenciando la frescura inagotable de su ciclo natural de renovación.

Por contra, San Jerónimo ya no aparece expuesto en las pinturas renacentistas de su estudio, sino en un interior, protegido por la calma que lleva implícita un mundo ordenado en paz. El estudio de San Jerónimo encarna el "deseo de disfrutar de un orden construido" que se beneficia del "apoyo de

los servicios civilizados". Escenifica "la protección frente a las inclemencias del tiempo –la habilidad del templar el clima–". Muestra un lugar de trabajo funcionalmente perfeccionado, "con las herramientas propias de la profesión a mano". El estudio representado por los pintores casi siempre mostraba una vista del exterior, una visión distante del orden urbano –también frecuente en los cuadros de desiertos–, que pone de manifiesto que existe una alternativa dentro de la otra, como si la relación entre ambas fuera algo necesario, indivisible y recíproco. El interior contiene todo tipo de objetos y comodidades: flores frescas, pájaros y animales de compañía, mesas de escritorio, estanterías para libros, alfombras orientales... 27. El estudio de San Jerónimo vendría a construir dentro de un enclave –ya se trate de un entorno urbano como en medio de la naturaleza– una clase de fragmento capaz de proporcionarnos el anhelado sosiego –estar aislado como en un capullo– que requiere toda actividad creativa. Esta "sensación de inviolabilidad que descansa en un fragmento de espacio funcional contenido en un enclave encapsulado" es la misma que se experimentaría en el espacio de trabajo y atención al público de la *Iraqi House*. Un ambiente técnicamente acondicionado –ventilado e iluminado convenientemente–, donde los mostradores de atención al público facilitan que las herramientas propias de la profesión –teléfonos, objetos de escritorio– se encuentren en orden y a mano 28. Un espacio con "flores", con "pájaros", con alfombras orientales, que, al igual que en las representaciones pictóricas, muestra también al fondo una visión distante del orden urbano, de Picadilly Street.

Junto a las representaciones pictóricas tradicionales de los hábitats de San Jerónimo –el desierto y el estudio–, a partir de un cierto momento comenzó a cobrar fuerza el retrato de San Jerónimo en el que fuera su último hábitat: la cueva-estudio de Belén vecina al "grotto de la Natividad", en la que el santo decidió que transcurriese su exilio oriental voluntario. La imagen de la gruta como representación de la escena de la Natividad, que empezó a imponerse en Europa de la mano de las miniaturas renacentistas, acabaría convirtiéndose durante el siglo XVI en el icono habitual con el que se recibía anualmente la llegada de la Navidad en las iglesias de Italia, España, Portugal o Baviera 29. Para Alison, la superposición del estudio en el desierto con la idea del grotto era algo más que razonable: "Jerónimo probablemente tomó la cueva como estudio por el conocimiento adquirido en el desierto de que tal lugar ofrecía protección efectiva en el clima



30 Iraqi House

26 Iraqi House

28 Iraqi House



del Mediterráneo oriental, consciente de que la cueva simboliza la fundación en la roca de la iglesia cristiana en Jesús, que vino al mundo en un lugar rocoso y volvió a su descanso en la roca". Esta encapsulación del desierto dentro del estudio, finalmente alcanzada en el último hábitat de San Jerónimo, demuestra que no existía una división tan drástica entre las dos alternativas –el desierto... el estudio– como la polaridad planteada por el arte renacentista nos había hecho creer. El idilio del *grotto* como nexo entre el desierto y el estudio está moldeado en el túnel de paredes "polvorientas" de la *Iraqi House*; un estudio desde donde contemplar la ciudad, pero, al tiempo, un lugar idílico y reconstituyente en la naturaleza. Un escenario de tranquilidad, de trabajo y silencio en medio de la ciudad, al tiempo que un ambiente repleto de potencial y enseñanza, como un paisaje mental.

La mente de Peter. El espacio vacío

Mientras la mano de Alison dibujaba obstinadamente ideogramas incluyentes y formas encapsuladas que retomaban modelos propios de los hábitats primitivos, la mente de Peter trabajaba en paralelo con la idea del espacio vacío. Donde Alison veía cuevas y cavernas, Peter veía "cubículos" donde alojar los nuevos aparatos domésticos que estaban inundando los hogares. En palabras de Peter Smithson: "*El propósito de los proyectos de la Casa Electrodoméstico que desarrollamos en la década de los cincuenta fue recuperar el máximo espacio útil posible para la casa. En ese periodo en que la escasez de bienes materiales estaba llegando a su fin, creíamos que podíamos conseguir dicho propósito 'desbaciándonos' del maremagnum espacialmente molesto de las máquinas domésticas, mediante los 'cubículos electrodomésticos'*" 19. SPELLMAN, Catherine y UNGLAUB, Karl (eds.), *Peter Smithson. Conversaciones con estudiantes. Un espacio para nuestra generación*. Gustavo Gilli, Barcelona, 2004, p. 55.

La idea de lograr un espacio habitable claro, junto con la preocupación por dar una respuesta a la necesidad de controlar de manera ordenada los objetos y enseres que acarrea la existencia cotidiana, estaba desde muy temprano impresa en el pensamiento arquitectónico de los Smithson. Basta recordar aquella decisión de "dedicar medio sótano a almacén" en el proyecto de su *Casa en el Sobo* (1952), que les permitiría, además de "no tener que convivir con todas las pertenencias personales", obtener a cambio unas habitaciones "vacías", "desnudas" en su sinceridad matérica. Pero dentro de la naturaleza complementaria de ambos talentos, esta idea del espacio vacío iría anidando de manera muy particular en la

mente de Peter. En una conferencia pronunciada en noviembre de 2001, Peter Smithson exponía detenidamente sus ideas acerca del vacío y la importancia que le concedía al hecho de "poder guardar" o almacenar las cosas: "*deberíamos poder encontrar una manera de controlar los trastos, como se hace en una oficina (...) un sitio para deshacerte de cierto equipamiento (...) guardar es, desde luego, un instinto interior de cada uno*". 20. SMITHSON, Peter, "La respuesta a la superabundancia", en Spellman, Catherine y Unglaub, Karl (eds.), *Peter Smithson. Conversaciones con estudiantes. Un espacio para nuestra generación*, p. 69. Peter Smithson ilustra su tesis con la descripción de una casa florentina que Virginia Woolf incluía en su novela *Flush*. *Flush* era el nombre del perro de la poetisa Elizabeth Barret Browning, cuya historia relató la novelista con rigor biográfico en un intento de recrear una época tan impresionante como la victoriana a través de la mente de un perro. Elizabeth Barret se mudó de su casa en Bloomsbury a una de Florencia, experiencia que Flush describía con estas palabras: "*... en la Casa Guidi las habitaciones se caracterizaban por su desnudez. Se habían esfumado todos aquellos objetos drapados de los días de encierro: la cama era una cama, el lavabo era un lavabo. Todo era 'lo que era' y no otra cosa*" 21. WOOLF, Virginia, *Flush*: Destino, Barcelona, 1944, p. 106.

Peter se identificaba con el perro de Elizabeth que sin duda disfrutaba contemplando aquella espaciosa habitación vacía de Florencia. Para Peter, el territorio debía de estar despejado para ser capaz de ver las cosas una por una. Había que colocarse en posición de restaurar la calidad del espacio, de recobrar el espacio y la idea de vacío. Era necesario ser como el perro de Elizabeth. Esta recreación de la sociedad y la cultura de su tiempo que comporta la obra de Virginia Woolf, nos remite al interés por la sociología que despertó en los Smithson su amistad con los Henderson. A través de Nigel y de su mujer Judith, Alison y Peter se introdujeron en la antropología. Judith había estudiado sociología en Cambridge, una disciplina académica prácticamente desconocida en Inglaterra por aquel entonces. Curiosamente Judith se apellidaba Stevens de soltera, y su tía, Virginia Stevens, pasaría, al casarse con Leonard Woolf, a ser Virginia Woolf.

Peter Smithson sabía que en el pasado la familia Stevens había sido cuáquera, una secta religiosa a la que solía referirse a la hora de elaborar su discurso sobre el vacío. Los cuáqueros, que tuvieron su origen en la secta religiosa y unitaria inglesa fundada por Fox en 1647, se distinguían por la exagerada severidad de sus costumbres y por un culto



32 Charles y Ray Eames, Wire Mesh Chair, 1951-53



33 Iraqui House. Interior con las sillas de los Eames

llano, sin manifestaciones externas ni jerarquías. Los cuáqueros ponían en cuestión los principios morales y la autoridad en la sociedad y en la religión. Pretendían restablecer los valores esenciales y obtener un contacto con Dios y una experiencia más directa de Él al eliminar, en su opinión, el “exceso” usual en la Iglesia y en la vida cotidiana. En su artículo “10 en la escala de Richter”, Catherine Spellman y Karl Unglaub desarrollan la relación entre la idea del espacio vacío y el espacio de reunión cuáquero: “Una mirada más detallada a los rituales y ceremonias de los cuáqueros revela un ejemplo aún más directo del vaciado. Mantener la ‘discreción’ en su vida religiosa y cotidiana constituye un intento por evitar que las intromisiones humanas abarrotan el espacio mental y físico. También sus arquitecturas evitan, y más bien identifican, la utilidad del edificio con la suma simplicidad” 22. SPELLMAN Catherine y UNGLAUB Karl, “10 en la escala de Richter”, en Spellman Catherine y Unglaub Karl (eds.), *Peter Smithson. Conversaciones con estudiantes. Un espacio para nuestra generación*, p. 92.

En el espacio de reunión cuáquero –en palabras de Peter Smithson– no hay ningún contenido formal. “Es un espacio de reunión vacío, con sólo una fila de sillas, en el que sólo hay contenido cuando la gente se sienta en ellas”. Las personas en el espacio cuáquero, continúan los autores, son una “presencia” –una palabra tan vaga como sugerente que abarca la tensión y el juego entre algo y nada–. El hacer algo con nada, la arquitectura de lo pobre, el vacío y la desnudez como cualidades espaciales, son características que recorren longitudinalmente la obra de Alison y Peter Smithson.

“La realización del vacío” era tan evidente en estos espacios de reunión como en la Logia de la sevillana Casa de Pilatos que Peter Smithson visitó en 1997 y de la que dejaría escritas sus impresiones: “En la Casa de Pilatos en Sevilla, España, hay una habitación y una logia vacías que, de alguna manera, muestran la cualidad del vacío que estoy tratando de definir. Me dejó abrumado. Ésta es la cualidad que el vacío puede ofrecer” 23. SMITHSON, Peter, “La respuesta a la superabundancia”, p. 64. Se trataba de un espacio usado cuya cualidad material era rica en colores y texturas, pero no era arrolladora ni memorable. Era un espacio vacío, pero lleno de potencialidad.

¿No podríamos aplicar estas mismas consideraciones al espacio interior de la *Iraqui House*? ¿No es su cualidad material también rica en colores (cerámica) y texturas (arena)? ¿No es acaso su silencio evocador lo más contrario a un ambiente arrollador y memorable? ¿No es al fin y al cabo el desierto el espacio vacío por excelencia? Hay por tanto otra lectura posible de la *Iraqui*, complementaria como los talen-

tos de sus autores: un nuevo intento de construir el vacío, de conseguir “la realización del vacío”. La *Iraqui* es un interior vacío pero lleno de potencialidad 30.

Al igual que el propósito encerrado en la serie de proyectos de la *Casa Electrodoméstico* consistía en recuperar el máximo espacio útil posible para la casa, para lo cual disponían cubículos donde encerrar aquellas ruidosas máquinas domésticas y protegerse de sus vibraciones, en la *Iraqui* los mostradores estaban concebidos, más que como muebles, como pesados contenedores –cubículos– opacos y altos, donde guardar y ocultar ese “maremagnum espacialmente molesto que constituyen” los objetos de escritorio, preservando el silencio y la desnudez querida de ese otro “ruido ambiental”, de esas otras “vibraciones molestas”, que provocarían su presencia desordenada sobre las superficies de trabajo. El mostrador como “almacén de objetos” permite disponer del máximo espacio posible para la actividad 31. Despeja el “territorio interior” para que seamos capaces de ver las cosas –mostrador, banco, bajorrelieves, pozo– una por una.

En la *Iraqui* se apuesta para que la desnudez en sí sea una cualidad a preservar o estimular. El interior se comporta como un escenario vacío en el que se disponen tan sólo aquellas cosas necesarias. Y este vacío, como hemos visto, se consigue mediante el almacenaje de objetos, mediante el proceso de guardar. Se guardan los objetos de escritorio en el interior de los mostradores, como se guardan las imágenes, los rótulos o los reclamos publicitarios en una vitrina embutida en la calle, fuera de la tienda, en un “almacén” prolongación de ese otro gran almacén que es el sótano.

En la *Iraqui*, los Smithson acondicionaron el sótano para acomodar en él las áreas de almacenaje y guardarropía para los empleados. El sótano, concebido como “gran almacén de objetos”, permitía liberar la planta baja de la presencia molesta de los objetos. Un espacio público que cabría equiparar con las galerías de arte *Put-away*, a las que Peter Smithson extendía los conceptos desarrollados en su villa y en las que “el área de almacenaje debe tener más volumen que las salas de exposición, con el acceso al material de archivo mejor resuelto de lo que es habitual en las galerías de arte” 24. *Ibidem*, p. 67. Casi en paralelo con el proyecto de la *Iraqui* –a mediados de la década de los sesenta–, en Estados Unidos había comenzado a instalarse un nuevo movimiento artístico, el minimalismo. Uno de sus temas recurrentes era llevar la naturaleza a la galería de arte o, al contrario, llevar la sensibilidad de

la galería a la naturaleza. Vaciar la galería –el túnel– de cualquier otro uso que no fuera la simple contemplación era un modo de “realizar el vacío” y la naturaleza –el desierto– representa esta función de vacío. Y el vacío, como cualidad, demandaba necesariamente un mobiliario que no perteneciera al espacio como proyecto. Al contrario de lo que ocurría con el mobiliario de Mies, que era sobre todo del edificio más que de sus ocupantes, en el espacio vacío el mobiliario debería pertenecer a sus ocupantes más que al edificio. Tendrían que ser muebles que acompañaran, pero sin depender del proyecto.

Los únicos muebles que existían en el interior de la *Iraqi House* eran las sillas de plástico moldeado de los Eames 32. Peter había conocido a los Eames un par de años antes de proyectar la *Iraqi* en el transcurso de un viaje realizado a los Estados Unidos en 1958. De California, Peter “se trajo” la silla ligera que poder colocar en sus espacios vacíos. Y es que las sillas de los Eames eran las primeras sillas que se podían colocar en cualquier posición en una habitación vacía. “*Antes de los Eames, ninguna silla del canon moderno disfrutaba de varias versiones en color, ni resultaba ligera de peso, ni era básicamente rectangular en planta, como las sillas de Rietveld, Stam, Breuer, Le Corbusier, Mies o Aalto*” 25. SMITHSON, Alison y Peter, *Cambiando el arte de habitar*, p. 74.

Las sillas de alambre y plástico de los Eames encierran en su diseño un deseo de ligereza, de ausencia de peso. Aparecen sobre los lugares con la misma delicadeza con que se colocan objetos sobre una repisa. Hacen del suelo lo más parecido a una mesa, “*Parece como si se hubiesen posado allí –el mirlo que aparece en la fotografía de las sillas de alambre no es ninguna coincidencia– (...) son realmente ligeras: de pies pequeños, de delgadas patas como gacelas, tan prestas para moverse que saltan en cualquier momento*” 26. *Ibidem*, p. 93.

Estas sillas, bellas, ligeras, no-geométricas, de apariencia informal, iban como anillo al dedo a un interior evocador y sensual como el de la *Iraqi Airlines* 16. Sus cubiertas plásticas bipartitas, susceptibles de ser coloreadas, aportaban el tono ocre necesario para completar, junto al caqui pálido de la moqueta del suelo, el deseado efecto envolvente del túnel monocromo. La estructura de alambre entrelazado contribuía sutilmente a subrayar el tema principal “*recordaban, pero sólo si uno se fija en ello, a los aeroplanos viejos y nuevos respectivamente, pero a ningún otro mueble*” 27. *Ibidem*, p. 76.

Dos elementos básicos –estructura y carcasa– que definían claramente sus funciones, como ocurría en las arqui-

tecuras de los Smithson, a través de los materiales con los que se construían –malla soldada de alambre y plástico reforzado con fibras de vidrio–. Las sillas parecían ligeras y eran ligeras. Ponían de manifiesto uno de los objetivos que hilvanó toda su carrera: la explicitud 33.

El envoltorio continuo –*cocoon*–, la metáfora de “la cueva” que Alison había concebido recreando el primitivismo y el *fluir* de las estancias de las grutas habitadas encontraba en el “vacío” excavado por Peter en su interior el necesario complemento.

Dos proyectos cercanos en el tiempo y en el espacio: la *Iraqi House* y el *Economist*

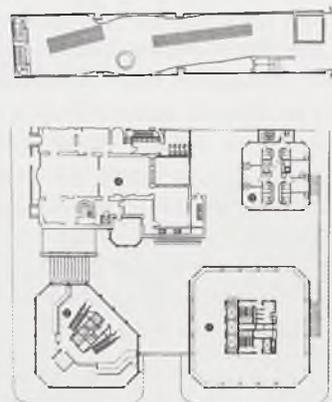
Existen ligeras discrepancias entre las diferentes publicaciones a la hora de datar cronológicamente el proyecto de la *Iraqi House*. Son varias las que fijan el encargo en 1960 y tan sólo una la que lo sitúa en 1961. Por contra, todas coinciden en marcar la finalización de las obras en 1962. De todas las referencias bibliográficas, *The Charged Void* es la que afina más el período: el proyecto y la construcción de la *Iraqi House* se llevó a cabo en un año, concretamente en el período de tiempo comprendido entre agosto de 1961 y agosto de 1962. La datación va además acompañada de una nota a pie de página en la que se puede leer: “*Period during construction of the Economist Building: first time two constructions on the same 1:1.250 Ordnance Survey sheet*” 28. SMITHSON, Alison y Peter, *The Charged Void: Architecture*, p. 284.

De lo que no hay ningún tipo de duda es que los Smithson idearon y construyeron la *Iraqi House* mientras proyectaban la nueva sede del *The Economist Group*, cuyo proceso coinciden todas las referencias bibliográficas en situar entre 1959 y 1964. De hecho, los primeros planos y maquetas del conjunto – fechados en 1960 – fueron realizados con anterioridad a los planos de construcción de la *Iraqi House* en cuya cartela reza con claridad “*Revised 22 MAR 61*”. En cuanto a la construcción, tal y como atestiguan los documentos fotográficos, los trabajos de demolición de la antigua sede de la revista *The Economist* no darían comienzo hasta finales de septiembre de 1962, un mes después de la inauguración de la *Iraqi House*. Además, tal y como se indica en la citada nota, se da por primera vez la coincidencia de que dos obras de los Smithson se emplacen dentro de la misma “hoja de ordenanzas”, lo que añade a la cercanía temporal una casual cercanía física 34. La sede de la *Iraqi House* en el 188 de Picadilly Street apenas distaba un par

34 London Ordnance Survey sheet.
Situación del Economist Group y la
Iraqi House



37 A+PS, The Economist Building, 1959-64.
Fachada de uno de los edificios



35 Plantas comparadas de la Iraqi House
y el Economist Group

de manzanas de la esquina de Bury Street con Ryder Street, donde se situaba la torre del *Economist*. St. James era en aquel momento un barrio más que familiar para Alison y Peter Smithson.

A la vista de estas "coincidencias" cabría preguntarse en qué medida ambos proyectos pudieron influirse mutuamente. ¿Existen entre ellos ideas comunes? ¿Hay cosas de la *Iraqi* en el *Economist* y viceversa? El mero análisis comparativo de estas dos obras requeriría un conocimiento extenso y detallado del *Economist*, asunto que ya de por sí justificaría una labor de investigación propia. Nos limitaremos aquí a señalar algunas pistas, con la esperanza de poder desarrollarlas más detenidamente en otro momento.

Las mismas consideraciones sobre el vacío como cualidad que acabamos de realizar en la *Iraqi House* están también presentes en el conjunto del *The Economist*. En ambos casos lo construido encierra en su seno la idea del espacio vacío. El espacio intermedio entre las estructuras construidas –edificios– del *Economist Group* tiene la misma lectura, aunque a una escala completamente diferente, del espacio intercalado entre las formas –mostradores y lucernario– de

la planta baja de la *Iraqi*. Son espacios que se dejan conscientemente vacíos para que se llenen con la cambiante actividad humana. Lejos de ser espacios sobrantes, baldíos, inútiles, aportan una característica necesaria: la flexibilidad. Constituyen un nuevo tipo de cualidad espacial, un espacio intermedio vacío que realza las pautas del movimiento, dentro de la ciudad en un caso y en el interior de la arquitectura en el otro. Hay una intención compartida de resguardar el espacio interior –el espacio de la plaza, el interior de la agencia– de la actividad de la calle, construyendo simultáneamente un pasaje entre formas.

Cabría aplicarles el símil de la "bandeja de té", utilizado por los Smithson en uno de los capítulos de *Ordinariness and Light* y que Simona Pierini recoge en su artículo "Amigos de Coderch" 29. PIERINI, Simona, "Amigos de Coderch", en *Circo* n.110: "Boletín Técnico", CIRCO M.R.T. Coop., Madrid, 2003, p. 3. En este capítulo, Peter Smithson introduce su idea de ciudad con el ejemplo de la bandeja de té, donde están apoyados sobre un plano los volúmenes de las tazas, de la tetera y de la azucarera. La bandeja se propone como lugar donde pueden ponerse en relación, por medio de la unidad del plano, diversos volúmenes o fragmentos, como en el Campo dei Miracoli en Pisa. Se trata de algo muy próximo a las relaciones que pueden establecerse entre la pintura y la escultura con la arquitectura, en las que se reconoce en los hechos formales una capacidad de relación que no depende de dimensiones ni de escala. En el fondo, esta técnica de jugar con los objetos y el espacio intermedio que queda entre ellos, era la misma con la que Edoardo Paolozzi fabricaba sus collages en la década de los cincuenta: "su estudio estaba abarrotado de objetos encontrados y material hecho y guardado para entretenerse en obras futuras (...) sus collages estaban contruidos con las formas de estos materiales encontrados y procesados y con el espacio vacío que ha quedado entre ellos" 30. SPELLMAN, Catherine y UNGLAUB, Karl, "10 en la escala de Richter", p. 90.

Apoyados en el plano del suelo del túnel de la *Iraqi* aparecen tres objetos: dos mostradores –de la misma forma pero de diferente tamaño– y un lucernario. Tres piezas que oponen su regular geometría –prisma y cilindro– a la naturalidad sinuosa que los envuelve. Sus posiciones y sutiles giros en planta, sus dimensiones, formas y tamaños, lejos de ser casuales o arbitrarios, son consecuencia de pequeños movimientos, controlados y precisos, como los que realizaba Paolozzi cortando, torciendo y pegando los fragmentos que integraban sus collages. ¿No podríamos aplicar estas

39 The Economist Building.
Sala de reuniones



31 Iraqi House



mismas consideraciones a los edificios que integran el conjunto del *Economist*? Por una lado, la torre y el bloque residencial constituyen versiones a diferentes escalas de un mismo volumen prismático cuya regularidad las aparta formalmente del edificio del Martins Bank. Por otro, los tres edificios están colocados cuidadosamente en su sitio sobre el plano de la plaza, pues sus posiciones relativas, lejos de ser caprichosas, han sido consecuencia de hábiles y estudiados desplazamientos. ¿No se trata en ambos casos de un collage tridimensional construido con las formas de los objetos y con el espacio vacío —el espacio intermedio— que ha quedado entre ellos? 35. Junto a estas consideraciones comunes sobre el vacío, hay además en estos dos ejercicios un claro compromiso con la ciudad, una común preocupación por resolver “el problema de la relación de la arquitectura con la ciudad y de la ciudad con la vida humana”.

Ambas arquitecturas se integran con éxito en el tejido urbano circundante. Prestan para ello una atención especial a las proporciones y materiales que las construyen, de modo que se adecuan con naturalidad al ambiente cromático y textural del barrio neoclásico que las acoge. Ambos ejercicios tratan con la calle y con el espacio público. El espacio excavado —el vaciado— que se genera como consecuencia del retranqueo del plano de vidrio en la fachada de la *Iraqi House*, participa del mismo espíritu que la plaza elevada del *Economist*. Cuando se llenan, como consecuencia de la acumulación de curiosos peatones mirando en el interior de la vitrina o simplemente paseando entre los edificios, se “cargan”, utilizando un término muy de Peter, con los valores y la complejidad del grupo. Plaza e interior están pensados como una invitación a la ocupación y al uso: “ofrecen un



36 The Economist Building. Lucernarios sobre las estancias situadas bajo el nivel de Bury Street, la calle posterior. Fotografías del autor



38 The Economist Building. Detalle de las escaleras de subida a la plataforma. Fotografía del autor

espacio peatonal previo a la entrada para recomponer sensibilidades, un espacio de preparación al hecho de acceder al edificio para trabajar o para hacer una visita. La ciudad queda fuera de los límites del terreno” 31. VIDOTTO, Marco, *Op. cit.*, p. 10. Y en ese “trato” con la calle, no dejan de ser significativas las semejanzas formales y constructivas que se aprecian entre la solución del escaparate-vitrina de la *Iraqi* y la serie de lucernarios que resuelven la iluminación de las estancias situadas bajo el nivel de Bury Street en la torre del *Economist* 32. La solución actual que presenta la fachada del *Economist* a Bury Street difiere sustancialmente a nivel de calle de la original. La primera escalera longitudinal, que resolvía el acceso posterior a la plaza, fue sustituida por otra transversal que liberó el zócalo permitiendo la solución de lucernarios a la que se refiere el texto. Es muy probable –dada la coherencia con la que se integran en la fachada– que esta operación fuera una de las incluidas en las obras de reestructuración llevadas a cabo por Alison y Peter Smithson en 1984. 36

En uno y otro caso, se interviene sobre estructuras existentes –el proyecto del *Economist* también contemplaba la reestructuración interna de la sede victoriana del Boodle Club– y se formulan declaraciones sobre nuevos modos de considerar tipos edificatorios comunes: en el *Economist* se diseñan escaparates para locales comerciales –como los existentes en la planta baja del Martins Bank– y en la *Iraqi* se resuelven funciones administrativas propias de una entidad bancaria en el mostrador del Rafidain Bank 35. Los dos proyectos dedican una especial atención a los colores y las texturas. La definición del color –básicamente interna en un caso, externa en el otro– encuadra ambas obras dentro de lo que los Smithson denominaban su segundo periodo, caracterizado por el uso recurrente de una gama cromática neutra y casi anónima con clara predominancia de los tonos beige y marrones. 38 Por otro lado la textura arenosa de las paredes de la *Iraqi* comparte las mismas cualidades superficiales que la piedra arenisca de Portland que reviste las fachadas de los edificios del *Economist*. Eran los colores y las texturas que ocupaban la mente de Alison y Peter Smithson en aquellos momentos.

Podríamos seguir marcando coincidencias como las que existen –en forma y proporción– entre los pórticos que construyen el porche de acceso a los edificios del *Economist* y el umbral que marca el ingreso a las oficinas de las *Iraqi* Airlines, o la forma común de los mostradores de atención al público, altos y opacos, para salvaguardar el orden en su interior. De todas ellas, nos quedaremos con el sutil homenaje que la “casual” distribución de las luminarias en el techo de la Sala de Reuniones del Martins Bank 39

rinde al cielo estrellado en la metáfora del desierto encerrada en el interior de la *Iraqi House* 26.

Cambiando el arte de vender

A través de los grandes escaparates que rodeaban la planta baja del Martins Bank, junto a la escalinata de ingreso a la plaza del *Economist*, lo que se contemplaba era un espacio comercial diáfano ocupado tan sólo por unas cuantas –pocas y selectas– obras de arte. También en el espacio interior de la *Iraqi House*, los Smithson buscaron en el arte el antídoto de la publicidad. Decidieron reproducir en yeso tres bajorrelieves asirios procedentes de la colección del British Museum, como alternativa a los habituales anuncios y reclamos publicitarios que poblaban y desvirtuaban el espacio interior de las agencias de viaje vecinas. Un interior comercial concebido como galería de arte a imagen y semejanza de aquellas largas galerías de las casas isabelinas “en las que los cuadros eran algo fuera de lo común; eran muy escasos” 33. SMITHSON, Peter, “La respuesta a la superabundancia”, p. 63.

Era la respuesta de los Smithson al exceso de la publicidad. “En la época de la superabundancia, sería maravilloso que las salas de la galería estuvieran vacías” 34. *ibidem*, p. 67. El camino para recobrar el espacio pasaba por controlar el exceso. Para lograrlo se apostaba por una nueva iconografía artística que confiriera un significado más rico a la arquitectura del local. La actuación a través de metáforas y asociaciones, el recurso a la imaginación como instrumento de persuasión, sería la alternativa que la *Iraqi* contraponía a la decoración, a las conexiones literales y a los espacios sobrecargados de información gráfica, que, lejos de ser más fácilmente captada por los consumidores, confundía. La intención era obtener una sociedad alternativa a todo coste trasladando a la gente desde la cultura de la superabundancia a otra cultura más “escasa”.

Eliminado el filtro publicitario se garantizaban las continuidades visuales; la tienda irrumpiría en la calle y la calle podría penetrar en la tienda. El escaparate –liberado de gráficos y carteles– no supondrá ya una barrera visual. Actuará como una pared de cristal transparente que permite contemplar sin trabas todo el ambiente interior de la tienda y que en adelante se convertirá en el principal recurso “publicitario” del negocio para atraer la atención de los clientes. Para conseguirlo ha sido necesario inventar una forma nueva de mostrar las cosas habitualmente

exhibidas tras el escaparate. Todas estos affiches –necesariamente inestables y provisorios– han sido eliminados del interior y reubicados en una suerte de escaparate horizontal exterior empotrado a nivel de calle en el pavimento. Este gesto novedoso –sin duda una de las aportaciones de los Smithson a la arquitectura del local– contribuye a incitar la curiosidad del peatón, a retenerlo delante de la “mercancía” expuesta, dando una respuesta distinta a estrategias que tradicionalmente han formado parte del “arte de vender”.

Una arquitectura nueva para el local comercial, que lo aleja de la dictadura de un mercado que produce tiendas y negocios no específicos, clónicos, faltos de sabor y desconectados del lugar. Una amenaza para la arquitectura que Peter Smithson denunciaba pocos años antes de morir: “Los modelos comerciales que se implantan en las ciudades, McDonald, Häagen Dazs, sólo son mercado para vender, no se ponen en relación con la ciudad para aportarle cosas, mejorarla, sino para extraerle cuanto puedan para explotarla. En

los siglos pasados, los embajadores representaban al país y eran utilizados para comprenderlo y no para extraer información comercial. Un McDonald es un embajador de la economía americana para chupar dinero y no tiene intención de establecer relación con el lugar” 35. Entrevista a Peter Smithson, en *Diario de Cádiz*, viernes

2 de mayo de 1997, p. 22.

La *Iraqi House*, al menos externamente, continúa estando en Picadilly aunque “oculta” bajo la falsedad decorativa de la vecina librería Hatchards 40. Los esfuerzos por establecer una conexión nueva entre la arquitectura y la ciudad, la actuación a través de metáforas y asociaciones, han sido finalmente truncadas por un mercado que en forma de fachada decimonónica reviste de madera pintada el antiguo pórtico de piedra. Paradójicamente la *Iraqi House* ha dejado de ser la “Casa de Irak” para convertirse en la “Casa de Inglaterra”.

38 Picadilly Street en la actualidad.
Fotomontaje del autor



– ¡Los he mandado a todos! – exclamó regocijado el Rey al ver a Alicia—. ¿Por casualidad no habrás visto a unos soldados, querida, mientras venías por el bosque?

– Desde luego que sí – dijo Alicia– y a lo que me pareció, no habría menos de varios miles.

– Cuatro mil doscientos siete, para ser exactos – aclaró el Rey consultando sus notas–, y no pude enviar a todos los caballos, como comprenderás, porque dos de ellos, al menos, han de permanecer jugando la partida. Tampoco he enviado a los dos mensajeros. Ambos se han marchado a la ciudad. Mira por el camino y dime, ¿alcanzas a ver a alguno de los dos?

– No..., a nadie – declaró Alicia.

– ¡Cómo me gustaría a mí tener tanta vista! – exclamó quejumbroso el Rey—. ¡Ser capaz de ver a Nadie! ¡Y a esa distancia! ¡Vamos, como que yo, y con esta luz, ya hago bastante viendo a alguien!

Carlos Asensio-Wandosell, Beltrán Valentín-Gamazo y José Luis Jiliberto

Reforma de la Escuela de Magisterio de Ciudad Real

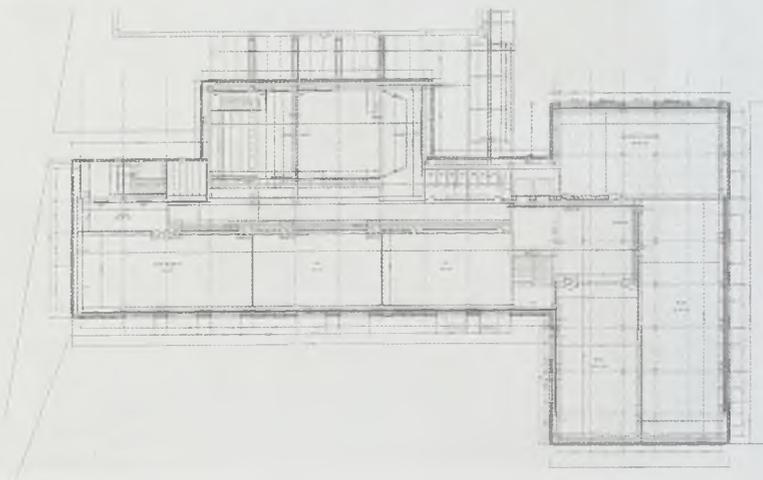
REFORMA DE LA ESCUELA DE MAGISTERIO DE CIUDAD REAL

Campus Universitario de Ciudad Real

Ronda de Calatrava s/n

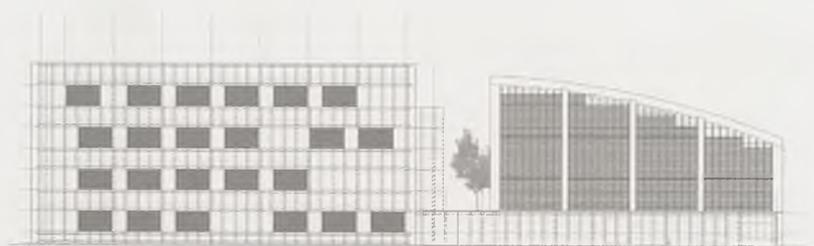
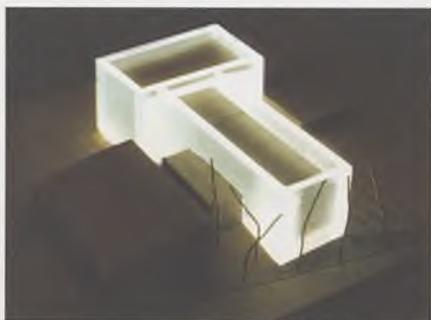
Proyecto 1998-99. Obra 1999-2000

Arquitectos Carlos Asensio-Wandosell, Beltrán Valentín-Gamazo, José Luis Jiliberto **Colaboradores** Francisco García, Pórtico S.A. (estructura)
José María Alfageme Ingenieros (instalaciones) **Dirección de obra** Diego Peris Sánchez (arquitecto), Gestión de Infraestructuras OGI, UCLM
José Antonio Moreno (arquitecto técnico), Gestión de Infraestructuras OGI, UCLM **Constructor** Teconsa **Fotografías** Federico López



Se trataba de rehabilitar un conjunto de tres edificios: edificio principal, aulario anexo y polideportivo, de la antigua Facultad de Magisterio del Campus de Ciudad Real, para adaptarlos a un nuevo programa de necesidades. El edificio principal y el polideportivo fueron proyectados en 1967, el aulario después.

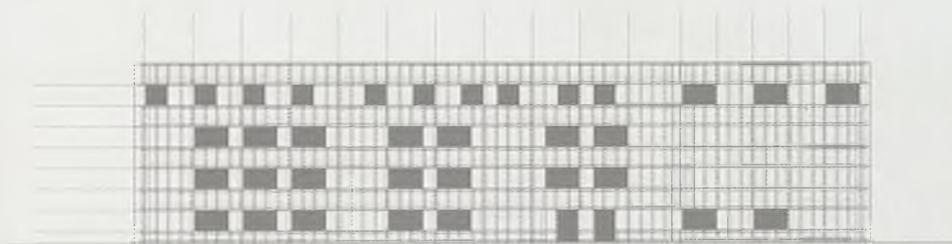
La reforma pretende simplificar el edificio con dos paralelepípedos de vidrio diferenciados de los edificios contiguos. Para su regularización geométrica se utiliza una segunda piel de vidrio, que funciona como tejido incluyente de nuevas escaleras de incendios, antiguas marquesinas de salida, etc. Aunque se dispone paralela, no mantiene equidistancias con el edificio antiguo, variando su distancia entre 60 y 240 cm. en las zonas de escaleras. Se configura así para todo el edificio un nuevo elemento exterior, complejo y abstracto, que busca tanto la apertura a la luz como el anonimato formal.



La fachada hace frente a dos problemas: su estado de deterioro y la imposibilidad de dar una nueva imagen de la Escuela y del Campus manteniendo su actual estructura formal. Por tanto, la segunda piel de vidrio permite regularizar el aspecto externo, reducir el contraste térmico, incorporar parasoles horizontales en los huecos de la fachada sur y llevar las nuevas instalaciones por el espacio intermedio con la fachada actual.

El edificio se entiende como un tejido borroso cambiante, producto de la multiplicación y asociación de elementos más o menos simples, donde las veladuras, la luz artificial y los reflejos son los verdaderos protagonistas.

En la página 79, planta baja del edificio principal y el aulario.
En éstas, maqueta y alzados este y sur del conjunto



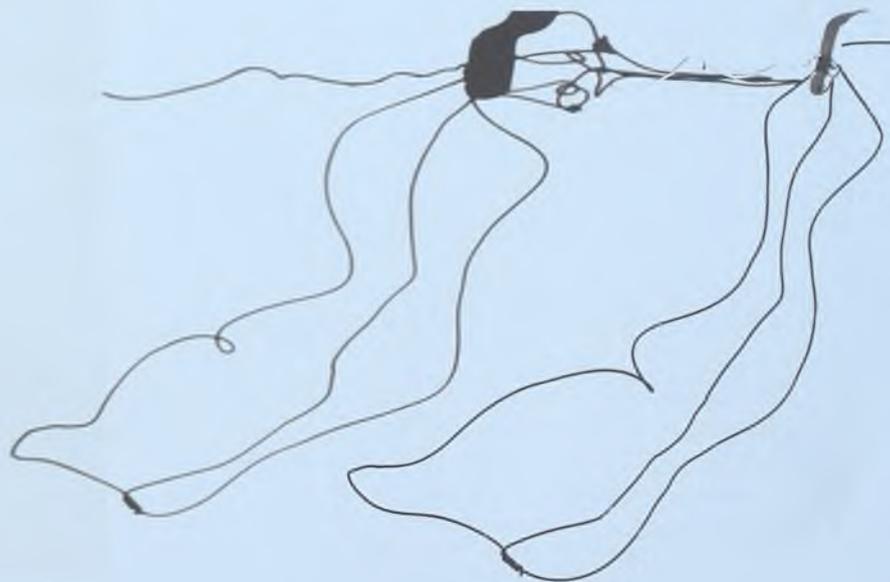
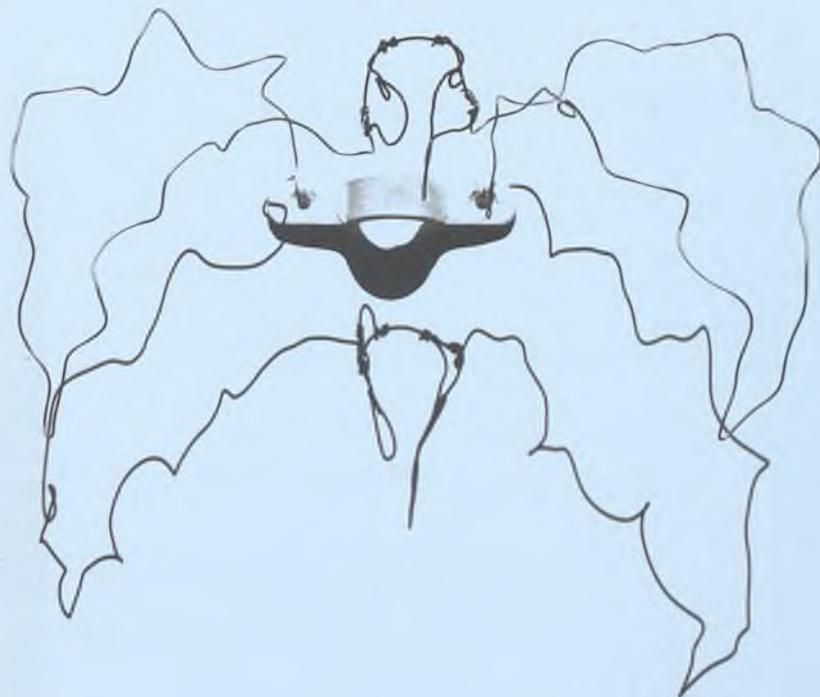


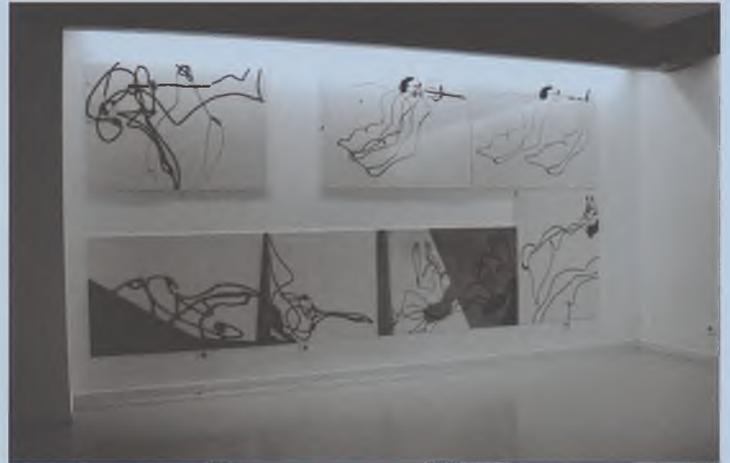
Elisa Gallego Picard

*Paxarios**

**Paxarios* = *paxaros* + *aramio* (pájaros + alambre)

Este material resume el trabajo presentado por la autora en la exposición homónima, inaugurada el 26 de diciembre de 2002 en la sala del Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia en A Coruña





Es una reflexión sobre lo inmaterial y la movilidad de lo estático.

La multiplicidad de las luces y las sombras.

La luz es el espacio que queda sin alterar.

Los objetos se dibujan ellos mismos, el contorno es límite y esqueleto del pájaro.

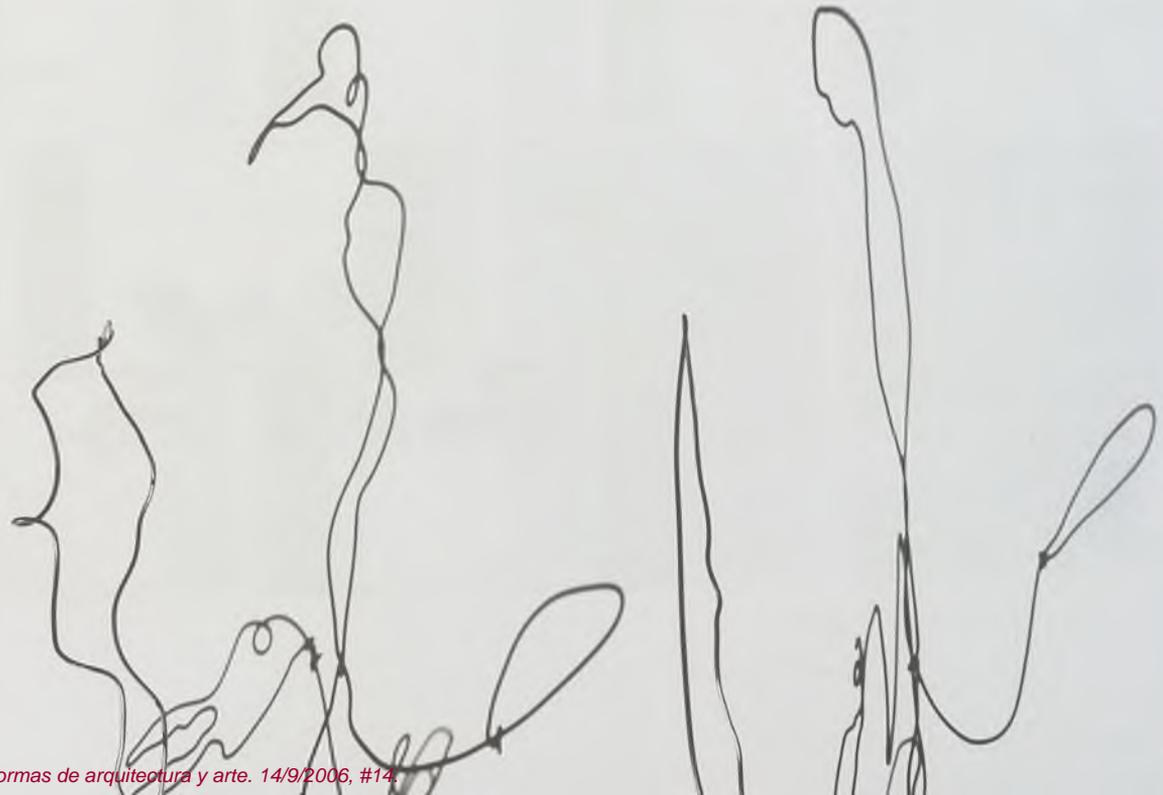
La definición de límite se acentúa al rellenar de color asemejando a la sombra en sí.

Una realidad hecha de ficciones y reflejos, de trozos de realidades.

La presencia de la imagen proyectada evoca, sugiere lo que ha sustituido y además lo complementa.

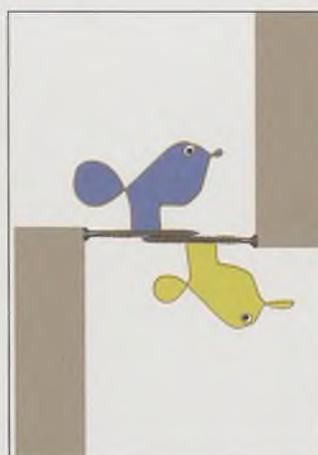
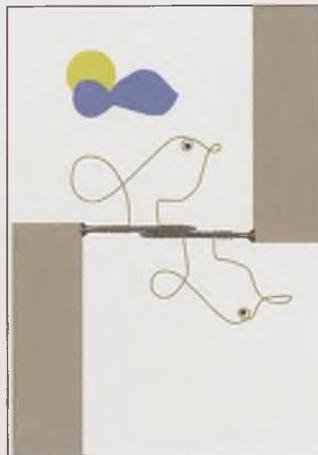
Sombra y alambre revelan su volumen en el papel.

La instalación pone de manifiesto que el objetivo no es sólo la imagen generada sino la visión de un mundo particular, tan real el uno como el otro.



Elisa Gallego Picard

Papá, ¿y por qué las
hojas son verdes?







Carlos Quintáns

Paranys

Hemos ido perdiendo palomares por toda Europa. En Castilla o en Galicia, al igual que en Aragón, ya no se usan y se desmoronan. Algunos son construcciones de gran contundencia que asientan su geometría en paisajes abiertos, otros se adaptan a convivir con el caserío.

El anidar de palomas bajo las cubiertas de algunas viviendas permitía asegurar un mejor comportamiento térmico por la suma de plumas y excrementos, cuando el olor no era un tema importante. Su consumo (el de las palomas) y el uso de sus excrementos como abono multiplicaron las construcciones para cobijarlas. Inglaterra alardeaba de tener 26.000 palomares durante el siglo XVII, en los alrededores de monasterios y casas señoriales, de los

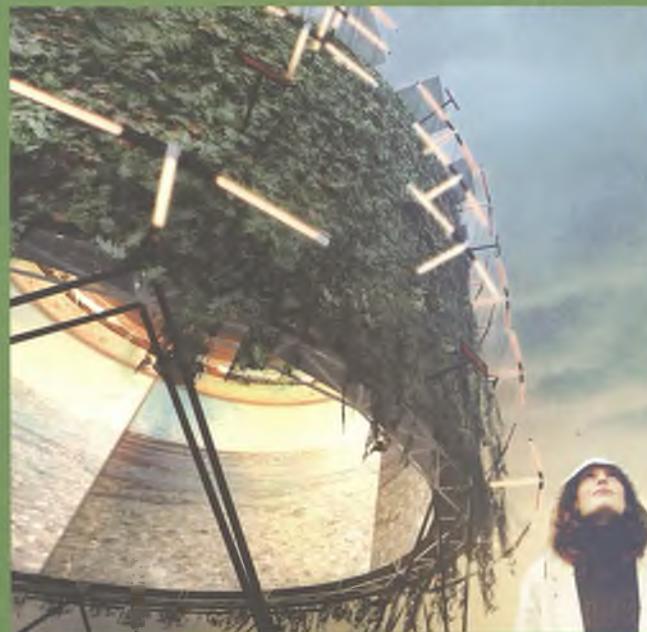
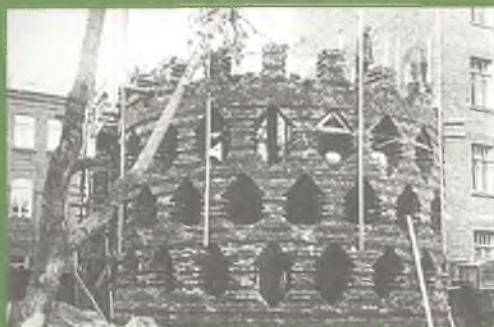
que apenas se conservan hoy contados ejemplos. También se podrían sumar a los palomares más convencionales las reproducciones de arquitecturas para cobijar pájaros exóticos en invernaderos y las construcciones para cazar algunas especies.

Las sucesivas prohibiciones para la captura de aves han llevado a la paulatina disminución de éstas últimas, mientras que las construcciones para la cría de aves tan sólo han dado escasos ejemplos de interés como los protagonizados por algunos gallineros en Cataluña y en otros lugares en donde se preveía que la cría iba a generar un volumen de negocio notable y constante. La vivienda y el estudio del arquitecto Pau Pérez estaban situados en uno de estos gallineros.



Las construcciones para pájaros han generado magníficas arquitecturas. La casa de Melnikov o las viviendas de Oíza en la M30 parecen a punto de ser habitadas por pájaros de gran tamaño; el proyecto de Paco Alonso para la plaza de Castilla podría acompañar a los palomares de Tierra de Campos. Otras arquitecturas parecen buscar situaciones más frívolas utilizando áreas de mayor libertad, con soluciones más próximas al juguete acompañado de pájaros de gran vistosidad. Los Smithson señalaban al lechero si la casa estaba en uso con unos pájaros volando que llamaban “banderas japonesas” y fotografiaban un árbol que hacía recordar a un pájaro sobre un muro.

Alguna de estas construcciones para pájaros se realiza con elementos vegetales, desapareciendo rápidamente cuando dejan de usarse un tiempo. Una de estas construcciones vegetales es el *parany*, propio del norte del País Valenciano y el sur de Cataluña, aunque existen algunos puntos aislados en Aragón. La concentración más significativa se da en la zona de Castellón para la caza de “turdidos”. Son sistemas masivos de captura (no selectivos) sin que se pueda controlar que no sean capturadas las especies protegidas. De ahí el especial interés de los grupos ecologistas por asegurar su desaparición. El *parany* está formado por árboles, que son preparados atan-



do unas ramas a otras formando una especie de columnas. Se realiza un andamio con tabloncillos de madera que, en forma de pasillos, se sitúan entre las ramas de los árboles para acceder a las perchas, unas ramas con una longitud entre 1 y 1,5 m. Estas perchas, de ramas de ciprés o pino, son agujereadas para colocar las varetas, pequeñas varillas preparadas con esparto e impregnadas con sustancias adhesivas que se pegan al plumaje de las aves impidiendo su vuelo. En el interior de los *paranys* se colocan unas redes tangentes a los árboles, formando un círculo, además de otras formando un laberinto, y por último unas más con forma de embudos. Unos reclamos sonoros hacen aproximarse a los pájaros.

Los *paranys* se realizan con árboles ornamentales de crecimiento rápido, con olivos o algarrobos; se ven *paranys* constituidos por otras especies de árboles como pinos, higueras, laurel, nogal... Es decir, hoy cualquier especie de árbol puede ser y es preparada para este tipo de caza.

Muchos *paranys*, por tener árboles jóvenes o de poca altura, tienen suplementos de ramas artificiales de otras especies de árboles, principalmente de ciprés o pino, que son atadas o sujetadas con clavos a soportes de madera. Algunos, incluso llegan a estar montados sólo de esta forma.

Uno de los aspectos significativos del *parany* es su tamaño simulando una cierta artificialidad. Una sencilla agrupación de



árboles con resonancias arquitectónicas, colocada generalmente en medio de terrenos de cultivo, exagera su presencia y su diferencia. Las agrupaciones de *paranys* aumentan la singularidad de un elemento que no está trabajado con los criterios de la jardinería y que tampoco es totalmente natural. La temporalidad a la que obliga la reposición de perchas y varillas los hace mudables y variables a gran velocidad. Otro aspecto que merece especial atención es la ocupación de su espacio interior, a diferencia de las habituales estructuras vegetales pensadas para su visión exterior. La recopilación de imágenes realizadas por Josep Bort todavía nos permite ver alguno de estos *paranys*.

Posiblemente el bulevar de Vallecas de [ecosistema urbano] esté recuperando (no necesariamente de forma consciente) las cualidades de los *paranys*. El uso de un espacio interior de una estructura verde montada de forma artificial; una estructura de la que salen, a modo de varetas, unos captadores de energía para hacerse únicamente con la luz del Sol y convertirla en energía.

A+P Smithson, Upper Lawn, Fonthill, 1959-1982 | F. J. Sáenz de Oíza, Viviendas en la M-30 de Madrid, 1991 | West B, Garden Makebljide, St. Maartensdijk, 1999 | F. Alonso, Concurso de ordenación de la Plaza de Castilla en Madrid, 1987 | B. Tato, J. L. Vallejo, D. García-Setián [ecosistema urbano], Ecobulevar del Ensanche de Vallecas, Madrid, 2004-05 | K. Melnikov, Casa estudio del arquitecto, Moscú, 1927



El tilo de Peesten. Litografía de Lebsché, 1855



Plataforma de baile del tilo de Peesten. Postal, c. 1930

Rainer Graefe

Tanzlinden, espacios disponibles

Los *Tanzlinden* son grandes tilos plantados en plazas, con objeto de poder albergar fiestas bajo ellos.

El de Peesten fue uno de los más importantes. Los dos niveles más bajos de ramas formaban un espacio rectangular cerrado de 100 metros cuadrados. El suelo se formó con tablas de roble. La estructura de roble de las paredes de las dos líneas de ventanas, que se pintada de verde, permitía que se enredaran los extremos de las ramas. Desde 1837, una escalera redonda de piedra, con 22 peldaños, permitió acceder a la plataforma de baile.

La primera noticia del tilo es de 1657, relativa a la construcción de una estructura soportante de madera. En 1770 se añadieron doce pila-

res de piedra. El tronco tenía un perímetro de 5'10 metros, y su altura alcanzaba los 12 metros.

En los banquetes, el árbol acogía fácilmente a 200 personas. Hasta 1920 fue el lugar donde bailaban los vecinos del pueblo. Los músicos se sentaban en el banco que rodeaba el tronco. Después dejó de usarse debido a su descuidado estado. Acabó siendo sustituido por otro tilo que nunca fue preparado. Aún así, la escalera y los pilares de piedra siguen existiendo.

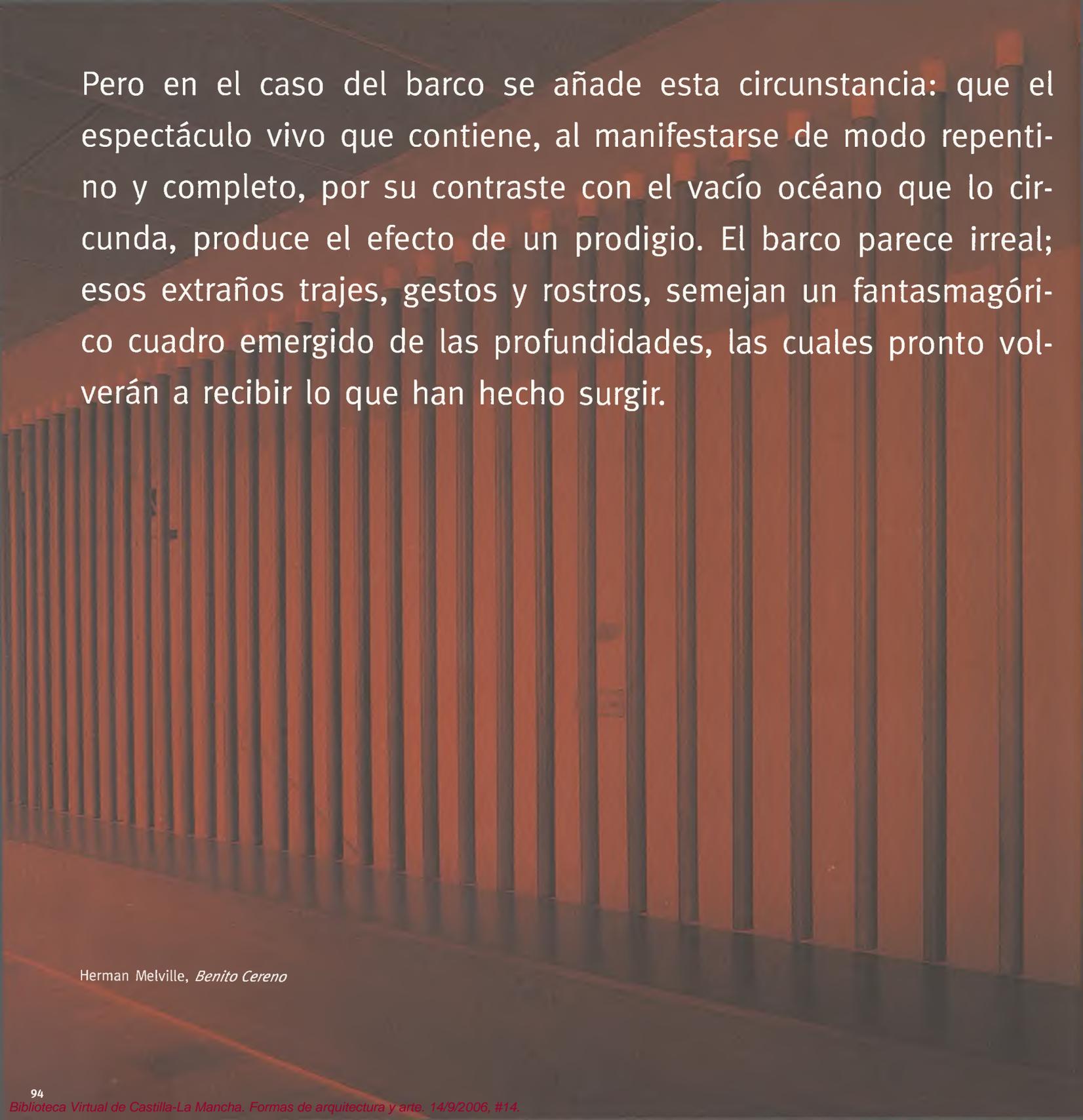


Tilo de Schenklingfeld (Hessen)

Dicen que fue plantado en el siglo VIII. Su tronco tiene un perímetro de 18 metros. El de la estructura de madera que lo circunda mide 120 metros.



Tilo de Ostheim



Pero en el caso del barco se añade esta circunstancia: que el espectáculo vivo que contiene, al manifestarse de modo repentino y completo, por su contraste con el vacío océano que lo circunda, produce el efecto de un prodigio. El barco parece irreal; esos extraños trajes, gestos y rostros, semejan un fantasmagórico cuadro emergido de las profundidades, las cuales pronto volverán a recibir lo que han hecho surgir.

Herman Melville, *Benito Cereno*

Félix Fuentes

Un momento después...



Man Ray, *El enigma de Isidore Ducasse*.
Fotografía de un objeto construido por
Man Ray



Anónimo, *Equipo fotográfico emplazado para ser utilizado en el descubrimiento de un templo egipcio*, 1870

Man Ray realizaba sus fotografías con un solo ojo. Era un ojo afirmativo. Un ojo que sumaba, que recordaba, que producía material de archivo. Pero, ¿y el otro? Él mismo lo explica: “Durante los quince años que he estado haciendo fotografías he utilizado solamente uno de mis ojos para capturar los documentos de nuestro tiempo; con el otro ojo (que guardo para uso personal y necesidades incorruptibles) he observado la ineptitud y falta de capacidad de aquellos que han intentado utilizar las fotografías para sus propios fines”.

Habíamos convenido (ya hace tiempo) que las fotografías las realizaban los fotógrafos. No era aceptable que fuese el mundo quien las hiciese. Había una opinión. Avedon lo decía: “En el mismo instante en el que un hecho se convierte en una fotografía deja de ser un hecho para convertirse en una opinión”.

Burt Glinn, fotógrafo que luego acabaría fichando por la agencia Magnum, asiste en Nueva York a una fiesta para celebrar la llegada del nuevo año. La mayoría de los invitados de la fiesta trabajan en el *New York Times*. De repente una llamada anuncia que Batista, el dictador cubano, ha abandonado el país. Glinn pide dinero prestado a los asistentes, se va a casa, se cambia de ropa y coge el primer avión que sale hacia Miami. En el aeropuerto de Miami, vacío a las dos de la mañana del día de año nuevo, encuentra la tarjeta de visita de un piloto que hace vuelos en avioneta a La Habana. Le despierta, convienen un precio y despegan hacia la ciudad cubana. Llegan al amanecer. Por todas partes reina el caos. Se dice que Fidel Castro ha hecho desde Santiago un llamamiento a la huelga general. Pero realmente nadie sabe dónde está. Finalmente puede fotografiar a Castro. La revolución cubana triunfa y Burt Glinn obtiene cierta fama con sus fotografías. Estuvo allí. Un testigo con opinión (2000 años antes, Plinio quiere ser testigo –no le sirven las opiniones de terceros– de la erupción del Vesubio. El fuego del volcán acaba alcanzándole. Muere en la ciudad romana).



Timothy O'Sullivan, *Upper Colorado Camp, walls 600 feet high*, 1871



Edouard Manet, *Ejecución del emperador Maximiliano*, 1868-69



François Aubert, *La camisa del emperador Maximiliano después de su ejecución*, 1867

Ser testigo parece un requisito para poder realizar fotografías. Hace falta un sólo ojo. Y una cámara. Y una justificación. Dorothea Lange cae aturdida ante el peso de una pregunta que, casi al final de su vida, todavía no puede contestar: “¿Cómo le explicas a alguien qué es lo que estás haciendo mirándole a través de una cámara?”

Podríamos contestar:

– Soy fotógrafo (un oficio). Opino.

¡Salvados!

– La justificación de tu visibilidad es la honestidad de mi opinión.

Walker Evans no dormía en las cabañas de los granjeros de Hale County. James Agee sí. Era escritor: “*Las luces se han apagado en todo Alabama*”. Sin luz no hay fotografías. Y las hacen los fotógrafos. Y éstos van y vienen. Buscando. Utilizando las fotografías del mundo que obtienen para sus propios fines. Las fotografías las hacen los fotógrafos que se mueven y encuentran y opinan sobre lo que encuentran.

Testimonio, movilidad. Dos requisitos. ¿Se le exige alguna cualidad a lo encontrado? Al menos un cierto grado de compactibilidad. Ver “nada” es una contradicción en la lógica fotográfica. Timothy O'Sullivan, fotógrafo americano que documentó las fronteras en expansión de los nacientes Estados Unidos, acostumbraba a trabajar con un gran angular. El horizonte en sus fotografías se expandía y contenía la mayor cantidad de información posible. En 1870 viaja con el comandante T. O. Selfridge al istmo de Darien (Panamá) donde se están buscando rutas que permitan la construcción de un canal. Cuando baja del barco que le lleva allí (como Plinio, el testigo) se enfrenta a una densa selva que le impide ver nada. ¿Qué es lo que no puede ver? ¿Sus propias fotografías! Decepcionado, emprende el viaje de regreso a casa.

¿Fotógrafos que ven sus propias fotografías? ¿Y el mundo? ¿Cuál es el viaje del fotógrafo? Como en el juego de la oca: de fotografía a fotografía...



Hippolyte Bayard, *Autorretrato como un hombre ahogado*, octubre de 1840



W.A. Bentley fotografiando copos de nieve, 1925

W.A. Bentley. Copos de nieve, 1928



Manet pinta el cuadro *la Ejecución del emperador Maximiliano* en 1868. Se sabe que para realizarlo se documentó profusamente e hizo posar en su estudio a hombres vestidos con uniformes, hizo bocetos de armas,... Aubert fotografió la camisa del emperador después de su ejecución. Una camisa de época, suponemos que vulgar para un emperador. Tiene al menos seis agujeros de bala. Piel de piel. Es una fotografía muda. ¿Por qué no llegó antes el fotógrafo? Es su palabra contra la nuestra:

–Es la camisa del emperador.

Nada que decir. Suponemos que las fotografías no mienten. ¡Pero los fotógrafos ya nos habían mentido! Bayard, inventor de la fotografía y contemporáneo de Talbot y Daguerre, ve cómo se le niega la gloria. La fotografía, según la Academia de las Ciencias francesas, ya tiene un inventor: M. Daguerre. Bayard decepcionado, arruinado probablemente, se autorretrata sobre la emulsión inventada por él. Su torso está desnudo. Los brazos ennegrecidos hasta el codo. Ha cerrado los ojos (en las fotografías primitivas todavía nadie devuelve la mirada). Dispara el obturador de su cámara: *Autorretrato como un hombre ahogado*. Una vez realizada la fotografía recoge el papel emulsionado y lo revela. Realiza algunas copias por contacto y las envía a distintas instituciones. Una de ellas a la Academia de las Ciencias francesas.

¿Testigos mentirosos? Al menos hemos visto a un fotógrafo sentado.

W. A. Bentley también espera pacientemente. El invierno está a punto de llegar. Reside en Jericho, Vermont. Su trabajo desde hace, al menos, veinte años ha consistido en fotografiar las formas que tienen los copos de nieve. Justo cuando el mundo desaparece, Bentley se encarga de recoger pequeñas muestras. Con una cámara de gran formato va microfotografiando las estructuras de los cristales de hielo. Hay miles diferentes. Ha de manipular los copos de nieve con sumo cuidado. El más leve soplo sobre ellos y deberá volver a empezar. Trabaja con

Vista del taller de Brancusi con *El Cocodrilo*, ca. 1925. La fotografía muestra materiales diversos, así como esculturas terminadas dispuestas para ser fotografiadas.



Jacques Henri Lartigue, *Autorretrato con "hydroglider"*, París 1904

luz natural. En los días más fríos del año. La velocidad de obturación es de aproximadamente 20 segundos. Una vez realizada la fotografía, el copo de nieve se desprende de la placa de cristal que se ha utilizado para colocarlo delante del objetivo. Fotografías de un mundo que ha quedado oculto. Sin testigos.

Todo el material que ha ido realizando invierno tras invierno, y que ha aparecido esporádicamente publicado en algunos números de la revista *Monthly Weather Review*, es enviado en 1931 a la American Meteorological Society. Allí se encargan de ordenar todo el material, clasificarlo por tipologías y estructuras, y redactar un texto que haga legible la selección.

Pero, ¿cómo conservar la visibilidad de las cosas cuando se alejan de nosotros?

Duchamp anda por Nueva York en 1931 con un encargo muy concreto: Brancusi quiere que supervise personalmente la ubicación de sus esculturas en la galería Brummer para la exposición que se va a celebrar allí. Duchamp tiene unas fotografías que Brancusi ha realizado en su taller. En ellas, las cosas existen de una manera determinada. Así deben ser vistas.

Jacques Henri Lartigue recibe una cámara como regalo en su séptimo cumpleaños. Es una cámara Gaumont hecha de madera y colocada sobre un trípode. Jacques tiene que subirse a un cajón para usarla. Utiliza placas de formato 9x12. Su padre le enseñará a usarla. Cuidadosamente registra todo lo que ocurre a su alrededor (escribió en su diario: "*Sé que muchas, muchas cosas, me piden que las fotografíe, y las fotografiaré a todas ellas.*"). El regalo llena de ilusión al niño. Desde muy pequeño él creía que parpadeando tres veces podía atrapar aquello que le interesaba del mundo. Uno, dos, tres...



MGM José Morales, Sara de Giles y Juan González Mariscal

Espacio escénico de Níjar

ESPACIO ESCÉNICO DE NÍJAR
Rambla de las Eras s/n
1998-2006

Arquitectos José Morales, Sara de Giles y Juan González Mariscal **Fotografías** David Jiménez





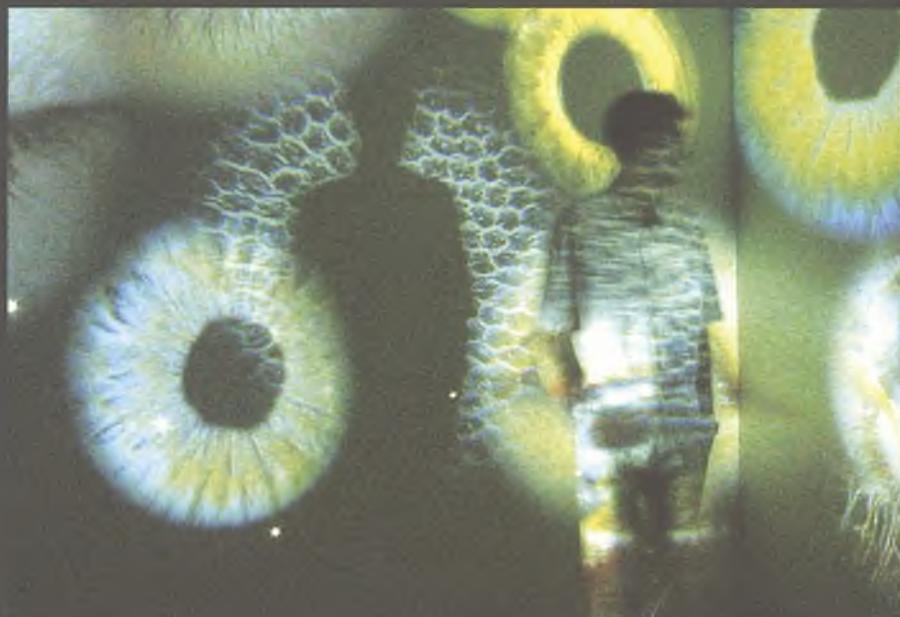




Daniel Canogar

Time release

Time Release es una de las investigaciones de Daniel Canogar con tabiques perforados que esconden el material de fibra óptica necesario para las proyecciones. En esta ocasión, como si de un nuevo panorama se tratara, las cuatro paredes de la sala proyectan imágenes fotográficas, unas en otras. Como en algunas más de sus piezas, las imágenes utilizadas son científicas, esta vez de contenido oftalmológico. Al entrar en la sala, el público queda bombardeado desde los cuatro costados por imágenes de pupilas, foveas, córneas y nervios ópticos. El espectador se siente observado, pero simultáneamente puede penetrar con su propia mirada en las profundidades de los ojos proyectados, eclipsando además las imágenes e interactuando inevitablemente con ellas. Esta pieza es un homenaje más al medio fotográfico, a la cámara oscura, en la que luz atraviesa un agujero y proyecta una imagen en la oscuridad.





Fibra óptica, generadores de luz, 40 terminales zoom y 40 diapositivas. Dimensiones variables. Proyecto 2002

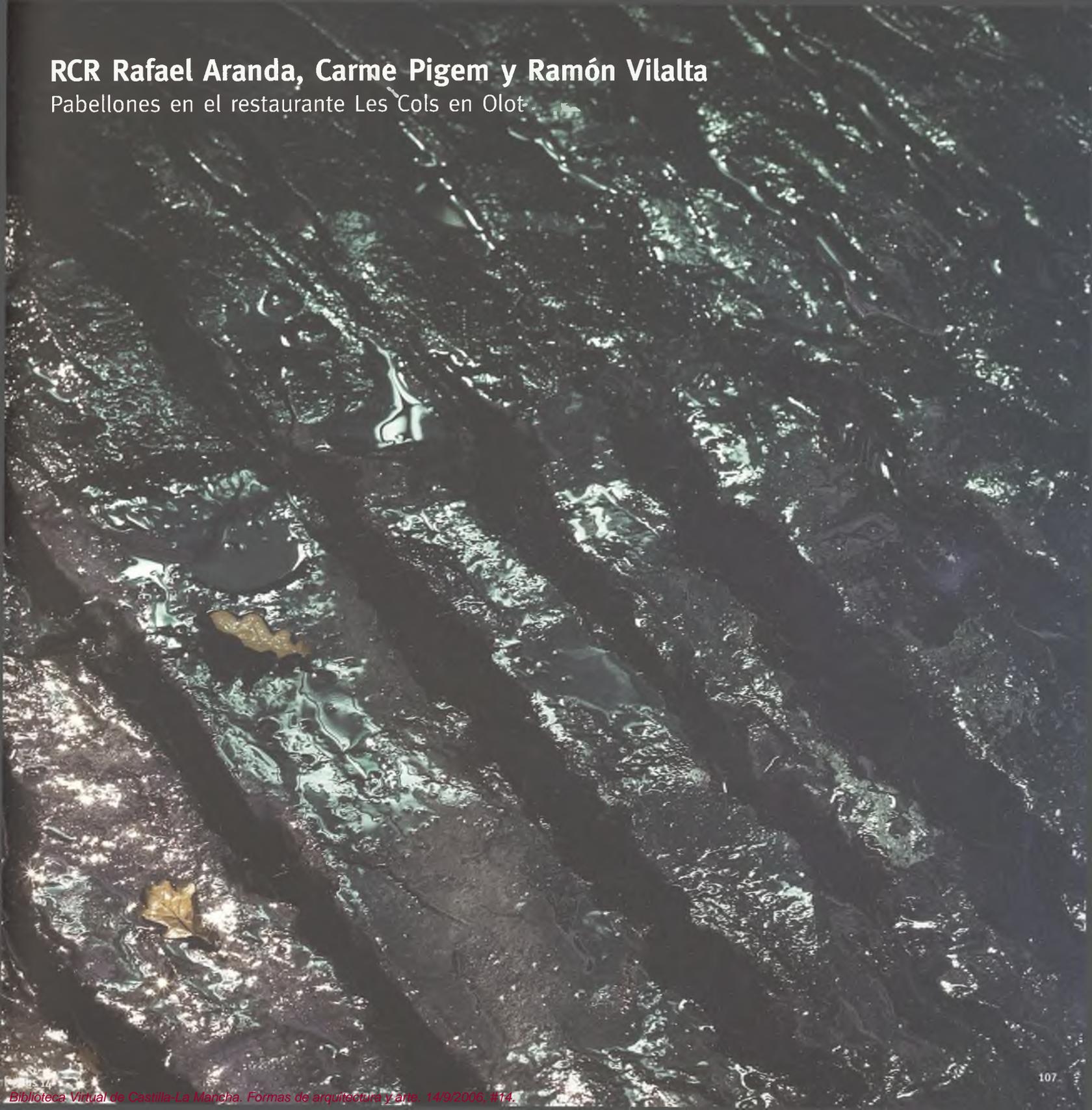
Estoy siempre mirando hacia afuera,
intentando ver mi interior.
Intentando decir algo que sea verdad.
Pero quizá, nada lo sea.
Excepto lo que hay afuera.
Y lo que hay allí está en continuo
movimiento.

Robert Frank, 1986, Mabou, Nova Scotia (Canadá)



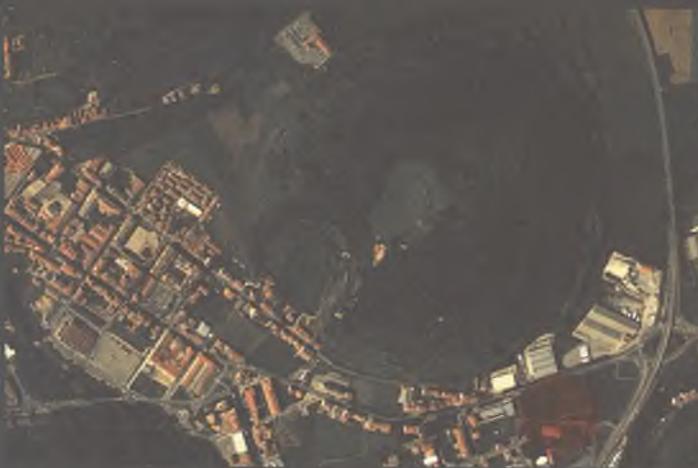
RCR Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramón Vilalta

Pabellones en el restaurante Les Cols en Olot



PABELLONES EN EL RESTAURANTE LES COLS
Ctra. de la Canya s/n, Olot, Girona
Proyecto 2002-03. Obra 2004-05

RCR [Rafael Aranda, Carme Pigem, Ramón Vilalta, arquitectos] **Proyecto** Miquel Subiràs RCR **Estructura**
Antonio Sáez RCR **Instalaciones** Grau-del Pozo, ingenieros **Dirección de obra** Miquel Subiràs RCR
Maquetas I. de Vasconcelos RCR **Visualización** H. Vincent, F. Spratley RCR **Cliente** Joaquim Puigdevall,
Judít Planella **Constructor** Joaquim Puigdevall **Fotografías** Eugeni Pons

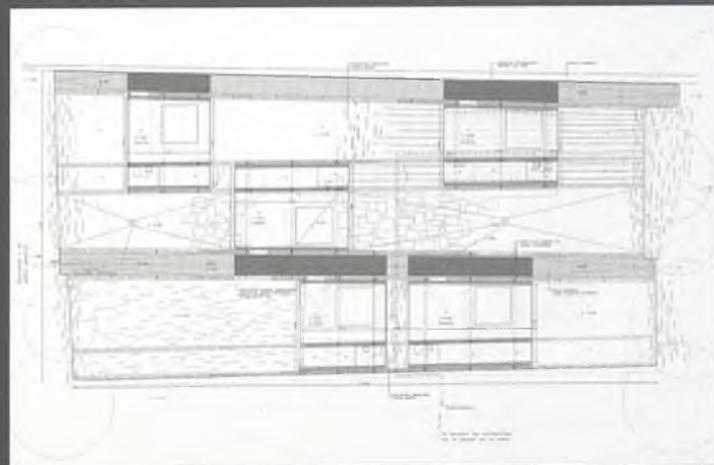




El programa quiere ofrecer un espacio para descansar por la noche al lado del restaurant Les Cols. El lugar es el recinto aislado que circunda la masía Les Cols, como un oasis en la ciudad.

Con la estructura de los huertos, franjas de tierra protegidas por muros vegetales, estos espacios se generan a partir de cubrimientos parciales entre los altos muros que los protegen, y con un recorrido que desciende, allí donde la visión y el disfrute del cielo nocturno adquiere protagonismo esencial. Se trata de descansar por una noche, no de una jornada intensa, sino más bien de una manera de vivir.

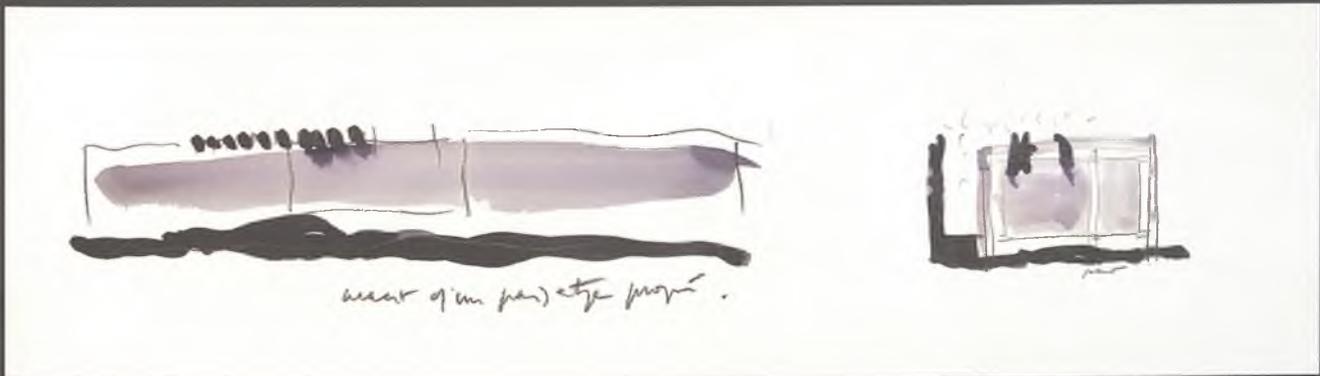
Encontrarse uno solo frente a la noche y al vacío, refugiado entre cálidos muros –donde lo opaco y los reflejos del cristal, en masa laminado, se entremezclan en un juego virtuoso de luces y aguas–, para volver a sentir aspectos de la naturaleza que se daban por olvidados.



Planta de los pabellones

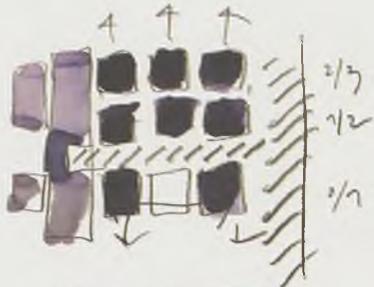




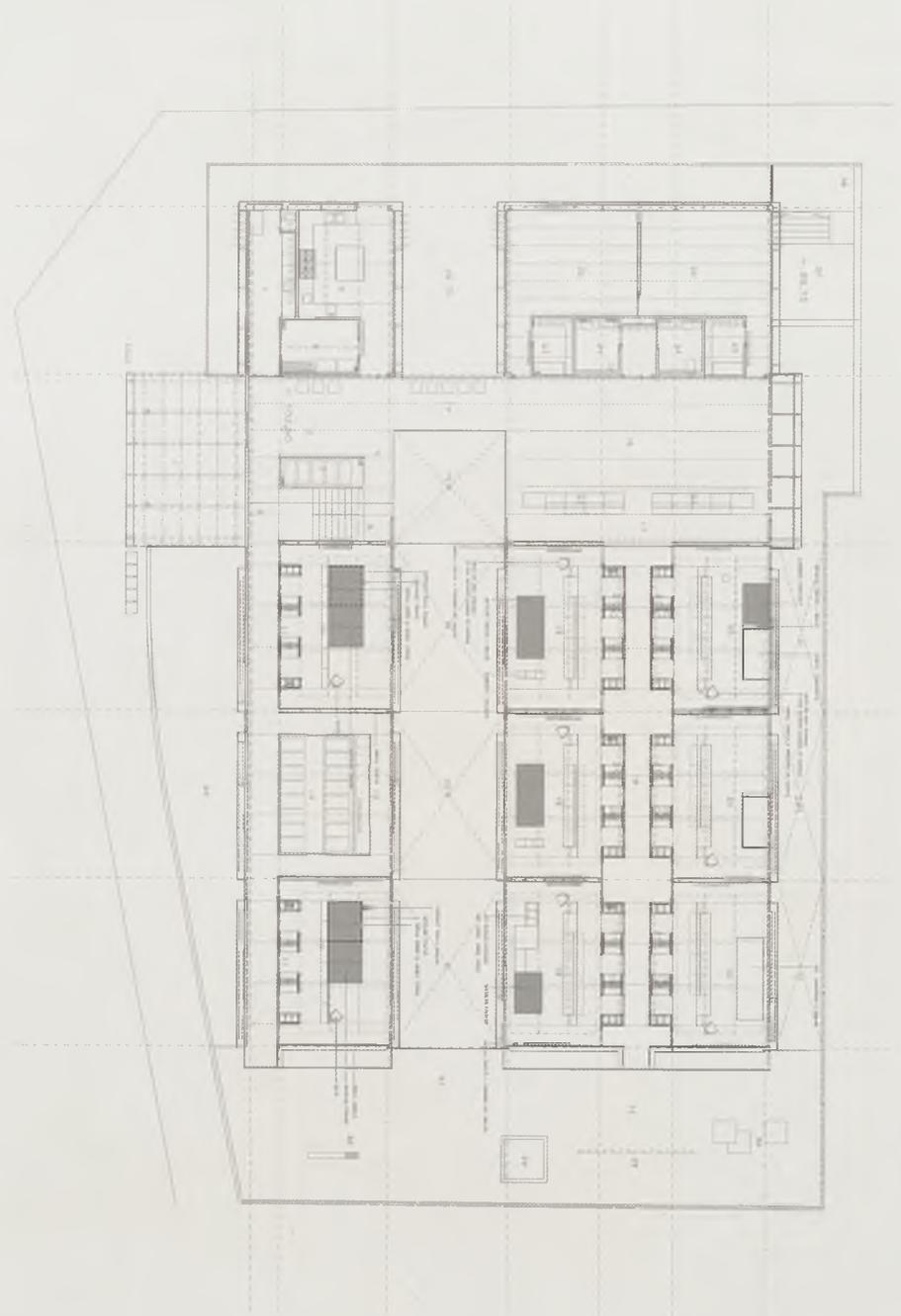
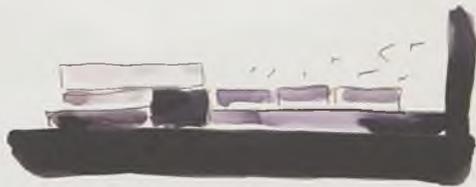






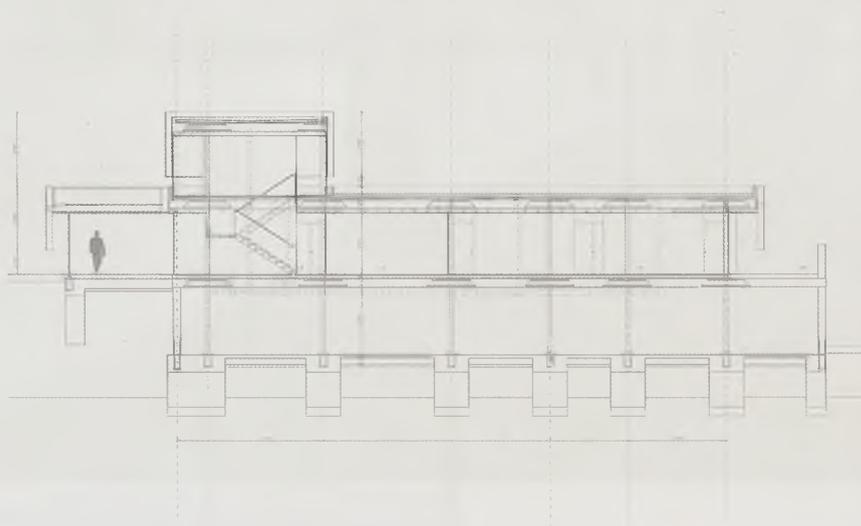


interior + exterior + interior

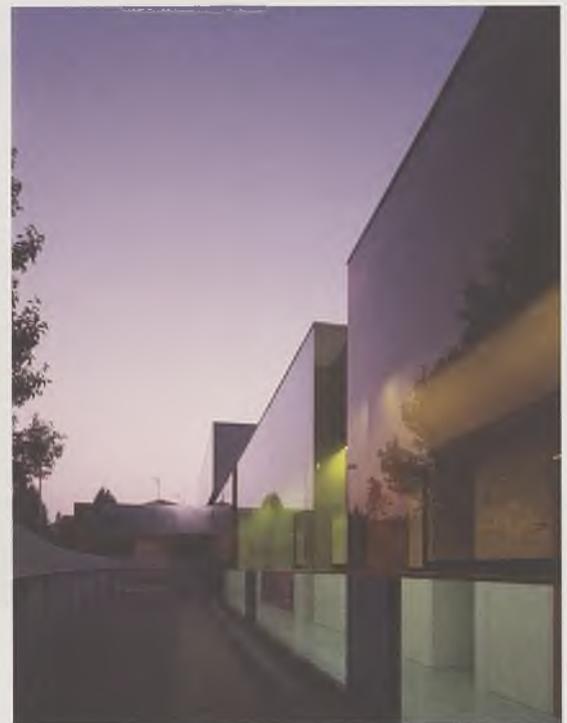


Planta baja

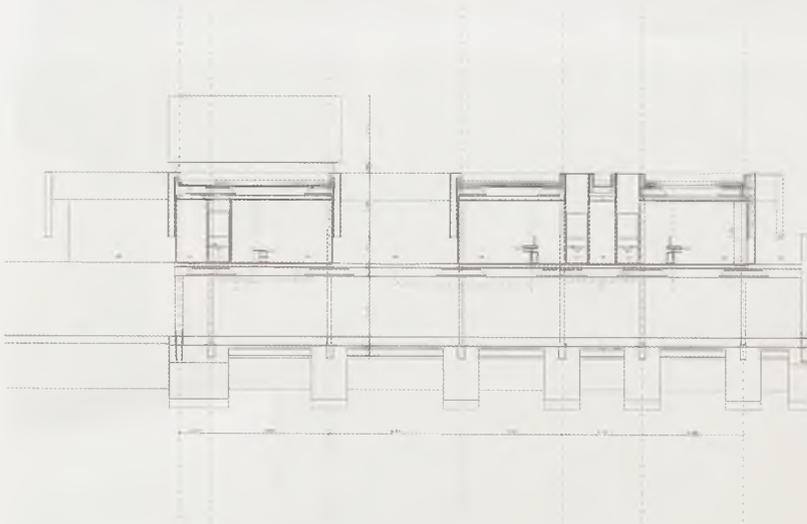




Sección transversal







Sección transversal



RCR Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramón Vilalta

Guardería Els Colors en Manlleu

GUARDERÍA ELS COLORS EN MANLLEU
Calle Ter c/v calle Antoni Font, Manlleu, Barcelona
Proyecto 2002, Obra 2003-04

RCR [Rafael Aranda, Carme Pigem, Ramón Vilalta, arquitectos] **Proyecto** María Tapies **RCR Estructura** Blázquez-Guanter, arquitectos **Instalaciones** Grau-del Pozo, ingenieros **Dirección de obra** Miquel Subiràs **RCR Arquitectos Técnicos** M. Linares, J. Torrents **RCR Maquetas** G. Rodríguez **RCR Visualización** M. Braga, E. Spratley **RCR Cliente** Ayuntamiento de Manlleu **Constructor** Construccions Ferrer / Metàl·liques Olot **Fotografías** Eugeni Pons

En un juego de construcción, la forma se enhebra a partir de la yuxtaposición y superposición de piezas simples. La facilidad en la composición proviene del mismo tamaño de las piezas, y la identificación final de cada una de ellas, formando ya un solo conjunto, proviene de su color. La percepción espacial del niño es distinta; su punto de vista es claramente más bajo que el del adulto, y su cabeza erguida percibe perspectivas distintas que amplían su relativa dimensión.

Facilitar la orientación y abstracción de los niños de hasta tres años es una tarea especial de aprendizaje, importante para su autonomía y seguridad. El carácter abierto y fluido de la materialización de los límites contribuye a una experiencia de relación y no de aislamiento.

Dora García

The locked room

Dora García

The Locked Room (2002)

365 x 490 x 865cm.

I have this fantasy of a locked room inside my house. All windows and doors are closed; it is as if the room is not there. I keep thinking nonetheless about that room, I imagine myself in it, but I know any attempt to enter it would be of no use. As soon as I entered the room, it would disappear. The room would not be *the room* anymore if I am in it.

Tengo una fantasía sobre una habitación inaccesible en mi casa. Todas las ventanas y las puertas están cerradas, como si la habitación no estuviera ahí. Pero sigo pensando en esa habitación, me imagino dentro de ella aunque sé que intentar entrar es inútil. En cuanto penetro en la habitación, ésta desaparece. La habitación deja de ser una habitación si estoy en ella. Creo que hay otras personas que tienen la misma fantasía. Hace poco me topé con la famosa historia del gato de Schrödinger. Schrödinger fue un famoso científico que, en un intento de explicar la paradoja de la física Cuántica, imaginó su propio gato encerrado en una caja. Dentro de esa misma caja había un recipiente con veneno, el cual se podía – o no – romper con un martillazo. Y este martillo se activaba con un contador que grababa eventos aleatorios, como la radioactividad.

Al poco tiempo, el gato o se moría o permanecía vivo, pero nosotros no lo sabríamos, a menos que abriéramos la caja. El asunto es que, dentro de la caja cerrada, el gato está muerto y vivo a la vez, y al abrir la

caja y mirar dentro, no sólo estamos corroborando que el gato está vivo o muerto: sino que en realidad le estamos matando o le estamos salvando.

Pero mientras permanezcamos fuera de la caja, el gato está muerto y vivo a la vez. Mi presencia mata o salva al gato. Mi presencia hace que la habitación aparezca o desaparezca. Como artista de vez en cuando reflexiono sobre la frontera entre el arte y la vida. No muy seriamente, más como un juego. Mientras mucha gente cree que el arte y la vida son dos cosas diferentes, yo no. Yo creo que son dos estados diferentes de la misma cosa. Son como el gato, bien muerto o bien vivo. Son como esa habitación cerrada, ahora vacía, ahora conmigo dentro.

¿Podemos entrar y salir del arte, la vida y la muerte? ¿De la vida al arte, del arte a la muerte y de la muerte a la vida? ¿Entrar en una y salir de otra, como entrando en las habitaciones de una casa encantada? A veces lo hacemos. Por ejemplo cuando queremos, como grupo, mostrar respeto por un recuerdo compartido y profundo, permanecemos en silencio, nos quedamos inmóviles por unos minutos. Todos juntos, al mismo tiempo. Nos quedamos parados, quietos, sin vida, incluso salimos de nosotros mismos: por un momento, el mundo sigue sin nosotros. Después de un intervalo de Nada, volvemos a nuestra vida normal. Esta pauta tiene muchas cosas en común con la muerte, y también con el arte.

De manera inversa, cualquier acto, actuación, juego de rol, caso famoso, o una simple mentira pueden cobrar vida si ocurren repetidamente y de forma convincente. Pero esos estados de transición amenazan constantemente con derrumbarse en otra cosa. Hubo un caso famoso en Francia... un hombre simuló durante toda su vida ser un reputado doctor que trabajaba para la OMS en Ginebra: su mujer y sus dos hijos, su familia y amigos así lo creyeron, desde el momento en el que mintió acerca de la obtención de su título en Medicina hasta, décadas más tarde, cuando empezó a invertir el dinero de su familia y amigos en la Bolsa de Ginebra. Durante toda su vida “profesional” fue a trabajar todos los días. Todas las mañanas salía en coche de su granja en Francia, con dirección a Ginebra, y durante horas todos los días daba

grandes paseos por los bosques de Jura, hasta que era hora de volver a casa.

Es difícil decir si el hombre que paseaba solo por Jura era un doctor, un actor o simplemente él mismo. Toda la historia acaba dramáticamente cuando mata a su mujer y sus hijos para “protegerles de la verdad” e intenta quitarse la vida (¿la del doctor o la del actor?). Parece ser que uno de los patrones habituales dentro del suicidio es el de quitarse la vida delante de un espejo. Hubo un caso similar en América. Un joven de veintitrés años se matricula en el Instituto, aparentando tener dieciséis. Pero esta segunda vez, en vez de ser peor que el estudiante más mediocre, no ser popular, no tener amigos y ningún éxito con el sexo contrario, es el primero de la clase, todos le admiran y liga con las mejores chicas. Esta actuación en vivo termina cuando la secretaria descubre que ese mismo chico ya se había matriculado, hacía cinco años, en otro instituto. Cuando le preguntaron, él murmuró: “Sólo quería vivir mi vida otra vez...”

¿Podemos ver nuestra propia vida como un juego?

Un hombre decidió gastarle una broma a su mujer. Le dijo que tenía que irse unos días por un viaje de negocios, pero en vez de salir de la ciudad, se quedó a la vuelta de esquina, alquiló una habitación, y esperó a ver lo que pasaba... Transcurrieron los años. De vez en cuando se cruzaba con su mujer por la calle, incluso una vez, en medio de una gran multitud, llegó a rozarla. Pero ella no le reconoció. Pasaron más años... Se convirtió en un viejo. Una noche, cuando caminaba por calles vacías, pasó por delante de su antigua casa y miró por la ventana. Había un fuego acogedor en la chimenea y... De repente, decidió volver. Subió las escaleras de la casa y llamó a la puerta. La puerta.

Había una película de mafiosos, en la que contratan a un hombre para espiar a otro, para ser su sombra. Así que alquila un piso justo enfrente del otro hombre y le observa. Los pisos son idénticos, los hombres similares. El hombre al que está espionando escribe incesantemente un libro (¿sobre mí? Se pregunta el espía), y el espía escribe cuidadosamente, en un libro, todos los movimientos que hace el otro hombre.

Poco a poco, el espía empieza a sospechar que el

hombre al que está espionando es el mismo que le contrató, y que el espionaje es mutuo. Pero cuando finalmente sube al piso del otro hombre para aclarar las cosas, y llama a la puerta, y la puerta se abre, hay una pistola apuntándole. El otro hombre dice: si intentas entrar, te mataré.

El doctor de mentira, el quinceañero, el hombre que deja su vida y su mujer, los espías mutuos son curiosamente gente sin hogar. Salen de la vida para reemplazarla: reemplazarla por un libro, una imagen, un juego, una mentira. Dejar la vida; para pasar de una habitación cerrada a otra.

Vamos a suponer que podemos pasar de un estado a otro: dentro y fuera de la vida, del arte, de la muerte, de mí. Por supuesto, lo que aquí nos interesa son los estados transitorios entre uno y otro. Por ejemplo, ¿Cómo es el estado de transición entre vida y arte? o... ¿Qué queremos decir con “el arte que se acerca a la vida”? Diría, mi experiencia me impulsa a decirlo, que el arte y la vida están lo más cerca posible el uno del otro. Sólo hay una puerta entre ambos. Sólo una puerta. Pero, por favor, recuerda las palabras de nuestro hombre en la película de gansters: si intentas entrar, te mataré.

Uno se pregunta qué hay detrás de la puerta, dentro de la habitación... Como la habitación cerrada es el lugar donde no estamos, no tenemos ninguna posibilidad de saber lo que hay dentro. La habitación cerrada son todas las posibilidades, pero ninguna en concreto. El gato está muerto y vivo al mismo tiempo. La habitación cerrada es como una carta boca abajo... como un interruptor. No contiene vida, o muerte, o arte... pero contiene el interruptor entre ellos. Es como un punto ciego a través del cual el espacio entero se da la vuelta.

Si se pudiera reemplazar la vida por el arte, si el arte se pudiera reemplazar por vida, si pudiera reemplazar a la persona que estoy encarnando... si pudiera reemplazar a la persona que estoy encarnando, entonces Yo ya no sería. Así que todo empieza en el momento en el que yo paro.

Pero ya no puedo seguir hablando de ello.



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

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





calyser
calidad y servicio en climatización



Soluciones Integrales de aporte SOLAR

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



Saunier Duval

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.



PORTON CLASICO



Prodigitalia.com

MOD. ZARAUZ 2,50X 2,00X 8 - Roble macizo

www.portonclasico.com

portonclasico@portonclasico.com

Carretera Madrid - Toledo (A42) km. 47.
Desvio Yuncler Lominchar.
Detrás de gasolinera Repsol.

www.forjanoble.es

forjanoble@forjanoble.es

Telf: 902 431 840
629 150 546

nada que te pertenezca.
Pero, por favor,
deja que me quede en tu casa'



GRIFERIA

Roca

Bienvenida a casa

cabanes

Avda. de la Ciencia, 7
13005 CIUDAD REAL
Tel: 926 27 47 16 - Fax: 926 22 42 83
cabanes@cabaneshogar.com.com
www.cabaneshogar.com.com

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

¿ 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 ?

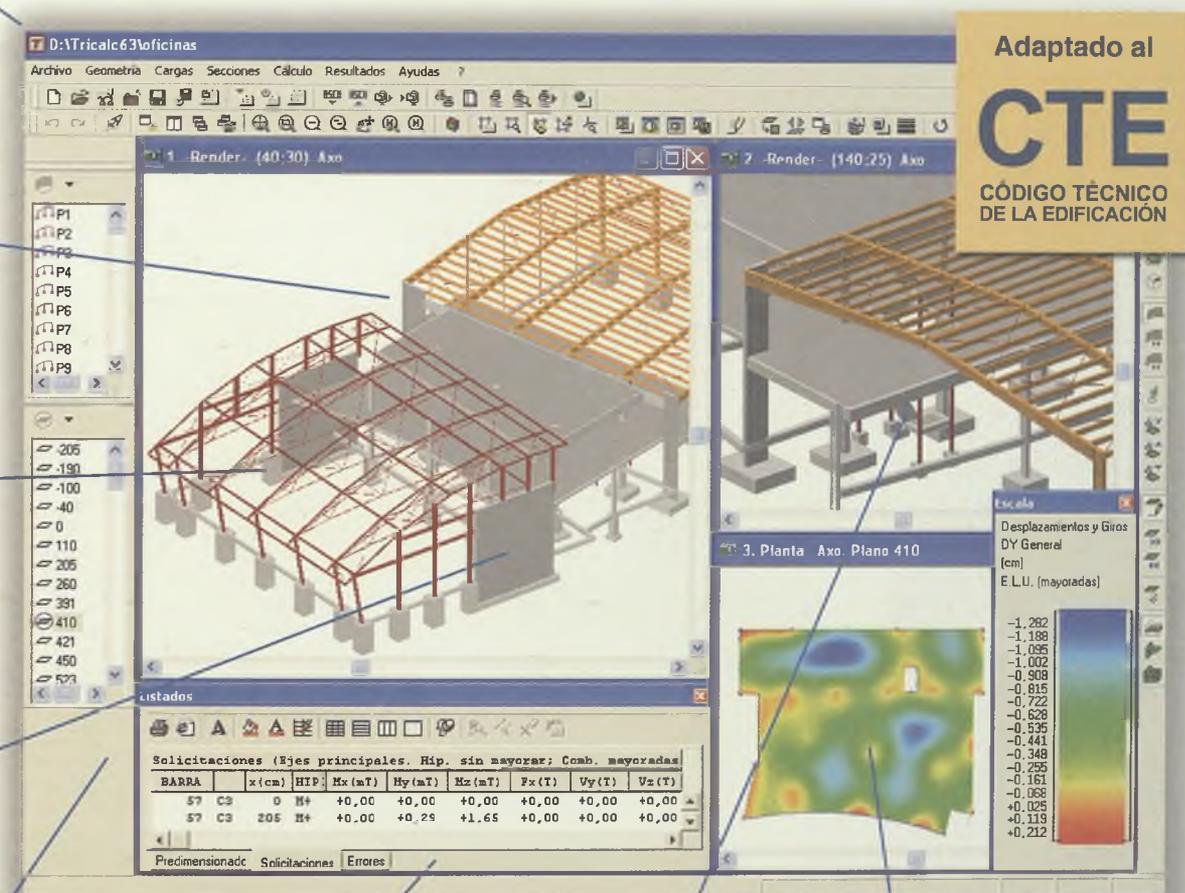
En la mayoría de los casos es necesario trabajar en alzado, en sección o en 3D, para verificar los resultados y minimizar los errores: gráficas por pórticos, forjados inclinados definidos en su verdadera dimensión... como los programas de CAD existentes hoy, sin más.

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

WALKER EVANS, Anotaciones breves y sugerencias para los fotógrafos, ca. 1966

(Creo que algunos fotógrafos de Yale, quizás no todos, desconocen ciertos hechos, procedimientos y procesos del manejo de la cámara y el revelado. Puede que la siguiente información sirva para ayudarles a ellos. Aunque, probablemente también me ayude a mí).

- Los obturadores de las cámaras no están preparados para funcionar correctamente cuando hace mucho frío. Se pueden “invernizar” en The Professional Camera Repair Service en la calle 47, piso noveno, en Nueva York (preguntar por el señor Forscher).
- La única técnica de retoque correcta que conozco es el “Spotone”, a la venta en la mayoría de las tiendas de material fotográfico. Lleva una hoja de instrucciones que te tienes que asegurar de pedir. Debes utilizar el pincel más fino (el que viene marcado con el N° 0). El “Spotone” penetra en cualquier emulsión, se puede quitar rápidamente, y es prácticamente invisible en todas las superficies si se ha aplicado correctamente, después de haber igualado los tonos.
- Hay que vigilar cómo funciona la velocidad del obturador, ajustarla periódicamente para que sea lo más exacta posible. Los obturadores se van desajustando sin que nos demos cuenta, como el temporizador de un coche. Piensa en la cámara como si fuera tu reloj; cuanto menos lo utilices menos ajustado estará.
- Recomiendo el uso de disparadores de cable para todos los trabajos donde sea posible, sobre todo en trabajos hechos en condiciones más o menos estáticas, por ejemplo: arquitectura, paisajes...
- También recomiendo tener siempre una cámara a mano. Incluso, si es posible, llevarla en el bolsillo, preparada, como si fuera una pistola (también un fotómetro). Lo aconsejable es que se planifique cuidadosamente una sesión fotográfica, pero hoy en día uno debe estar preparado para improvisar cualquier fotografía que se le presente ante sus ojos. Si tienes una cámara de bolsillo de 35 mm., llévala siempre contigo.
- Para el tiempo muy frío existen unos guantes de golf hechos de finísima piel que yo encuentro muy agradables y útiles para trabajar. Se ve mucho mejor si no se te están congelando las manos.
- Trabaja solo si puedes. Las chicas son particularmente perturbadoras y si quieres concentrarte tu deber es hacerlo. Esto no es antifeminismo, es sentido común. Las acompañantes con las que estés, a menos que tengan mucha paciencia y estén al servicio de tu ingenio, se aburrirán como ostras con lo que haces. A la larga, esto hará que se arruine tu concentración.
- No te preocupes de si el medio, la fotografía, es arte. Esta cuestión está obsoleta y es absurda. O haces arte o no lo haces. Y no pienses mucho sobre ello. Sólo haz fotos, actúa.

ISSN 1886-7693



formas **14** septiembre 2006
Revista del Colegio de Arquitectos de Ciudad Real

PVP **18 euros**