

Una estatua, ¿de qué?

Sobre los procesos de creación contemporáneos

Tesis Doctoral
Doctorando: José María ROMERO

Directores de Tesis :
Dr. José Morales Sánchez, catedrático Universidad de Sevilla
Dr. Alfredo Rubio Díaz, profesor titular Universidad de Málaga

Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad de Granada

Granada, noviembre de 2005

VOLUMEN 1/2

Capítulo 0-Preámbulo
Capítulo 1º-Introducción
Capítulo 2º
Capítulo 3º
Capítulo 4º
Capítulo 5º
Capítulo 6º
Capítulo 7º

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: José María Romero Martínez
D.L.: Gr. 1017 - 2006
ISBN: 84-338-3893-8

Una estatua, ¿de qué?

Sobre los procesos de creación contemporáneos

Tesis Doctoral
Doctorando: José María ROMERO

Directores de Tesis :
Dr. José Morales Sánchez, catedrático Universidad de Sevilla
Dr. Alfredo Rubio Díaz, profesor titular Universidad de Málaga

Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad de Granada

" - Una estatua, ¿de qué? -preguntó Tristusa- ¿De mármol? ¿De bronce?

- No eso es demasiado arcaico -respondió El Pájaro de Benín-. Quiero hacerla de nada, como la poesía y la fama.

- ¡Bravo! ¡Bravo! -replicó Tristusa, mientras aplaudía-, una estatua de nada, de vacío, eso es ¿Cuándo empezamos?" ¹

Guillaume Apollinaire

"Un ambiente es conformador de conductas" ²

Alejandro de la Sota

0. Preámbulo

La creación artística contemporánea es la construcción de nada; la construcción sin objeto. Todo proceso innovador e inventivo en la contemporaneidad se fundamenta -si se pudiese decir que para conseguir cosa como la nada hiciesen falta cimientos-, en el intento de organizar sobre los objetos y sobre los *sujetos* una especie de perversión de la realidad, que nunca deja de ser una simulación de "verdad".

¹ APOLLINAIRE, Guillaume: "El poeta asesinado". Pg. 174. Simio. Barcelona. 1996.

² DE LA SOTA, Alejandro: "El Pabellón de Barcelona de Mies" (1986). En DE LA SOTA, Alejandro: "Alejandro de la Sota. Arquitecto". Pg. 226. Pronaos. Madrid. 1989.

Una construcción que sin embargo no tiene que ver únicamente con la destrucción, es decir, con algo sólo negativo, porque no es lo opuesto del ser de la construcción, sino algo diferente. En este sentido, la invención auténticamente productiva que caracteriza nuestra época, sería una "no-construcción" creativa.

Un suceso que en lugar de relacionarse con la *Idea* que remite al mundo de lo platónico, y por tanto, a la estabilidad de la Identidad y de lo Mismo, se asocia mejor a *Eídola* (simulacro); porque ésta reúne en torno a sí la inestabilidad de la Diferencia y de lo Otro.

Si el mundo clásico se puede considerar el de lo racional y de lo positivo, el del modelo, y el del sujeto y objeto aislados, el momento contemporáneo se entiende mejor asociado con procesos, con acontecimientos, con las mezclas extrañas entre *sujetos* y objetos (devenires *sujetos* de los objetos, y a la inversa)... en definitiva, con grandes maquinaciones de la realidad que surgen de las *miradas* de los *sujetos contemporáneos* que están des-fundamentadas.

*"Lo realmente esencial, lo realmente productivo es el camino...
Después de todo, el Devenir es más importante que el Ser."*

Paul Klee

Esta tesis se sitúa en la aparente grieta que Klee deja marcada entre el Ser y el Devenir. Porque en realidad, el arte contemporáneo produce la conexión, la con-fusión, sin identificación de las partes, de los dos conceptos, y de otras parejas de conceptos.

Lo que diferencia claramente el arte de nuestro tiempo del arte moderno de principios de siglo (o desde la Ilustración), es que ahora el Ser se comprende como "Siendo", o sea, verdaderamente como verbo, y no como sustantivo o sujeto (como recordó y/o denunció Martin Heidegger). El Ser es Devenir, de la misma manera que el Devenir se transforma en Ser. Y esto afecta definitivamente al autor-artista y a su obra.

Y la supuesta grieta deja entrever, a través de la velocidad y de la movilidad de los acontecimientos que nos acompañan en nuestro momento, y de lo relativo de sus territorios, unos tiempos y unos espacios que rompen las identidades hasta entonces fijas y determinadas de las cosas, de las memorias, de las historias, ... ; y que

en el fondo de todo ello, debilitan y erosionan la identidad y estabilidad del Hombre.

Desde la Ilustración, hay una simetría especular entre la imagen que los artistas tienen formada de sí mismos como *sujetos*, y los modelos que ellos crean para las disciplinas que desarrollan. Esto quiere decir que cuando un artista moderno modeliza no está haciendo otra cosa que produciendo reglas y objetos que los intenta identificar a sí mismo. Su modelo es él en cuanto *sujeto*; y el mundo y las obras que produce, reflejos de sí mismo ³.

Pero cuando Marcel Duchamp decide elegir un urinario en una fontanería y colocarlo boca abajo en una sala de exposiciones -*Font*, 1917-, más que ampliar la mirada del arte -que desde luego lo hizo-, consigue destruir de una vez por todas el "valor artístico" de una obra artística, e inevitablemente, y aunque él no lo quisiera -porque al fin y al cabo el sanitario llevaba implícito la cualidad de obra de arte y su firma como seudónimo-, desestabilizar y descolocar al autor-*sujeto* que elegía ese objeto.

³ El mito del arte clásico y del primer arte moderno se pueden representar como el de Narciso (la identidad); el del arte contemporáneo con el del Minotauro (la diferencia, recordando a Jorge Luis Borges).

Lo que ocurre con este hecho es que se fractura -además para siempre- la herramienta -espejo- en la que se miraba el artista para crear "su" obra, convirtiéndose por ello el modelo en algo difícilmente reconocible y fácilmente quebradizo. El artista sabe que el modelo, o algo parecido se encuentra ahí, pero ya no hay manera de identificarlo. El creador moderno empieza a tener dificultades con su proceso de creación convencional, es decir, con el proceso clásico que tenía su origen en el re-conocimiento (incluso aunque éste fuese tan intangible como el de un modelo mítico). Y comienza a mostrarse inservible porque lo que falla es la seguridad que daba la memoria de uno mismo como material sobre el que fundamentar un argumento cierto (Verdad) y/o eficaz (Racional) ⁴.

En el momento en el que la memoria no es el soporte de una búsqueda artística -o por lo menos no el único-, empieza a hacer su aparición una *imaginación* relativamente libre de ataduras. Una amnesis que, si en un principio se pensaba casi como lo opuesto al recuerdo e incluso su liberación, verdaderamente se convierte en una herramienta nueva imposible de separar de la anamnesis. Otra pareja de conceptos - memoria e imaginación (además de la de sujeto-objeto)-, difícil de

⁴ Por creador moderno se entiende aquí al que nace en el Renacimiento y empieza a tener problemas con el re-conocimiento, pero también es válido el artista moderno de la

separar que irá apareciendo constantemente en esta tesis (entre las cosas que se buscan, o se han pretendido encontrar, una de ellas sería *la imaginación del pasado*, o lo que es mismo, lo que de *futuro* -actual presente-, posee el pasado).

Duchamp, además, con esa "actuación" referida y las demás que provoca antes y después, contamina de manera irremediable al arte de nuestro siglo -autores y obras- de lo conceptual. De tal manera que ya ningún proceso artístico será verdaderamente creativo o innovador, y ningún objeto u obra será importante desde el punto de vista de lo contemporáneo, si no va "explicado/a"⁵. Y esa explicación nunca será sólo académica o disciplinar. Se mezcla también con lo corporal y el deseo (eros):

*"Deseo apresar las cosas con mi mente del mismo modo que el pene es apresado por la vagina."*⁶

Marcel Duchamp

Ilustración, que se diferencia claramente de la incomodidad existencial del artista contemporáneo, que es uno de los sujetos-objetos de la presente tesis.

⁵ DANTO, Arthur C.: *"Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia"* (1997). Paidós. Barcelona. 1999.

⁶ TOMKINS, Calvin: *"Duchamp"* (1996). Pg.98. Anagrama. Barcelona. 1999. Según Tomkins: *"deseaba <atrapar las cosas con la mente del mismo modo que el pene se siente atrapado por la vagina>".* Y continúa: *"Para Duchamp, eros era más poderoso que el sexo y más liberador que el amor y su verdadero hábitat era la mente humana."* KRAUSS, Rosalind: *"El inconsciente óptico"* (1993). Pg.122. Tecnos. 1997. Según Krauss: *"Quiero que mi mente aprese las cosas al igual que la vagina apresa al pene"*.

Por ello, no es posible intentar comprender la actividad inventiva contemporánea, en su carácter "avanzado", separándola del pensamiento de nuestro siglo (especialmente aquel más unido al cuerpo y al deseo ⁷). La creación artística, y la arquitectura lo es, va íntimamente ligada a una o varias formas de pensar ⁸. Y son las distintas maneras de pensar las que producen los diferentes resultados, incluso aunque sus productores no sean conscientes de ello (entendiendo el término productor en un sentido muy amplio ⁹).

Eso no quiere decir que sin el pensamiento no se pueda sentir el arte actual. Si realmente alguna cosa queda clara dentro del arte, es su funcionamiento como una auténtica maquinaria de producción de sentido-sinsentido, carente siempre de una explicación cerrada. De hecho, el final del arte -su muerte-, sería su explicación de-finitiva. Por tanto, el crear contemporáneo es siempre romper el significado de las

⁷ Por ejemplo: Michel FOUCAULT, Gilles DELEUZE y Felix GUATTARI.

⁸ DANTO, Arthur C.: *"Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia"* (1997). Paidós. Barcelona. 1999.

Danto localiza el verdadero salto del arte contemporáneo a la época posthistórica cuando ninguna teoría estética es capaz de distinguir entre una obra de arte de Andy Warhol y el producto comercial en el que ese inspira; es decir, de localizar la diferencia entre un objeto que es artístico y otro que no lo es. Y esto, según él, sólo lo puede resolver el pensamieto o la filosofía propuesta por el artista.

⁹ Por productor Pierre BOURDIEU se refiere en *"Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario"* (1992) [Anagrama 1995], a todos aquellos que influyen de manera importante y determinante en el campo de la creación-valoración-recreación del arte: artistas, artistas opositores, críticos, historiadores, promotores, público...

cosas dándoles un sentido nuevo; un sentido sin significado, sin explicación final, pero produciendo una apertura que rompe antiguas cadenas, y permite la aparición de prácticas de autonomía individuales y colectivas.

También se utiliza el auténtico lenguaje contemporáneo cuando aparece en toda su riqueza la condición connotativa; esto es, cuando aunque algo se comunica, no es posible entender lo dicho sin deshacerse en un doblez que incansablemente recubre las palabras de falta de identidad. Nuestro hablar sería el de romper el significado de las palabras haciéndolas resonar, afectando a nuestras propias *sujeciones*.

*"Pero no hice nada. Parece que hablo, y no soy yo, que hablo de mí, y no es de mí."*¹⁰

Samuel Beckett.

Desear comprender el arte en su sentido filosófico -su carga de pensamiento-, no es querer cerrar toda futura interpretación, sino romper -y por ello abrir dentro de lo posible- aquellas ataduras a las que se encuentra "sujetado". Entre otras cosas, a un pensamiento que no sería tan contemporáneo; esto es, que no reconociese y recrease su propio mundo, pretendiendo anclarse en el lastre pasado. Tampoco ello

¹⁰ BECKETT, Samuel: *"El innombrable"* (1953). Alianza Editorial. Madrid. 1988.

supone pretender hacer filosofía, pero sí de ser sensibles a "descubrimientos" que otros han realizado y que pueden hacer más actuales y "reales", dentro de lo posible, unas disciplinas.

0.1. LA CRISIS MODERNA. LA CRISIS DEL HOMBRE.

"Experimentaba y hacía que mi cara pareciera otra persona." ¹¹

Cindy Sherman

Si se dice que sin la noción de *sujeto* no habría pensamiento moderno, se puede afirmar que, sin el *problema del sujeto* no existiría el arte contemporáneo. Plantear este problema es intentar comprender mejor a los *sujetos* y a los mecanismos "reales" que producen lo que se produce.

A principios de siglo, y es algo que se arrastra hasta después de la II Guerra Mundial, el objeto de la producción artística todavía se dirige a un tipo de Hombre dado de antemano: el *sujeto* humano ¹². En general, los planteamientos artísticos no intuyen la posibilidad de que exista un

¹¹ VIDAL, Carlos: "Entrevista con Cindy Sherman". Pgs.18-27. Revista LÁPIZ nº148. Madrid. 1998.

¹² *Sujeto* a sí mismo, según la noción de Descartes.

Hombre que no se encuentre *sujeto* "a sí mismo". De hecho, la historia del arte y de la arquitectura se construye ajena a esa posibilidad.

Sí es verdad, sin embargo, que Friedrich Nietzsche influye con sus anuncios de *la muerte de Dios* y el nacimiento del *Superhombre* en los grupos de las vanguardias (p.e. : los expresionistas y afines), pero su influencia directa en el desarrollo artístico posterior no parece determinante, sino más bien marginal. Afecta en todo caso a lo formal pero no a lo sustancial.

La muerte de Dios anunciada por Nietzsche produjo, inevitablemente, la muerte del hombre moderno pensado y creado desde la Ilustración. Esta tremenda crisis que afecta al Hombre, que fue iniciada por el psicoanálisis, pensada por Martin Heidegger y retomada por Michel Foucault, confirma para el arte -y seguramente para cualquier actividad creadora-, primero el desmoronamiento del Autor -que ya había anunciado Marcel Duchamp para el arte de manera un tanto inconsciente¹³-, y posteriormente la muerte de la Obra u objeto artístico.

¹³ Cuando Marcel Duchamp decide señalar un objeto cualquiera para instalarlo como una obra de arte, todavía piensa que el dedo que señala es el del Autor, el del artista investido con ese poder de demiurgo que se le supone a todo creador clásico.

Tras las barbaries de la II Gran Guerra -y las que se siguen y se seguirán haciendo-, ya no es posible pensar en un ser humano fuerte *sujeto* "a sí mismo", racional, como fundamento de un orden ideal que se establecerá gracias al Progreso en un futuro más o menos próximo. La crisis de la Utopía ¹⁴, con la destrucción de los mitos del Progreso y de la emancipación de la Humanidad, lleva implícita la crisis del Humanismo, y en consecuencia, la debilidad del concepto de Hombre; es decir, del *sujeto* como principio sobre el que se fundamenta el mundo de la modernidad.¹⁵

El ser humano está contaminado desde que es consciente de su propia crisis. Y más que *sujeto* hecho y dado de antemano fuera del tiempo, se encuentra *sujetado* a las condiciones de entorno que le da "su" tiempo. Un tiempo siempre construido por lo social, lo cultural, lo histórico, lo económico, lo político... , y que mejor que condicionar externamente su forma de ser, auténticamente lo constituye. En una constitución "externa" y ajena a sí mismo, que tiene como resultado el denominado *descentramiento del sujeto*, y que en el pensamiento contemporáneo ha

¹⁴ Iniciada de manera imparable por los golpes morales que representaban Auschwitz y las bombas atómicas de Hiroshima y Nagashaki para el también mito del pensamiento de la Razón.

¹⁵ Antes de la Ilustración el mundo se fundamentaba en Dios, y después en un Hombre autónomo centro de todas las cosas.

producido tan importantes frutos (la comprensión de la artificiosidad del mundo, la sobrenaturaleza del hombre, la cultura y la ciencia...).¹⁶

Entre las condiciones de entorno, que no son menos importantes, aparecen, además, todas aquellas formas de pensar que se hallan ancladas fuertemente al pasado; pero que también conforman un presente, al que se le hace imposible poder evitar esa pesada carga del pasado, para pensar su propio presente, y su posible futuro (e irónicamente pensar su pasado). Aquí, respecto del arte, hay que destacar el concepto de "*habitus*" propuesto por Pierre Bourdieu especialmente en su libro "*Las reglas del arte*",¹⁷ en donde demuestra la falsa naturalidad con que artistas, críticos y demás productores del mundo del arte ven, analizan y revisten su campo -en este caso artístico, aunque se puede trasladar a cualquier otro campo: político, científico, académico...-, cuando es algo completamente construido y dominado por fuerzas alimentadas artificialmente y por ello detectables y explicables.

¹⁶ El descentramiento del hombre, su des-fundamentación como centro, ha provocado la comprensión de los espacios discursivos del poder, la verdad, la justicia, la historia, la ciencia, etc... de los distintos momentos históricos que "nos" construyen. Sobre el desenraizamiento del mundo natural de lo auténticamente humano, es decir, de la completa artificiosidad y "*no necesidad de lo humano*" ya José ORTEGA Y GASSET, lo había anunciado hace tiempo en "*Meditación de la técnica*" (1933) [Santillana. Madrid 1997].

¹⁷ BOURDIEU, Pierre: "*Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*" (1992). Anagrama. Barcelona. 1995.

Aún así, todavía se abre la posibilidad de pensar diferente. En vez de seguir dentro de la identidad de lo Mismo y del Ser clásicos, aparecen los infinitos "no-lugares" de la diferencia de lo Otro y del Devenir. Y aunque la dificultad se hace seguramente irresoluble, deja espacio y tiempo, *no* para la pregunta sobre qué tipo identidad de ser humano es el que pensamos que es posible en la actualidad; sino más bien -y se dice en el plural que admite la diferencia-, quiénes somos, qué *sujetos descentrados* somos, o podríamos llegar a ser en un futuro no muy lejano (aunque esto último sea utópico y por ello difícil).

"Si Je existe, Je est un autre."

Arthur Rimbaud

Estas son preguntas críticas que el campo realmente innovador-provocador de la creación se está planteando en estos momentos (o se debería plantear); y que además, se pueden rastrear a lo largo de todo este siglo como fermentos que no llegaron a cuajar en tendencias (o sería más correcto decir, que no llegaron a entenderse). Sobre todo son preguntas especialmente pertinentes cuando la faceta "artística" de la que se habla es la arquitectura, el urbanismo o la intervención en el territorio.

Seguramente el olvido de esa preocupación crítica se inició con el nacimiento de las disciplinas a principios del siglo XIX. Y es algo que va unido al "poder" y "habitus" de los profesionales y especialistas que llegan a desarrollar unas técnicas herméticas que son capaces de producir determinadas realidades-verdades difícilmente desmontables por alguien ajeno a ellas (p.e. la de las competencias y la de eterna crisis).

"¿Y si declaramos simplemente que no hay crisis y redefinimos nuestra relación con la ciudad no como sus constructores sino como sus meros sujetos, como sus partidarios?".¹⁸

Rem Koolhaas

Dejando al margen cuestiones de comportamientos y ética, siempre resbaladizas (y aunque, por ejemplo, una gran mayoría de arquitectos que lideran la arquitectura actual a través de los medios de comunicación -y del trabajo- no sean capaces de articular palabra o intención sobre a quién o a quiénes se dirigen), es difícil no ser receptivos a las llamadas de unos pocos que, al menos, se encuentran llenos de dudas y de preocupación por las coacciones que pueden

¹⁸ KOOLHAAS, Rem: "¿Qué fue del urbanismo?". Revista de Occidente nº185. Madrid. Octubre de 1996.

construir y las alienaciones que provoquen sus actividades proyectuales en las personas o grupos a quienes van dirigidos.¹⁹

0.2. ORIGEN, FUNDAMENTO Y ESENCIA DE LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA

"¿Qué pensar de los imbéciles que dicen que el artista es siempre inferior a la naturaleza?"

Paul Cézanne

¿Pero a parte de lo comentado puede existir un origen claro en el arte contemporáneo? ¿Existe un momento en el que a partir de entonces el proceso de creación se pueda considerar contemporáneo? Y si realmente estas preguntas fuesen afirmativas ¿Cuáles son los fundamentos del arte actual?

Con la búsqueda de los orígenes pasa algo parecido a lo que sucede con el significado de las palabras: no hay manera de aprehender el valor denotativo de éstas, y siempre se habla con los valores connotativos; con lo que rodea sus verdaderos -¿originales?-, significados.

¹⁹ Aquí proyectuales se entiende en el sentido amplio de pro-yectar (lanzar) : acción que no se acaba en el diseño del objeto, sino que continúa en el proceso que se provoca en un determinado ambiente o lugar, y que afectará deviniendo con sus usuarios.

Los conceptos “origen”, “fundamento” y “esencia” de la contemporaneidad, presentan una relación casi continua e imposible separar. En general, se considera el nacimiento de una cosa, su origen, como su fundamento. Se considera el fundamento de algo, además de como los cimientos, como lo que auténticamente "es" y lo soporta. Y se entiende la esencia de una cosa, además de como lo que auténticamente "es", como lo propio de ella, lo inmanente a ella.

Pero puede ocurrir que en el arte todo origen no tenga nada que ver con lo que funda; que todo fundamento lo es de algo que ya se ha transformado "esencialmente" cuando emerge lo fundado. O lo que es lo mismo, que el fundamento de todo proceso creativo en arte, o en arquitectura -y su origen-, se situaría en algo ajeno a ese arte y esa arquitectura. Y así pues, podría ocurrir que ese algo ajeno, pero pre-artístico y pre-arquitectónico con la potencia de convertirse en arte y arquitectura, y no esencialmente arte y arquitectura, en realidad fuese la esencia de su creación.

"El proceso es el principio, pero éste retrocede cada vez más, de modo que más que un inicio, es la búsqueda de un inicio".²⁰

Donald Judd

Es decir, si hay alguna esencia del arte contemporáneo es cuando éste niega "su origen" y se propone como "anti-arte". Cuando su condición es desapacible y produce un "anxious Object".²¹

De esta manera, lo propio de la creación en arte y en arquitectura es aquello que siempre se encuentra hasta ese momento al margen de sus propias disciplinas, en una "fuga"²², y que no es otra cosa que una contaminación y una "desconfianza" en sí misma²³; una "invención" en el sentido nietzscheano. Una invención, simulación o fabulación que nace como una ruptura, pero "que posee un comienzo pequeño, bajo, mezquino, inconfesable. Este es el punto crucial de la *Erfindung*

²⁰ Tomado de una conferencia mecanografiada de Josep QUETGLAS en Baeza (alrededor de 1995).

²¹ QUETGLAS, Josep: "Pasado a limpio II". Pg.37. Editorial Pre-textos COA Gerona. Valencia. 1999.

²² DELEUZE, Gilles - GUATTARI, Felix: "Mil Mesetas. 2ª Parte de capitalismo y esquizofrenia" (1980). Pre-textos. Valencia 1988.
DELEUZE, Gilles - GUATTARI, Felix: "¿Qué es la filosofía?" (1991). Anagrama. Barcelona 1994.

²³ QUETGLAS, Josep: "Pasado a limpio II". Pg.37. Op.Cit.

*(invención). Fue debido a oscuras relaciones de poder que se inventó la poesía".*²⁴

Entre las invenciones del arte más disciplinar y académico de ahora está la permanente lucha entre la memoria y la imaginación. Toda obra de arte actual que desee considerarse a sí mismo Arte -arquitectura incluida-, instituye a la vez -dentro de sí-, la lucha del comentario y juego con la historia contra la conjuración y profanación de todo ese andamiaje que le precede. Es, en realidad, la lucha de lo supuestamente conocido y el retorno de lo originario contra la transgresión de lo prohibido y la búsqueda constante de nuevos límites. Esto es, hablar conscientemente como ficción del mito del tiempo-sin-tiempo que es también hablar del mito del lugar-sin-lugar (a toda supuesta Edad de Oro le corresponde su Ciudad Ideal).

Pero el arte contemporáneo más comprometido políticamente es -por el contrario-, aquel que se produce sabiendo de la indigencia del hombre actual, que es la indigencia del *sujeto* ante la destrucción e irreversibilidad del tiempo y los devenires. Por ello -y por otra parte-, toda creación contemporánea suele explicar o denunciar esas oscuras

²⁴ FOUCAULT, Michel: "La verdad y las formas jurídicas". Gedisa. México. 1983.

relaciones de poder -mezquinas e inconfesables-, que producen la amalgama de ser y devenir, la mezcla de primitivismo y de ruina decadente, el continuo ir y venir de delante hacia detrás, o viceversa, a velocidades infinitas ²⁵ -o tremendamente lentas-, que impiden las explicaciones de la diversas realidades, pero que busca “procesos de subjetivación alternativos”. ²⁶

Porque un acto donde el movimiento entrecortado en cualquier lugar se utiliza como fuga para empezar -que es también la mezcla contaminada de origen y esencia, memoria e imaginación, pero que en realidad nunca pretendería perderse en el puro caos ni confundirse con él-, tiene sólo sentido cuando es un proceso de liberación de ataduras, de producción de nuevas formas de vida más autónomas, y no –como avisa Paul Virilio-, la inversión de lo anterior y una mayor profundización en estados heterónomos previos.

"Nada de caos, maldita sea". ²⁷

Jackson Pollock.

²⁵ Según Virilio: “Hace tiempo, la aceleración de la realidad del tiempo provoca la repulsión del ser aquí presente. A semejanza del escalofrío que produce la retirada del cuerpo, la desaparición de la esperanza en el porvenir produce la regresión del espíritu, el resentimiento permanente”, en VIRILIO, Paul: “Un paisaje de acontecimientos” (1996). Pg. 15. Paidós. Barcelona 1997.

²⁶ AA.VV.: “Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español”. Volúmenes 1 y 2. Universidad Internacional de Andalucía, Museu D’Art Contemporani de Barcelona y Arteleku. Actar. Barcelona. 2004-05.

²⁷ KRAUS, Rosalind: “El inconsciente óptico” (1993). Pg.271. Tecnos. Madrid. 1997.

0.3. LA MIRADA CONTEMPORÁNEA

“La vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes de hablar.

*Pero esto es cierto también en otro sentido. La vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos este mundo con palabras, pero las palabras nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él. Nunca se ha establecido la relación entre lo que vemos y lo que sabemos”.*²⁸

John Berger

La mirada actual es rápida, inmediata -infinitamente inmediata-, y se fragua con una *invención*, que pretende no sólo romper con todo lo anterior producido, sino además reutilizar esos materiales deshechos, rotos, en una estrategia transgresora para la que la mirada anterior -la clásica-, cada vez es menos servible. En este sentido la mirada contemporánea es indolente. Ahora se mira más pero se siente menos. Se mira por fragmentos y al azar. Es como si el órgano visual y el cerebro sufriesen el problema de una conexión discontinua. La mirada contemporánea “*está escindida del ojo*”²⁹.

²⁸ BERGER, John: “*Modos de ver*” (1974). Pg.13. Gustavo Gili. Barcelona octubre 2001.

²⁹ KRAUS, Rosalind: “*El inconsciente óptico*” (1993). Pg. 100. Tecnos. Madrid. 1997.

El arte ha consistido siempre en hacer ver de otra manera, separar las palabras de las cosas, juntar de nuevo palabras con cosas; abrir una brecha en el campo artístico en donde se mueven los productores, pero viendo lo diferente, no lo opuesto o lo contrario. Y ver lo diferente de lo que ocurre en cada momento en ese campo, no es posible sin rescatar la memoria y hacer brotar la imaginación. Es en realidad encontrar lo inmemorial del pasado y descubrir lo inimaginable del presente. De ahí la inseguridad del creador siempre ante lo impensable.

Si hay algo que caracteriza la creación artística contemporánea es la conciencia de que *"la realidad no es algo dado sino producido"* ³⁰. Desde ese momento, se descubre que la mirada no es algo que se posee en esencia propia, sino que cada uno produce su mirada mientras mira; o lo que es igual, se construye a sí mismo en ese proceder (incluso aunque no sea consciente de ello). Este proceso contemporáneo de construir mientras se mira –construir mientras se inventa-, implica también que en el arte actual "todo se juega, se goza, *en la primera mirada*" ³¹ y que la mirada sea cada vez *la primera mirada*; nueva y distinta cada vez (sin fundamentos).

³⁰ CRUZ, Manuel: *"Introducción: Tiempo de subjetividad"*. En AA.VV.: *"Tiempo de subjetividad"*. Paidós. Barcelona. 1996.

³¹ BARTHES, Roland: *"El placer del texto"* y *"Lección inaugural de la Cátedra de semiología literaria del Collège de France"* (1973). Siglo XXI. México 1991. En *"El placer del texto"*. Pg.84.

Seguramente la repetición incesante de esa primera mirada ocurre con más claridad que en otras épocas; y aunque no podamos evitarla, con los inconvenientes que ello conlleva, no deja de ser una ventaja tremenda (en el doble sentido de grande positiva y terrorífica).

El arte siempre ha sido la seducción de la mirada. Pero ahora, cuando hablamos de la mirada contemporánea, en realidad lo hacemos metafóricamente, pues la mirada actual -y no sólo en lo artístico-, es un mirando siempre sobresaltado y cambiante; nunca una mirada estática, ni extática: no hay tiempo para el éxtasis en la mirada contemporánea a no ser que sea en el instante; en seguida se pasa de un instante a otro, o de un lugar a otro sin solución de continuidad.

La mirada actual posee, además, la condición del deslumbramiento. Y el sujeto y el mundo contemporáneos se deslumbran; al mismo tiempo que se iluminan, se ciegan. En nuestro momento la mirada padece de deslumbramiento, esto es, sufre menos nitidez y calidad que respecto a la de la modernidad (p. e.: de las vanguardias, que era más fija, nítida y observadora). Y si su calidad ha disminuido, su cantidad además -el número de veces que se mira-, ha sufrido un exceso considerable. Se mira más, y se ve menos.

*"En suma: sólo veo lo que se presenta justamente delante de mí; sólo veo lo que se presenta muy cerca de mí; lo que veo mejor, lo veo mal."*³²

Samuel Beckett

Al ser menos determinante la mirada actual, su prevalencia sobre los otros sentidos es menor; y éstos se encuentran mejor capacitados para aprehender las cosas. Incluso la mirada actual podría estar fuera del ojo: la fotografía a partir de finales del XIX inventó una manera de mirar distinta al introducir otra idea *"del tiempo, en el que la imagen fluctúa, se destruye, se objetiva y se autorreproduce al igual que en el mundo en el que se genera."*³³

Y si en realidad no se necesitan descubrir ni las esencias, ni los orígenes de las cosas o de los objetos -porque es muy posible que no los tengan, o que la cuestión no está en si los tienen o no los tienen-, el defecto de la mirada contemporánea sería una ventaja por cuanto poseería la virtud de la falta del poder de identificación; y por tanto, de captar, dentro de lo que cabe, el sinsentido de las cosas, la no-veracidad de los hechos, el no-ser de los sujetos, la no-significación del

³² BECKETT, Samuel: *"El innombrable"* (1953). Alianza Editorial. Madrid 1988.

³³ JARAUTA, Francisco: *"Camera obscura"*. En FONTCUBERTA, Joan: *"Contranatura"*. Actar. Barcelona. 2001.

lenguaje, la no-definición del habitar; en definitiva, capturar la *ilusión* del mundo y la posibilidad de la *invención* de su *poiesis*, es decir, de la producción de su poética.

La mirada del sujeto contemporáneo puede resbalar por las superficies de las cosas -muchas veces brillantes y luminosas-, sin perder el mínimo conocimiento de la realidad, pues éstas no tienen profundidad y carecen de espesor.

Como consecuencia de ello, los materiales de que están hechos los objetos contemporáneos no son físicamente importantes, sólo la ilusión que emana de ellos.³⁴

0.4. LO URBANO. LO POLÍTICO

*“Lo inquietante (...) es que vivimos en una sociedad desconocida. Se han quedado anticuados todos los diccionarios de lo social y lo político. Aquello que parece más familiar, más cercano –la sociedad en todas sus ramificaciones- hay que descubrirlo de nuevo, quizá haya incluso que conformarlo, que fundarlo de nuevo.”*³⁵

Ulrich Beck

³⁴ “Sólo la e-moción (como movimiento contagioso)”, según el Dr. Eduardo Serrano.

³⁵ BECK, Ulrich: “La ciudad del riesgo. Arquitectura en la modernidad reflexiva”. Pg.103. Rev. Archiélago nº 62. Barcelona. 2004.

La creación actual es una actividad esencialmente urbana y política. La metrópolis constituye el lugar del presente de la creación contemporánea. Y ésta se encuentra necesariamente interrelacionada con las grandes escalas metropolitanas -espaciales y temporales-, los flujos de las comunicaciones y la información, los lugares marcados por las historias o las memorias urbanas, y la diversidad de colectividades y grupos sociales.

Hasta no hace mucho se ha supuesto -y todavía se da por hecho-, que la relación del ciudadano con su entorno urbano era todavía la característica del siglo XIX: la ciudad baudelaireana, campo de experiencia, del trayecto, de la mirada; una relación planteada todavía a la escala del individuo (para Baudelaire las máquinas asfaltando las calles de París aún tenían un carácter épico, pues era un hecho poco habitual).

Hoy día no es posible pensar en la relación de un habitante con su metrópolis en términos de paseo y mirada. Hace tiempo que los rápidos desplazamientos -de personas, mercancías, información...-, y las continuas emergencias -de nuevos edificios, infraestructuras, extensiones, objetos, edificaciones provisionales, anuncios, carteles, luminosos...-, llevan al usuario de la ciudad actual a perder sus

referencias espacio-temporales. Incluso aunque el lugar sea un centro histórico bien conservado con una gran historia.³⁶ Lo que hoy conocemos como ciudad histórica nunca existió así en el pasado. El centro histórico de cualquier metrópolis -por muy cargado de memoria que esté-, es ciudad contemporánea, y presenta las mismas características que los territorios considerados contemporáneos y sobredesarrollados.³⁷

Los conceptos de laberinto espacial y laberinto temporal describen mejor que ningunos otros el tiempo y el espacio del territorio contemporáneo. Un recorrido no es un idílico paseo. Cualquier movimiento o desplazamiento más o menos largo en la metrópolis hace perder la orientación. La imagen que obtiene un ciudadano en sus recorridos es la del caos urbano.

Los objetos, artefactos y tinglados que pueblan la ciudad actual carecen de la escala tradicionalmente humana. Su desproporción espacial y temporal rompe con la experiencia. Para enfrentarse a lo descomunal, a

³⁶ AUGÉ, Marc: *“El viaje imposible”*. Gedisa. Barcelona. 2001.

³⁷ “Sobredesarrollado”: más que moderno y más que necesario; sobremoderno e innecesario. Idea tomada de Jorge Riechmann (en RIECHMANN; Jorge: *“Tiempo para la vida. La crisis ecológica en su dimensión temporal”*. Ediciones del Genal. Málaga. 2003), y que se puede entender como el desbordamiento que define según Ortega y Gasset la condición del hombre: lo innecesario.

lo que siempre va a ser infinitamente mayor, a lo inconmensurable, a lo incomprensible, las armas que se han usado hasta ahora no sirven. Todo es ruptura, intervalo, impacto, arritmia, corte.

La fragmentación del tejido urbano crea discontinuidades infranqueables; una distancia absoluta entre los lugares. Una situación, que debido a su escala, no se ofrece de inmediato a la percepción. Una extensión que no se deja atrapar por la mirada. Dimensiones que desalientan a toda visión que pretenda abarcarlo todo. Las grandes proporciones metropolitanas realizan una metamorfosis en el campo de la percepción tradicional. Nada favorece la aprehensión visual ni -por tanto-, la espacial.

Las diferencias entre lo banal y lo trascendente se disuelven, y en muchos casos también se borran la separación entre lo público y lo privado, y entre el exterior y el interior. Las cosas se desobjetan, se deshacen. Los acontecimientos se cosifican; se construyen. Cosas y acontecimientos se intercambian fácilmente (esto tiene unos costes y sufrimientos humanos y económicos grandes: es la desterritorialización acelerada y obligada para grandes sectores de la población). Pero por otra parte, la metrópolis proporciona unas facilidades de interrelación y

unos entrelazamientos que puede provocar rupturas que modifican procesos históricos heterónomos.

Antiguamente los monumentos y edificios representaban los valores de la sociedad que la historia iba legando. Éstos magnificaban e idealizaban los acontecimientos de la vida urbana encarnando el alma de la ciudad (habitualmente según la voluntad de aquellos que ejercían o ejercen el poder político y el económico).

En la ciudad de ahora, sin embargo, la obra de arte y la arquitectura pierden toda trascendencia y su poder de sorpresa se anula. Desaparece el lugar que el monumento y la arquitectura representativa ha tenido en la ciudad decimonónica y burguesa. La trama urbana está rasgada permanentemente por flujos de distintos tránsitos, por la velocidad de los tráficos, por los constantes desplazamientos de la población, por las grandes extensiones edificadas y urbanizadas, por los grandes impactos ambientales... y no puede ser identificada por sus habitantes, que más que *habitados* a su lugar se convierten en *nómadas* en su territorio. El nuevo territorio urbano está conformado por antiguas y nuevas formas de vida que se recrean constantemente. Es un ámbito que instaura la interacción entre partes que antes eran imposibles relacionar, y también separa y segrega más que nunca

espacios, barrios, barriadas, funciones y gentes que de otra manera podrían permanecer interconectados.³⁸

Los procesos urbanos actuales –especialmente los inmobiliarios-, son difíciles de manejar por las autoridades locales y han sido dominados por el capitalismo especulador –casi siempre venido de fuera y que huye posteriormente del lugar expoliado una vez realizado el negocio-, que se ha habituado por una parte “a la corrupción como forma de gobierno” (el “convenio” en lugar de la discusión democrática), y por otra, convierte cada vez más el espacio público –el de todos-, en sujeto de negocio privado, y en espacio público de uso privado (la privatización definitiva de lo todo público).³⁹

A los perversos procesos que afectan al espacio público –y especialmente a la arquitectura pública-, se une la inseguridad ciudadana general ante el miedo a lo exterior y lo desconocido –promovido interesadamente por los medios de comunicación y otros operadores-, y el peligro indiscriminado provocado por el terrorismo

³⁸ BORJA, Jordi – CASTELLS, Manuel: “*Local y global: la gestión de las ciudades en la era de la información*” (1997). Taurus. Madrid 2004.

³⁹ DE SALAS, Joaquín: “*Tesis de Granada sobre la corrupción institucional (La corrupción como forma de gobierno)*”. En AA.VV.: “020404. Deriva en ZoMeCS”. Rizoma. Málaga. 2004.

nacional e internacional, junto con otras decisiones poco meditadas y poco racionales.⁴⁰

También aumenta este miedo generalizado: la precarización cada vez mayor del trabajo asalariado por la modificación permanente que supone que el trabajador tenga que adaptarse a las nuevas estrategias empresariales flexibles y a las nuevas tecnologías; la inestabilidad de los comportamientos vitales y sociales nuevos, la debilitación de las capas menos favorecidas de la sociedad -jóvenes, ancianos, inmigrantes...-, que producen en la población, además, el “*no sentirse en la propia casa*” que según Heidegger estaría en el origen de la angustia individual de cada persona, y que es compartido en la ciudad por la “*multitud*” (es decir, por todos en cuanto que individuos no reducibles a uno).⁴¹ La multitud “*es un modo de ser abierto a desarrollos*

Y también en AA.VV. (Rizoma): “*Manual para uso de territorios sobredesarrollados. Dualidades y acoplamientos: administradores y administrados*”. Pgs.81-88. Archipiélago nº 62. Barcelona. 2004.

⁴⁰ BECK, Ulrich: “*La ciudad del riesgo. Arquitectura en la modernidad reflexiva*”. Pgs.99-119. Rev. Archipiélago nº 62. Barcelona. 2004.

Y en BECK, Ulrich: “*Sobre el terrorismo y la guerra*” (2002). Paidós. Barcelona. 2003.

⁴¹ VIRNO, Paolo: “*Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*”. Pg. 30. Traficantes de sueños. Madrid. 2003.

“...el <no sentirse en la propia casa> es, inclusive, un rasgo distintivo del concepto de multitud, mientras que la separación entre <adentro> y <afuera>, entre el miedo y la angustia, caracterizaba la idea hobbesiana –y no sólo hobbesiana- de pueblo. El pueblo es uno porque la comunidad sustancial coopera para atenuar o sedar los miedos que provienen de peligros circunscritos. La multitud, en cambio, se mancomuna –se pone en común- por el riesgo que deriva de <no sentirse en la propia casa>, de la exposición absoluta al mundo.”

contradictorios: rebelión o servidumbre, esfera pública finalmente no estatal o base de masas de gobiernos autoritarios, abolición del trabajo sometido a un patrón o <flexibilidad> sin límites. La multitud es el modo de ser que corresponde al postfordismo y al <general intellect>: un punto de partida, inevitable pero ambivalente.”⁴²

La multitud es la población que “habita” lo urbano contemporáneo. En ella se juega lo político de hoy.

La arquitectura y el urbanismo más contemporáneos comienzan a compartir con el pensamiento y la intervención artística actual la comprensión de lo que suponen sus actuaciones en esa inmensa obra que es la metrópolis; un lugar tan amplio, heterogéneo y con implicaciones tan determinantes para el medio y las poblaciones que lo viven.

Por ello, la cultura contemporánea se debe desarrollar, de forma verdaderamente creativa, reconocido el tamaño, complejidad y diversidad de una empresa que escapa a cualquier posible modelización.

⁴² VIRNO, Paolo: “Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas”. Pg.19. Traficantes de sueños. Madrid. 2003.

Las herramientas para intervenir de una arquitectura y un urbanismo más sensibles con el medio y con la multitud que los usa no podrán ser las mismas que las utilizadas hasta ahora. Deberán aceptar -si es que realmente atienden a un sentir político-, unos procesos de creación más participativos y democráticos que promuevan prácticas que permitan que se formen personas más autónomas y comunidades más libres en el medio donde viven. Consistirá en crear las condiciones apropiadas para esas prácticas.

En definitiva, es la búsqueda de la auténtica potencia de ser de un territorio, entendido como composición de un medio más una población. Potencia que es la que interesa de verdad que reconstruya y se invente el arte, la arquitectura y el urbanismo en el presente.

Esta búsqueda lleva implícita un alto grado de indeterminación de las tareas que se van a realizar en el tiempo y en el espacio, que depende única y exclusivamente de la población implicada. Lo que obligará a trabajar más en los problemas que en las soluciones -más en la

contingencia que en la seguridad-, siendo conscientes de la precariedad de cada momento, lugar y movimiento.⁴³

La propuesta de Rem Koolhaas: *"Tenemos que imaginar 1.001 conceptos diferentes de ciudad; tenemos que asumir riesgos dementes; tenemos que atrevernos a ser por completo acríticos; tenemos que tragar con fuerza y conceder el perdón a diestro y siniestro. La certidumbre del fracaso ha de ser nuestro gas de la risa y nuestro oxígeno; la modernización, nuestra más potente droga. Dado que no somos responsables, tenemos que convertirnos en irresponsables..."*,⁴⁴ se podría articular con la propuesta de Cornelius Castoriadis, que consiste en recuperar la idea de la *"paideia"* formadora de individuos y colectividades que dispongan de la posibilidad efectiva de pensar por sí mismos. Ello *"(...) exige ante todo la creación, la institución, de un espacio público de pensamiento abierto a la interrogación, lo que excluye inmediatamente, como es evidente, la posición de la ley, de la institución, como realidad inmutable, igual que excluye radicalmente la idea de un origen trascendente de la institución, de una ley otorgada por*

⁴³ CASTORIADIS, Cornelius: *"La exigencia revolucionaria"*. Acquarela Libros. 2000. En p.66., para romper la heteronomía: *"No existe criterio "científico" u "objetivo" válido: el único criterio es el juicio de la colectividad misma a propósito de sus preferencias, según su experiencia, de sus necesidades, de sus deseos... Quien defiende la existencia de tales criterios es un ignorante o un impostor"*.

⁴⁴ KOOLHAAS, Rem: *"¿Qué fue del urbanismo?"*. Revista de Occidente nº185. Madrid. Octubre de 1996.

Dios o por los dioses, por la Naturaleza o incluso por la Razón, al menos si por Razón se entiende un conjunto de determinaciones exhaustivas, categóricas y a-temporales, si entendemos por ello algo más que el movimiento mismo del pensamiento humano. Al mismo tiempo, y correlativamente, esto implica una educación en el más profundo de los sentidos (...)".⁴⁵

Lo que obliga a intentar recuperar la creación artística, la arquitectura, la ciudad y el espacio urbano -en el sentido más amplio de la palabra-, como el lugar de ruptura de la heteronomía, para renacer –como lo hizo en el pasado cuando lo consiguió-, *"del mismo movimiento en que emerge la ciudad, la polis, como colectividad autónoma que no recibe sus leyes de una instancia exterior y superior, sino que las instituye ella misma para sí misma"*.⁴⁶

⁴⁵ CASTORIADIS, Cornelius: *"La exigencia revolucionaria"*. p.36. Acquarela Libros. 2000.

⁴⁶ CASTORIADIS, Cornelius: *"La exigencia revolucionaria"*. p.25. Acquarela Libros. 2000. Lo consiguió, según Castoriadis, en la época griega, a pesar de la condición indigna de la mujer y de los esclavos, y posteriormente en muchas ciudades durante la edad media.

1. Introducción: la tesis como “*dérive*”

“Todas las tardes vemos ponerse el sol. Sabemos que la tierra gira alrededor del él. Sin embargo, el conocimiento, la explicación, nunca se adecúa completamente a la visión” .¹

John Berger

1.1 PROBLEMA PLANTEADO

Esta tesis explora procesos de creación contemporáneos de los territorios del arte, la arquitectura y lo urbano, y busca aperturas frente a la consolidación cerrada y reduccionista de las disciplinas de la arquitectura y la urbanística, desde la posición de un arquitecto implicado en la docencia de las asignaturas de Proyectos Arquitectónicos y en una actividad profesional que se mezcla, además, con la investigación y la crítica pública a través de diversas publicaciones y medios de comunicación.

¹ BERGER, John: “*Modos de ver*”. Pg.13. Gustavo Gili. Barcelona (1974) octubre 2001.

El documento tesis estudia la relación e interacción entre arte, arquitectura, ciudad, sociedad y pensamiento en la creación actual, y sus implicaciones en la formación de la subjetividad individual, del imaginario colectivo y del espacio público, desde una perspectiva fenomenológica e intuitiva.

La forma de producir la tesis y su desarrollo se ha planteado como una auténtica “*dérive*” en el sentido situacionista del término ², entendiendo su producción como un camino no determinado ³ durante un tiempo tampoco prefijado (periodo de redacción de la tesis): su forma es ensayística y en continuo movimiento. La intención ha sido crear problemas más que resolverlos.

En el fondo de todo el recorrido seguido ha existido un proceder con una decidida intención política –de polis-, de apertura personal y también colectiva. Aunque el final de una herramienta así debe estar siempre abierto, sí se han intentado comprender algunos de los procesos de empobrecimiento que suceden actualmente con todo

² DEBORD, Guy: “*Teoría de la deriva*”. En “*Internacional Situacionista. Textos completos de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*”. Vol. 1, *La realización del arte. Internationale Situationniste #1-6*”. Pgs.50-53. Literatura Gris. Madrid. Diciembre 1999.

³ Los versos de Antonio Machado “*Caminante, no hay camino – se hace camino al andar*” describen adecuadamente una faceta de lo que sería una tesis en deriva como ésta.

aquello relacionado con el ámbito de lo público (la arquitectura, el espacio urbano, el urbanismo, el conocimiento, el proceso de “corrección” continuo de normas y leyes...).

El resultado es un complejo de cosas y acontecimientos –materiales e inmateriales-, donde objeto de la tesis y sujeto se confunden; redacción y formación del doctorando no se diferencian; obra, docencia, trabajo y vida -lo público y lo privado-, hasta cierto punto, se mezclan como se sostiene en la tesis sobre los procesos de creación contemporáneos.⁴

Para todo el proceso se han buscado intencionadamente -pero también encontrado-, “situaciones” académicas y profesionales en las que poder explorar los campos de estudio por los que discurría la tesis y hacerse preguntas fructíferas sobre éstos. Por ello se han relatado acontecimientos en primera persona, intentando reproducir la experiencia de otra manera, hecho que de alguna manera, pero al

⁴ CARERI, Francesco: *“El andar como práctica estética”*. Pgs.90-92. Gustavo Gili. Barcelona. 2002.

Un antecedente inmediato de la deriva son los paseos para *“perderse por la ciudad”* de la Internacional Letrista. Veían en ellos una posibilidad concreta de *anti-arte*, con intenciones estético-políticas para subvertir los procesos desarrollados por el sistema burgués y capitalista en la ciudad. Los letristas postulaban un arte *“fuera del arte”* *“sin obras ni artistas, el rechazo de la representación y del talento personal, la búsqueda de un arte anónimo, colectivo y revolucionario”* (aunque intencionadamente pretendían más el comunitarismo, que la diferencia radical que es capaz de provocar la autonomía individual y colectiva).

revés, realiza todo arquitecto cuando proyecta (primero se prefigura un espacio y luego se ejecuta).⁵

El camino efectuado se mueve circulando de lo general, más abstracto y teórico de los primeros capítulos, a lo más particular, concreto y pragmático de los últimos. No tanto por una cuestión formal, o una intención didáctica, sino porque de esta manera han acontecido las variadas situaciones en las que se ha visto involucrado el doctorando y el discurrir de la propia tesis.

1.2 OBJETIVOS CIENTÍFICOS Y METODOLOGÍA

El objetivo científico es la propia práctica de producción de la tesis desde los ámbitos académico y profesional del mundo de la arquitectura y del urbanismo. Es decir, es una manera concreta de entender la

⁵ Las experiencias relatadas en primera persona en dos capítulos de la tesis (7ª y 8ª), son una forma de explicar unos análisis arquitectónicos y espaciales completos lo más cercanos posible a la realidad arquitectónica y espacial acontecida en ese momento y lugar. Pero también es, en palabras del arquitecto y pensador Eduardo Serrano, como visitar el lugar en donde se estuvo de otra manera, *“un pliegue, una experiencia de una experiencia, justo lo que distingue una deriva situacionista de un simple paseo, en cuanto lo que quedó grabado tiende a desaparecer en el devenir de la propia subjetividad (paseo), mientras que en el otro caso se traduce a un orden como experiencia virtual (en una deriva), alumbrando una IDEA capaz de continuar de este modo el movimiento que se inició en la experiencia física y de transmitirse a otros, una singularidad situada entre lo individual y lo colectivo, un movimiento de la subjetividad que adquiere la eficacia social de la objetividad (en cuanto que cosa escrita y compartida con otros, transmisible, objetivable en forma de documento ajena al relator). Como la definición de Bateson: <... una diferencia (la de la experiencia corporal) que*

investigación que no remite a un objetivo definitivo cerrado, sino que el proceso de construcción es a la vez un medio y fin (u objetivo). Lo que no remite exclusivamente a las obras de arte, de arquitectura o de urbanismo actuales, porque en realidad éstas siempre se constituirán, además, como procesos en los que sus usuarios o pobladores intervendrán modificándolas a ellas y a sí mismos (como ocurre también en la ciencia ⁶), alterando, sus maneras de vivir y pensar, produciendo nuevos comportamientos e induciendo nuevas formas de vida. Y en definitiva, creando e inventando nuevas realidades espaciales y temporales.

La deriva, según Guy Debord, “se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos.” ⁷ Es una técnica de análisis y conocimiento colectivos -que recoge hasta cierto punto el trabajo sobre el subconsciente de los surrealistas-, que sirve para estudiar un ámbito territorial (territorio = medio+población). En la técnica

hace otra diferencia (la del relato)>; a su vez disparando otras diferencias en aquellos que leen el texto”.

⁶ LATOUR, Bruno: “*La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*” (1999). Gedisa. Barcelona 2001.

Latour estudia en el ámbito especializado de la ciencia cómo los científicos en sus laboratorios son muchas veces creadores de nuevas realidades más que descubridores de verdades existentes. Y que soportando esas nuevas realidades se encuentra la alianza entre la ciencia y la política. En coincidencia, es lo mismo que sucede en los distintos ámbitos estudiados en esta tesis.

⁷ DEBORD, Guy: “*Teoría de la deriva*”. Pg. 50. Idem.

de la deriva las facultades psicológicas, fenomenológicas, intuitivas y de juego han de ponerse a funcionar. Por ello la deriva está asociada al “reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdicoconstructivo”.⁸ La deriva es, según Alfredo Rubio, “un pasearse (dejarse pasear uno mismo y dejar pasear a los deseos y sus potenciales expansiones) abriéndose a la influencia del medio.”⁹

Aunque consiste en un “dejarse llevar” por las “solicitaciones del terreno” y por los acontecimientos que se encuentran en el camino que se hace, la deriva “no es un viaje o un paseo”¹⁰; también es estar en la contradicción necesaria que supone el dominio de las variables subjetivas o psicológicas mediante el conocimiento. Y tiene una intención decididamente constructiva y propositiva.

Así, la tesis se puede considerar que ha sido un dejarse llevar continuo, o mejor dicho, una exploración permanente subjetiva-objetiva por un campo práctico y teórico de textos, obras, hechos, sucesos, acontecimientos, ideas, comentarios que han surgido en ámbitos

⁸ DEBORD, Guy: “Teoría de la deriva”. Pg. 50. Idem.

⁹ RUBIO, Alfredo: “Derivar”. En AA.VV.: “020404. Deriva en ZoMeCS”. Pgs. 205-210. Rizoma. Málaga. 2004.

¹⁰ DEBORD, Guy: “Teoría de la deriva”. Pg. 50. Idem.

variados –académicos, profesionales, mediáticos, en la propia experiencia...-, y que han parecido relevantes para el tema central de la tesis, no estando suficientemente explicados o comprendidos –según el doctorando-, en los círculos docentes o profesionales convencionales. Esta exploración –en este caso individual ¹¹-, ha sido una especie de experimento en el que se ha ido formando la propia subjetividad del explorador –el doctorando-, al mismo tiempo que el objeto redactado –la tesis-.

Esta forma de acceso al conocimiento –no positivista pero sí racional-, necesita de la existencia de la sociedad contemporánea, de igual manera que la “*dérive*” clásica requiere la ciudad contemporánea.

El recorrido por los procesos de creación contemporáneos se ha centrado más en la disolución del propio sujeto creador que en las obras concretas que éste produce y desarrolla. Se entiende, por esto, a este sujeto creador –que puede ser, y de hecho es, la colectividad- en un sentido amplio y alejado de la visión convencional del artista romántico individualista. Para ello se estudia nuestra forma de estar en el mundo como creadores, de comunicarnos con él –y con los otros-, y con

¹¹ Aunque la firma de la tesis es individual, el resultado es fruto de todas esas relaciones e interpretaciones producidas durante el tiempo de su desarrollo, y en definitiva es un trabajo colectivo, sin una autoría fuerte (ver capítulo 10º Conclusiones y anejo)

nuestra propia memoria (pasado-historia, presente y futuro-utopía), intentando encontrar nuevas maneras de actuar, desde puntos de vista y caminos que no parten del distanciamiento objetivo y racional científico sino de la experiencia.

El recorrido o “*dérive*” se realiza de planteamientos más generales y abstractos o teóricos a cuestiones más concretas, particulares y pragmáticas.

1.3 ANTECEDENTES

El marco teórico en el que se inscribe la tesis procede de los conceptos que está planteando en la actualidad -y utiliza-, el mundo específico de la arquitectura, el arte y el pensamiento contemporáneos.

Concretamente de:

Josep Quetglas, lectura materialista de la creación contemporánea (y a través de él Mies van der Rohe, Juan Navarro Baldeweg, Richard Serra, Marcel Duchamp, el Minimalismo...).

Rem Koolhaas, visión y materialización de la arquitectura relacionada con el pensamiento, la cultura y el mundo actual. La postmodernidad y la sobremodernidad.

Rafael Moneo, propuesta disciplinar interior del mundo de la arquitectura.

Iñaki Ábalos y Juan Herreros, pragmatismo y proceso de academización de los discursos del pensamiento contemporáneo al medio disciplinar

arquitectónico. Federico Soriano: la invención desde dentro del medio disciplinar de la arquitectura.

Toyo Ito, arquitectura de Límites Difusos; Prearquitectura.

Arthur C. Danto, el fin del Arte.

Del marco teórico del postestructuralismo francés:

Gilles Deleuze y Felix Guattari, conceptos relacionados con el capitalismo actual como Rizoma, Cuerpo sin Órganos, Máquina de guerra, Nómadas y Sedentarios, Espacio liso y estriado...

Michel Foucault; arqueología del saber y su concepto de Biopolítica.

Cornelius Castoriadis; Imaginario colectivo y subjetivo; Autonomía; Democracia y Libertad.

Guy Debord, teoría de la Deriva.

Pierre Bourdieu, concepto de Habitus.

Y el de los pensadores y escritores actuales que explican nuestro mundo presente, nuestras herramientas... y nuestra manera de vivir y desear según las propuestas arquitectónicas y urbanas construidas o pensadas por los arquitectos contemporáneos más representativos:

Fredric Jameson, concepto de Postmodernismo.

Ulrich Beck, conceptos de Sobremodernidad y Riesgo (Sociología del Riesgo). Nuevas formas de vida.

David Harvey, conceptos de Postmodernidad y Capitalismo Tardío (y financiero).

Jorge Riechmann, concepto de Sobredesarrollo y su aplicación a los problemas medioambientales.

También, de los textos sobre los espacios (pintar, escribir, pensar) y el arte de José Luis Pardo; y los conceptos de Potencia, Ética y Moral de Baruch de Spinoza. Y de las nuevas condiciones de las que nace el Postfordismo y que él mismo fomenta influyendo de manera importante en el medio físico arquitectónico y urbano (miedo e inseguridad);

condiciones que son especialmente determinantes después de los ataques terroristas del 11 de septiembre a Nueva York y Washington (últimamente estudiado por Paolo Virno, Franco Berardi [Bifo], Emmanuel Rodríguez y Christian Marazzi).

Y para finalizar, habría que añadir la invención y la ficción de Jorge Luis Borges; la escritura comprometida, materialista pero fenomenológica de John Berger (como escritor, y especialmente como crítico de arte); los relatos de realidad-ficción interiores de personajes de la ciudad contemporánea de Paul Auster; y la actualidad y crudeza de la descripción del mundo de Michel Houellebecq.¹²

¹² A esta lista habría que sumar las historias, ficciones y relatos cinematográficos de directores de cine como Ridley Scott, Woody Allen, Pedro Almodóvar y Quentin Tarantino, pero todo de una manera poco precisa. Y presenta como gran carencia la ciencia (además del cine, la música actual, el mundo del vídeo y el ciberarte).

1.4 APORTE QUE SUPONE

Abre posibilidades de interpretación y actuación sobre los territorios objeto de estudio, es decir: sobre el sujeto, la colectividad y el medio contemporáneo.

Profundiza en la grieta que se produce entre los conceptos de ética y moral, entendiendo la ética como el “poder ser” y la moral como el “deber ser”. Aquí entra como fondo de todo ello la cuestión de lo político.

Pretende provocar o facilitar nuevas vías para el nacimiento de espacios públicos de libertad y autonomía colectivos e individuales - comprendiendo procesos de subjetivación alternativos y autónomos-, en el desarrollo de nuestro trabajo como docentes, como especialistas y como manipuladores y creadores del espacio.

1.5 INTRODUCCIÓN POR TEMAS Y CAPÍTULOS

“No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis” .¹³

Michel Foucault

1.5.1 INTRODUCCIÓN: LA TESIS COMO “*DÉRIVE*”

La tesis es un recorrido no lineal que explora procesos de creación contemporáneos de los territorios del arte, la arquitectura y lo urbano. Busca aperturas frente a la consolidación cerrada y reduccionista de las disciplinas de la arquitectura y la urbanística.

La forma de producción de la tesis y su desarrollo se ha planteado como una auténtica “*dérive*” en el sentido situacionista del término. El camino efectuado –fenomenológico e intuitivo y desde una perspectiva política-,

¹³ FOUCAULT, Michel: *“Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas”* (1966). Pg.19. Siglo XXI. México. 1991.

parte de la propia experiencia, y circula de lo general, más abstracto y teórico de los primeros capítulos a lo más particular, concreto y pragmático de los últimos.

1.5.2 EL PROCESO CREACIÓN INMANENTE Y LA OBRA CONTEMPORÁNEA

A través del recorrido por los comentarios y textos de varios creadores contemporáneos -Pablo Picasso, Alvaro Siza, Frank Gehry y Cindy Sherman-, sobre sus propias maneras de hacer, y de algunas de sus obras más importantes -*Les demoiselles d'Avignon*, El Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela, el Museo Guggenheim de Bilbao, la exposición de Lisboa 1998-, se formulan preguntas que inducen a demostrar cómo la acción creativa contemporánea ha desembocado en el olvido de la trascendencia. Y, por tanto, en la aparición consciente de una de las condiciones de lo contemporáneo: la inmanencia radical de su proceso de creación. De tal forma que puede afirmarse que no existe verdadero arte contemporáneo -ni algún tipo de creación contemporánea-, que no esté fundado desde la propia inmanencia de su acto productivo.

Esto tiene consecuencias directas sobre el autor, la obra y el receptor, porque intervienen en una acción abierta que los confunde, los diluye y les hace perder cada vez mayor identidad.

1.5.3 EL HABLAR Y EL HABITAR COMO RELACIÓN CON LOS OTROS Y CON LAS COSAS

Se relaciona el hablar artístico y el habitar actuales a través de distintos creadores (Miguel Ángel, Claude Monet, Richard Serra y Juan Navarro Baldeweg). El lenguaje y el habitar poéticos están íntimamente ligados al proceso de creación artístico, y a la arquitectura, especialmente, en cuanto que erigidora de lugares y de nuevas relaciones entre los habitantes y las cosas de este mundo.

Para la actividad artística actual, y a diferencia de lo que ocurre en otras épocas, el lenguaje ya no es un objetivo. El que las sensaciones que lo artístico pretenden producir no remitan principalmente a un objeto, o a cualquier otra referencia -esto es, que el arte no sea referencial-, conlleva que se creen nuevos significados continuamente. Y la creación de nuevos significados, en cada momento y en cada obra, le supone al creador encontrarse siempre al inicio del lenguaje, en lo originario del habla.

1.5.4 MODERNIDAD. ARQUITECTURA Y PATRIMONIO

Recorrido por los distintos momentos e ideas que ha ido construyendo la "disciplina de la intervención en el patrimonio arquitectónico", desde que los arquitectos al inicio de la modernidad fueron conscientes de la idea de Historia aplicada a la arquitectura y la ciudad.

La modernidad ha ido aumentando en extensión el concepto de patrimonio al mismo tiempo que ha debilitado su idea de claridad y rotundidad. La forma como los arquitectos han visto la arquitectura del pasado ha evolucionado a su vez desde un idealismo reduccionista y elitista que era capaz de identificar obras "ideales" y aislarlas de un entorno -que en todo caso era contaminador-, "petrificando" la arquitectura, a una visión mucho más compleja y amplia que comenzaba a entender y a aceptar el valor cultural, histórico y social -en definitiva arquitectónico-, del conjunto de cosas y acontecimientos que existen alrededor de esas obras pensadas inicialmente "ideales".

1.5.5 LA CIUDAD Y EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO: RELACIONES ENTRE CIUDAD, CREACIÓN Y ARQUITECTURA

Se plantea en la primera parte que la ciudad real e histórica es una obra humana más problemática y compleja que lo supuesto de forma habitual por la disciplina de la arquitectura al reducirla a una cuestión meramente espacial. El espacio compuesto con el tiempo altera radicalmente las concepciones tradicionales de las ciudades, dejándolas a éstas como ideas fantasmagóricas que entorpecen el entendimiento y el proyecto de la ciudad actual.

En la segunda parte, como ejemplo de comprensión y potenciación de otras maneras de entender las cosas y los accidentes nuevos que nos encontramos en la ciudad -en lugar de verlos como problemas a eludir-, se explican las intenciones del proyecto de Rem Koolhaas - O.M.A. (Office Metropolitan Architecture) para el concurso de dos Bibliotecas en el campus de la Universidad de *Jussieu* en París, y convertirlo en un fragmento de auténtica ciudad.

1.5.6 MEMORIA SIN RECUERDO, OLVIDO CON IMAGINACIÓN

Dos textos paradigmáticos publicados después del final de la II Guerra Mundial ilustran una tremenda lucha que es trasladable al mundo de la arquitectura y del urbanismo. “*Funes el memorioso*” de Jorge Luis Borges ¹⁴ y “*El innombrable*” de Samuel Beckett ¹⁵ llevan hasta el final, - desde el punto de vista de las ideas y la literatura-, respectivamente la memoria y la imaginación, llegando a ser capaces de plantear sujetos límite -que ha planteado la modernidad-, en los que una anula a la otra y viceversa. Memoria e imaginación radicales no son coincidentes pero relacionan cada una de ellas un tiempo con un espacio. Cada arquitectura es un lugar con un tiempo.

La memoria y la imaginación como hechos radicales llevados al límite, sirve de preámbulo al capítulo siguiente nº 7 “Cuerpos y Almas”, que habla de la relación de la memoria y la imaginación extremas con arquitecturas concretas y su proceso de creación arquitectónico.

¹⁴ BORGES, Jorge Luis: “*Funes el memorioso*”. En BORGES, Jorge Luis: “*Ficciones*”. Alianza Editorial. Madrid (1956) 1991.

¹⁵ BECKETT; Samuel: “*El innombrable*”. Alianza Editorial. Madrid (1953) 1988.

1.5.7 ALMAS VERSUS CUERPOS. MEMORIAS CONTRA ACONTECIMIENTOS

Los recorridos in situ -con un sentido claro de derivas e intención de descripción de experiencias de arquitectura reales y concretas-, por dos obras proyectadas y construidas por sendas figuras centrales del panorama arquitectónico internacional. El Museo de Arte Romano de Mérida de Rafael Moneo y la Kunsthal de Rotterdam de Rem Koolhaas (OMA), presentan maneras diferentes y extremas de hacer arquitectura, y de ver las cosas en general: la lucha de las almas contra los cuerpos por hacerse lugar en la arquitectura. O lo que es lo mismo, la disciplina de la arquitectura -la memoria- contra la imaginación que es el acontecimiento que provoca nuevos comportamientos y formas de vida.

1.5.8 DEL ESPACIO DEL MIEDO AL ESPACIO DE LA ANGUSTIA

Cuatro momentos acontecidos en cuatro viajes ocurridos en aproximadamente una década -que se relatan como recorridos (derivas menores que se convierten al relatarse en otras especies de derivas)-, se entienden principios de cambios que están provocando los arquitectos en la arquitectura y el espacio públicos, la mayor parte de

las veces de manera inconsciente, que es lo especialmente preocupante.

Exposición en cuatro partes de un proceso que se inició antes de que los tremendos acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York permitieran a muchos quedarse impunemente al descubierto sin miedo a tener que rectificar su querencia irremediablemente fascista: “tolerancia cero” y “principio de prevención”.¹⁶ Son pequeños acontecimientos -aparentemente insignificantes-, ocurridos en arquitecturas y espacios urbanos de reconocido prestigio arquitectónico y urbano, que sumándose, adquieren con el tiempo unas significaciones completamente distintas a las que cada uno de ellos individualmente puedan en principio haber supuesto.

Esta exposición se realiza de la misma manera en que hay sociólogos y antropólogos que estudian los pequeños cambios de significado producidos en las palabras y en el lenguaje en un reducido periodo de tiempo para detectar transformaciones más importantes que se

¹⁶ “Asistimos al triunfo de una suerte de tolerancia cero que rebosa cualquier margen de contención democrática y se traduce en la perspectiva unilateral de la emergencia. La emergencia, el estado de excepción latente en el que lo <peligroso> adquiere límites difusos y en el que el pánico –explícitamente extendido- justifica estrategias represivas fundadas en el principio de prevención”. En RODRIGUEZ, Emmanuel: “El gobierno imposible”. Pg.15. Traficantes de Sueños. Madrid. 2003.

producen en los comportamientos humanos y en la sociedad en general

¹⁷.

¿Qué acontecimientos podemos detectar referidos a la arquitectura pública y al espacio urbano público que nos sirvan como pequeños indicadores de cambios más profundos que ya están ocurriendo o que se avecinan? ¿Qué ha podido cambiar y afectar a la arquitectura y al espacio urbano públicos durante una década? ¿Cómo esos acontecimientos empiezan a cambiar la configuración del espacio y específicamente de los espacios intermedios y de conexión? ¿Cómo esos “acontecimientos espaciales” configuran nuevos estados de ánimo en sus usuarios?

Este capítulo funciona como bisagra e introducción del último capítulo de la tesis: una propuesta arquitectónica concreta que va en dirección contraria a los acontecimientos relatados en este mismo capítulo, y que sirve de salida y apertura desde la misma institución de la disciplina de la arquitectura.

¹⁷ AUGÉ, Marc: “*Ficciones de fin de siglo*”. Gedisa. Barcelona. 2001.

1.5.9 ARQUITECTURA DE LÍMITES DIFUSOS: PRE-ARQUITECTURA

El capítulo final es un recorrido cronológico –además de un análisis-, de un ejemplo arquitectónico de reconocida calidad disciplinar, que se ha producido de una manera intencionada como proceso y creación capaz de conformar –gracias a él mismo-, las condiciones apropiadas que permiten prácticas de autonomía individuales y colectivas de los ciudadanos que lo utilizan (en un proceso inverso que lucha contra la pérdida de espacio público relatada en el capítulo anterior). También reúne todas aquellas características que se han ido describiendo a lo largo de la tesis como creación artística contemporánea radicalmente inmanente.

La Mediateca de Sendai en Japón del arquitecto Toyo Ito se presenta como ejemplo paradigmático. Es una obra prototipo que se ha expuesto de manera amplia en la prensa especializada. Exposición mediática que –curiosamente-, se ha convertido en un exceso de información que ha velado, cambiado y pervertido hasta ocultar en muchas publicaciones las palabras del arquitecto y de sus críticos más perspicaces sobre el acontecimiento que ha supuesto la ideación y construcción del edificio.

10. CONCLUSIONES Y ANEJO: LA IDEA COMO PROYECTO DE ARQUITECTURA EN PROCESO. INTERVENCIÓN EN EL MONTE DE LA ALCAZABA DE MÁLAGA

“Todo lo sólido se desvanece en el aire”, la frase de Karl Marx, que utiliza Marshall Berman como título y resumen conceptual de su libro sobre la experiencia de la modernidad¹⁸, se parafrasea y extiende como conclusión conceptual de esta tesis de la siguiente forma: *Toda obra de arte, arquitectura y de ciudad contemporánea sólida se desvanece en el aire y se transforma en un complejo de acontecimientos que va siempre más allá de lo puramente material y físico, produciendo un proceso que es el fundamento mismo de lo creativo, y se acerca más a lo propio contemporáneo¹⁹ -a diferencia de lo moderno-, cuando dicho proceso se produce intencionada y conscientemente como una práctica de autonomía y de potencia individual, colectiva y del medio en donde se produce.*

Como parte final de la conclusión de la tesis y como ejemplo práctico en el que el doctorando ha participado de manera activa al principio como

¹⁸ BERMAN, Marshall: “*Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*” (1982) Siglo XXI. Madrid. 1991.

¹⁹ Contemporáneo –postmoderno, sobremoderno, relativo a la segunda modernidad o modernidad reflexiva-, como diferencia de lo moderno (primera modernidad).

director, se ofrece un proceso de una idea que se inició conscientemente como proceso de aprendizaje y que ha evolucionado abriendo múltiples campos disciplinares y no disciplinares (público y político a la vez), en los creadores y redactores de la propuesta hasta el momento presente. Un proyecto no construido, pero que al “desvanecerse en el aire” ha provocado fugas inicialmente impensadas (no se ha construido, pero sí ha sido reseñado en la prensa local). Una idea que ha permitido a muchos de sus autores -como a Picasso cuando pintaba para las *Les demoiselles d'Avignon*-, permanecer al acecho de muchas otras posibles capturas.

Su presencia se justifica, además, por ser un trabajo de entradas conceptuales y prácticas múltiples y variadas, que conciernen al propio proceso de ideación y redacción del proyecto, a los problemas planteados –tanto disciplinares como aquellos que van más allá de los ámbitos puramente disciplinares-, a la organización no jerárquica de las tareas por parte de los integrantes del equipo, a los resultados técnicos y artísticos obtenidos, y a las consecuencias posteriores en el tiempo, todos ellos temas objeto de reflexión de la propia tesis.

2. ARMAS,... HERRAMIENTAS, TELAS DE EXORCISMO,...

EL PROCESO DE CREACIÓN *INMANENTE* Y LA OBRA CONTEMPORÁNEA

A través del recorrido por los comentarios y textos de varios creadores contemporáneos -Pablo Picasso, Alvaro Siza, Frank Gehry y Cindy Sherman-, sobre sus propias maneras de hacer, y de algunas de sus obras más importantes -*Les demoiselles d'Avignon*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela, el Museo Guggenheim de Bilbao y la exposición de Lisboa 1998-, se formulan preguntas que inducen a demostrar cómo la acción creativa contemporánea ha desembocado en el olvido de la trascendencia. Y, por tanto, en la aparición consciente de una de las condiciones de lo contemporáneo: la inmanencia radical de su proceso de creación. De tal forma que puede afirmarse que no existe verdadero arte contemporáneo -ni algún tipo de creación contemporánea-, que no esté fundado desde la propia inmanencia de su acto productivo.

Esto tiene consecuencias directas sobre el autor, la obra y el receptor, porque intervienen en una acción abierta que los confunde, los diluye y les hace perder cada vez mayor identidad.

A este enunciado -o hipótesis- que se expone a continuación se le podría añadir, antes y después, más texto, porque es un enunciado sin principios ni fines, sin un origen ni un final, de la misma manera que cualquier obra contemporánea está inacabada y su interpretación es un proceso ilimitado de permanente cambio. La única permanencia es el cambio.

*"Las obras de arte nacen siempre de quien ha ido hasta el extremo de una experiencia, hasta el punto que ningún humano puede rebasar. Cuando más se ve, más propia, más personal, más única se hace una vida. (...) Esta especie de extravío que nos es propio debe instalarse en nuestras vidas."*¹

Rainer Maria Rilke

2.1 LES DEMOISEILLES D'AVIGNON - PICASSO

Pablo Picasso comenta a su amigo André Malraux su visita al Museo del Hombre y le explica su asombro ante él y su posible relación con la pintura *Les demoiselles d'Avignon*:

"Las máscaras no eran esculturas como las demás. De ninguna manera. Eran cosas mágicas (...) los negros eran intercesores (...) contra todo; contra los espíritus desconocidos, amenazantes (...). Entonces comprendí: yo también estoy contra todo. ¡Yo también creo que todo es desconocido, es enemigo! Todo: ¡sin detalles! Las mujeres, los niños, las bestias, el tabaco, el jugar...

(...) Todos los fetiches sirven para lo mismo. Eran armas (...), herramientas (...) Completamente solo en aquel museo horrible, con máscaras, muñecas pieles-rojas, maniqués polvorientos. Les demoiselles d'Avignon debieron llegar aquel día, pero de ninguna

¹ RILKE, Rainer Maria: "Cartas sobre Cezanne". Paidós. Barcelona. 1995.

manera a causa de las formas: porque era mi primera tela de exorcismo, ¡sí!".²

En el mes de junio de 1907 Picasso comienza a trabajar intensamente en una obra que, según se dice, nunca llegará a terminar. Ésta no se expuso antes de 1916, y su título, *Les demoiselles d'Avignon*, no apareció publicado hasta 1920.

El cuadro sólo era conocido por personas allegadas a Picasso. No se sabe ciertamente si Braque y Matisse, que lo contemplaron, quedaron sorprendidos y/o bromearon sobre él, pero lo que sí es seguro es que nadie que lo vio quedó indiferente.

Cinco mujeres que no se relacionan entre sí y un bodegón en primer plano, en una gama cromática que oscila entre el rosa, el ocre y el azul, se encuentran situados en un espacio difícil de identificar, aunque se intuya que es un prostíbulo.

Nada hay en esta pintura que parezca verosímil. Las mujeres son autónomas y pueden percibirse de manera independiente. Cada figura tiene su propio espacio, y éste a su vez no presenta con claridad un

² CLAIR, Jean: "El desnudo y la norma". Rev. 3ZU, ETSA Barcelona N°1. Pg. 89. Octubre 1993.

delante y un detrás. Sobre todo llama la atención que una de las mujeres está en cuclillas y de espaldas, pero con la cabeza completamente vuelta en una posición imposible; y que tres mujeres (la anterior y otras dos) tienen cabezas que no parecen pertenecer al cuerpo; es como si llevaran máscaras.

Esto es, más o menos, la descripción de la obra "tal y como quedó". Pero existe todo un trabajo anterior basado en gran cantidad de bocetos parciales y completos, a lápiz y pastel, series de dibujos, un óleo, etc. ... y una acuarela sobre papel muy próxima al cuadro en su estado actual, que describe un proceso creativo que va de lo compuesto, descriptivo, y detallado, hacia la desarticulación, la amalgama estilística y la dificultad de la unidad plástica.

Según Valeriano Bozal, *"la evolución de los diferentes bocetos contribuye a explicar el significado de la imagen precisamente porque va "purificándola" de la narratividad. La inicial preocupación picassiana por las enfermedades venéreas, los motivos personales, biográficos, que seguramente fueron muy importantes y que afectan de manera*

*directa a la génesis del cuadro, pasan a segundo plano a medida que la obra avanza y deja de contar cosas."*³

¿Pero qué deja de contar Picasso? ¿Por qué un proceso de creación que se queda en una representación que no cuenta? ¿Qué presenta este cuadro, si no representa? ¿Por qué una gran cantidad de obras de Picasso de la misma época están estilísticamente más definidas que *les demoiselles*, y se han decidido por una orientación concreta de las muchas que coexisten en *les demoiselles*? ¿Por qué además todas guardan una relación profunda, incluso temática, con esta gran obra? ¿Por qué Picasso no se quiso deshacer de su cuadro y lo conservó en su poder aún después de haber realizado un gran esfuerzo y no encontrarse en muy buenas condiciones económicas? ¿Se quedó realmente inacabado este cuadro?

2.2 SANTIAGO DE COMPOSTELA - SIZA

Comentarios de Alvaro Siza referidos a sus proyectos y en concreto al Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela:

³ BOZAL, Valeriano: *"LOS PRIMEROS DIEZ AÑOS. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo"*. Pg.174. VISOR. Madrid. 1991.

"La arquitectura contemporánea resiste muy poco; su perfección es complementada por su vulnerabilidad. Sobre todo en comparación con las ciudades históricas. Eso tiene algo que ver con la idea de que una obra de arquitectura suele terminar en un estado ideal. Mis estrategias se derivan de mi convicción de que una obra nunca termina. (...) No me interesa la imposición de la perfección o del estilo, sino la construcción de un soporte para la vida urbana en sus transformaciones. No debemos olvidar que la ciudad no está sólo hecha de realidad, sino también de su memoria".⁴

"(...) jamás me he liberado de una cierta inseguridad respecto de cada nuevo proyecto. No de método, pero sí de forma. De manera natural no puedo escapar a un cierto sufrimiento, a una cierta duda. Con el proyecto de Santiago yo sufrí muchísimo porque era verdaderamente difícil. Su situación en una ciudad como ésta, que te obsesiona tanto, la proximidad del convento de Santo Domingo - está a 10 metros -, es como si fuera el mismo edificio. Este riesgo tan grande, el temor de empeorar el sitio. El cual estaba hasta ahora evidentemente inacabado, aunque pudo haber estado acabado siglos atrás. Entonces esta responsabilidad, la falta de experiencia anterior sobre museos, todos los aspectos especiales de luz y de ambiente... sufrí mucho, y mientras tanto me decía: yo no soy capaz de hacerlo ¿verdad?

En todos los proyectos más o menos pasa un periodo donde siempre me pregunto si puedo o no ser capaz de realizarlo. Al final los voy haciendo, unas veces peor, otras veces mejor, pero esa inseguridad yo creo que pasa siempre por mi cabeza".⁵

⁴ "Entrevista a Alvaro Siza", Rev. RUPTURA 2. Pg.187. Santiago de Compostela. Mayo 1994.

⁵ ZAERA, Alejandro: "Salvando las turbulencias. Entrevista con Alvaro Siza", Rev. EL CROQUIS N°68/69. Pg.16. Madrid. IV 1994.

El centro de arte de Santiago de Compostela se sitúa de una manera relativamente discreta. El edificio se une en la zona de acceso con la entrada del Convento de Santo Domingo de Bonaval, en su gesto quizás más arriesgado, y se abre hacia el jardín trasero. Por otra parte se alinea con los vulgares edificios de viviendas de enfrente de la calle. De esta estrategia surge un vacío triangular que atraviesa toda la altura del edificio que produce un espacio nacido del azar, y desde luego misterioso.

Cuando se observa rodeando y recorriendo el Centro es fácil sentir que el edificio ya pertenece al lugar; pero también es cierto que no se puede dejar de pensar que podría haber sido de cualquier otra manera, o estilo, o forma, o altura, o extensión... Y sin embargo, el sonido que parece emitir este edificio es el hipnotizador de la flauta.

Para la inauguración del Centro se organizó en él una exposición de toda la obra de Siza, con fotos (incluso familiares, y de él niño con cofia) que iba acompañada de sus últimos proyectos explicados con unas maquetas, de madera teñida de amarillo, que eran impresionantes por su perfección. Pero estas maquetas, tan "relamidas" en su acabado, daban la sensación de haber matado la frescura habitual de los trabajos de Siza; de que algo extraño se ocultaba.

Sólo un proyecto teórico de un museo para el Guernica y una Escultura de Picasso en Madrid (en el que colaboró el catalán Carles Muro), que se exponía con apuntes y dos o tres pequeñísimas maquetas de cartulina, era de los pocos proyectos que hacían sentir el auténtico trabajo de Siza, su auténtica arquitectura.

¿Cuál es la vulnerabilidad de la que habla Siza? ¿Por qué piensa que una obra no se suele terminar nunca y se encuentra lleno de inseguridad cuando está realizando un proyecto? ¿Por qué NO confía en que su proceso de trabajo (de creación) le conduzca a un final seguro y cierto, y no le interesan ni la perfección ni el estilo? ¿Por qué en su obra las referencias al entorno, a la historia, a otros arquitectos (Aalto, Wright, Loos, Oud,...), aparecen como veladas, desgastadas, imposibles de ser reutilizadas otra vez de la misma manera? ¿Por qué explican tan mal la arquitectura de Siza las maquetas "relamidas"? ¿Qué es lo que le hace decir que sufre tanto cuando trabaja?

2.3 BILBAO - GEHRY

Comentarios de Frank Gehry sobre el emplazamiento del Museo Guggenheim de Bilbao, y sobre una casa que él había terminado hacía poco, en 1983:

"El estar en la curva de un río en uso, intersectado por un gran puente y que conecta el tejido urbano de una ciudad considerablemente densa a la orilla del río con un lugar para el arte moderno, es mi idea del cielo".⁶

"La casa está acabada aunque yo continúe fantaseando en cambiarla, quiero cambiar gradualmente su interior y volver a organizarlo, como si fuera una caja miesiana, después, derribar el exterior, o acabarlo en términos convencionales, pintándolo de rosa y enyesándolo... El significado de todo esto es que yo construyo intencionadamente edificios acabados que tienen el carácter y la urgencia de un brochazo, que es un acto concluyente pero abierto-cerrado en sus asociaciones al mismo tiempo".⁷

El Museo Guggenheim de Bilbao se extiende por el lugar como algo que pretende asimilar y atrapar todo lo que hay próximo que puede devorar. Algunos volúmenes del edificio, más o menos, nacen como referencias

⁶ ROMÁN, Antonio: "My idea of heaven" EL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO DE FRANK GEHRY. Rev. KOBIE (Serie Bellas Artes). Nº X. Pg. 179. Bilbao. 1994.

⁷ MADERUELO, Javier: "El espacio raptado". Pg.296. Mondadori. Bilbao. 1990.

de los edificios que están cerca, y un extremo se alarga, se extiende por debajo del puente, y emerge al otro lado rodeándolo, casi violentamente, para hacerlo suyo. El sonido que emite este edificio es el de la trompeta de jazz.

Edificios próximos, puente y otros accidentes son partes inseparables del museo.

Pero este proyecto de museo no es posible entenderlo sin todos y cada uno de los momentos necesitados para llevarlo a cabo. Se puede decir que el resultado es un movimiento más de los muchos que se han hecho, e incluso, se harán.

Entre los que han tenido la suerte de asistir a alguna de las exposiciones de la obra de Gehry, en la que se exhiben todas las maquetas y dibujos de sus proyectos, es corriente oír que en ellas se suele dar una buena medida de su trabajo, hacerse una idea clara del mismo, hecho que es raro en las exposiciones de arquitectura, como se ha comentado antes de la de Siza. Lo curioso es que estos comentarios finalizan diciendo que existe una clara división entre proceso creador y

resultado, y se recalca que el resultado -la obra construida-, no añade "*nada relevante*" a la arquitectura de Gehry.⁸

Da la impresión, sin embargo, que la obra construida de Gehry es la misma arquitectura, o tan distinta, como una maqueta más, pero con una serie de problemas diferentes a encontrar, y a resolver. Es difícil pensar que él no se lo pase bien trabajando, ya sea a escala real, o con maquetas.

¿Cuál es la idea de cielo de Frank Gehry? ¿Qué es lo que quiere explicar Gehry cuando en 1983 después de haber acabado una casa comenta lo anterior? ¿Qué es lo que pretende con unas obras que trata como unas simples maquetas de juguete que se basan en el gesto instintivo, en la ingenuidad, en la rapidez y en la frescura de un boceto, en la intuición de lo que no se llega a acabar? ¿Qué es lo que sucede con todas las referencias (expresionismo abstracto, minimalismo, pop art, algo de bricoleur, técnica de assemblage, etc...) que se le atribuyen, que aparecen rotas, como cuando un niño, divirtiéndose, rompe sus juguetes más queridos? ¿Por qué parece que se lo pasa tan bien cuando trabaja?

⁸ MONEO, Rafael: "*Permanencia de lo efímero. La construcción como arte trascendente*". Rev. AÇV N°25, "*Frank Gehry*". Pg.11. Madrid. 1990.

2.4 WOMEN - SHERMAN

Cindy Sherman contestando las preguntas de una entrevista con motivo de su exposición de 1998 en Lisboa :

" Siempre me empeño en realizar las imágenes que me vienen a la mente, procurando crear situaciones que antes no veía en ninguna parte.

Esa imprevisibilidad surge, en efecto, de mi imaginación. Con todo, la política aparece y vuelve a aparecer siempre. Pero no porque yo tenga una agenda preestablecida para cumplir con asuntos específicos."

"Espero del arte, no sólo de mi trabajo, que alargue siempre las expectativas de las personas. Que abra puertas hasta entonces desconocidas e insospechadas..."

"Pretendí usar maquillaje, por ejemplo, de una forma orgánica. Para percibir el proceso a través del cual yo misma también puedo usar maquillaje transformándome por medio de trazos y de sombras en otra persona, entre sucesivas alteraciones de mi rostro.

*Ahí se trataba de una progresión en la que yo lidiaba y aprendía cada vez más y mejor cómo manipular los procesos del maquillaje y, después, usando toda la panoplia de partes del cuerpo postizas y la medida en que ese reino del artificio se ampliaba y poseía más elementos para combinar, de modo muy natural y sin esfuerzo esperé **crecer** en esa continuidad. La utilización de mí misma como modelo que se transforma cómodamente en otra*

persona por la espontaneidad inherente a la multiplicación de la prótesis."

"Aunque yo haya creado ciertos personajes arquetípicos, surgen siempre como monstruos u otras criaturas extrañas, e intento escapar constantemente de ellas, cambiando siempre, en consecuencia, de personaje.

No sólo de personajes, sino sobre todo del trabajo realizado antes por mí."

*(...) es siempre muy difícil explicar qué pretendo **capturar** yo misma, a dónde pretendo llegar con mis imágenes.*

Primero, porque sólo las veo, muchas veces, después de realizadas; se trata, en suma, de trabajar -doblemente, esto es, también al nivel del imaginario- con lo desconocido. Un poco como en las técnicas surrealistas, cuando la cámara busca ángulos imposibles, o se mueve, o cuando el autor interviene sobre el negativo o trabaja con múltiples exposiciones...

Es un tipo de trabajo cuyo poder de operar con lo imprevisible me ayuda."⁹

Desde sus comienzos en los años setenta, la obra de la fotógrafa Cindy Sherman es un permanente proceso de autorretrato. Casi se puede decir que el único modelo que ha tenido es ella misma: ella misma de mujer estereotipada en sus trabajos iniciales llamados "*Untitled Film Stills*" (1977-80); ella misma disfrazada de múltiples personajes de la iconografía pictórica histórica (a lo largo de la década de los 80); ella

⁹ VIDAL, Carlos: "*Entrevista con Cindy Sherman*". Pgs.18-27. Revista LÁPIZ nº148. Madrid. 1998.

misma semiescondida tras las máscaras de las "*Sex pictures*" (1992); ella misma disimulada en las "*Horror pictures*" (1995),...

En sus primeros trabajos unas mujeres jóvenes atractivas se exponen en poses que recuerdan las películas americanas de los años cincuenta y sesenta. Son todas fotos en blanco y negro. Mujeres que representan modelos de mujeres tipo: joven ama de casa, hija de papá posando junto a la chimenea, joven mujer desvestida en combinación corta aseándose en el baño, joven oficinista yeyé, joven prostituta esperando, joven estudiante rubia, joven en actitud femeninamente provocadora, joven desnudándose al trasluz, joven mujer caminando por la calle o por la carretera, esperando en una estación, esperando tras una puerta, joven rubia envuelta en una toalla observándose en el espejo y a su vez reflejada y vista por el observador, joven morena en combinación observándose en el espejo y a su vez reflejada y vista por el observador,...

Y en uno de sus últimos trabajos, la serie "*Horror pictures*", unas fotos de maniquíes, o de cabezas de maniquíes, otras de máscaras horriblemente deformadas o mutiladas, conviven con fotos que son autorretratos pertrechados con antifaces o máscaras, o con fragmentos

de autorretratos que son velados por colores intensos (bermellón, naranja, oro, azul, violeta oscuro metalizado,...).

No son sólo las atractivas fotografías realizadas con tonos, coloridos y encuadres magníficos lo que absorbe la atención del observador. Un misterioso fondo envuelve toda su producción. Un fondo difícilmente descifrado, pero tentador, que nos aleja del ámbito en el que nosotros nos identificamos; y que se acrecienta cuando las fotografías de Cindy Sherman se exponen una tras otra mediante un proyector de diapositivas, en un espacio oscuro y con un tamaño de las figuras proyectadas próximo al gran formato de las obras originales.

¿Por qué Cindy Sherman procura crear situaciones que no había visto antes? ¿Cuál es su idea de imaginación? ¿Qué expectativas hasta entonces desconocidas e insospechadas pretende abrir en las personas? ¿Qué pretende conseguir con esa obsesiva transformación en múltiples personas distintas casi deshechas e irreconstruibles? ¿Qué es lo que le hace escapar constantemente de los personajes y de los trabajos realizados anteriormente? ¿Cómo es que no puede explicar lo que quiere capturar y el trabajo de lo imprevisible le ayuda? ¿Cuál es ese fondo misterioso que tan poderosa y peligrosamente hace seducir al observador?

2.5 TRASCENDENCIA E INMANENCIA

Desde mediados del s. XV hasta finales del s. XVIII se concibe lo artístico como un hecho que nace dentro de un orden que se orienta hacia un fin. Este orden pretende representar la armonía del mundo y concibe la belleza -el fin- como reflejo, o signo, de esa verdad. En ese periodo de tiempo, el de lo clásico, la estética es "trascendente", porque el acto artístico se realiza mediante un proyecto que se ordena con un principio específico (las normas atemporales de la clasicidad) y con una finalidad concreta que obtener (la belleza). La manera de entender lo artístico y la visión del mundo son coherentes.

El arte clásico ha sido siempre un paradigma de lo atemporal, de lo significativo, y de lo verdadero. Esta manera de pensar lo artístico no fue modificada por el Movimiento Moderno, ni por las vanguardias históricas. La arquitectura en ese momento se orientaba hacia la obtención de la función en vez de la belleza; el proceso debía ser racional, esto es, basado en el conocimiento positivo (ordenado) y tenía un fin que era el progreso. Para ello se establecía un nuevo lenguaje

con unos mecanismos claros y específicos que cumplimentar (la representación se reducía a la abstracción).¹⁰

Así, se puede entender que hasta el final del Movimiento Moderno el acto creativo es "trascendente"; se organiza con un proyecto ordenado - una idea-, con unos principios y unos objetivos que cumplir. El Movimiento Moderno y parte de las vanguardias históricas, aunque pretendieron romper con la continuidad del clasicismo, siguieron utilizando los mismos procedimientos (según Foucault siguen dentro del pensamiento clásico¹¹).

Sin embargo, parece que los grandes cambios -se debería decir convulsiones- que han afectado al arte en el último siglo tienen que ver muy poco con esa manera de pensar el proceso a través del cual se creaba desde el s. XV.

Desde la Ilustración, un movimiento subterráneo ha ido minando las sólidas bases del pensar clásico. Toda una "construcción del olvido" de lo clásico ha ido fisurando el rígido armazón construido durante casi

¹⁰ EISENMAN, Peter: "*El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin*". Rev. ARQUITECTURAS BIS Nº 48. Pg.29. Barcelona. 1984.

¹¹ FOUCAULT, Michel : "*Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*" (1968). Siglo XXI Editores. México 1991.

cinco siglos.¹² Y este olvido sucesivo -que no continuo-, lleva implícito el entendimiento del hecho artístico como un proceso de creación radicalmente distinto del Clasicismo y del Movimiento Moderno. Y ello es lo que de verdad ha afectado a los objetos artísticos, no el que éstos sean distintos.

Frente al acto creativo "trascendente" empieza a aparecer -en realidad no dejó de aparecer siempre- un proceso artístico no-trascendente que se puede considerar "*inmanente*". La sensibilidad "*inmanente*" no nacería de unos principios ordenados, ni de normas, ni con unos fines que obtener (belleza, función, progreso,...), sería por el contrario la que mueve el puro proceso creador sin proyecto. En cierto sentido esta nueva sensibilidad produce el proceso negativo de lo clásico.

En palabras de Eisenman: "*Pero también es algo más que una simple negatividad; ya no es posible devolver el objeto (resultado de este proceso creativo) a un canon aceptable ni impulsarlo hacia un futuro imposible: ya no hay ni futuro ni pasado. Por ello, el negativo está incluido en el objeto en forma de positivo inmanente. El objeto y el proceso (de creación) ocupan ahora el mismo tiempo y el mismo*

¹² MORALES, José: "*La construcción del olvido. Memoria, historia, proyecto*". CUADERNOS. ARQUITECTURA Y PATRIMONIO. Pgs.45-63. Instituto del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Sevilla. 1993.

espacio. (...) Este proceso no está directamente relacionado con algún pasado ideal -del cual sólo conserva el recuerdo- y cuyo futuro sólo existe en el presente. En un "presente sin futuro", en una inmanencia "inminente", desaparecen el significado y la identidad extrínseca convencional del objeto".

Ello "(...) supone que los orígenes, los fines y el mismo proceso son esquivos y complejos, en vez de estables, simples o puros (clásicos o naturales)". Este hecho y proceso artístico, "no es simplemente la manifestación de lo arbitrario, intuitivo o irracional, ni tampoco la creación de algo simple a partir de algo complejo. Al proponer un proceso que básicamente, es el negativo de la composición clásica, (...) revela (o desmembra) relaciones inherentes a un objeto concreto y a su estructura, que anteriormente estaban encubiertas por la sensibilidad clásica. (...) El resultado es un objeto de otra clase, un objeto que incluye un futuro inexistente, por oposición a un pasado irrecuperable"

13

Si tenemos en cuenta que la ciencia y la filosofía actuales son sensibles a lo arbitrario, a lo contingente, al acontecimiento fortuito, y por tanto no

¹³ EISENMAN, Peter: *"La futilidad de los objetos. La descomposición y los procesos de diferenciación"*. Rev. ARQUITECTURA N°246. Pgs.54-55. Madrid. Enero-febrero 1984.

entienden el mundo como un mecanismo sencillo y perfecto, el arte y la arquitectura, para conseguir una interpretación más coherente de la realidad, no deberían encontrarse muy alejados de esta sensibilidad. ¹⁴

2.6 ARMAS,... HERRAMIENTAS, TELAS DE EXORCISMO,...

Hay arquitectos y artistas que abren campos de acción, desterritorializan el territorio conocido. Algunos no son conscientes del todo, como Siza, y esas aperturas de nuevos "espacios" que ellos mismos crean en cada obra, les producen tremendas dudas e inseguridades, aunque no llega hasta el caso de paralizarlos, y a trancas y barrancas siguen. Otros, como Picasso, son conscientes de la enorme cantidad de vías desconocidas que están encontrando en una obra, y ven la necesidad de intentar recorrerlas, tarde o temprano. Por ello su trabajo se queda latente, como al acecho de aquella presa que está más cerca, o que se encuentra más lejos que ninguna (para tener

¹⁴ DELEUZE, Gilles - GUATTARI, Felix: "*¿Qué es la filosofía?*". Anagrama. Barcelona (1993) 1994.

El pensamiento DELEUZE y GUATTARI se basa en el cruce y concreción de la filosofía, la ciencia y el arte. Para éstos pensadores una sociedad no se define por sus contradicciones, sino por sus concreciones, sus líneas de fuga, por las líneas de desterritorialización que la atraviesan, por el modo como continuamente se está deshaciendo. La primacía del DESEO, de la fuga, es un intento por salvar la diferencia frente a todas las formas de igualarla, de territorializarla, de crucificarla (la diferencia encerrada en la identidad, la analogía, la oposición, la semejanza). Afirmar la inmanencia de las líneas de fuga o del deseo en "lo social", es lo mismo que afirmar LA VIDA como pura fluencia sin forma, como puro indeterminado e ilimitado al que nada falta y que continuamente se escapa.

que recorrer otros caminos desconocidos). Lo importante es esperar al acecho en movimiento. Y otros, como Gehry y Sherman, se lanzan al vacío excitados y deseosos de poseer una velocidad infinita que les permita instalarse en todas y cada una de las posibilidades que nacen a cada paso que dan. A éstos les falta tiempo y espacio para decir "ya está", porque lo que acababan de romper lo están reconstruyendo de otra manera, para destrozarlo de nuevo.¹⁵

Siza, Picasso, Gehry y Sherman¹⁶ sólo se pueden empezar a entender de verdad instalados en el puro acontecimiento de la creación; como creadores en acción. Por ello sus obras, las que hacen tambalear lo establecido, "no cuentan cosas", SON en el momento en que se están

¹⁵ En este sentido basta comparar esta forma de hacer que se comenta, con la de Mario Botta, que siempre tiene el mismo proyecto y ejecuta la misma obra. O por ejemplo, con la de Rafael Moneo, cuyos proyectos se inspiran en otros, y aunque los hace correctamente, sus obras siempre están bastante cerradas, no producen esa posibilidad de apertura, de fuga, porque se encuentran "perfectamente terminadas", y sus múltiples citas y referencias (cultas y "adecuadamente" colocadas) no llevan el desgaste propio del que sabe romperlas (aunque quizás, esto no sea del todo cierto en el Museo de Mérida y en El Kursaal de San Sebastián, y ello se deba a sus dudas entre la arquitectura de la "necesidad" y la de la "contingencia").

De la misma manera hay dos formas extremas de entender el deporte del tenis: Michael Chang (subcampeón de Roland Garros 95) que organiza todo su juego en un proyecto que es "ganar la última bola", y por supuesto el título y el dinero; y Pete Sampras (campeón de Wimbledon 93,94,95 hasta seis años en total) que no deja de subirse a la red, presionar, atacar, arriesgarse en bolas y puntos increíbles que él mismo no sabe muchas veces cómo ha resuelto, ni cómo ha fallado. Sampras no gana siempre, pero su juego tiene el sabor del auténtico jugador-creador, que al final, como sin querer, consigue el punto, el set y el partido (aunque no gane).

¹⁶ También: Miguel Ángel..., Goya, Turner..., Monet, Cézanne..., Duchamp..., Schwitters..., Rothko, Pollock..., Klein, Beuys..., Oteiza..., Koolhaas, Miralles, etc.

creando. Todo intento de buscar raíces y metas -que si las tienen aparecen desgastadas y veladas- olvida lo auténtico de su creación: el proceso artístico limpio sin proyecto, *pura inmanencia*.

Decir que sus obras están sin terminar y que todavía carecen de sentido es juzgarlas según el modelo "trascendente" clásico. Y no es que carezcan de ningún sentido sino que "*tienen mil sentidos, suponen un oleaje ilimitado y continuo de proliferación de sentidos, de producción de sentido, sin que haya en ningún punto una razón para decidirse por uno de ellos y desdeñar (aunque sólo fuera provisionalmente) todos los demás*".¹⁷

En el fondo, sus obras, los objetos-acción que hacen estos autores, al no referirse a un antes ni a un después, sólo deben ser entendidas como parte de un acontecer que no se clausura, como parte inseparable de la vida del autor, siempre en el presente, siempre retomadas, en disposición de extenderse, de fugar, hacia delante o hacia detrás, hacia arriba o hacia abajo, pero siempre hacia lo desconocido.

¹⁷ PARDO, José Luis: "*Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*". Pg.22. Col. Delfos, SERBAL. Barcelona. 1991.

Parfraseando a Nietzsche en su definición de filosofía, el arte de nuestra época ya no es voluntad de verdad, ni siquiera de conocimiento, "es voluntad de creación".

Las obras que aparecen y desaparecen fruto de una *sensibilidad inmanente* nunca pretenden la perfección, ni el estilo, ni un logro; pero siempre son armas de guerra, herramientas de apertura, "telas de exorcismo".

2.1

acuarela para les demoiselles d'avignon

picasso

croquis del centro de arte contemporáneo. santiago de compostela

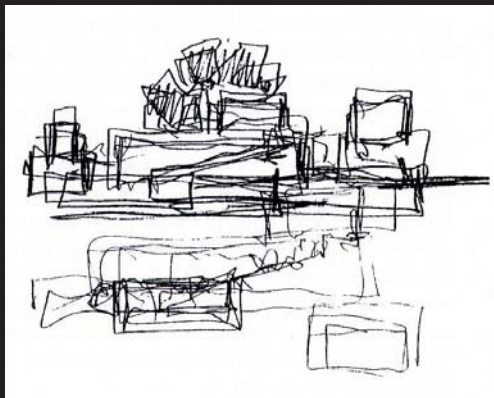
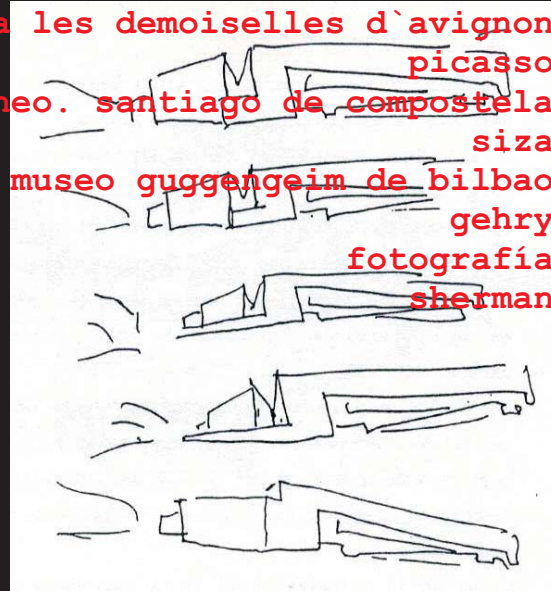
siza

croquis del museo guggenheim de bilbao

gehry

fotografía

sherman



3. HABLAR Y HABITAR: SER MUDADIZOS PARA BALBUCEAR

EL HABLAR Y EL HABITAR COMO RELACIÓN CON LOS OTROS Y CON LAS COSAS

En este capítulo se relaciona el hablar artístico y el habitar actuales a través de los distintos creadores. El lenguaje y el habitar poéticos están íntimamente ligados al proceso de creación artística, y a la arquitectura, especialmente, en cuanto que erigidora de lugares y de nuevas relaciones entre los habitantes y las cosas de este mundo.

Para la actividad artística actual, y a diferencia de lo que ocurre en otras épocas, el lenguaje ya no es un objetivo. El que las sensaciones que lo artístico pretenden producir no remitan principalmente a un objeto, o a cualquier otra referencia -esto es, que el arte no sea referencial-, conlleva que se creen nuevos significados continuamente. Y la creación de nuevos significados, en cada momento y en cada obra, le supone al creador encontrarse siempre al inicio del lenguaje, en lo originario del habla.

De todas maneras, estas líneas muestran una contradicción evidente respecto a lo que quieren expresar: hablan un lenguaje que es ajeno a lo que cuenta. Lo contado no es contable sino inventando un lenguaje "siempre por venir"; es decir: creando.

*"Sí, tan asentados estamos en la base de toda transformación, nosotros los más mudadizos, los que nos movemos con el ansia de comprenderlo todo, que (siempre que no lo entendemos) hacemos de lo inmenso la tarea de nuestro corazón, para que no nos destruya."*¹

Rainer Maria Rilke

3.1 MIGUEL ÁNGEL: ESCLAVO DEL SILENCIO

Dos poemas de Miguel Ángel:

*"Mentre ce´alla beltà ch´i vidi in prima
Appresso l´alma, che per gli occhi vede,
L´immagin dentro cresce, e quelle cede
Quassi vilmente e senza alcuna stima"*

(«Aunque mi alma por medio de los ojos se acerca a la belleza tal como primero la vi, la imagen interior y espiritual de esta belleza crece, y la otra, la imagen física, desaparece gradualmente, como algo vil e indigno de estima».)

"Non ha l´ottimo artista alcun concetto,

*C'un marmo solo in sè non circonscriva
Col suo superchio, e solo a quello arriba
La man che obbidisce all'intelletto"*

(«El artista mejor no tiene idea alguna que un bloque de mármol no contenga potencialmente en su masa, y sólo la mano, obedeciendo al intelecto, puede llegar a ella».)²

Miguel Ángel expresa de manera permanente en sus poemas su neoplatonismo. En su pensamiento sólo debe existir una idea que guía y trasciende la actividad creativa, aunque, como deja entrever, existan unos ojos que constantemente le obligan a quedarse "*vilmente*" en las primeras intuiciones que le producen las cosas cuando las observa.

De la misma manera que no solía acabar muchas de las obras que planeaba (es conocido que nunca llegó a finalizar una obra de arquitectura que hubiera empezado y dejó múltiples esculturas sin terminar), en la última etapa de su vida decidió dejar la escultura y la pintura para dedicarse de lleno a la arquitectura y a la poesía, y próximo a su muerte, decidió renunciar también a la arquitectura. Así ocurre, que

¹ RILKE, Rainer Maria: "Cartas sobre Cezanne".

² BOZAL, Valeriano: "Mímesis: las imágenes y las cosas". Col. La balsa de la Medusa. VISOR. Pg. 123. Madrid. 1987.

(La referencia castellana de los versos de Miguel Ángel corresponde a la traducción del libro de Anthony BLUNT, "*La teoría de las artes en Italia (de 1450 a 1600)*" Cátedra. Madrid. 1979, 80 y 88, respectivamente).

a su propia vida le llega también esa "*maniera*" común de muchas de sus actividades artísticas; ir dejándolas sin acabar.

Al final, vida y obra se con-funden, son la misma cosa.

Pero es quizás en la escultura -él se consideraba antes que otra cosa escultor- donde esta "*maniera*", el trabajo que queda latente, llama más la atención. En arquitectura siempre suelen existir causas externas que pueden dificultar la ejecución de una obra, y las razones de su no terminación pueden estar menos claras, aunque Miguel Ángel complicaba las obras obstinándose en seguir proyectando mientras se estaba construyendo ³.

Cuando nos fijamos en dos esculturas inacabadas de la Galería de la Academia de Florencia no podemos dejar de ver la actitud inicial de Miguel Ángel de búsqueda de la idea que encierra el bloque de mármol. En el "*Esclavo Atlante*", aparecen perfectamente definidos parte del torso y de las piernas, cuando ni siquiera la mayor parte del bloque ha sido desbastado (por lo menos dos terceras partes). También en el "*Esclavo que se despierta*" se descubre ya la sensualidad de la piel del

³ ARGAN, Giulio Carlo - CONTARDI, Bruno: "*Miguel Ángel arquitecto*". Pgs.26-29. ELECTA. Milán.1990.

pecho, vientre y caderas, cuando casi toda la masa de mármol se encuentra tal y como vino de la cantera.

Pero hay un momento en que esa actitud decidida, que ha conseguido llegar a localizar -y acariciar-, una parte de lo que iba buscando, empieza a quebrarse, a difuminarse alrededor de esa zona encontrada. Aunque no se conozcan las razones de la no finalización de las esculturas, da la impresión de que Miguel Ángel, más que dudar en su capacidad técnica para llegar a algo seguro y cierto, deja su trabajo a la expectativa al descubrir en la propia piedra, que no es otra cosa que su imaginación, un sin fin de posibles salidas, y todas imposibles a la vez.

En Miguel Ángel se puede observar, o quizás habría que decir sentir, una gran incomodidad con el lenguaje que utiliza, con el lenguaje clásico. Parece que todo su proceso de creación es un compromiso siempre maltrecho con "la clasicidad" entendida como norma auténtica para conseguir la perfección (y la belleza que representa la armonía del mundo).

Nadie pone en duda que Miguel Ángel empieza a romper el lenguaje clásico. Después de él las cosas del Arte ya no serán iguales. Pero su incapacidad para ver correctamente en la lengua heredada (la

verdadera para él), se convierte también muchas veces, debido a su convencido platonismo que le impide hablar otras posibles lenguas - otras posibles vías de escape-, en incapacidad para la producción de su más auténtica expresión.

Él se da cuenta de que no deja nunca de maltratar "la clasicidad", sin poderlo evitar. Se encuentra preso, y es consciente de ello. Este problema existencial que se plantea sin solución, ser él mismo dentro de algo que le es por completo ajeno -y que le produce esos grandes sufrimientos que describe-, es seguramente el motivo que le hace ir callándose poco a poco.

Al final de sus días -y como a sus esclavos inacabados-, al mayor espíritu creador que ha existido desde la época moderna sólo le queda la posibilidad de convertirse en esclavo del silencio.

3.2 MONET: LA PALABRA INASIBLE

Comentarios epistolares de Monet a su amigo Gustave Geffroy respecto a sus series de *ninfeas*, y al trabajo que desarrolla en Giverny:

"Lo entenderá fácilmente, corro tras una franja de color. También es culpa mía, quiero asir lo inasible. Esta luz que escapa llevándose el color es algo espantoso. El color, un color, no dura ni un segundo, a veces tres o cuatro minutos como mucho. ¿Qué se puede pintar en tres o cuatro minutos? Se han ido y entonces hay que parar. ¡Ah, cómo sufro, cómo me hace sufrir la pintura!."

"Sólo sé que hago lo que puedo para plasmar lo que siento ante la naturaleza y que lo más frecuente es que, para llegar a reproducir lo que experimento, olvide totalmente las reglas más elementales de la pintura, si es que existen. En dos palabras, permito que aparezcan muchos defectos para fijar más sensaciones." ⁴

Sucede con cierta frecuencia en la "contemporaneidad", que grandes artistas de reconocido prestigio (y renombre público), a una cierta edad, olviden prácticamente todos sus conocimientos -todas aquellas cosas que dominaban- y que habían aprendido con gran esfuerzo de otros y de sus propias prácticas como autodidactas, y comiencen a realizar, siempre con un fervor que raya en la locura (y que en muchos casos la

⁴ SEIBERLING, Grace: "Naturaleza y técnica en las series de Monet". En AA.VV.: "Catálogo de la exposición CLAUDE MONET", Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 29 de abril - 30 de junio 1986), Ministerio de Cultura, p.94-95. Torrejón de Ardoz (Madrid) 1986.

alcanza), una actividad que suele ser inalcanzable, o por lo menos incomprensible, para sus contemporáneos.

Estos olvidos tienen que ver con unas profundas alteraciones en los procesos creativos de los artistas (de trascendentes con un fin claro empiezan a transformarse en inmanentes sin un fin concreto), que de esta manera, y muchas veces con grandes sufrimientos, se convierten en auténticos creadores.

Únicamente el paso del tiempo, y siempre con dificultades, deja apreciar lo conseguido y recoger los frutos de esa frenética actividad, que en la mayoría de los casos sólo finaliza con las vidas de los autores.

Monet se recluye en Giverny los últimos años de su vida. Los nenúfares que él recrea y que llenan los estanques del jardín serán el principal motivo de su trabajo, y las series de *Ninfeas* un acercamiento desmaterializado a un nuevo sentido que guíe sus pasos. Con las *Ninfeas* su obra, poco a poco, se va descentrando, quedando sin bordes, sin límites; el lienzo queda visto, ligeramente manchado por gestos de color. Surge la libertad de una mano que no dibuja, pinta la sensación de tela y la sensación de pasta de óleo.

Monet intuye que no muy lejos de donde está buscando se encuentra un lenguaje pictórico nuevo. Y como está convencido de que existe, no deja de invocarlo. Pero es consciente de que el tiempo -cada segundo que pasa- le supone una modificación que transforma lo que está a punto de atrapar, y su propia naturaleza.

Al igual que su admirado Cézanne, Monet es un trabajador incansable. En sus series comienza una y otra vez. Localizar un lugar para entenderse él mismo -y comunicarse con los demás-, se convierte sin querer en un volver a empezar cada vez más desesperanzado, casi romántico.

Y aunque no entiende por qué la palabra que busca le es inasible, niega reducirse al silencio.

¿Pero qué nos cuenta Monet al final de sus días? Casi nada.

El Goya de las "pinturas negras" y el Turner de sus últimas acuarelas y óleos ya empezaron a contar cada vez menos cosas ⁵. Monet, de manera parecida -pero seguramente más consciente- no cuenta casi

⁵ También Goya se encierra en "la Quinta del Sordo" para realizar sus "pinturas negras", Turner se instala definitivamente con su amante (aunque discretamente) y pinta

nada; porque siempre se encuentra -no puede evitarlo- en el inicio de la invención de su propio lenguaje; como un niño. Es cuando Monet empieza a pintar pintura, su pintura.

3.3 RICHARD SERRA, NAVARRO BALDEWEG: ESCUCHAR Y BALBUCEAR

Extracto de una conferencia de Richard Serra en Lisboa el mes de marzo de 1995:

"Nunca comienzo una obra con una intención clara y obvia. Si una obra no es más que una ilustración de lo que proyecto, es inútil. Espero siempre prolongar mi lenguaje através de la obra. Mediante el trabajo no busco reciclar lo que sé sino descubrir lo que no sé. No existen prescripciones metodológicas específicas y definitivas. Lo que hay es una predilección por materiales y principios de gravedad, peso, masa, densidad y equilibrio. Estos principios se aplican frecuentemente a contextos específicos; las obras nunca se fundamentan en ideas "a priori" o en proposiciones teóricas. En este aspecto, mi trabajo se diferencia del de los minimalistas. Una de las mayores limitaciones del minimalismo es su (falta de) relación con el contexto." ⁶

sus últimas obras desmaterializadas, y Cézanne se aísla hasta su muerte en Aix para pintar, entre otras cosas, sus series de la Montaña de Sainte Victoire.

⁶ VIDAL, Carlos: "Continuidad, ruptura o historicismo". Rev. Lápiz nº 114, p.16. Madrid. Julio de 1995.

Comentarios de Juan Navarro Baldeweg sobre la incomodidad del lenguaje artístico, y sobre sus series de *Casas Romanas* y *Baños*:

"Desde el mismo lugar no se hace nada. No es sino desde la incomodidad o el desajuste en el que uno se encuentra, desde donde existe la posibilidad de crear algo. (...) Uno analiza artista por artista y todos estaban incómodos en la convención existente. Era imposible que Cézanne pintara como un impresionista más, por eso inventa. Estaba fuera del lugar en que debía estar. Los artistas, al final, siempre están fuera de donde tenían que estar y son buenos para lo que no están desarrollando. No hay nada que se pueda analizar si no es por su dislocación y no es una postura meramente vanguardista. (...) No creo que haya narración, no se cuenta nada, quizá sólo hay disculpas para introducir ciertas cosas físicas. Una de las manías mías es ofrecer algo que sea natural, que no venga contado. No veo que haya que contar algo cuando vemos que hay que darle una cierta dualidad e incluso introducirlo en el mundo de lo convencional." ⁷

Para la actividad artística actual, y a diferencia de lo que ocurre en otras épocas, el lenguaje ya no es un objetivo. El que las sensaciones que lo artístico pretende producir no remitan principalmente a un objeto, o a cualquier otra referencia (esto es, que el arte no sea referencial), conlleva que se creen nuevos sentidos y significados. Y la creación de nuevos sentidos, en cada momento y en cada obra, le supone al creador encontrarse siempre al inicio del lenguaje, en lo originario del

⁷ RUBIO, Pilar: Entrevista con Juan Navarro Baldeweg. "Basta de narración y vamos a pintar alguna cosa...". Rev. Lápiz nº 38, pgs.17-23. Madrid. Diciembre de 1986.

habla. De esto son conscientes los creadores actuales, pero además -y a diferencia por ejemplo de Monet-, saben que la búsqueda de un nuevo lenguaje universal es inútil, estéril. Ya no importa tanto la voluntad de conocer. Lo que se busca conscientemente es poseer la "voluntad de creación".

El arte contemporáneo es permanente creación de lenguaje. Es un proceso ininterrumpido de creación de sentido y significado, de invención, que sirve para pensarse, desplazarse, deshacerse, romperse y olvidarse de él una vez maltratado. Y no por el placer de destruir, sino por los caminos que así nacen. Ocurre además que el sujeto, el artista, ya no utiliza un lenguaje para hablar del mundo, del territorio conocido - como sucedía antes-, sino que él mismo provoca la apertura de un mundo. Se lanza a lo desconocido y crea un mundo. El proceso de creación olvida lo trascendente, y es esencialmente inmanente.

Al dominio del sentido que el sujeto encuentra, sobre la referencia, es a lo que la filosofía contemporánea denomina "giro lingüístico", o "giro espacial"⁸, y ello supone para lo poético, o lo artístico, que *"la obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí. (...). Vibrar la*

⁸ PARDO, José Luis: *"Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar"*. Pg.49. Ed. SERBAL. Col. Delos. Barcelona. 1991.

*sensación, acoplar la sensación, abrir o hendir, vaciar la sensación. La escultura presenta estos tipos casi en estado puro, con sus sensaciones de piedra, de mármol o de metal que vibran siguiendo el orden de los tiempos fuertes y de los tiempos débiles, de las protuberancias y de los huecos, sus poderosos cuerpo a cuerpo que los entrelazan, su disposición de los grandes vacíos de un grupo al otro y dentro de un mismo grupo en el que ya no se puede saber si es la luz, si es el aire lo que esculpe o lo que es esculpido."*⁹

Especialmente escultores e instaladores -desde hace unos años, y más que otros artistas-, entienden su actividad como un desocultamiento de las posibilidades íntimas de las cosas que nos rodean; son conscientes del potencial que permanece velado en ellas, y saben que se ha olvidado escuchar el susurro que produce dicho potencial. Pero ya no es como en Miguel Ángel, una búsqueda desesperada de lo perfecto, sino un ir encontrándose cosas. La técnica artística empezaría entonces a ser entendida, de nuevo ahora, en el antiguo sentido griego, como *téjne*, esto es, como despliegue poético del hombre en la naturaleza, y no en el sentido moderno de dominio, o imposición, del hombre sobre la

⁹ DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Felix: "*¿Qué es la filosofía?*". Pgs.165,169. Anagrama. Barcelona (1993) 1994.

naturaleza ¹⁰. Así, el trabajo del creador consistiría en rescatar el poder oculto de las cosas; "consiste en potenciar lo existente", o lo que "aún no existe" que puede "llegar a ser", sin anular lo propio de ellas ¹¹. Ello no supone, ni quiere decir, que la técnica se organice para integrar lo que sea "respetuosamente en el entorno", sino para sacar a la luz las virtudes inmanentes de las cosas, sin destruirlas.

El lenguaje en Serra desaparece como problema. A él no le interesa la búsqueda de una referencia como fin. Sí existe, en cambio, una preferencia por unos principios fenomenológicos que se insertan provocadoramente en emplazamientos concretos, pero atendiendo atentamente estos lugares, como en su obra "Clara, Clara" instalada en el eje de los Campos Elíseos, o en la instalación de San Louis de Missouri que descubre y potencia alguna de las posibilidades del lugar.

Las obras de Serra existen para una determinada localización. Sus propuestas consisten siempre en un repensar y re-establecer relaciones con las cosas, los edificios y los paisajes que existen. Las

¹⁰ HEIDEGGER, Martin: "*La pregunta por la técnica*" y "*Construir, habitar, pensar*". En "CONFERENCIAS Y ARTÍCULOS". Pgs.15-16 y pg.140. Col. Delfos, SERBAL. Barcelona. 1994. Y también en: TRIAS, Eugenio: "*El artista y la ciudad*". Pgs.42-43. ANAGRAMA. Barcelona (1976) 1983.

¹¹ RUBIO, Alfredo: "*SOBRE LA MEMORIA PERDIDA DE LOS TERRITORIOS Y LAS CIUDADES (A propósito de un texto de E. Trias)*". Rev. RIZOMA Nº12. Málaga. 15-10-1995.

movilizaciones y las interacciones que se proponen en el espacio envolvente suponen una provocación (a través de las sensaciones de las formas y los materiales) dirigida al poder más íntimo y oculto de las cosas, no una imposición externa sobre ellas que las desvirtúe.

En la crítica de Serra al minimalismo subyace, en el fondo, un echarle en cara su aislamiento respecto al mundo, su desconexión respecto a la naturaleza y la sociedad.

La manera habitual de trabajo de Navarro Baldeweg es mediante series. Pero las series de cuadros en su pintura (de Baños, de Casas Romanas, Paisajes...) y de temas de la arquitectura de sus edificios (bóvedas, cubiertas, luz, gravedad...), no es un empezar buscando un lenguaje que le servirá para hablar del mundo, para repetirse, ni una especie de divertimento musical. En él la serie se parece más a la variación musical; pero a la del último Beethoven -sus últimos cuartetos de cuerda y variaciones de piano-, cuando cada variación es un tema nuevo, un inicio desde el fundamento que es principio de inmanencia. Aunque después cada variación únicamente tenga sentido dentro del conjunto de sentidos producidos por todas las variaciones.

Esa suerte de variación al origen es un hacer nacer cada vez el lenguaje en cada movimiento. Así los temas y elementos que surgen en los proyectos y edificios de Navarro, tan ligados a lo puramente fenomenológico, dan la impresión de poder inaugurar una posible ARQUITECTURA; pero una arquitectura sensación de gravedad, de piedra, sensación de hormigón, de luz, de sonido...; una arquitectura erigidora de lugares para un HABITAR siempre nuevo, y siempre por comenzar.

El Palacio de Congresos de Salamanca nace de la escucha de las posibilidades de la ciudad, de haber sabido encontrar alguno de los poderes ocultos del entorno. En la sala principal, con la reposada flotación de la cúpula que densifica un aire sereno de luz amarilla "en el que ya no se puede saber si es la luz, si es el aire lo que esculpe o lo que es esculpido", unas piezas de sonido de John Cage deberían aumentar, más si cabe, la sensación de fundamento de un habitar y un hablar como balbuceo.

Las obras de Navarro y las de Serra, en sus relaciones con lo que les rodea, no deben ser vistas como objetos en sí mismos, sino como las acciones que dan formas a unas materias -o materialidad-, a unas

formas, sin referirse a ningún lenguaje anterior. Y puede que lleguen a ser autorreferenciales, pero no contarán nada.

3.4 HABLAR Y HABITAR

La convicción de que para nosotros los arquitectos, y seguramente para cualquier persona, la provocación del nacimiento del lenguaje (poético, no estructura) y del habitar son acontecimientos inseparables, surge de lo esencial del propio Ser.

El SER es puro acontecimiento; proceso inmanente (no trascendente con un fin dado). No somos iguales a ayer, ni a hace dos meses y mucho menos a hace cinco años. Tampoco seremos los mismos mañana. El Ser humano es perpetuo proceso contingente. Siempre estamos corrigiendo las metas que nos habíamos impuesto, y por ello, una y otra vez tenemos que empezar de nuevo, pero también es verdad que en una situación distinta. Pasos derechos y torcidos son reutilizados para comenzar a andar.

En Heidegger, lo que caracteriza al hombre -al Ser- es esencialmente la creación de lugar para hablar y la creación de lugar donde habitar como actividades poéticas. El lenguaje, hablar, es entendido como la forma

del "ser-en-el-mundo-con-los-otros" (y consigo mismo), y habitar como la manera de expresión del "ser-en-el-mundo-con-las-cosas", y en realidad "son la misma cosa pero con distintos sentidos." ¹²

Pero los actos de hablar y habitar no son comprendidos como hechos acabados y cerrados, sino como "acontecimientos (siempre) por-venir"¹³, sin principios ni objetivos concretos que cumplir, sólo como permanentes procesos de creación puros inmanentes al Ser.

Ello quiere decir que el ser humano, para ser esencialmente él, estar continuamente pensando su lenguaje para expresarse, y su forma de habitar para vivir. Si antes han existido maneras de hablar y habitar adecuadas a un determinado Ser, difícil será que podamos utilizarlas como modelos, porque hablar y habitar, en realidad, son un hablando y un habitando siempre presente, y siempre por venir.

El arquitecto no puede pensar su actividad como creación de **posibilidad de lenguaje** separada de la creación de lugar para

¹² HEIDEGGER, Martin: "Construir, habitar, pensar". En "CONFERENCIAS Y ARTÍCULOS". Pgs.127-142. Col. Delfos, SERBAL. Barcelona. 1994.

Y también en: RUBIO, Alfredo: "Teoría y práctica de la ciudad contemporánea II. El olvido consciente del habitar. En torno a la utilización postmoderna de Heidegger". Rev. BAETICA, Estudios de arte, geografía e historia. Pags. 81-87. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga. Málaga. 1991.

¹³ RUBIO, Alfredo: "SOBRE LA MEMORIA". *Ibidem*.

posibilidad de habitar, porque *"son la misma cosa pero con distintos sentidos"*. Y a veces el sentido es el mismo, como cuando somos capaces de identificar lugares "habitados" que se encuentran únicamente relacionados con personas (los otros) siendo en ellos las cosas indiferentes, o poco importantes. También el sentido es el mismo, cuando pensamos que un paisaje o un lugar es capaz de apelar *"a un deber ser": (y) nuestros ojos perciben deformaciones y malformaciones de su lógica esencial"*: es cuando una cosa es capaz de expresarse; o sea, se *"comunica mudamente"* ¹⁴. Cuando esto ocurre, tan ligado a lo fenomenológico, el habitar y el hablar poético carecen de límites, se confunden, se extienden uno en otro, y otro en uno.

El hablar presente también pertenece al habitar actual. Y es necesario para el arquitecto pensar la técnica (artística o no) como *téjne*, como desocultamiento de las posibilidades de las cosas, y no como imposición externa que anula lo propio de éstas. Tampoco puede dejar de tener en cuenta lo que supone, para su actividad creadora, que el hombre actual vaya olvidando y empobreciendo cada vez más su capacidad para hablar y para habitar poéticamente. Repensar, una y otra vez, el contenido social de nuestra tarea creativa, no sólo es

¹⁴ RUBIO, Alfredo: "SOBRE LA MEMORIA ...". Ibídem.

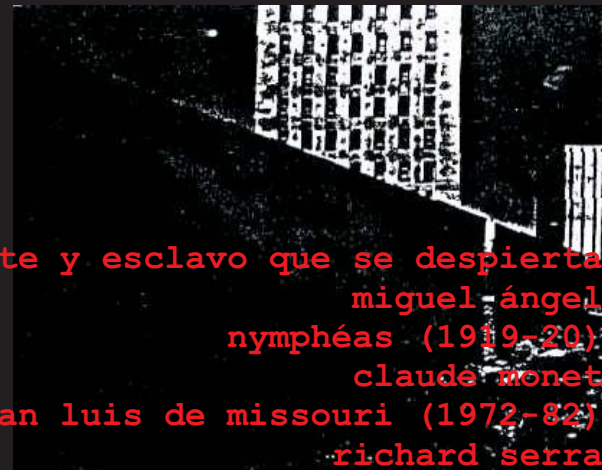
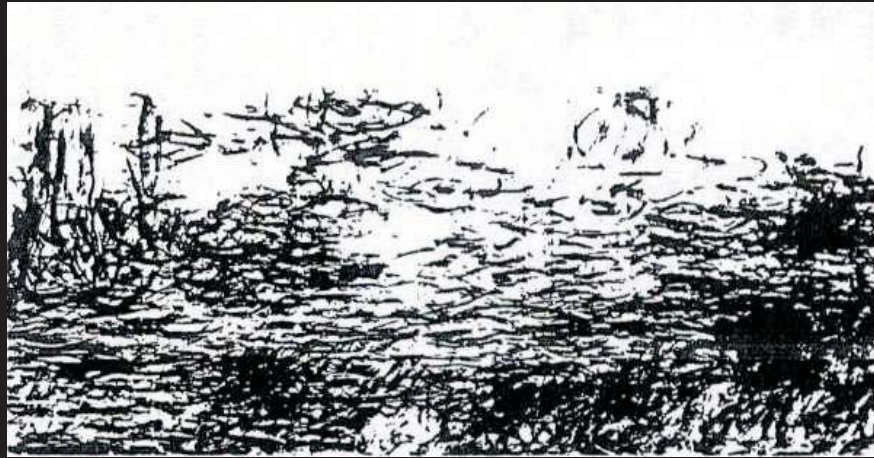
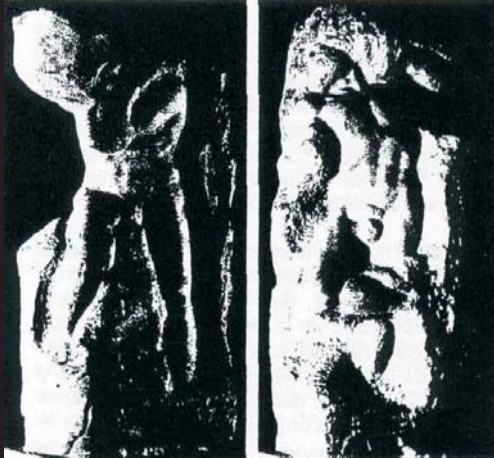
necesario sino esencial ¹⁵. Sin este planteamiento previo, lo que se haga no debería llamarse arquitectura.

Lo que atrae de algunos creadores actuales - sobre todo no arquitectos -, es que parece que de ellos puede surgir la fusión de todo como un solo acontecimiento fenomenológico, siendo además esa condición una posibilidad para continuar pensando. Aún así, sigue dando la impresión de que algo, o alguien, ha desplegado una barrera entre las actividades esenciales del Ser, haciéndonoslas creer incompatibles. Pero esa barrera puede ser un ligero velo.

Por ello estamos obligados a comenzar a pensar en una repetición iniciadora, sabiendo que somos proceso azaroso, "mudadizos", y que el devenir nos desviará hacia lugares por descubrir. Y siempre podremos, para empezar, afinar el oído y escuchar ese murmullo de fondo que provocan *los otros y las cosas*, y aunque no entendamos, sí podremos, quizás, sentir la sensación. La ventaja de esta soledad inicial es que únicamente dependemos de nosotros mismos, porque, según parece, en el acontecimiento del hablar y del habitar poéticos, estamos condenados a mudar para seguir sólo balbuceando.

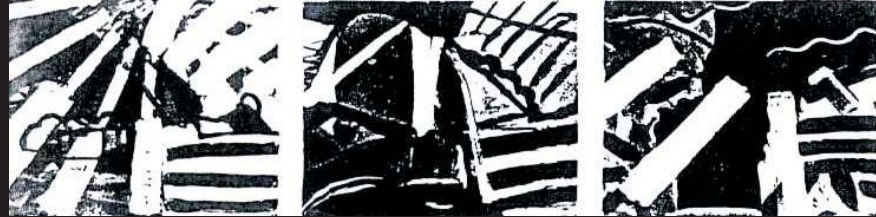
¹⁵ TRÍAS, Eugenio: "*El artista y la ciudad*". *Ibidem*, Pg. 47.

3.1



esclavo atlante y esclavo que se despierta
miguel ángel
nymphéas (1919-20)
claudé monet
instalación en san luis de missouri (1972-82)
richard serra

3.2



paisaje. serie (1991)

cabeza. serie (1987)

palacio de congresos de salamanca. sala principal (1982-92)

juan navarro baldeweg



4. LA MIRADA DE GORGO Y EL ANTÍDOTO DEL ESCUDO DESVANECIÉNDOSE

MODERNIDAD. ARQUITECTURA Y PATRIMONIO

Este capítulo es un recorrido por los distintos momentos e ideas que han ido construyendo la "disciplina de la intervención en el patrimonio arquitectónico", desde que los arquitectos al inicio de la modernidad fueron conscientes de la idea de historia aplicada a la arquitectura y la ciudad.

La modernidad ha ido aumentando en extensión el concepto de patrimonio al mismo tiempo que ha debilitado su idea de claridad y rotundidad. La forma como los arquitectos han visto la arquitectura del pasado ha evolucionado a su vez desde un idealismo reduccionista y elitista que era capaz de identificar obras "ideales" y aislarlas de un entorno -que siempre era visto como contaminador-, petrificando la arquitectura, a una visión mucho más compleja y amplia que comenzaba a entender y a aceptar el valor cultural, histórico y social -en definitiva también arquitectónico-, del conjunto de cosas y

acontecimientos que existen alrededor de esas obras supuestas inicialmente "ideales".

4.0 PREÁMBULO

*Excessere omnes adyatis arisque relictis
di quibus imperium hoc steterat...*

*Virgilio*¹

"El pasado, no es sino el lugar de las formas sin fuerzas, a nosotros nos incumbe procurarle vida y necesidad, y prestarle nuestras pasiones y nuestros valores."

*Paul Valéry*²

La mirada de la modernidad hacia el Patrimonio ha sido, y todavía es para muchos contemporáneos, la mirada de Gorgo.

En la mitología clásica Gorgo, la Medusa, era "la que reina" y la mayor de las tres hermanas gorgonas que vivían apartadas en los confines del mundo occidental. Como se sabe (lo cuenta Hesíodo) era la única de las tres de condición mortal y de carácter peligroso. Dicen que tenía serpientes en lugar de cabellos y dientes de bronce parecidos a los del

¹ "Abandonando santuarios y altares huyeron todos los dioses que eran sostén de este imperio..." en: MOREY, Miguel: "Psiquemáquinas". Pg.182. Montesinos Editor. Barcelona. Abril 1990.

jabalí, y que sus ojos desprendían tremendas chispas. Su mirada poseía tal poder (se piensa que más debido a su increíble belleza que a su terrible fealdad) que aquel que la sufría quedaba convertido para siempre en inerte piedra ³.

La Historia es una construcción, una creación o *invención* como cualquiera. La moderna Historia nace con la Ilustración y se fundamenta en la idea de progreso continuo del conocimiento positivo. El relato del pasado, el que nos ha sido transmitido, es el relato de los vencedores, de los que en ese momento lo sometían todo a sus intereses. Para la burguesía del s. XIX la Historia supone una gran utilidad como autolegitimación frente a los tiempos precedentes de soberanía de la aristocracia. Desde entonces, en lo que respecta al patrimonio, la obra de arte, el Monumento, se convierte en un documento que atestigua la veracidad de la Historia ⁴; en nuestro caso de la Historia del Arte.

Por tanto no todo queda tan claro como para decir que lo contado es cierto y que además se puede comprobar. Todo monumento, todo

² VALÉRY, Paul: Prefacio del autor. "*El cementerio marino*". Pg.13. Alianza Editorial. Madrid. 1991 (1967).

³ MOREY, Miguel: "*Conjeturas sobre la máscara*". Pg.22. Rev. LÁPIZ nº117. Madrid. Diciembre 1995.

⁴ RUBIO, Alfredo: "*Más allá de los contenidos: Pensar el Patrimonio. Hipótesis e ideas*". Boletín de Arte. Nº 17. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga. 1996.

objeto que se considera patrimonio, es un testigo de algo que ya no es, pero que según el momento presente de cada uno fue; y fue, y lo decimos ahora, porque vemos en dichos objetos -reflejados como en un espejo-, nuestros defectos y virtudes, "nuestras pasiones y nuestros valores"

La primera parte de este capítulo que se cuenta aquí, comienza con lo que se puede considerar el inicio de la "disciplina de la intervención en el patrimonio arquitectónico", que nace, como es natural, con el conocimiento positivo surgido en la Ilustración, esto es, con la Modernidad dominada por una de sus características, la mirada *petrificadora*. Continúa, irónicamente, con lo que parece ser la *disolución y extensión*, cada vez mayores, de los conceptos de monumento y patrimonio. Y termina con una propuesta teórica de intervención.

4.1 LA MIRADA DE GORGO

Antes de la Ilustración se intervenía en los edificios monumentales con la certeza de un lenguaje seguro, el único que se tenía en cada momento. La relación del presente con el pasado era casi mítica. Y aunque se tenía una cierta conciencia de historia era de una manera muy esquemática, distinguiendo sólo la diferencia entre una antigüedad mitificada (la de la clasicidad) y la realidad "tenebrosa" de la ciudad y construcción medieval. Esta es la relación que tiene Alberti cuando hace su intervención en la iglesia gótica de San Francisco de Rimini para convertirla en el templo celebrativo de la familia Malatesta; o Miguel Ángel cuando transforma las ruinas de las termas de Diocleciano en la Iglesia de *Santa María degli Angeli*, y la Plaza del *Campidoglio* de Roma; o Hernán Ruiz cuando construye la catedral de Córdoba dentro de la Mezquita. Un lenguaje potente y seguro (la *nuova maniera* del renacimiento) se impone al edificio, aunque se tenga en cuenta y aproveche la estructura existente (pero sólo como base puramente

material) ⁵. Alberti, Miguel Ángel y Hernán Ruiz no verán nunca congelado el pasado, pues sus miradas no son la de Medusa.

El arquitecto francés Viollet le Duc (1814-1879) y el diletante inglés John Ruskin (1819-1900) son los primeros que ofrecen teorías y criterios, más o menos coherentes, de intervención en la arquitectura entendida como Monumento, como legado del pasado; y establecen los fundamentos de lo que llegará a ser toda una disciplina.

En la Ilustración la intervención se convierte en restauración. Con la razón como bandera, y utilizando un método sistemático, Viollet le Duc establece lo que se llamará la "restauración en estilo"; un problema que se afronta de la misma forma que cualquier ciencia positiva del momento como la anatomía, la biología, la antropología, la geología,... . Para él, *"restaurar un edificio no significa conservarlo, repararlo o rehacerlo, sino obtener su completa forma prístina, aunque nunca hubiera sido así"*.

⁵ SOLÁ-MORALES, Ignasi: "Teorías de la intervención arquitectónica". Pgs.30-37. Rev. QUADERNS Nº155. Barcelona. Diciembre 1982.

CAPITEL, Antón:"Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración". Pgs.18-29. Alianza Forma. Madrid. 1988.

Hasta la aparición de Aldo Rossi se siguen los textos antes indicados. Que me perdonen Solá-Morales y, sobre todo, Capitel que basan sus argumentaciones en las virtudes de la disciplina de la arquitectura, por la retorcida interpretación que a partir de ahora se

De esta manera había una renuncia a la creación personal del arquitecto, para ponerse en el lugar del arquitecto original. Y llegado el caso no sólo para eso, sino para hacer lo que debería haber hecho el arquitecto primitivo y no llegó a realizar. Cuando Viollet le Duc pensaba así lo hacía con la mente puesta en el estilo gótico que admiró más que a ninguno, y en cuyos monumentos trabajó -el más conocido Notre Dame de París-, porque, según él, conseguía en la relación entre forma, contenido y comportamiento mecánico, el máximo de perfección material. Lo que Viollet le Duc buscaba, siendo un excelente y culto arquitecto, era la "*autenticidad arquitectónica*" del edificio.

Ruskin, por el contrario, opone al pensamiento positivista del francés su conciencia romántica y moralista propia de la tradicional sociedad inglesa. Él detestará radicalmente la "restauración en estilo", e incluso la restauración, y dirá sobre la vida del monumento: "*Pero su última palabra al fin sonará; y que suene abierta y francamente, sin que ninguna sustitución deshonorables y falsa lo prive de los deberes fúnebres del recuerdo*" ... "*lo que constituye la vida de un edificio, el alma que sólo pueden dar los brazos y los ojos del artífice, no se pueden recuperar nunca. Otra época podría darle otra alma, pero esto sería un nuevo edificio*". Y al hablar del tipo de intervención que como

hace en esta parte de la tesis a sus desarrollos "disciplinares" (menos desde luego en el

mucho debería aceptar en el monumento arquitectónico escribe: "*Mirad frente a frente la necesidad y aceptarla. Destruid el edificio, arrojad sus piedras a los rincones más apartados, y rehacerlo de mortero a vuestro gusto. Pero hacerlo honradamente, no lo reemplacéis por una mentira*". Y en lo que será quizás su gesto más profundamente romántico llegó a proponer, como toda posible intervención, la plantación de hiedra junto a las ruinas monumentales.

De la misma manera, pero por motivos distintos a los de le Duc, Ruskin consideraba el gótico y la sociedad medieval en la que se desarrollaba el trabajo del auténtico artesano, el paradigma de las virtudes y cualidades morales ⁶. En realidad, si el francés lucha por la *autenticidad arquitectónica* del edificio, el inglés defiende la *autenticidad histórica*, o se podría decir mejor la *autenticidad arquitectónica histórica* (u original) del monumento.

En el fondo, tanto uno como otro, piensan igual, se sienten prisioneros de su época y poseen una idea platónica del monumento; esto es, una

caso de Solá-Morales).

⁶ En palabras del creador y crítico William Morris (1834-1896), seguidor de John Ruskin: "*Sólo hay un estilo de arquitectura en el que es posible fundamentar un verdadero arte vivo, libre para adaptarse por sí mismo a las condiciones variables de la vida, al clima, etc., y este estilo es la arquitectura gótica*" .en: THOMPSON, Paul: "*William Morris. Arquitectura*". A.A.V.V. Catálogo *WILLIAM MORRIS*. Exposición Octubre-noviembre 1984. MOPU. Pg.33. MOPU. Madrid. 1984.

idea del patrimonio histórico-arquitectónico como objeto, o serie de objetos perfectos y acabados, congelados en un momento determinado (anterior o posterior; lo mismo es).

Desde lo que se puede considerar el origen de la disciplina de la intervención en el patrimonio arquitectónico, relatado aquí esquemáticamente, la mirada del historiador, la mirada "petrificadora" de Gorgo, va íntimamente unida, o más bien, fundida indisolublemente al arquitecto moderno; y este no sólo no lo puede evitar, sino que parece que la mayoría de las veces no es consciente de ello.

Viollet le Duc, y ya no es metafóricamente, deja perfectamente "terminada en piedra" -al menos en proyecto-, la hasta entonces inconclusa Catedral de Notre Dame de París. Y John Ruskin propone dejar las "piedras" de las ruinas "tal y como quedan" resultado del abandono y del paso del tiempo, porque según él no existe posibilidad alguna de recuperar la "idea" original del monumento; una idea, como se comprende, también perfecta y acabada, aunque sea de unos siglos antes y fija en una extraña memoria.

El resultado de la mirada al monumento siempre será la congelación y petrificación de este, su paralización en el curso de un tiempo. Este

suceso, curiosamente, comienza a ocurrir nada más nacer la Historia del Arte, y se puede decir que el nacimiento de la Historia y el Monumento -uno de sus testigos-, producen la muerte del Arte Clásico⁷.

El arquitecto italiano Camillo Boito (1836-1914) es el primero que realiza una especie de ensalada de Viollet le Duc y John Ruskin, y funda lo que se llamará el "restauración científica". No acepta la muerte de la arquitectura, como defendía el inglés, pero rechaza cualquier reconstrucción que no sea una simple consolidación. Se niega a los añadidos contemporáneos, y en cambio, no reniega de los añadidos históricos para defender la *autenticidad histórica* (ya no arquitectónica) del monumento. Boito propone que, si es necesario hacer nuevas intervenciones, se realicen de una manera neutra, y declarando de manera evidente su diferencia con el resto *auténtico* del monumento; en este caso ya sólo documento. Su teoría se considera la primera "*carta del restauración*".

En su pensamiento, Boito entiende que su propia contemporaneidad no puede aportar nada a la historicidad del patrimonio; porque lo ve, como

⁷ La Historia del Arte se puede decir que nace de una forma científica con Wilckelmann en la segunda mitad del s.XVIII, y de hecho, el neoplatonismo de Hegel, pocos años después, anuncia la muerte del Arte.

sus inmediatos antecesores, otra vez petrificado, aunque se niegue a aceptar su muerte.

Una de las cosas curiosas que llega a proponer Boito es que prefiere una mala intervención en el patrimonio-documento que revele claramente su actuación, a una actuación virtuosa y profesional que desvirtúe y oculte la *autenticidad histórica*⁸.

Pero la denuncia del "*falso histórico*" (la falsa imitación) empieza a asumir que la arquitectura-monumento no es una arquitectura perfecta, ni ideal (aunque considera en cambio el documento histórico inmodificable: perfecto). Con esta actitud, Camilo Boito da el primer hachazo a la línea de flotación del monumento como objeto único, macizo, limitado, aislado, y comienza su disolución y extensión. Por lo pronto, todo añadido existente al edificio-documento, aunque sea malo y se encuentre deteriorado, es válido si sirve para explicar la vida de este. Así queda terminado, pero con una serie de heridas, que al no dejar de sangrar, nos hablarán de su recorrido tortuoso a lo largo del pasado.

⁸ A veces pienso que este concepto de intervención de Boito para la ciudad es adecuado, pensando sobre todo en una ciudad como Málaga de una mediocridad exasperante en todos los aspectos; pero eso es lo que realmente ocurre, actuaciones siempre sin cualidad, y no deja de ser un mal, aunque menor.

El también italiano Gustavo Giovannoni (1873-1947), seguidor de Camillo Boito y de Camillo Sitte (teórico del urbanismo historicista) se encarga de ampliar, más si cabe, esas heridas, con el concepto de "contorno" o "ambiente". Él es el primero que extiende conceptualmente el tamaño del monumento, al no poder entenderlo como un objeto aislado, sino arropado por la edificación de más o menos interés que lo rodea.

El historicista Giovannoni da el hachazo definitivo al tamaño controlado y limitado del patrimonio arquitectónico, al extenderlo y disolverlo en un concepto tan poco aprehensible como el de "ambiente". El patrimonio ya no es considerado un objeto, sino más bien una mancha urbana que enmarca difusamente y protege algo que se considera más importante. Y la mancha y ese algo son inseparables. Gracias a este arquitecto italiano, la teoría de protección del entorno de los monumentos del patrimonio arquitectónico y urbano fue la que se impuso en "*La carta de Atenas sobre el restauro*", y la que ha afectado a las legislaciones en esta materia de la mayoría de los países con importante patrimonio arquitectónico.

En realidad, esta teoría es un refrito de un gusto extraño, porque en las intenciones de Giovannoni se mezclan la "autenticidad arquitectónica

original" del monumento de Ruskin, y la "autenticidad histórica" de Boito, que en realidad son incompatibles, pues, o es el origen del monumento con su edificación primitiva arrojándolo (habitualmente en unas condiciones de conservación irrecuperables), o es la historia y las señales del paso del tiempo.

La postura radicalmente historicista con respecto a la ciudad, es similar, o por lo menos muy parecida, a la del Movimiento Moderno y las primeras vanguardias (irónicamente llamadas ahora históricas). Para estos la ciudad moderna y la ciudad heredada son realidades completamente diferentes, no se pueden mezclar, como mucho, se yuxtaponen, como cuando en el caso de Le Corbusier en el plan *Voisin*, los monumentos quedan más congelados y aislados que nunca.

De aquí se deduce que el Movimiento Moderno y las vanguardias históricas, por una parte, y los academicistas (eclecticos, clásicos, etc...) por otra, poseen un concepto de historia parecido, porque piensan que no pueden aportar nada a la ciudad histórica. El conocido "*Zeitgeist*" (espíritu de los tiempos) que se fundamenta en los acontecimientos, las cosas, las personas, el patrimonio,..., del momento en el que se habla, afecta tanto a unos como a otros. Mirando hacia delante o hacia detrás,

la mirada historicista de Gorgo se siente igual de penetrante en todas las posturas.

A lo largo de este siglo, e incluso desde la Ilustración, existieron versiones de reconocidos arquitectos claramente diferentes de las que en realidad han dominado la "disciplina" de la arquitectura. Entre ellas hay que recordar las de Piranesi, a finales del s.XVIII (antes que las de Viollet le Duc y John Ruskin), o las de Henri P. Berlage (tanto en arquitectura Gunnar Asplund,...). Para éstos la ciudad histórica es un patrimonio a reconocer y utilizar, pero sus prácticas fueron difíciles de disciplinar.

En Italia, después de la II Guerra Mundial, aparece un grupo encabezado por Rogers que se compone de Ignazio Gardella, Franco Albini, Mario Ridolfi, Carlo Scarpa, etc... que no entiende esa radical oposición entre ciudad contemporánea y antigua. Sus posturas, através de lo que se llamará las "*preexistencias ambientales*", poseen una actitud enriquecedora y abierta hacia lo heredado. Los edificios los proyectan modernos en plantas libres, con unos tratamientos de fachada cultos y analógicos con los volúmenes, estilos, y lenguajes de fachada de la ciudad tradicional (compromiso entre el pasado y el presente); pero que, al fin y al cabo, sólo era una herramienta de

enmascaramiento puramente visual de lo contemporáneo que se hacía. Es curiosa esa defensa de lo que se quiere construir con una especie de máscara.

No obstante, en estas actitudes se observa una ampliación del concepto de patrimonio; ya, toda la ciudad, o sea, su casco histórico, con los monumentos que encierra, (y en este caso habría que decir protege), son hechos y datos a considerar y a conservar, y por tanto, a historizar.

Aldo Rossi, en los años sesenta, tomando conceptos de la geografía urbana y del pensamiento estructuralista, analiza la ciudad como una estructura estable y rígida, que (según él, y parece ser que también los geógrafos en los que se "inspiró") es la que caracteriza a cada ciudad, y que está organizada por unos elementos primarios, los monumentos, íntimamente relacionados con vías, calles y el resto de la masa edificatoria (bastante maciza) que gracias a lo que se describe como "*locus*" define una serie de tipologías constantes y fijas; se podría decir perennes. Una vez más, la ciudad, que es toda considerada patrimonio, se pretende encerrar dentro de un concepto globalizador. Aunque Rossi no es muy estricto en cuanto al "diseño" de la "*arquitectura de la ciudad*", esta deberá atenerse a los tipos, alineaciones originales, alturas características, etc... que le corresponden.

Lo que ocurre es, o por lo menos lo parece, que siempre que se pretende plantear una teoría de intervención sobre el patrimonio, aunque extienda y al mismo tiempo diluya su importancia, haciendo ver cosas que antes pasaban desapercibidas, al final limita o se encierra en un marco que, como se ha repetido a lo largo de esta exposición, no es sino, la mirada que convierte en piedra, la mirada paralizadora de Medusa.

Marc Augé hace abrir los ojos en su libro sobre los «no lugares», al caracterizar la situación de sobremodernidad en la que nos encontramos. Esta la define por "*la superabundancia de acontecimientos* (exceso de tiempos), *la superabundancia espacial* (exceso de lugares) y *la individualización de las referencias* (o subjetivación singularizada de objetos, grupos,...), y nos recuerda que "*El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca completamente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación*"⁹. El "lugar" -el que define el *locus* -, se desgasta, y a la vez se reinventa.

⁹ AUGÉ, Marc: "*Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*". Pg.84. Ed. Gedisa. Barcelona. Segunda edición, febrero 1994.

En el fondo, está descubriendo que las posturas de los arquitectos aportan muy poco al problema de la intervención en el patrimonio; como mucho, ofrecen soluciones puntuales y específicas, "disciplinarias" (Eso no quiere decir que no se deban conocer dichas disciplinas en lo que tienen de fundamento conceptual y carga de pensamiento).

El patrimonio se empieza a entender como todo lo que nos rodea, o sea, todo monumento, todo entorno de monumento, todo ambiente, todo "locus", todo casco histórico, toda ciudad, todo territorio, todo espacio natural, "todo" empieza a ser patrimonio, y digno de ser tenido en consideración; y por otra parte, lo que era tan importante, tan sólido, ya no lo es tanto, se deshace (se desgasta por el uso del historiador, del turismo, del poder,...) y por ello, ante ese perpetuo cambio, las soluciones de receta fracasan increíblemente rápido ¹⁰.

¹⁰ Asimismo, todo espacio natural pasa a ser entendido como artificial desde el instante en el que se decide proteger, por ejemplo: se dictan leyes artificiales para la conservación ya no natural del coto de Doñana. Según el profesor Alfredo RUBIO la idea es de Henri LEFEBVRE: todo es producido, incluidos los espacios naturales que no pueden soportar los impactos de "modo natural".

4.2 EL ANTÍDOTO DEL ESCUDO DESVANECIÉNDOSE

Perseo recibió el encargo de dar muerte a Gorgo, la Medusa. Lo cumplió tomando prestado el escudo de Atenea para protegerse de su letal mirada. Y gracias al poder de reflexión del escudo, que se transformó así en espejo, Perseo adormeció a Gorgo con sus propias artes, aprovechándose de ello en ese momento para decapitarla. Desde entonces, a la cabeza de la Medusa, y a su mirada, se unen la fascinación de su increíble belleza o fealdad (acaso la belleza misma, según María Zambrano) y el terror que produce el rostro vuelto del más allá del decapitado. Hay que recordar que Gorgo es onomatopeya de gorguear: el gorguear de los borbotones de sangre que brotan del cuello de la decapitada.

"El modo como describe Ovidio (Met, IV, 192) el fin de una de sus víctimas bien podríamos retorcerlo para caracterizar la muerte de la misma Gorgo: «Sus últimas palabras quedaron interrumpidas en mitad de su articulación, y se diría que su boca abierta de par en par quiere hablar, pero que por allí no pueden pasar las palabras»" ¹¹.

¹¹ *"Luego, tras diversos lances, la cabeza de la Medusa acabó engastada en el escudo de Atenea, quien, de este modo, añadió a los consabidos dones que como diosa de la*

Como se ha comentado al inicio, todo monumento, todo objeto que se considera patrimonio, es un testigo de algo que ya no es. Y en verdad, sólo somos capaces de ver en dichos objetos, como mucho, nuestros defectos y virtudes reflejados, porque no podemos evitar pertenecer al momento al que pertenecemos, ni deshacernos de la mirada con la que nacimos. Utilizamos, aunque no queramos, el patrimonio como un espejo.

Estamos tan enclaustrados en la Historia que nos resulta difícil, por no decir imposible, "*imaginar cómo debieron ser aquellas épocas (y este es ya un concepto histórico) en las que los humanos vivían fuera de la historia*"¹², y vivían la repetición de lo mismo, de lo idéntico. Nos cuesta pensar un tiempo donde existía el Arte Clásico que la Historia del Arte, con la creación del monumento-documento, todavía no había asesinado. Irónicamente, la "petrificación" del objeto-patrimonio-histórico-artístico que arrastra la muerte del Arte, por reflejo -como en el

Razón le correspondían el poder terrible de la mirada que destruye". MOREY, Miguel: "Conjeturas sobre la máscara". Rev. Lápiz nº 117. Pg. 22. Madrid. Diciembre 1995.

¹² AZÚA, Félix de: "Diccionario de las Artes". Pg. 304. Planeta. Barcelona. 1995. Azúa señala irónicamente que Hegel le puso a la obra de arte una etiqueta con la fecha, Marx un tiquet con el precio y Freud la tumbó en un diván. Quizás, la carga más difícil de eliminar para historiadores y arquitectos sea la fecha. Y el precio, además, para los otros humanos (no sólo para los marchantes).

escudo de Atenea que protegió a Perseo-, implica la petrificación de nosotros mismos, los modernos.

Esto que sucede con el Arte Clásico y, desde entonces, con todo el arte, ocurre con cualquier tipo de patrimonio con el que nos enfrentamos. Y se dice bien enfrentamos, porque nos es difícil no destruirlo paralizándolo, en el momento de mirarlo.

Las lecturas transversales, móviles, y desde luego siempre creativas, que añaden un alto grado de "*dissensus*", situadas sobre una base ética y estética en el sentido expuesto por Felix Guattari en las "*Tres ecologías*"¹³, aportan soluciones no dogmáticas, adisciplinadas, cambiantes, no congeladoras.

Y uno de los procesos que se sale relativamente fácil de lo disciplinar es precisamente el arte (y en concreto el actual cuando lo entendemos como "proceso", inmanente; no como "objeto", trascendente), y también todas aquellas actividades que produce cualquier mente creativa (en el sentido de *producere* que da Martin Heidegger de "*conducir a la esencia hacia la plenitud*").

¹³ GUATTARI, Félix: "*Las tres ecologías*". Pre-textos. Valencia. 1990.

La propuesta sería la de utilizar el escudo que refleja desvaneciéndose (se dice en gerundio porque se entiende como proceso), o sea, colocar al monumento-patrimonio, ahora entendido como obra de arte "*productora*" de sentido, una máscara traslúcida que deje ver algo de lo que las cosas son -o quieren ser, o no se imaginan qué son-, y a la vez nos refleje borrosamente a nosotros (ya que es inevitable vernos reflejados), para que no podamos paralizar lo que no vemos claramente, debido a esa especie de velo y al continuo proceso de desvanecimiento.

Ese proceso "velando-desvelando" puede ser el esfuerzo del creador por mantener el lenguaje primario del arte (la continua creación de lenguaje) separado del lenguaje secundario de la cultura (el petrificado que sirve para los museos y catálogos) que es el que "valora" el patrimonio, "elimina" el contexto, "preserva" su deterioro, y "extrae" su significado abstracto (esto es individualizado; no sujeto a nada). En este sentido, la cultura, "la tradición, que así viene a imperar, hace inmediata y regularmente lo que "transmite" tan poco accesible que más bien lo encubre. Considera lo tradicional como comprensible de suyo y obstruye el acceso a las "fuentes" originales de que se bebieron, por modo genuino en parte, los conceptos y categorías transmitidos. La tradición llega a hacer olvidar totalmente tal origen" ¹⁴. Por ello, la

¹⁴ HEIDEGGER, Martin: "*El ser y el tiempo*". Ed. F.C.E. Pg.30 (1927) 1980.

tradición, si es, sólo debería ser como algo original, en su auténtico sentido (original es diferente de novedad).

Tomando de Alois Riegl el concepto "valor de antigüedad", difícil de definir por lo volátil, cuya "impresión anímica" no presupone "ninguna experiencia científica, y dado, sobre todo, que no parece necesitar para su satisfacción de ningún conocimiento adquirido por la cultura histórica, sino que es producto de la simple percepción sensorial" pero que afecta "a todas las personas sin distinción de su formación intelectual" ¹⁵, y reutilizándolo, me atrevería a proponer un "valor de existencia" para cualquier cosa que es. Consistiría este "valor de existencia" en dar una oportunidad, aunque fuese la última oportunidad, a cualquiera de las cosas existentes que son objeto de intervención como patrimonio (este se entiende como todo lo que nos rodea), para que las cosas sean lo que deben ser, o lo que quieran ser, o lo que "jamás las cosas mismas creyeron ser en su intimidad", sin dejar de ser ellas mismas.

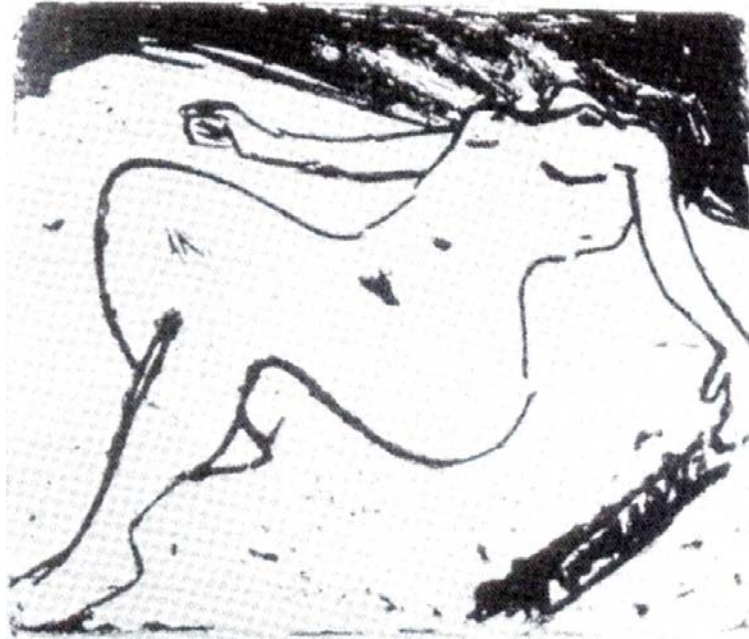
En las frases-pensamientos, acompañadas de imágenes, que siguen surgen las miradas de unos creadores, que al margen de cualquier disciplina y "tradición" (o precisamente inmersos en sus orígenes), nos

¹⁵ RIEGL, Alois: *"El culto moderno a los monumentos"*. Pg.31. Col. "La Balsa de la Medusa" nº7. Visor Distr. Madrid (1903) 1987.

desvelan, miradas "otras", que seguramente, no nos darán ninguna pista clara sobre lo que hacer, pero sí insinúan territorios fértiles por recorrer. Por lo tanto, son unas miradas desde la creación y el arte, y amplían un campo de acción que no cierra, sino que abre, algo que no suele ocurrir desde la teoría de la arquitectura.

FRANZ KAFKA

Franz Kafka era consciente de ese poder del que disponemos los modernos cuando dice: *"Siempre... tengo un deseo tormentoso de ver las cosas como se podrían dar antes de mostrármeme. Ahí están bellas y tranquilas"*¹⁶.

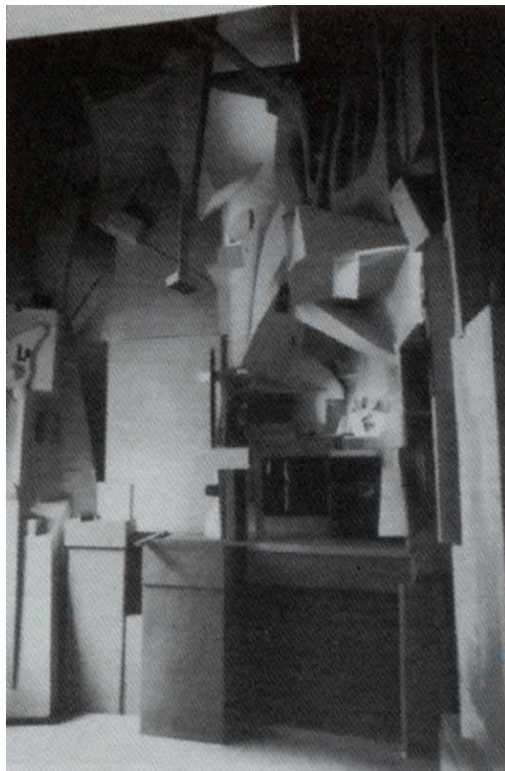


Karl Schmidt-Rottluff. "Reclining Girl with Arms Stretched Out". 1911

¹⁶ BOZAL, Valeriano: *"Los diez primeros años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo"*. Pg.157 (nota 27). Col. "La Balsa de las Medusa" nº47. Visor Distr. Madrid (1903) 1987.

KURT SCHWITTERS

"Si arrancáramos con precaución todas las partes que nos molestan, si incluyéramos todas las casas feas y las bonitas, en un ritmo de orden superior distribuyendo los acentos con cuidado, las grandes ciudades podrían transformarse en una gigantesca obra de arte Merz". "(...) para que los arquitectos refresquen su fantasía".¹⁷



KURT SCHWITTERS. "Merzbau". Colonia. 1933

¹⁷ ELGER, Dietmar: "La obra de una vida: Los Merzbau". A.A.V.V.: Catálogo "KURT SCHWITTERS" IVAM. Centro Julio González. Pgs.89-101. Valencia. 1995.

ROBERT SMITHSON

"Una solución práctica para la utilización de áreas devastadas sería el reciclaje del agua y la tierra en términos de «arte de tierra»... El arte se puede convertir en un recurso que medie entre el ecologista y el industrial. La ecología y la industria no son calles de una sola dirección. Más bien, deberían ser encrucijadas. El arte puede contribuir a proporcionar la dialéctica necesaria entre ambas" ¹⁸.

"(...) Mi propia experiencia me dice que los mejores sitios para «earth art» son sitios alterados por la propia naturaleza. Por ejemplo, «Spiral Jetty» está construida en un mar desecado y «Broken Circle and Spiral Hill» en una cantera de arena. Estos terrenos están cultivados o reciclados por el arte" ¹⁹.



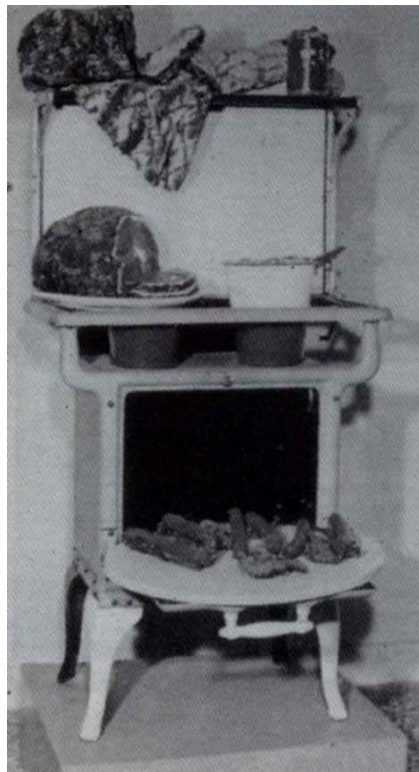
ROBERT SMITHSON. "Spiral Jetty". Lago Salado. EEUU. 1970

¹⁸ BERMAN, Marshall: *"Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad"*. Pg. 359. Siglo XXI. Madrid (1988) 1991.

¹⁹ MADERUELO, Javier: *"El espacio raptado"*. Pgs.182-183. Mondadori. Madrid. 1990.

CLAES OLDENBURG

*"Estoy por un arte que sea político-erótico-místico, que haga algo más que sentarse sobre su trasero en un museo. Estoy por un arte que se entremezcle con la mierda de todos los días y salga ganando. estoy por un arte que ayude a las ancianitas a cruzar la calle". "... buscar la belleza donde no se supone que se encontrará". "La suciedad tiene hondura y belleza. Me gusta el hollín y el tizne" (...) "la mugre de la ciudad, la perversidad de la publicidad, la enfermedad del éxito, la cultura popular".*²⁰



CLAES OLDENBURG. "Hornillo". 1962

²⁰ BERMAN, Marshall: *"Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad"*. Pg. 336. Siglo XXI. Madrid (1988) 1991.

RAINER MARIA RILKE

Sobre un autorretrato de Cezánne:

"Y cuán grande e incorruptible era la objetividad de su mirada lo confirma conmovedoramente la circunstancia de que se ha representado él mismo sin intentar lo más mínimo explicar su expresión o presumir de algo, sino con humilde objetividad, con la fe y la imparcial curiosidad de un perro que se ve en el espejo y piensa: mira, otro perro"

²¹.



PAUL CEZÁNNE. "Autorretrato con sombrero negro". 1879-1882

²¹ RILKE, Rainer Maria: "Cartas sobre Cézanne". Pg.61. Paidós Estética. Barcelona (1952) 1992.

RAINER MARIA RILKE

*"¿Estamos aquí para decir: casa,
puente, fuente, puerta, vaso, árbol frutal, ventana,
a lo sumo: columna, torre?... Mas para decirlo, comprende,
ay, para decirlo así como jamás las cosas mismas
creyeron ser en su intimidad" ²².*

²² RILKE, Rainer Maria: "Antología poética". Pg.134. Espasa-Calpe. Madrid. 1982.

4.4 EPÍLOGO A LA MIRADA DE GORGO

La actitud de Kafka sería la primera mirada que habría que proponer para intervenir en el patrimonio. Y curiosamente es una no mirada, más bien, es la visión de un visionario. *Ahí están bellas y tranquilas* las cosas, antes de maltratarlas con nuestra mirada.

Sin querer malgastar el resto de miradas que se han propuesto, sólo recordar que desde las casas "*feas*" de Schwitters, el concepto de lo "sublime negativo" de Smithson (ampliado de lo sublime de la naturaleza del romanticismo) que lo producen las grandes industrias abandonadas y los deshechos del mundo actual, "*la mierda de todos los días*" y "*la mugre de la ciudad*" de Oldenburg, a la "*imparcial objetividad*" de un perro, y el desvelamiento de lo que "*jamás las cosas mismas creyeron ser en su intimidad*", de Rilke, hay un intento de amplificación del sonido de la realidad: un sujetarse a lo existente que rodea, que posiblemente sea el desvanecimiento del espejo que impide la petrificación.

Y para terminar, y hablando de la mitología, hay que recordar que Poseidón amó a Medusa, y de su amor sólo nacieron monstruos, serpientes y otras alimañas.

No puedo impedir ver mi figura reflejada en el escudo que protege a Perseo, pero me consuela que cada vez me atraigan más las cosas, los monumentos, las ciudades, los paisajes, las personas... que cambian cuando los miro ¿O soy yo el que cambia?

5.

LA CIUDAD Y EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO, RELACIONES ENTRE CIUDAD, CREACIÓN Y ARQUITECTURA

Se plantea en la primera parte del presente capítulo que la ciudad real e histórica es una obra humana más problemática y compleja que lo presupuesto de forma habitual por la disciplina al reducirla a una cuestión meramente espacial y estética. El espacio compuesto con el tiempo altera radicalmente las concepciones tradicionales de las ciudades, dejándolas a éstas como ideas fantasmagóricas que entorpecen el entendimiento y el proyecto de la ciudad actual.

En la segunda parte, como ejemplo de comprensión y potenciación de otras maneras de entender las cosas y los accidentes nuevos que nos encontramos en la ciudad -en lugar de verlos como problemas a eludir-, se explican las intenciones del proyecto de Rem Koolhaas - O.M.A. (Office Metropolitan Architecture) para el concurso de dos Bibliotecas en el campus de la Universidad de *Jussieu* en París, y convertirlo en un fragmento de auténtica ciudad.

5.1 EL JUEGO DEL FANTASMA DE LA CIUDAD

"No podemos proyectar en el mundo más orden o desorden que el que hay. No podemos transformarlo más de lo que se transforma a sí mismo. Ahí está la debilidad de nuestra radicalidad histórica. Todos los pensamientos del cambio, las utopías revolucionarias, nihilistas, futuristas, toda esta poética de la subversión y de la transgresión características de la modernidad, resultarán ingenuas ante la inestabilidad, la reversabilidad natural del mundo. No sólo la transgresión, sino la misma destrucción, está fuera de nuestro alcance. Jamás nos equipararemos con un acto de destrucción a la destrucción accidental del mundo".¹

Jean Baudrillard

La ciudad es una ilusión: nunca existió.² Y no es cierto que alguien pueda identificarla; o sea, hacer corresponder una *Idea* con una ciudad. Para que una mayoría de profesionales que proyectan y manejan la ciudad se hayan tenido que dar cuenta de ello, ha debido aparecer la supuesta ciudad contemporánea en toda su crudeza, exagerando y

¹ BAUDRILLARD, Jean: *"El crimen perfecto"*. Anagrama. Barcelona. 1996.

² Este texto es una reflexión sobre cuestiones planteadas por los miembros de Rizoma: Alfredo Rubio *"la ciudad ideal no existe"*, Joaquín de Salas *"la ciudad no existe"*, Eduardo Serrano *"el devenir"*, y (sobre todo) Rafael Reinoso *"los tempolugares"*; y por Jean Baudrillard *"la ilusión (simulacro) del mundo"* en el libro citado anteriormente. Cuestiones que tienen relación con los trabajos desarrollados en el seminario *"El proyecto como transformación de la ciudad"* celebrado en septiembre de 1996 en el Colegio de Arquitectos de Málaga.

cambiando de escala procesos que se han tornado decididamente inmanejables, pues también han cambiado de condición, y son distintos que antes ³.

¿Pero qué se puede hacer para trabajar sobre algo como la ciudad que en realidad no existe con tal?

Habría dos posibilidades extremas.

En una de ellas hay que llenarse de ilusión y nostalgia, aislarse, despojarse de todo lo que parece real, creando -sin creerse-, un mundo perfecto donde es posible que reine la belleza, lo originario, las esencias inmaculadas de las cosas; donde es probable escuchar el sonido susurrante y eterno del "*genius loci*" que guíe al hombre a formar su "lugar" para habitar en paz y armonía con los iguales y su entorno. Esta manera sería la Clásica, que -podríamos decir- sería pasiva, pues el trabajo del hombre -y del técnico proyectista- se limitaría a escuchar lo que debe hacer en cada "*locus*", y a repetir ritualmente lo transmitido por el tiempo. La composición se realizará con modelos, identificando espacios y objetos (formas), pues el tiempo presente, en esa búsqueda

³ En el número N°213 de la revista del colegio de arquitectos de Cataluña "*Quaderns*" publicado antes de escribir este capítulo de la tesis los arquitectos "estelares" hablan de la ciudad apuntándose al carro del cambio de mentalidad, aunque uno tiene duda de si eso es sólo otra ilusión; o sea, una ilusión sobre otra ilusión.

de lo originario desaparece (lo Mismo que siempre retorna; Ser, Reposo, Mismo).

Según la otra manera, habría que pensar -seguramente llenándose también de nostalgia-, que si todo es irreal en la noción de ciudad, es absurdo imaginarse posibles utopías. Y por ello, la crisis de la ciudad contemporánea no sería verdadera, sino una crisis ilusoria; es más, para lo urbano (ya todo territorio del planeta) la crisis debería ser la auténtica energía que haría falta para que todo se desestabilizara haciendo colisionar cosas, lugares y objetos (que ya nunca podrán ser “reales” como antes, al imponerse sobre ellos el parámetro tiempo de la velocidad), creando otros tipos de energía, evitando la fijación de formas definitivas y de límites, llenando el territorio y el tiempo de infinitas posibilidades. Aquí no habría composición, a la manera Clásica, sino estrategia de maquinación y perversión constante de las cosas en procesos; se trabajará con acontecimientos en el territorio y en el tiempo, estando siempre atentos a la “irrealidad” del devenir (lo Otro que no abandona; también No-Ser, Movimiento, Otro).

Para entender la primera manera de pensar, hace falta saber jugar el juego de la disciplina que crearon los profesionales que se han dedicado a actuar en la ciudad (sobre todo desde la Ilustración; aunque

seguramente ese juego viene desde Platón). Como todo juego, siempre ha sido ajeno a lo real que pasa; pero muy real con la ficción que creaba

⁴. Las reglas de la disciplina obligan a identificar las cosas de la ciudad - calles, barrios, monumentos, paisajes, arquitecturas, ...-, desgajadas unas de otras, para así, tras esa separación, proceder a la catalogación de todo, sin tiempo. Hasta ahora, es como si el lugar y el tiempo nunca se hubiesen podido encontrar en la ciudad tradicional.

Una posibilidad útil para comprender qué puede ser la segunda manera de actuar, es empezar a pensar lo que supone la noción de "TEMPOLUGAR" propuesta por el profesor Reinoso ⁵. TEMPOLUGAR es una concentración de energía urbana intensa en una zona relativamente pequeña que consigue convertirse en un nodo urbano que regula tiempos y espacios más allá de su propia realidad física. Fundamentalmente conecta distintos sistemas o niveles urbanos, y trasvasa y transforma información y relaciones.

⁴ En Málaga hay una serie de despistados, y seguramente otros no tanto, que creen que trabajan de esta manera y no son conscientes de que en realidad juegan otro juego. El no saber que juegan la ilusión de la ciudad les hace participar en una ilusoria farsa; a veces malgastan el tiempo en criticar a Xanadú.

⁵ Expuesta por Rafael Reinoso Bellido, profesor de Urbanística de la E.T.S.A. de Granada, en el citado seminario "*El proyecto como transformación de la ciudad*", sin que muchos le prestasen alguna atención, y plasmada indeleble su ponencia en la revista aperiódica de arquitectura RIZOMA nº 22 titulada "*NUEVOS POLOS DE VALORIZACIÓN PARA NUEVAS ESPIRALES DE ENERGÍA: RUPTURAS ASIGNIFICANTES EN EL PROYECTO DE LA CIUDAD*".

Y las herramientas que hacen falta para su comprensión no pueden separar lo indisoluble; deben ser capaces de llevar dentro de sí el resultado cambiante de la mezcla extraña e impura de tiempo y de espacio, no sólo desde el punto de vista cualitativo, sino cuantitativo. Las circulaciones, las canalizaciones, las acumulaciones, ..., que afectan a las densidades y distribuciones de energías, de flujos, de virtualidades, de acontecimientos..., mezclan los tiempos y los espacios de las personas, de los grupos, de los productos, de las mercancías, del dinero, de la información (que es ya tiempo casi sin espacio: algo no encajable en el modelo clásico)..., de tal manera que el territorio simula otra cosa (antes también era parecido, aunque la ilusión era menos exagerada, y no había forma de darse cuenta) ⁶.

Ahora, que lo civilizado se extiende por todo el territorio, tan importante puede ser en un momento dado una canalización, como el acontecimiento que provoca un imán temporal; tan vital será el espacio en el que se recrea una mercancía, como el tiempo que el dinero que

⁶ Málaga ha sufrido un gran cambio desde que se hicieron las rondas. Lo que antes era el exterior (desconocido), ahora es la canalización que regula el paso y el tiempo de una gran parte de los malagueños y visitantes. En vehículo, El Candado y la Universidad se encuentran a 9 minutos (15 Km a 100 Km/h, cumpliendo las normas de tráfico). La Alameda de Colón y el final del Paseo de los Curas en horas punta, que es cuando suele pasar la mayoría de la gente, a 25 minutos (1,5 Km a 3,6 Km/h). De las tensiones

produce retorna vía satélite de otro país. Y lo normal es que la variación en alguno de estos procesos provoque el resentimiento y reacomplamiento del resto.

Entre todos estos procesos, el casco histórico de la ciudad -o una parte de él-, es una pieza más del mismo engranaje. Se puede convertir en un atractivo "TEMPOLUGAR" que succione y expulse grandes cantidades de energía (tiempos y espacios) si se facilita su adecuada circulación a través de él. Y esa solución nunca será definitiva. Habrá que estar atentos y modificar constantemente la calidad y cantidad del "TEMPOLUGAR" para pertenecer a algún engranaje con el que intercambiar energía.

Pero pensar de esta manera no quiere decir que suponga cambiar de ilusión, esto es, sustituir un fantasma por otro; es pensar diferente, pues *“los fantasmas no prolongan los organismos en lo imaginario; topologizan la materialidad del cuerpo. Es preciso, pues liberarlos del dilema verdadero-falso, ser-no ser (que no es más que la diferencia simulacro-copia reflejada una vez por todas), y dejarlos que realicen sus danzas, que hagan sus mimos, como <extra-seres>”*⁷. Un pensar

especulativas actuales de los terrenos próximos a las rondas y a la autovía de las Pedrizas (pura energía), mejor no hablar.

⁷ FOUCAULT, Michel: *“Theatrum Philosophicum”*. Anagrama. Barcelona (1970) 1995.

amplio que evite la materialización de cuerpos informes y que no deje de preguntarse por todas las condiciones de posibilidad que se ofrecen, y además, que no debería imaginarse lejano al constante cuestionamiento ético, tan difícil de encontrar últimamente en las disciplinas.

De la misma forma que en la contemporaneidad el LUGAR se convierte fácilmente en NO-LUGAR (por ejemplo: el turismo desgasta los monumentos históricos hasta dejarlos como simples hipermercados), a la inversa, el TIEMPO se puede convertir en NO-TIEMPO, no siendo obligatoriamente proporcionales las respectivas variaciones ⁸. LUGAR, NO-LUGAR, TIEMPO y NO-TIEMPO deberán danzar y realizar sus mimos como <extra-seres>, sin ser necesariamente procesos de carácter destructivo, sino más bien, todo lo contrario, llenos de unas intensas posibilidades constructivas (creativas).

¿Y cómo se podría empezar este proceso en Málaga?

Por ejemplo -y no es el único-, colocando una estación de ferrocarril bajo el paseo de los Curas, entre la vegetación del Parque que protege

⁸ AUGÉ, Marc: "Los «no lugares». Espacios del anonimato". Ed. Gedisa. Segunda edición. Barcelona. Febrero de 1994.

el *casco histórico*, y los muelles de contenedores y transatlánticos llenos de turistas (o barcos de marroquíes) del puerto. Y si hubiese algo en esta propuesta que pudiera valer, no sería ni mucho menos su definición formal. ¡A quién le interesa crear sólo pequeños “lugares” cuando se puede jugar manipulando inmensos espacios y tiempos de territorio!

¿Y qué será del proyecto de arquitectura? En el estado actual de cosas la cuestión es indiferente; el proyecto clásico no sirve, ni servirá para transformar la supuesta ciudad; pues lo mejor que sabe hacer es maquillarla, encerrándola más aún en el juego del fantasma ⁹.

A no ser que la arquitectura se juegue conscientemente como un sofisticado divertimento, su ilusión inconsciente será insensata.

⁹ KOOLHAAS, Rem: “¿Qué fue del urbanismo?”. Revista de Occidente, nº185. Madrid. Octubre de 1996.

5.2 DE CÓMO UNA COL SE MUEVE EN UN CAMPO DE LIEBRES

*“El «devenir» no es de la historia; todavía hoy la historia designa únicamente el conjunto de condiciones, por muy recientes que éstas sean, de las que uno se desvía para devenir, es decir para crear algo nuevo. Los griegos lo hicieron, pero no hay desviación que valga de una vez y para siempre”.*¹⁰

Deleuze & Guattari

El saber condiciona la creación artística, pero no la determina.¹¹ Y se dice creación artística, entendiéndose lo artístico en el sentido más amplio posible, porque es difícil resistirse a pensar que un creador no sea capaz de pensar la ciudad de una cierta manera indeterminada, y con ese pensamiento hacer propuestas para nuestro tiempo verdaderamente provocadoras y perversas, pero también, útiles y bellas.

¹⁰ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix: *“¿Qué es la filosofía?”*. Anagrama. Barcelona. (1993). 1994.

¹¹ En holandés: KOOL=COL, HAAS=LIEBRE. Este apartado continúa la reflexión de los debates producidos con geógrafos en el III COLOQUIO DE GEOGRAFÍA URBANA, PENSAR LAS CIUDADES PEQUEÑAS Y MEDIANAS (Antequera (Málaga), días 24, 25 y 26 de junio de 1996), en el seminario *“El proyecto Arquitectónico y la Ciudad. Aspectos de las relaciones entre creación, proyecto y ciudad”* en el que el grupo Rizoma habló de EuraLille.

Algo de todo esto se puede, por lo menos, adivinar en un personaje tan extraño y atractivo como Rem Koolhaas – Office Metropolitan Architecture (O.M.A.), que siendo una persona intelectualmente preparada, y consciente de lo que produce ¹², se acerca al modelo del artista histriónico, o sea, con el que únicamente posee deseo y no produce. De ahí las acusaciones que se le hacen de cínico.

Si nos centramos en lo que es la creación más específicamente arquitectónica, su faceta más madura, y se entiende que su proceso de creación en cuanto que arquitectura no debe ser muy distinto del resto de actividades que desarrolla (él se considera pensador, escritor, urbanista, arquitecto, ...), se puede intentar, a través de esta faceta, un acercamiento a su saber: cuando menos saber práctico. Esto es, qué le sirve, o de qué se sirve para crear.

La mejor descripción de su arquitectura es la que me permito tomar prestada de Eduardo Serrano ¹³ cuando se refiere a la manera de actuar

¹² ZAERA, Alejandro: "Encontrando libertades: conversaciones con Rem Koolhaas". Rev. EL CROQUIS nº 53, Pgs.6-31. Madrid. Marzo 1992. Y en ZAERA, Alejandro: "Notas para un levantamiento topográfico". Rev. EL CROQUIS nº 53, Pgs.32-51. Madrid. Marzo 1992.

¹³ Fino pensador-artista rizomático que ejercía eventualmente de arquitecto-funcionario en el Ayuntamiento de Málaga. Afortunadamente para él, se ha jubilado pasando a tener un tiempo necesario para demostrar cosas increíbles sobre lo que somos.

en general del propio Koolhaas-O.M.A., y que aplicada sería más o menos: “su arquitectura es buscar, encontrar, crear, simular, inventar dos polos, o más, que tengan la máxima diferencia de potencial, para producir entre ellos un arco voltaico que dé la máxima energía posible”.

Lo interesante de esta descripción es que se podría decir que casi no es metafórica, sino descriptiva de lo que sucede al ver sus cosas, o estudiar sus edificios.

En recientes ensayos sobre este arquitecto se hacen análisis bastantes coherentes sobre lo que sus propuestas suponen para la arquitectura y el urbanismo. Hablan de ellas como una evolución lógica de las disciplinas de la arquitectura y el urbanismo dentro del proceso de cambio de este siglo: *plantas fluctuantes* frente a planos horizontales y verticales ¹⁴, *levedad* frente a gravedad ¹⁵, espacialidad rizomática frente a espacialidad euclidiana, topología frente a geometría, etc.... En estos estudios se plantea que las atractivas herramientas que utiliza Koolhaas -que suele inventar para cada proyecto-, y que en la actualidad ya forman parte de las citadas disciplinas (sólo hay que ver la cantidad de

¹⁴ SORIANO, Federico: "*Plantas fluctuantes*". Rev. FISURAS. Madrid. 1996.

¹⁵ LYNN, Greg: "*Levedad*". Rev. CIRCO 34. Madrid. 1996.

de colegas que las utilizan en sus proyectos), tienen que ver de manera fundamental en la gestación de su proceso de creación.

Pero la pregunta sería: ¿es realmente cierto que son necesarias esas herramientas para hacer la arquitectura que hace?, o mejor, ¿no serán las atractivas herramientas -plantas fluctuantes, levedad, espacialidad rizomática, topología...-, sólo una parte del resultado del pensamiento de Koolhaas?

La tesis que se mantiene aquí es que en el proceso productivo y creativo de Koolhaas son más importantes el pensamiento, el deseo, la maquinación, que las herramientas que utiliza para llevar a cabo la transformación de la idea a la realidad. Y aquí herramientas no se utiliza tanto como lenguaje, sino como forma de hacer en general. Pero en realidad, para aclarar su manera de hacer, debería hablarse de *eídola* (simulacro) en lugar de *Idea*, ya que idea remite al mundo de lo platónico, del modelo, del objeto, y en cambio, *eídola* se asocia mejor a una simulación, a un proceso; en definitiva, a una maquinación ¹⁶.

¹⁶ TRÍAS, Eugenio: "*El artista y la ciudad*". Pg.59. Anagrama. Barcelona (1976) 1983.

El fundamento de la invención en Koolhaas, por tanto, se iniciaría antes de disponer de herramientas; antes de ver qué estrategia se va a seguir. Su proyecto no es algo fijo, ya que “no todo está planeado”; por el contrario, es algo completamente maleable, o movable, en cualquier momento y lugar, por cualquier *sujeto* externo o interno. Si hay un cierto orden es el que acepta, potencia y se alimenta de un desorden inmanente a él (una extraña utopía que se construye de heterotopías).

Según esto, sus propuestas carecerían de presupuestos. Pero se podría decir que existe una actitud “pre-arquitectónica”, o “pre-espacial”, que aun eliminando la seguridad y la confianza que cualquier “disciplina” da al inmunizar del caos (los tratados, los libros, las revistas...), sin embargo, no impide abrir la posibilidad de navegar en un mar en donde ya “sí” existe un pensamiento; y aunque no disponga de un camino ni de un programa, tampoco es el caos, ni la nada de lo indiferenciado. Trasladado de Deleuze y Guattari sería una especie de corte del caos¹⁷, que ellos definían antes como “*imagen de pensamiento*”, y que últimamente lo hacían como “*plano de inmanencia*”¹⁸, y llevaría a considerar que LA ARQUITECTURA ES EL PROCESO DE

¹⁷ DELEUZE, Gilles - GUATTARI, Felix: “¿Qué es la filosofía?”. Anagrama. Barcelona. (1993). 1994.

¹⁸ PARDO, José Luis: “Las tres alas. Aproximación al pensamiento de Gilles Deleuze”. Revista de Occidente nº 178. Pgs 103-118. Madrid. Marzo 1996.

INVENTARLA, de instalarse en el plano de inmanencia (y la geografía y cualquier otra actividad creativa, el proceso de inventarla).

La arquitectura de Koolhaas, por supuesto el urbanismo y sus intervenciones en el territorio, y cualquier otra actividad que desarrolla, no es únicamente, por tanto, el rapidísimo e inestable “arco voltaico” que se describía antes, sino además, esa actitud pre-espacial o pre-arquitectónica -en el sentido más amplio-, que supone el acto de localizar, e incluso inventar y provocar, los polos que posean la máxima diferencia de potencial. Aquí la maquinación, el proceso y la obra se mezclan de manera más evidente que en ningún arquitecto actual (y posiblemente anterior). Sólo es comparable a artistas de otras “disciplinas”, y seguramente a profesiones o actividades que nada tienen que ver con la ciudad, el territorio o la arquitectura.

Pero el arte ha utilizado durante este siglo mecanismos parecidos, o similares, en la pintura, la escultura, o por ejemplo en las instalaciones, que han afectado de manera decisiva a los objetos artísticos con la disolución progresiva de su importancia. Y se podría decir que en la ciudad contemporánea se ha ido produciendo un proceso idéntico con los objetos que la pueblan. Marcel Duchamp, Jackson Pollock o Lucio Fontana pueden ser unos antecedentes; sólo hay que recordarlos en

plena "acción". Joseph Beuys sólo se queda al final con la acción, con la *performance*.

Según esto, la arquitectura ya podría NO PLANEARSE. Pero "sí" podría, o debería instalarse dentro de un proceso de maquinación-perversión, DE INVENCION-CREACION EN DEVENIR.

Y uno de los proyectos más significativos de este arquitecto es el que realizó en el año 92 para el concurso de dos Bibliotecas y varias dotaciones a insertar en el campus de *Jussieu* en París, que es un edificio existente enorme resultado de un único proyecto incompleto. Él mismo es una ciudad dentro de la ciudad de París. En la memoria del concurso se analizaba de manera claramente intencionada este edificio en el que se colocaba el proyecto, que era todo el campus, para así utilizarlo en su propuesta. En el análisis se destacan todos aquellos procesos que definen una ciudad -transformación continua, obras inacabadas, mezcla, caos..., pero funcionamiento rico y variado-, y que hasta ahora han sido rechazados para la arquitectura por contaminadores e impuros.

Se acepta como dato a valorar y a tener en consideración en la propuesta la no conclusión de la obra proyectada originalmente:

"Sin embargo, nunca fue concluido ya que, al haber desempeñado la Sorbona un papel clave en mayo del 68, el Estado canceló los trabajos de construcción como castigo de un modo tan rotundo que los flancos de los edificios inacabados fueron tapiados sin contemplación alguna y las partes norte y este del complejo no llegaron a iniciarse (...)".¹⁹

El aparente caos reinante y el laberinto que otros considerarían como una perversión a corregir, se destaca como un hecho de interesantes posibilidades al que darles la vuelta y convertirlos en positivo:

"Actualmente desde el punto de vista de su organización en la universidad reina el caos: un laboratorio relacionado con el Sida se encuentra conectado con oficinas de administración general o con el departamento de investigación sobre radioactividad, algunos profesores viven ilegalmente en los edificios... Se ha convertido en un laberinto tridimensional en el que puede encontrarse cualquier cosa. Las reglas de la arquitectura moderna han sido puestas patas arriba y sin embargo todo parece funcionar a la perfección. Por otra parte el laberinto reposa

¹⁹ O.M.A.: "Jussieu". Rev. BAU nº13. Pgs.40-47. Madrid. Segundo trimestre. 1995. (BAU: Revista de los Colegios de Arquitectos de Cantabria, Castilla La Mancha, Castilla y León Este, y León).

sobre un podio de altura variable entre 1,5 y 4 metros, con lo que el campus queda totalmente aislado de la ciudad".²⁰

La ciudad próxima se adopta como entorno indiferenciado con el propio proyecto, en una actitud contextual que no es nada disciplinar, sino funcional. La arquitectura se complica igual que un espacio urbano rico y variado de la ciudad. La actividad social es el motor del edificio-arquitectura-trozo de ciudad que se propone:

"Una de las ideas que proponemos consiste en propiciar un espacio abierto y vivo a partir del Campus, integrándolo en la ciudad para dar a conocer la Universidad en su conjunto como lugar de actividad social tanto hacia su interior como hacia el exterior".²¹

Y cuando los elementos convencionales de la disciplina de la arquitectura se hacen insuficientes para conseguir hacer realidad la idea anterior, se inventa una plegadura múltiple del plano que posibilite las relaciones de todos aquellos elementos urbanos interesantes para la propuesta:

²⁰ O.M.A. : "Jussieu". Rev. BAU nº13. Pgs.40-47. Madrid. Segundo trimestre. 1995.

²¹ O.M.A. : "Jussieu". Rev. BAU nº13. Pgs.40-47. Madrid. Segundo trimestre. 1995.

*“Para revivir y activar (la superficie de la cubierta), la imaginamos en nuestra propuesta como algo flexible, como una suerte de alfombra mágica social que podríamos doblar y de este modo comprimir en un cuerpo compacto”.*²²

Una terminología fundamentalmente urbana describe las intenciones del proyecto de arquitectura: ejes urbanos, sutura con la ciudad, espacio público, sustancia urbana, concentración y superposición del espacio de la ciudad, la arquitectura como esqueleto de la ciudad, una parte visible de la ciudad...:

“Un nuevo eje urbano en la dirección norte-sur: calle que bordea el río, explanada, bibliotecas, cubierta del Campus y estación del metro.(...).

Así quedan unidos los edificios aislados con el complejo principal, estableciéndose una nueva sutura con la ciudad y activándose la vida de cada edificio en virtud de los nuevos vínculos creados.

En el edificio de las bibliotecas el eje urbano se cruza con un segundo eje, que llamamos verde y que transcurre paralelo al Sena. (Al este del Campus se encuentra el jardín des Plantes, el jardín botánico de París,

²² O.M.A. : “Jussieu”. Rev. BAU nº13. Pgs.40-47. Madrid. Segundo trimestre. 1995.

punto en el que empezará el eje verde, formando un parque inclinado que acabará en la explanada exterior del Instituto del Mundo Árabe).

El edificio para las bibliotecas se conforma con la misma sustancia urbana que la cubierta del Campus, pero de forma concentrada. Dicho de manera metafórica, se origina un plegamiento de la cubierta. El proyecto se afronta, no tanto como edificio, sino como espacio público.

Se propone construir una especie de esqueleto para la concentración y superposición del espacio de la ciudad.(...)”.²³

El proyecto no es de un edificio, sino de un espacio público. Y continúa la descripción de la memoria del concurso hablando de: hélice doble, espiral doble, rampas que se enlazan entre sí sin tocarse, cinta continua que atraviesa todo el edificio como un bulevar sinuoso (de kilómetro y medio), los elementos de la biblioteca se disponen como las piezas de una calle inclinada, por lo que se pueden percibir múltiples espacios en continua variación, el visitante será paseante callejero, seducido por un mundo de libros, información, espacios cívicos (plazas, parques, escalinatas)..., todas descripciones relacionadas con el tiempo y con la velocidad propia de una ciudad activa y vital.

²³ O.M.A. : “Jussieu”. Rev. *BAU* nº13. Pgs.40-47. Madrid. Segundo trimestre. 1995.

Edificio existente, alfombra mágica social, nuevo eje urbano en la dirección norte-sur, calle que bordea el río, explanada, bibliotecas, cubierta del Campus, estación del Metro, nueva sutura con la ciudad, un segundo eje verde que se cruza con el primero y transcurre paralelo al Sena; concentración y superposición de energías: concentración y superposición de tiempos y espacios.²⁴

Hasta aquí la estrategia de Jussieu. Describir materialmente sus edificios como arquitectura carece casi de importancia. Sólo debemos imaginarnos el continuo discurrir de estudiantes, profesores, libros, mercancías entrelazados con fuerzas, energías y fluidos de las instalaciones como acontecimientos imprevistos. Sólo así su propuesta (de arquitectura) tiene algún sentido.

Para un arquitecto, pasear por sus edificios mirándolos, utilizándolos, es sentir un continuo bombardeo de sensaciones chocantes; incluso hirientes. Ello sucede en el Teatro de la Danza de La Haya, o la Kuntshal de Rotterdam (aquí calle de circulación rápida, parque, plaza, centro de arte, paso peatonal, personas, coches, camiones, son parte

²⁴ En este sentido, su propuesta para el ANILLO URBANO DE YOKOHAMA, con la densificación de tiempos y espacios en la zona del mercado es todavía más significativa (o la CIUDAD AEROPUERTO EN SEÚL).

indisociable de la propuesta ²⁵). Y aunque éstos son edificios proyectados hace unos años -las propuestas actuales de O.M.A. parecen más intensas y arquitectónicas-, en ellos se cumple de manera más evidente que en ningún arquitecto contemporáneo el comentario de Roland Barthes sobre el arte moderno: *“todo se juega en la primera mirada”* ²⁶. En ese sentido la lucha de Koolhaas puede ser evitar de cualquier manera la mirada de la Gorgona, la mirada petrificadora, actuando como un auténtico artista creador. Aunque nos acerquemos a niveles de detalle menores en sus edificios -los constructivos o los técnicos-, su planteamiento es el mismo: dejar cualquier disciplina “patas arriba” de forma violenta y despiadada.

Si el arte moderno es hijo del continuo desprendimiento del orden burgués -la nostalgia de lo que ya nunca será igual-, o del orden sublime romántico -la nostalgia de lo que nunca se alcanzará-, y hasta ahora ello queda de manifiesto en el entendimiento de la ciudad y de la arquitectura, ya que a urbanistas y arquitectos nos parece imposible eliminar esa carga, de repente, surge alguien como Koolhaas que simula carecer de nostalgia. Y no tiene nada que ver con la época de

²⁵ Ver más adelante en el análisis que se hace en el capítulo nº 7 de esta Tesis.

²⁶ DE SALAS, Joaquín: *“Por amor al arte, ¡Por el amor de Dios!”*. Rev. RIZOMA nº16. Málaga. 1/6/1996.

las vanguardias en las primeras décadas del siglo cuando el progreso de la humanidad era algo incuestionable.

Ahora no creemos en el progreso, Koolhaas menos todavía; a nosotros nos envuelve la nostalgia, su propuesta para Euralille carece de ella. Una extraña sensación deja esa común unión con el capital duro e inmisericorde en Euralille. Después de ver la forma de actuar de Koolhaas-OMA, las ya débiles ideas contemporáneas sobre arquitectura y urbanismo, y sobre su utilidad, se desvanecen en el aire.

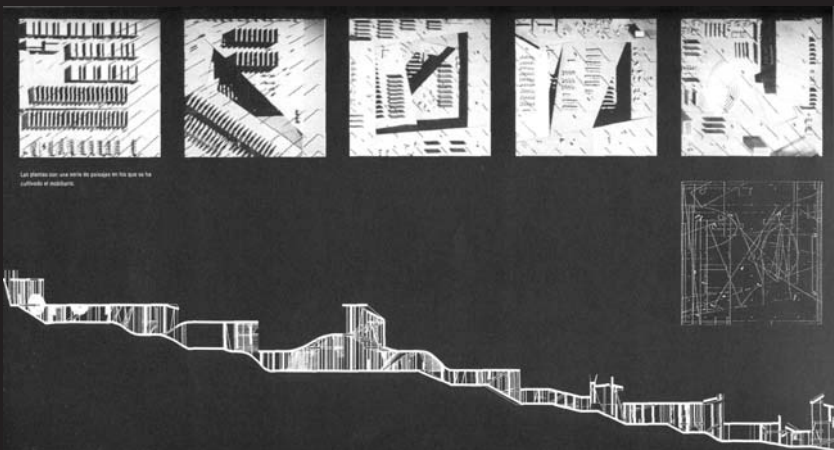
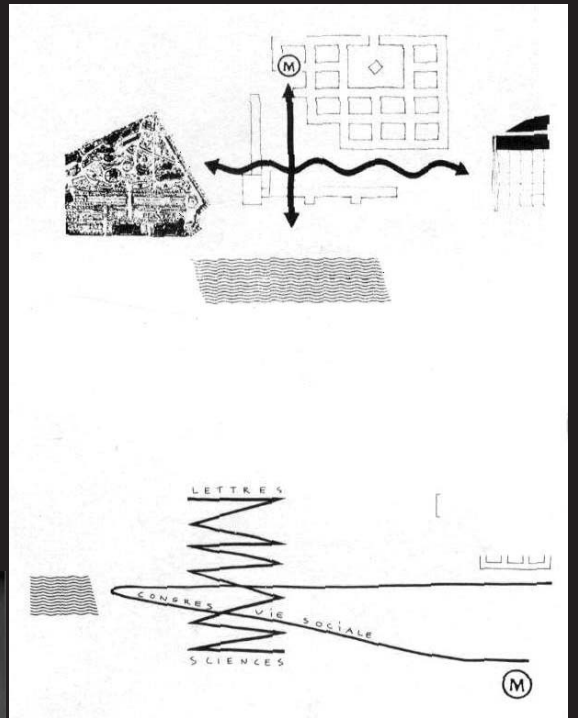
La realidad se produce, la verdad se inventa, la mirada se crea ¿Pero hay realmente creación en este proceder? ¿Qué se descubre o nace de todo esto?

Hay creación cuando se descubre algo. Sólo hay arte y verdadera creación arquitectónica cuando el *sujeto* cambia gracias a la adquisición de una nueva mirada. Y hay que tener en cuenta que las cosas no cambian por mucho que nos empeñemos en modificarlas, cambiamos nosotros (sujetos); o lo que es lo mismo, cambian nuestras propias miradas respecto de las cosas.

Se adivina un campo sin explorar complicado y maravilloso a la vez;
aunque en realidad, lo que nos debemos preguntar es:

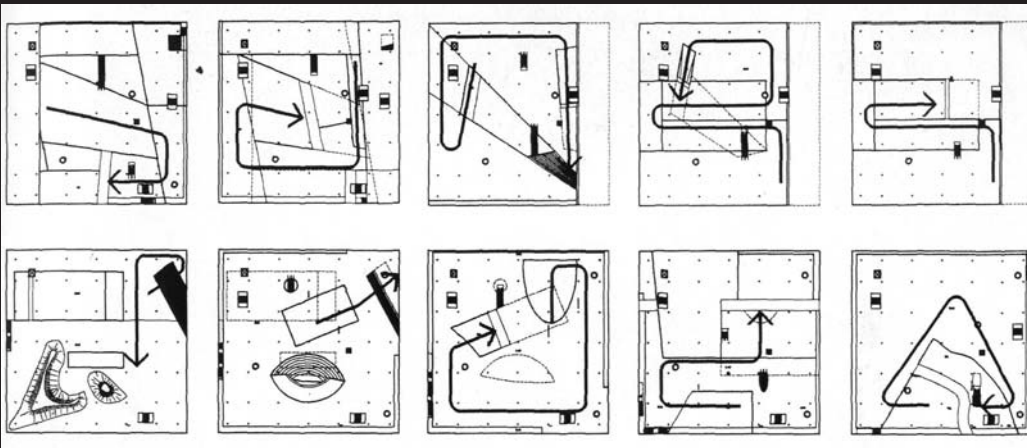
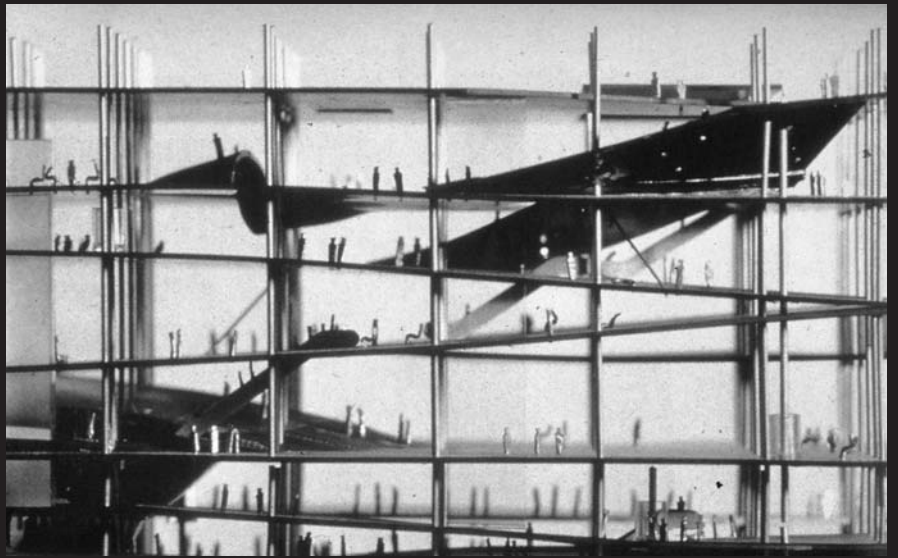
¿Qué *sujeto* surge con esta manera de proceder? ¿Cómo nos
moveremos las otras “coles” en estos campos de “liebres” llenos de
minas?

5.1 biblioteca en el campus de jessieu
parís
rem koolhaas - OMA
el edificio como proyecto urbano



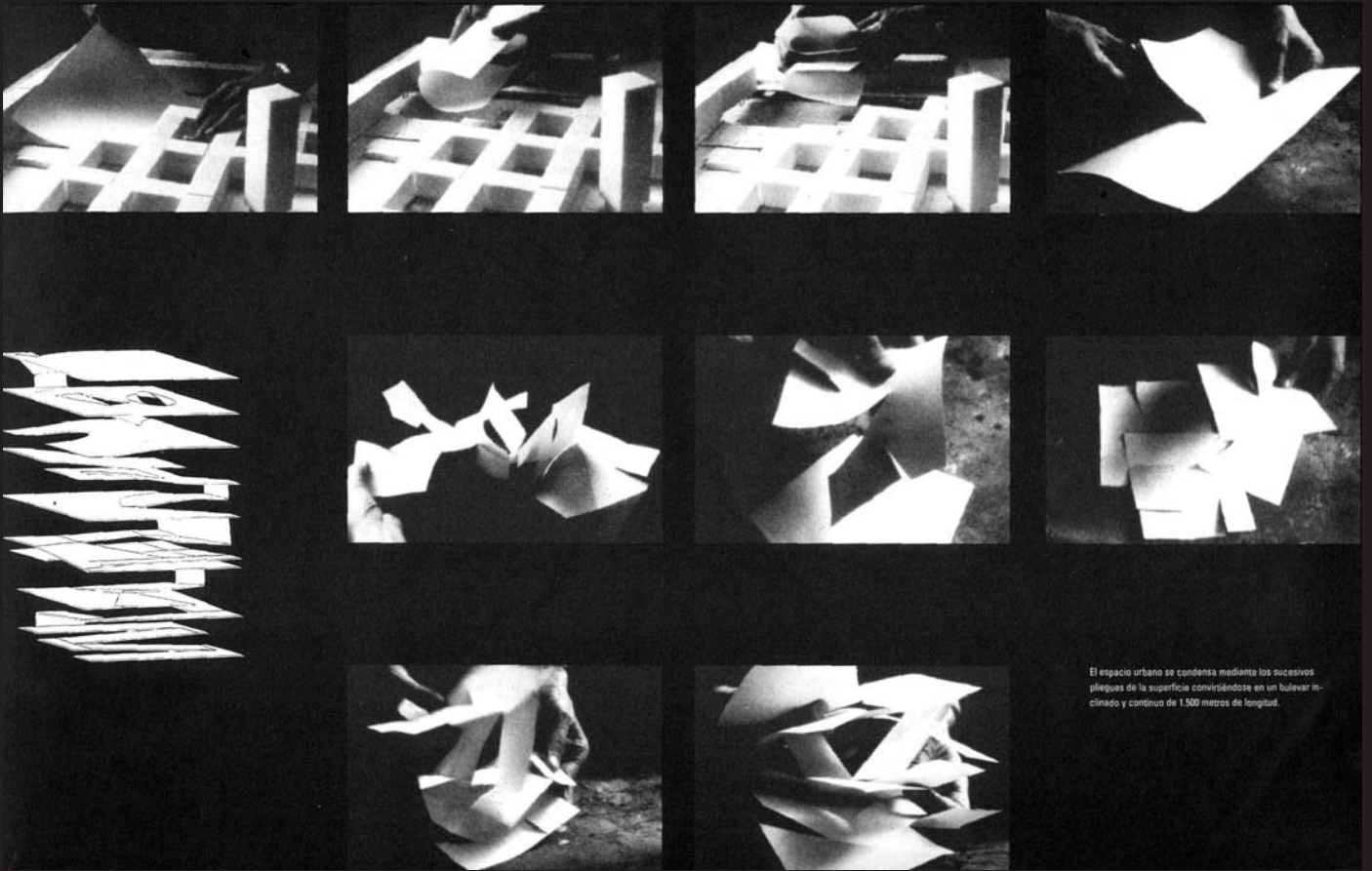
5.2

biblioteca
campus de jessieu
parís
rem koolhaas - OMA



5.3

biblioteca en el campus de jessieu
parís
rem koolhaas - OMA



6.

MEMORIA SIN RECUERDO, OLVIDO CON IMAGINACIÓN

“Diez y nueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi inabarcable de tan rico y nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales.”¹

Jorge Luis Borges

“... seamos francos al menos, hace ya un buen rato que no sé lo que digo. Cuando se tiene el pensamiento en otra parte, todo está permitido.”²

Samuel Beckett

Dos textos paradigmáticos publicados después del final de la II Guerra Mundial ilustran una difícil lucha que es trasladable al mundo de la arquitectura y del urbanismo. “*Funes el memorioso*” de Jorge Luis

¹ BORGES, Jorge Luis: “*Ficciones*”. Pg. 127. Alianza Editorial. Madrid (1956) 1991.

² BECKETT; Samuel: “*El innombrable*”. Pg. 75. Alianza Editorial. Madrid (1953) 1988.

Borges ³ y “*El innombrable*” de Samuel Beckett ⁴ llevan hasta el final, - desde el punto de vista de las ideas y de la literatura-, respectivamente la memoria y la imaginación, llegando a ser capaces de plantear sujetos límite -que ha planteado la modernidad-, en los que una anula a la otra y viceversa. Memoria e imaginación radicales no son coincidentes pero relacionan cada una de ellas un tiempo con un espacio. Cada arquitectura es un lugar con un tiempo.

La memoria y la imaginación como hechos radicales llevados al límite, sirve de preámbulo al capítulo siguiente nº 7 “Cuerpos y Almas”, que habla de la relación de la memoria y la imaginación extremas con arquitecturas concretas y su proceso de creación arquitectónico.

6.1 FUNES EL MEMORIOSO

Borges, en “*Funes el memorioso*”, desarrolla la posibilidad de un *sujeto* que se constituye sólo con memoria. La extraordinaria cualidad que adquiere Ireneo Funes tras un desgraciado accidente -aunque él considerara “*benéfico el golpe que lo había fulminado*”-, al ver el

³ BORGES, Jorge Luis: “*Funes el memorioso*”. En BORGES, Jorge Luis: “*Ficciones*”. Alianza Editorial. Madrid (1956) 1991.

⁴ BECKETT; Samuel: “*El innombrable*”. Alianza Editorial. Madrid (1953) 1988.

presente rico y claro, y también de tener presente los recuerdos más antiguos y más ridículos, le hace decir, que hasta el día del “volteo”, él había sido *“un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado”*. Desde entonces, su percepción y su memoria eran infalibles. Funes, de un vistazo conseguía percibir *“todos los vástagos y racimos y frutos de una parra, sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho”*. Sus recuerdos, además, no eran simples, e incluían todo tipo de sensaciones asociadas, sueños y entresueños.

Cuando reconstruía un día entero, su reconstrucción, sin duda de un solo instante, duraba un día completo. Esta cualidad estaba asociada a otra que atesoraba antes del accidente: el conocimiento exacto del tiempo; o sea, la consciencia de la hora que le era en todo momento presente. Y no sólo Ireneo era capaz de identificar todo como nadie en este mundo, sino que era capaz de identificar todos los lugares, completamente todos los espacios, y por supuesto, capaz de identificarse a sí mismo plenamente.

Para un *sujeto* con unas facultades como las descritas, no hay posibilidad de futuro, y el presente sólo se presenta como pasado: sin imaginación. La memoria, en estado puro, es tiempo sin espacio para el presente, un tiempo sin lugar; utopía (*outopos*).

6.2 EL INNOMBRABLE

Beckett, en "*El Innombrable*", recurre al extremo contrario desarrollado por Borges; es decir, a la historia de un *sujeto* sin memoria (sin absolutamente nada de memoria excepto una lengua que no sabe ni conoce quién se la ha dado), que debe apelar única y exclusivamente a la imaginación para intentar saber quién es él, dónde se encuentra, y en qué momento le sucede lo que le pasa.

Todo el relato es un largo monólogo de un único personaje que cuenta machaconamente una historia tras otra. Unas historias simuladas por el protagonista que, parece, pretende darse unos posibles nombres (Malone, Mahood, Worm, Plof), y reconstruirse unas posibles identidades.

Pero el resultado de todas sus historias son, en verdad, fantasmagorías inventadas y órdenes ilusorios, que imposibilitan una reconstrucción

definitiva, pues el *sujeto*-relator (que sólo está *sujeto* al lenguaje, nunca a sí mismo) es siempre pura imaginación sin fundamento, sin memoria. Él sabe, o cree saber, que su habla es lo único que él es. Pero ese habla que es, no la ha creado él mismo; piensa que se la han debido dar otros ¿Pero quiénes otros? Y esa es su cárcel: *“Hacerme endosar una vida de hombre no les basta, sin duda, es menester que yo ensaye varias generaciones. Pero esto no es seguro. Cuando ellos me contaron, sin duda se refiere a una existencia única, pues la confusión de identidades no es más que aparente, debido a mi poca aptitud para llevarlas”*.

El Innombrable sólo es capaz de recrearse, insistentemente (y una tras otra), las continuas posibles diferencias de sí mismo; y sin embargo, por conseguirlo, no puede parar de callarse.

Para él sólo hay un tiempo: el presente siempre como simulacro, y sólo el instante que permanentemente se le escapa le sirve para hablar, para intentar ser algo y no ser nada. Pero el porvenir de cada simulación también es *invención*, pura imaginación. Ni el pasado ni el futuro son capaces de aparecer en su pensamiento: son lo impensable indecible de su extraña forma de ser.

Significativamente, el texto comienza: “¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo.” Tres hipótesis que se cuestionan, sin preguntarse, por el lugar, por el tiempo y por el sujeto. Y finaliza el relato: “(...) hay que seguir, acaso esto se haya hecho ya, quizá me dijeron ya, quizá me llevaron hasta el umbral de mi historia, ante la puerta que da a mi historia, esto me sorprendería, si da, seré yo, será el silencio, allí donde estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, voy a seguir”. De tal manera que no se ha podido responder a ninguna de esas tres preguntas aunque, el sin nombre, se las haya planteado de manera insistente y pesada durante todo el relato.

6.3 MEMORIA E IMAGINACIÓN RADICALES

Hasta aquí las descripciones y la confrontación. Pero los dos protagonistas de estas historias tienen cosas en común. Los dos permanecen prisioneros; Funes en un cuarto completamente oscuro -la única manera de no remitir al pasado-, y el Innombrable en una posible urna. Los dos están incapacitados para el movimiento. Son incapaces de *habitar* un lugar, o de situarse en un determinado espacio físico con libertad.

También permanecen prisioneros de un habla. Al personaje de Borges no le sirve su lenguaje: es demasiado abstracto. Por ello fue capaz de pensar e inventar un nuevo sistema de numeración y un idioma que no fueran ambiguos. Como él “*no sólo recordaba cada hoja de cada árbol, de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado*”, para el idioma, decidió que cada cosa individual, cada piedra, pájaro, rama tuviera un nombre propio. Aunque al final lo consideró demasiado genérico y dejó la tarea al no poder fijar *su* idioma completamente.

Precisamente el Innombrable -porque lo único de que dispone es de un lenguaje-, no debe dejar de hablar: debe hablar y hablar para que - según él-, al impedir la renovación de ese habla dado, muera, ya que cuando una lengua antigua no se renueva, nace otra, o se inventa (o se simula, habría que decir). Lo que pretende es poder hacer suyo algún habla, y para ello debe recordarse, localizarse, fijar el tiempo, aunque sea por unos instantes.

El mundo contemporáneo está sufriendo un proceso de alteración -de aceleración constante-, que es difícil modificar. Y se manifiesta en el territorio y en los *sujetos* que la pueblan, de tal manera que cada vez es

más difícil dejar huellas en el espacio y en el tiempo. Marcas que en otro tiempo quedaban indelebles, ahora se borran nada más aparecer.

Actualmente se empieza a pensar la posibilidad de un *sujeto* sin memoria; o por lo menos, con una memoria distinta de la que se supone que constituía al *sujeto* moderno. El *sujeto* del mundo contemporáneo, con su espacio y su tiempo, su metrópolis y su sociedad, es identificable con el protagonista de la obra de Beckett, aunque los mecanismos de conocimiento (de identificación, comparación,...) que sigue utilizando sean los del Funes de Borges.

Lo clásico siempre ha tenido en la fiesta y en el mito –el recuerdo-, la actualización de los primeros tiempos que crearon las cosas y los seres que se van a repetir. El recuerdo es esa cura del tiempo presente o rejuvenecimiento que pretende conjurar el devenir y paralizar el futuro.

La dificultad para fijar cosas en la memoria, además de afectar al concepto de tiempo continuo, sin grietas ni fisuras, contamina la idea de espacio o lugar, porque una noción de tiempo siempre va unida a un concepto de espacio que le es compatible. Y cuando una idea de tiempo empieza a aparecer distorsionada -de lo que en un principio parece

consustancial con un momento dado-, se produce un contagio inmediato con la idea de espacio.

En el caso actual, el laberinto es la figura que lo contagia todo. Los conceptos de laberintos espacial y temporal -tan queridos para Borges- expresan mejor que ninguno el tiempo y el espacio actuales.

Las pinturas de Francis Bacon ilustran mejor que cualquier otra cosa la insustancialidad e inconsistencia del innombrable del Beckett.

7.

Almas versus Cuerpos

Memorias *CONTRA* acontecimientos

Los arquitectos tenemos la fortuna, y a la vez la dificultad, de vivir unos momentos excitantes. Todo se mueve, pero a la vez todo parece seguir igual.

Los recorridos in situ -con un sentido claro de derivas e intención de descripción de experiencias de arquitectura reales y concretas-, por dos obras proyectadas y construidas por sendas figuras centrales del panorama arquitectónico internacional, el Museo de Arte Romano de Mérida de Rafael Moneo y la Kunsthall de Rotterdam de Rem Koolhaas (OMA), presentan maneras diferentes y extremas de hacer arquitectura, y de ver las cosas en general: la lucha de las “almas” contra los “cuerpos” por hacerse lugar en la arquitectura. O lo que es lo mismo, la disciplina de la arquitectura -la memoria- contra la imaginación que es el acontecimiento que provoca nuevos comportamientos y formas de vida.

¿Qué entienden estos dos excepcionales arquitectos por el concepto “arquitectura”?

Simplificando, se podría responder que para Moneo la arquitectura es algo mítico que viene del principio de los tiempos. Pero también, una disciplina creada continua y sistemáticamente desde la Ilustración. Según Moneo esta disciplina contiene, relativamente bien organizados, las obras de arquitectura, los tratados, las críticas, las historias, los pensamientos, las ideas, etc..., que han creado los arquitectos y los teóricos de la arquitectura desde el origen de la historia hasta nuestros días, y siempre que se sepa buscar bien, en ella se contiene, como en un precioso cofre, todo lo que tiene que ver con hacer arquitectura.

Para el arquitecto español la memoria es imprescindible, y podría llegar a decir que “crear es recordar”: recordar míticamente todo lo pasado, y reproducirlo actualizándolo en nuestro momento. Así, intervenir en la ciudad y en el territorio siempre se producirá sabiendo que se hace sobre una ciudad y un territorio heredados, de unos tiempos heredados, que se deben respetar -o mejorar-, para las generaciones venideras. Ahí no deja de haber una propuesta de mundo ideal, con las consecuencias que ello supone para aquellos que lo pueblen.

Como ejemplo paradigmático de su pensamiento se analiza el Museo de Arte Romano de Mérida.

Para Koolhaas, en cambio, la arquitectura ya nunca podrá ser lo que era. Para él la arquitectura clásica (ideal) es algo que pertenece a un pasado irrecuperable: un recuerdo nostálgico que no deja ver ni el presente ni el futuro (y ni siquiera el propio pasado que se va desvaneciendo con el discurrir del tiempo).

Para el arquitecto holandés, la ciudad y el territorio contemporáneos evolucionan y cambian rápidamente sin un control claro por parte de alguien (y mucho menos por parte de los arquitectos y los urbanistas tradicionales). Y todo esto, en lugar de provocar una vuelta a la disciplina de la arquitectura, de la memoria, es para él una increíble llamada a forzar la imaginación. Una imaginación que no se puede agarrar a nada que sea estable (de ahí su metáfora del “windsurfista” navegando sin límites, y sin más rumbo que el que fijan los vientos y las olas).

Las herramientas que utiliza Koolhaas no se encuentran nunca en un libro de arquitectura; no están todavía “disciplinadas” y clasificadas en un texto por alguien anterior a nosotros para que se utilicen (como

pensaría Moneo). Sino que tendrían que ver con todos aquellos conocimientos que facilitan modificar y “manipular” los acontecimientos del espacio presente -la filosofía, la ciencia, la técnica, cualquier proceso artístico, la publicidad, el capital, etc...-, para proyectar un posible futuro menos “sujeto” a las cosas, y por ello, también menos sujeto al pasado. Para Koolhaas crear sería: “dar rienda suelta a la imaginación”.

Como obra y proyecto se elige para explicar junto a la de Moneo la Kunsthall de Rotterdam.

En los ejemplos elegidos se describirán: dos lugares para exponer (lugares de la memoria y la imaginación por excelencia), que tienen implicaciones urbanas importantes.

Además de las explicaciones y descripciones propias de la arquitectura, de los proyectos, de los edificios, de los “objetos”, surgirán las cuestiones de, para quiénes trabajan, hacia qué personas y “sujetos” se dirigen las actuaciones y las obras de estos dos arquitectos ¿Qué idea de mundo tienen y proponen? Lo que obligará a preguntarse, y es algo que seguramente no debería dejar de preguntarse un arquitecto ¿Qué es lo que podría hacer y para quién? ¿Para qué almas y cuerpos se

trabaja? ¿Cuál es su idea de arquitectura? Y ahí, en ese preciso momento, la arquitectura, el pensamiento, o lo que sea de que se hable, será verdaderamente instructivo para todos; para los arquitectos y para la gente que pueble la arquitectura.

7.1 Primera lectura

7.1.1 MÉRIDA, MUSEO DE ARTE ROMANO. PRIMERA LECTURA

“Si ese «retener la experiencia pasada» y al consiguiente «tomarla como regla para el porvenir» llamamos hábito, entonces, en ese sentido, el hábito, rebasando y contradiciendo la experiencia, es la fuerza generatriz del sentido, del tiempo y de las historias. La imagen de aquel edificio que contemplo sólo adquiere para mí sentido -sólo se convierte en la imagen de un edificio- porque retengo otras imágenes semejantes que ya he visto anteriormente y las utilizo como regla para interpretar mi experiencia presente. La aparición de una imagen «pura», de un edificio nunca visto, sería la imagen de un espacio sin sentido, de una primera vez que se sitúa fuera del tiempo porque contraviene todos los hábitos.”¹

José Luis Pardo

Después de pasar unos días de descanso en el verano del 85 o del 86 en torno a Lisboa, paramos en Mérida camino de Madrid. Sin planear la visita, pretendíamos ver el Museo de Arte Romano de reciente construcción. El mediodía era caluroso y la luz profunda y brillante. Desde fuera, el edificio tenía menor escala que la que representaban las

¹ PARDO, José Luis: *"Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar"*. Pg.17. Col. Delfos, Ed. SERBAL. Barcelona. 1991.

fotos hasta entonces publicadas. Pero sí daba la sensación de poseer un colores cálidos y unas texturas vivas: como si se dejase tocar bien. La impresión podía ser causa de la intensidad del sol del día. La luz que entraba en su interior era más contrastada. Oscura en las zonas de paso, y fuerte -no tan matizada como creíamos- en la gran sala central. Al espacio del sótano no pudimos acceder. Una cinta o un cartel impedía el paso a la rampa que servía de bajada al lugar en donde las huellas de la ciudad romana de Mérida se iban asomando poco a poco. Todavía no se había abierto al público esa zona del museo.

La obra presentaba sus muros interiores de ladrillo descarnado; o mejor, llenos de esa fuerte materialidad terrosa que da el ladrillo aplantillado - de color tan variado-, colocado a hueso. Las escasas esculturas de bulto posadas sobre el frío suelo de granito gris, y los pocos frescos romanos que colgaban de sus paredes -curiosamente eran suelos, o por lo menos lo parecían-, sugerían de manera inmediata esas imágenes de los foros romanos, repletas de fragmentos de muros descarnados, que ilustran las historias de la arquitectura o las guías de turismo. Más tarde, tras un recorrido por las escaleras y las pasarelas que atraviesan los muros perpendiculares que forman la nave principal de una basílica -y que las acompañan como extrañas naves laterales-, la memoria, sin poderlo evitar, comparaba esos ambientes con los que representaban

los grabados piranesianos. A ello facilitaba la oscuridad en que se encontraban las zonas bajas de la nave laterales; o la sensación de oscuridad seguramente producida por el contraste con el otro espacio mayor.

No es posible recordar si antes del acceso a la gran sala basilical, o después de un tranquilo recorrido, en una zona próxima a la rampa, junto a una esquina de esos gruesos y potentes muros de ladrillo, un grupo de cinco personas estaba haciendo algo. Con sorpresa, pudimos comprobar que uno de ellos era el propio Rafael Moneo: su arquitecto y constructor. El resto de las personas parecían hacerle caso solícitamente sin rechistar. Dos parecían operarios, y las otras dos, pertenecientes a la dirección del museo. Los operarios sostenían en sus manos una losa de mármol blanco -de un buen espesor-, con un letrero que en caracteres romanos permitía leer: “CAFETERÍA”. Los operarios, ante las indicaciones del arquitecto, movían hacia arriba o hacia abajo muy poco el mármol. Esta operación de subida o bajada de la “lápida” escasos centímetros o milímetros se realizó varias veces. Los operarios hacían sentir que el peso soportado no era pequeño. Las otras dos personas permanecían calladas, o ayudaban. También asentían solícitamente a las órdenes que daba el arquitecto. Los espectadores que permanecíamos a sus espaldas callados, como si

asistiésemos a un ritual iniciático de una antigua construcción romana, no llegábamos a comprender el por qué de los escasos milímetros que los operarios debían ajustar una y otra vez. Desde luego no era por indecisión.

Por entonces Moneo daba clases en la Universidad de Harvard, siendo Decano de la *Graduate School of Design*. Si la colocación de un simple cartel de cafetería se realizaba así, era que ejercía un control absoluto sobre la obra; aun permaneciendo a miles de kilómetros. Ante semejante demostración, pues, sólo quedaba pensar que él había dado el visto bueno a todos y cada uno de los ladrillos colocados en el museo, a todos y cada uno de los demás elementos constructivos, a todas y cada una de las piezas arqueológicas que se exponían y que se expondrían...

Esta anécdota, que puede parecer superficial, nos habla sobre todo de densidades ². El Museo de Mérida, y se puede hacer una extensión al resto de obras de Moneo, es un edificio construido con una tremenda densidad. Una densidad parecida a la de los valiosos tesoros

² La idea de confrontar densidades (no sólo físicas) surge de una mala interpretación realizada a unos comentarios de mi amigo el profesor Rafael Reinoso sobre le tema de la densidad en la ciudad, pero que se ha dejado llevar intencionadamente, para así mezclarla con las sensaciones de los acontecimientos que nacen en los espacios arquitectónicos que se describen.

arqueológicos que debe salvaguardar. Sus cimientos, sus muros, sus suelos, sus cubiertas, sus rampas, sus pasadizos, sus escaleras, sus pasarelas,... están ahí representando múltiples cosas a la vez. Cada elemento se encuentra revestido de distintas capas que atienden a variados significados: la ruina, la Historia (la ciudad, las casas, las calles, las huellas, los arquitectos...), la arquitectura romana, la arquitectura moderna, la Arquitectura, la materia (las sensaciones de los materiales, las representaciones de los materiales, sus colores, sus texturas,...), la luz, ... Se podría decir que la densidad del material que utiliza Moneo es extrema: densidad física y aparente. Su peso es máximo, su significado múltiple; pero también, y por contra, no existe misterio. Todo lo más, no se recuerda. Pero se sabe que las cosas permanecen ahí. Sus superficies carecen de veladuras. Esta arquitectura quiere ser romana (por contener los restos de la Mérida romana), romántica (por enseñarnos la visión que nos dejaron los ojos de Piranesi, y otros románticos), moderna (por exponer elementos constructivos de su momento con naturalidad como la estructura y las instalaciones) y posmoderna (por el momento en el que se proyectó, en el que la realidad y la simulación se confunden).³

³ No cabe duda de que es la misma actitud del escultor Francisco LÓPEZ HERNÁNDEZ cuando esculpe para el conjunto arqueológico de Mérida, sobre modelos de bulto romanos incompletos, figuras nuevas y completas. Los modelos serán romanos, pero su reconstrucción-invencción es contemporánea.

Cuando se construye para contener en una obra lo que ha ocurrido anteriormente en la historia de la arquitectura, se está intentando expresar el tiempo propio de toda la arquitectura.⁴ Su resultado nunca puede ser ecléctico. Aunque parezca que se produce la amalgama de significados, y el material que se haya utilizado haya sido la memoria, para Moneo: *“Ser arquitecto significa, simplemente, ser capaz de condensar el tiempo hasta convertirlo en un instante, en un lugar concreto; vivir la ficción de que, en nuestras manos, la historia, o mejor dicho, las cosas y los episodios por venir en un tiempo que pasará a ser inevitablemente historia, colapsan, se precipitan hasta llegar a convertirse en algo visible, en una arquitectura.”*⁵

El colapso es la densidad máxima. En la manera de pensar de Moneo, la obra de arquitectura verdaderamente conseguida, en un momento determinado, es un agujero negro que tiende a concentrar y absorber el tiempo. Y a la vez un *aleph* borgiano: *“es uno de esos puntos del*

⁴ Un tiempo que es AIÓN, el tiempo eterno que sentimos y que es imposible de cuantificar. AIÓN no se corresponde en absoluto con CRONOS, el tiempo lineal y continuo artificial del reloj.

⁵ MONEO, José Rafael : *“Reflexiones a propósito de dos salas de conciertos (Gehry versus Venturi)”*. El Croquis nº 64. Pg.169. Madrid. 1994.

espacio que contienen todos los puntos",⁶ y desde el que se puede sentir y observar todo. Hay arquitectura cuando nos encontramos en el lugar en donde están, sin confundirse, todas las arquitecturas, vistas desde todos sus ángulos y tiempos.

¿Sería imaginable la sustitución fácil de unas losas de mármol o unos ladrillos estropeados en el Museo de Mérida? En primer lugar, la sustitución por quiebra de alguno de sus materiales constructivos sería un auténtico drama; un hecho vandálico o un accidente nunca previsto. En segundo lugar, los fragmentos de ladrillo o de losa irían a engrosar las arcas del propio museo; serían señales sobre las que se podrían leer unos hechos acontecidos que pertenecerían a la historia del museo.⁷ A esta densidad aparente y material tan potente que tienen las cosas -y los elementos constructivos-, le corresponde un espacio de una ligereza extrema. Es como si el espacio del museo necesitase ser de una densidad inversamente proporcional a la de la materia que lo encierra. Cuesta imaginarse en su interior a gente hablando fuerte o chillando; tampoco a niños correteando al libre albedrío lejos de los ojos vigilantes de sus padres o profesores. También cuesta pensar dentro de

⁶ BORGES, Jorge Luis : *"El Aleph"*. Pg.165. Alianza Editorial. Madrid. (Decimoctava reimpresión) 1990.

⁷ Y si no los quisieran en el museo, algún arquitecto se los quedaría para exponerlos orgullosamente en su propio estudio.

esos espacios un acto multitudinario, o mediático, en el que las personas se rocen, o choquen unas con otras (o lo que sería peor, con una obra romana de veinte siglos).

El día de la visita, el museo se encontraba desierto. Era difícil ver a la gente paseando. Muchas dependencias no se podían visitar, y ello aumentaba la sensación de espacio vacío, inhabitado; de baja densidad espacial. “Así es como debe permanecer siempre”, pensábamos. Los espacios que se proyectaron son para la observación, la meditación, para ejercitar la memoria. Se requiere disfrutarlos aislado, con una cierta inmovilidad y acomodación de la mirada.

No hay ninguna duda, sus espacios evocan el espacio de la ruina. También conmemoran la propia materialidad de las cosas. Pero existe una conmemoración general: la de aquella arquitectura casi perdida que no se debe olvidar. Es la búsqueda de la evocación de esencias de arquitectura, para así evitar su transgresión y su olvido definitivo. Y sin embargo, esta evocación que busca la densidad en el museo tiene que ver con las figuras espaciales o formales del abanico y del ala (también de la vela). El abanico y el ala cuando están desplegados enseñan; se muestran a la mirada. El abanico enseña su delicado dibujo y el ala enseña el vistoso colorido de su plumaje. Pero al mismo tiempo, el

abanico exponiéndose extendido enmascara el rostro que lo porta; igual que el ala desplegada del pájaro en vuelo lo oculta a él. Y por el contrario, cuando estas formas espaciales se repliegan ofrecen a la vista, o a la mirada, el rostro y el pájaro que antes ocultaban cuando estaban abiertas. La acción desocultadora de repliegue se convierte en ocultadora. El abanico, como el ala -o la materia del Museo de Mérida-, desvelan velando; esconden cuando exhiben.

Los espacios que crea Moneo son los espacios de la nostalgia del Ser, de unas almas que podrían llegar a ser. Así, las cosas y las personas parecen tener previstas unas maneras esenciales de perseverar, de conmemorar el tiempo y de dejar la existencia.⁸ En el museo, rodeados por lo que hemos venido siendo, nos invade la debilidad y se cae en la tentación de las esencias. Se puede decir -seguramente con la confirmación de Moneo-, que “recrear es crear”, o mejor todavía, que “crear es recordar todo lo que vamos siendo”.

⁸ El Museo de Arte Romano de Mérida, según Adolf Loos, pertenecería significativamente a los dos tipos de obras que para él son Arquitectura: el monumento conmemorativo y el monumento funerario. Se puede deducir de los comentarios de Loos que el resto de construcciones que son para satisfacer actividades más prosaicas o funcionales no pertenecen al mundo de la arquitectura. Y de la misma manera, que la Arquitectura es para la “ligereza de las almas”, y no para la “materialidad de los cuerpos”.

Moneo desea enseñarlo todo, para salvarlo. Entonces la arquitectura se convierte en una bella ficción. Una ficción -como él mismo dice literalmente de nuevo en la memoria⁹-, que no es capaz de construir algo más allá de un atractivo y magnífico simulacro. Cuando Moneo mira hacia atrás para reconocer nuestras almas aquí mismo -en el presente-, despliega el abanico de la densidad de la historia y de la materia. Por tanto, en esta manera, nuestros cuerpos se conviertan en almas enmascaradas por el abanico de la memoria que oculta nuestro momento, y a nosotros mismos.

Pero abriéndose una ventana de esperanza a los desmemoriados cuerpos que somos, Borges, saliendo de la casa en cuyo sótano se encontraba el agujero negro, termina su relato *El Aleph* escribiendo: *“En la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, me parecieron familiares todas las caras. Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la*

⁹ MONEO, José Rafael: Memoria del proyecto del Museo de Arte Romano, 1980: “... hasta producir en el tema central la ficción de una nave. Éste será el tema dominante del proyecto y de la relación dialéctica entre el orden transversal de los muros y el longitudinal creado por el vacío que los arcos en ellos producen”.

Y en MONEO, José Rafael : “Reflexiones a propósito de dos salas de conciertos (Gehry versus Venturi)”. El Croquis nº 64. Pg.169. Madrid. 1994:

“Ser arquitecto significa, simplemente, ser capaz de condensar el tiempo hasta convertirlo en un instante, en un lugar concreto; vivir la ficción de que, en nuestras manos, la historia, o mejor dicho, las cosas y los episodios por venir en un tiempo que pasará a ser inevitablemente historia, colapsan, se precipitan hasta llegar a convertirse en algo visible, en una arquitectura.”

impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido".¹⁰ Ésta debe ser la amnesia que permite hablar de Koolhaas, tras haberlo intentado con Moneo.

7.1.2 ROTTERDAM, LA KUNTSHAL, PRIMERA LECTURA

*"Constituye sin duda uno de los méritos específicos del trabajo de Wenders el habernos enseñado a contemplar un edificio –incluso si es tan conocido como el Empire Estate-, una carretera o la fachada de una casa como si fuera la primera y la última vez que lo viéramos; esto, probablemente, no nos autoriza a decir que contemplamos algo sin sentido, o que lo contemplamos como si no tuviera sentido, pero sí que lo observamos fuera de su contexto habitual e, incluso, fuera de todo contexto."*¹¹

José Luis Pardo

El viaje a Rotterdam en septiembre de 1994 era sobre arquitectura. Arropado por otros compañeros, todo se presentaba seguro. Desde el aeropuerto de Amsterdam hasta la ciudad del puerto más importante del mundo, el recorrido en tren sobre el paisaje holandés soleado a ratos, era un buen preámbulo. Una vez recibidos en el recargado Instituto de Arquitectura Holandés del arquitecto Jo Coenen, y presentadas las

¹⁰ BORGES, Jorge Luis : *El Aleph* (Pg.172). Alianza Editorial, Madrid (Decimoctava reimpresión) 1990.

¹¹ PARDO, José Luis: *"Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar"*. Pg.12. Col. Delfos, Ed. SERBAL. Barcelona. 1991.

credenciales del congreso al que asistíamos, se nos invitó a acercarnos al lugar de la inauguración -la conocida Kunsthal (centro de exposiciones de arte)-, paseando por el parque del Museo que lo unía con el instituto.

Un descampado de grava o chinós sueltos, al otro lado de la calle del instituto, junto a una zona arbolada a la izquierda, constituían el principio de lo que podía ser un parque. Tras este descampado, se pasaba por una gran explanada asfaltada; es difícil recordar ahora si había árboles que suavizasen su dureza. Allí se encontraban plantadas las carpas de circo en donde se celebrarían las cenas y la fiesta de clausura del congreso. Continuando el paseo, se entraba en una zona espesamente arbolada, con vegetación de gran porte. Se supone que eran los restos de un antiguo parque romántico. El camino ligeramente ondulado saltaba por encima de algún cauce de agua rodeado de hojarasca. La densa vegetación llenaba el ambiente de humedad y penumbra. Todavía paseábamos en ese ambiente, cuando varias personas -cada una con un instrumento musical distinto-, que se cruzaban desde diferentes caminos, se reunieron, y empezaron a tocar en grupo algo de jazz ¿O cada persona venía desde distintos lugares tocando su propia partitura que no modificó cuando se encontró con las otras? Todo parecía causa de la fortuna: nosotros habíamos pasado

justo en el momento en el que unos músicos formaban una banda. No muy lejos de allí se oía, y se podía observar, otro grupo musical. Pero esta vez eran unos jóvenes niños que daban la impresión de estar ataviados con trajes típicos del país. Ensayaban música regional. A lo lejos también, formando un círculo, otra banda estaba en lo suyo ¡El parque era el parque de las bandas de música!

Seguimos nuestro recorrido divertidos por lo que nos pasaba. De esta forma, rodeados por el primer grupo de músicos, llegamos a una tranquila pradera de hierba que se cerraba enfrente con la Kunsthalle de Koolhaas. Una suave rampa algo sesgada en medio de la fachada invitaba a recorrerla. Pero ¿estaba sin terminar?, el suelo de la rampa era de hormigón ruleteado como cuando se ejecuta con desgana; las juntas además no estaban muy bien hechas. Subimos por ella hacia el centro en donde se arremolinaba la gente. Un cartel de carretera y un trozo de la rampa doblado en horizontal indicaban lo que debía ser el acceso al auditorio en donde se celebraría la presentación. Algo así como un suelo de goma, otro de rejilla metálica y otro más de hormigón al que se le había pasado el “helicóptero”, era lo que más llamaba la atención al entrar en la sala, ¡eran suelos de garaje! Una vez dentro del auditorio y algo más sosegados, muchas cosas seguían llamando nuestra atención: ¡los pilares son muy delgados y están inclinados!

¡menudos momentos flectores deben resistir!; unas vulgares sillas de plástico de colores chillones sobre una tarima de madera; una gran cortina gris metálico arrastrándose por el suelo que iba disminuyendo según ascendía la sala; una pared entera de cristal que dejaba ver lo que ocurría en el parque; otra enfrente, hacia el interior, de frágiles chapas de policarbonato casi transparente -de las baratas, parecía-, con fluorescentes trasluciéndose detrás; y por la parte alta del auditorio, un límite que no quedaba muy claro.

Cuando toda la gente se hubo sentado, María del Corral, que era la presidenta de aquello, empezó a hablar en un inglés familiar y comprensible ¹². Supongo que esa familiaridad, la compañía de la gente, cómo se había llegado hasta allí, y el lugar en donde estábamos, fue lo que hizo que el ambiente se convirtiese en animadamente alegre. Entretanto, un ascensor se veía subir y bajar a través de la pared de policarbonato en la parte próxima al escenario; curiosamente sin molestar lo más mínimo a los intervinientes. Después de las demás presentaciones -éstas en un inglés mucho menos comprensible, al no ser españoles-, se cerró el acto en el auditorio con una actuación con

¹² María del Corral, antigua directora de Centro de Arte Reina Sofía, fue presidenta europea del concurso *European* entre la segunda y la tercera convocatorias. Dado mi escaso dominio del inglés, oír a una española expresarse en este idioma se agradece mucho, porque se le entiende casi todo.

sorpresa del grupo de músicos que nos habíamos encontrado en la zona más arbolada del parque. Era jazz lo que tocaban; pero una especie de agradable jazz atonal o dodecafónico. Más tarde supe que Schoenberg, para ganarse la vida en sus tiempos más duros, tuvo que componer esta música de cabaret.¹³ Seguramente era la música que había elegido Koolhaas para oír su edificio.

La vuelta al parque la hicimos tras mirar y dar vueltas sorprendidos por esa rampa que conectaba todos los espacios del edificio. Desde allí se veía la calle que pasa por debajo, la autovía de arriba sobre la que circulan los coches a gran velocidad, el auditorio, la cafetería, las salas de exposiciones, el resto de rampas que la acompañan, el parque por el que habíamos llegado... Estaba empezando a oscurecer; la temperatura bajaba y la sensación de humedad se hacía mayor. Una vez pasado el jardín romántico, en la zona de la plataforma de grava, muchas bandas de distinta condición y tamaño empezaron a rodearnos y a tocar muy juntas. Pero no tocando coordinadas, porque cada una seguía con su música. Aunque se acercaron tanto que cabían en un círculo de no más de veinte metros, siguieron interpretando su propia música. Era una sensación similar a la que se tiene en la zona de venta de televisores

¹³ Otro amigo, el arquitecto y melómano Rafael Salgado, que es un excelente asesor musical, me facilitó esta información.

del Corte Inglés donde la mayoría de los aparatos, cada cual más atractivo, están encendidos con distintos canales intentando reclamar nuestra atención. Ésta es la realidad arquitectónica con la que juega Koolhaas, y que se pretende describir aquí.

Los espacios que envuelven el parque del Museo y la Kunsthall son extremadamente densos. En ellos nos sentimos apelmazados. No hay manera de circular en este raro jardín y en este extraño edificio sin rozar o chocar con el cuerpo de alguien, o contra alguna cosa ¿Pero qué pasaría si entre el bullicio de la gente alguien es empujado y se golpea con el borde de una de esas débiles chapas de policarbonato que se encuentran a la altura de los pies y se rompe? ¿Qué sucede cuando las juntas de hormigonado del suelo se fracturan más de lo normal, o el suelo de rejilla metálica se dobla, y empiezan a provocar tropezones a la gente que circula sobre ellos?

El material estropeado en la Kunsthall se sustituye en cuanto se puede desatornillando o manipulando unas simples presillas (casi siempre en seco) ¿Y qué se hace con los restos de ese material? O sirve para ser reutilizado -antes de tirarse-, como fragmento de una obra (o *performance*) de las que se exponen en sus salas, o se manda al vertedero sin contemplaciones. Aunque dado que son holandeses, y un

país civilizado, el material irá a una planta de reciclaje, y se convertirá en parachoques, cafetera o carcasa de ordenador. Aparte de esto, la materia de esta arquitectura carece de ninguna transcendencia.¹⁴

Dos maneras de enseñar las cosas tienen relación con lo que se quiere explicar.

Como se ha citado en el capítulo 4, Rainer Maria Rilke describe un autorretrato de Cézanne de la siguiente manera: *"Y cuán grande e incorruptible era la objetividad de su mirada lo confirma conmovedoramente la circunstancia de que se ha representado él mismo sin intentar lo más mínimo explicar su expresión o presumir de algo, sino con humilde objetividad, con la fe y la imparcial curiosidad de un perro que se ve en el espejo y piensa: mira, otro perro"*.¹⁵

Los escultores miminialistas y postminimalistas ¹⁶ en los años sesenta fundamentan su obra en "presentar" objetos. El esfuerzo por ser

¹⁴ Plantear el quedarse con los restos de un material de la Kunsthal para exponerse sería una auténtica tontería. Aunque Koolhaas callado, sonreiría maliciosamente si alguien hiciese esa estupidez.

¹⁵ RILKE, Rainer Maria: *"Cartas sobre Cézanne"*. Pg.61. Paidós Estética. Barcelona. (1952) 1992.

¹⁶ Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris, Robert Smithson, Nancy Holt, Bruce Newman, Richard Serra...

objetivos y desnudar a la obra de toda referencia, les lleva a manipular en formas realmente simples nuevos materiales no utilizados hasta entonces en la escultura. Los objetos que manufacturan, de aluminio industrial, de plástico, de espejo, de acero laminado en planchas, en perfiles o tubos tal como vienen de la fundición, de luz artificial de fluorescente, de tela, del alambre, hilo ... no se refieren a nada anterior; desean revestirlos de imparcialidad, o mejor dicho, desean desnudarlos de significado. O por lo menos esa es su intención: la misma intención que ve Rilke en la mirada de Cézanne.

¿Cómo afecta esta forma de crear a las cosas y a su materialidad? Afectan a los objetos disminuyendo su densidad aparente. Sus esencias tienden a coincidir con sus apariencias. Pero Cézanne y los minimalistas todavía creen en el arte como un hecho que es capaz de aislarse de la realidad. Todavía existe un aire de transcendencia que se expresa en obras a través de restos de densidad. Si una pieza de Donald Judd o Robert Morris fuesen golpeadas violentamente sentiríamos que algo irrecuperable se está perdiendo. Aunque no quede claro qué es exactamente. A lo mejor tiene que ver con el hecho de que estas esculturas pesan físicamente mucho.

Koolhaas en la Kunsthal da un paso más en la desacralización de la materia del objeto artístico. En este edificio, el material -que utiliza para conformar el lugar que acoge esa variedad de actividades de la gente-, presenta la característica contraria de su espacio; carece de densidad. Ni densidad simbólica ni física. El material y los sistemas constructivos que se colocan: policarbonato, hormigón fratasado, religa metálica, soporte de acero laminado forrado de tronco de árbol, tarima de madera, chapado de piedra, cerramiento de cristal, muros de hormigón, tela asfáltica, estructura metálica de tubos... no se refieren a un modelo constructivo anterior, es decir, no representan algo que se ha hecho antes en la arquitectura. En palabras del propio Koolhaas: *“Los críticos dicen que el detalle en nuestros proyectos es sencillamente malo... y yo contesto: no hay detalle. Esa es la cualidad de nuestros edificios. Si no hay dinero, no hay detalle, sólo puro concepto. Nuestro trabajo consiste en encontrar soluciones: cada uno de los problemas tradicionales es eludido, soslayado o trascendido de alguna manera...”*¹⁷ No hay detalles, sólo conceptos, los problemas disciplinares no existen, pues se eluden. Más que buscar soluciones constructivas, se inventan nuevos problemas.

¹⁷ ZAERA, Alejandro : *“Encontrando libertades : conversaciones con Rem Koolhaas”*. El Croquis nº 53. Pg.10. Madrid. Marzo 1992.

En la Kunsthal, las cosas materiales se “presentan” a sí mismas. Están ahí y se acabó. Una frágil chapa de policarbonato se enseña como una simple chapa de policarbonato. Un aplacado de piedra se presenta como un vulgar aplacado de piedra. Un suelo de religa metálica se coloca con la misma inmediatez que en un garaje. La tela asfáltica no se pretende revestir de dignidad (como quieren hacer otros arquitectos, p.e.: los suizos), pues es una simple tela asfáltica que sirve para impermeabilizar, y no ocurre nada “significativo” si se deja vista por las buenas.¹⁸ Y si se puede reconocer en algún material algún significado casi perdido es porque se produce una cruel burla sobre dicho significado.¹⁹

La Kunsthal es una caja perforada y deformada de múltiples maneras. La ausencia de significado que presenta ayuda a evitar la sensación de enclaustración. La mirada y los pasos de la gente deben moverse de lado a lado, de transparencia en transparencia, de lo deslumbrante a la oscuridad, de la sombra a la luz, del interior al exterior sin tener la necesidad de fijarse demasiado. Su espacio se caracteriza

¹⁸ Recuérdense ahora las delicadas láminas de cobre del edificio de control ferroviario obra del suizo Jaques Herzog, o las cuidadas piezas de vidrio conformado curvo de las cajas que encierran los auditorios del Kursaal de Moneo en San Sebastián. Aquí es donde Moneo se queda corto, y no puede dar más de sí, su arquitectura es diferente.

¹⁹ El problema de esta descripción es que sin desearlo, pero también sin poderlo evitar, se está trascendiendo la manera de hacer arquitectura de Koolhaas (seguramente con su propio regocijo).

decididamente por la exclaustación. Que el material sea frágil ayuda a ello, pero sobre todo ayuda a la ausencia de todo vestigio de organización jerarquizada.

Este edificio no se proyecta con materiales, únicamente se proyecta con acontecimientos no determinados. Los acontecimientos se provocan interrelacionando las actividades más diversas; uniendo los puntos más distantes; el espacio superior de un extremo con el inferior del otro (la autovía en lo alto con el parque en lo hondo, la autovía con la cubierta, el este con el oeste mediante una calle rodada, la cafetería y el parque con el auditorio, la sala de exposiciones de arriba con la de abajo, el auditorio con la cubierta y con la sala de arriba...), y facilitando con las conexiones relaciones con las actividades que se desarrollan en los espacios intermedios. La interrelación entre los distintos espacios invita a ligar y reunir actividades que en otros edificios se encuentran decididamente segregadas y separadas.

La arquitectura de la Kunsthall nace con la densidad de los acontecimientos que provoca la gente utilizándola. Sólo tiene sentido cuando se usa; cuando la gente que la atraviesa para acceder fácilmente al parque queda atrapada por una "performance" que invade alguna de sus rampas; o queda asombrada por el movimiento que

rodea lo expuesto detrás de alguna gran cristalera que lo enseña casi todo (también de manera similar a como los televisores de El Corte Inglés reclaman nuestra mirada, o los equipos de música, nuestra escucha).

Como en el parque, este edificio realmente se constituye en arquitectura cuando los cuerpos, interpretando su propia música, siguen enriqueciéndose con la música de los que pasan o se quedan junto a ellos.

síntesis de la presencia. Y esa síntesis implica la formación de una subjetividad, o un “yo”.

El sujeto está forzosamente sujeto a su presencia a sí, a su presente, pero en este caso, que es el que propone Moneo, el presente está hecho de pasados congelados, una presencia que está hecha de ausencias, y no sólo en el sentido de cosas ausentes, sino sobre todo en el sentido de escenarios en los que el sujeto no puede estar presente.

Así como el mismo arquitecto dice que pretende evocar algunos claustros romanos barrocos²² y algunos grabados de Piranesi, también realiza múltiples citas arquitectónicas cultas, de las que sólo pueden disfrutar en su diversidad de lectura los entendidos o diletantes de la Arquitectura (por eso arquitectura se escribe con mayúscula). Se puede ver en los testeros de los muros del museo el resonar de los terminales de los lienzos de las fachadas del Coliseo romano restaurados con fábrica de ladrillo (criterio de restauración, o mejor dicho, de

²² Nos imaginamos en este caso los patios de esos palacios de Roma mal conservados, propiedad de antiguas familias venidas a menos, profusamente decorados con restos arqueológicos romanos encontrados en el mismo lugar o en lugares próximos.

consolidación respetuoso con el monumento en la línea de añadidos neutros -cuando es necesario intervenir- de Camilo Boito).

Por la escala exterior o por el conjunto del edificio, el museo recuerda a la arquitectura artesanal del movimiento *Arts and crafts*, y en especial a la *Escuela de Arte de Glasgow*, de Mackintosh; una arquitectura sobria y de materiales tradicionales colocados con esmero. El carácter doméstico del bloque de la entrada que contiene la zona administrativa, colocado cuidadosamente en el lugar, junto a unos “bloques” convencionales, recuerda a alguna arquitectura nórdica de ambiente “orgánico”; incluso podría hacer pensar en un cierto talante democrático (Gunnar Asplund, Alvar Aalto...).

En cuanto al sistema de planos horizontales (forjados y pasarelas) ejecutados con losas de hormigón visto y acabados con un suelo homogéneo de buenas losas de granito gris, que se contraponen claramente a los planos verticales de ladrillo, es evidente el esfuerzo por dejar constancia de “modernidad” (p.e.: casa *Dominó* de Le Corbusier o rascacielos de Mies van der Rohe).

Pero a quien parece referirse constantemente en sus citas es a Louis Kahn, aunque desde luego no en la forma ni en la técnica. Nos surge el

recuerdo de Kahn en la organización en planta de muros macizos -más ligeros y débiles que los de los antiguos y también mucho más horadados-, que estructuran los vacíos o las fachadas de algunos de sus edificios, como en la *First Unitarian Church and School*, Rochester, Nueva York (1959-1967); en las fotografías de los arcos apeados en construcción en 1965 de la *Presidential Square* en Ahmedabad; en la fuerte materialidad de todas sus obras en la India y Bangla Desh (desde luego mayor materialidad que la de la obra romana antigua que siempre se encontraba revestida de vaporosos brillos y velados colores de mármoles y estucos).

Por el contrario, y de la misma manera que la forma de los proyectos de Kahn nunca es referencia directa, tampoco Moneo tiene en mente las preocupaciones de Kahn por los aspectos técnicos constructivos, de instalaciones y estructurales más avanzados (p.e.: la relación que mantuvo con el ingeniero Robert Le Ricolais del *Institute for Architecture Research* de Filadelfia), que han supuesto cambios trascendentales en la disciplina de la arquitectura de final del siglo XX. Preocupaciones que su maestro Sáenz de Oíza se trajo inicialmente del viaje juvenil que hizo a EEUU, y que incorporó a sus propias obras (como en el edificio para el Banco de Bilbao en Madrid). Por contra, en el Museo de Arte Romano

de Mérida se proyecta un suelo radiante que “recuerda” los hipocaustos romanos.²³

Pero esta manera de seguir pertenece seguramente a la primera lectura ¿Y si no hay seguridad en que el sentido de las citas o los guiños sea literal? ¿Y si más que un sentido referencialista lo que se pretende tener en el Museo de Arte Romano es una actitud convencionalista?

¿Y qué se entendería por una actitud convencionalista? Moneo, persona suficientemente preparada y culta,²⁴ podría tener una actitud ante las convenciones de la gran Arquitectura similar a la que describe Spinoza acerca del lenguaje, o mejor dicho, de las palabras²⁵. Se sabe que las palabras son imágenes, abstracciones, resúmenes de cosas

²³ “En cuanto a las instalaciones, el aspecto de más interés tal vez sea el tipo de calefacción proyectada. Procurar una planta libre, sin las incidencias que crean los radiadores, nos ha parecido fundamental y por ello se ha optado por una calefacción en el suelo, volviendo una vez más a coincidir con las viejas soluciones de los hipocaustos romanos”. (MONEO, José Rafael: *Memoria del proyecto del Museo de Arte Romano*, 1980)

²⁴ Según relato verbal de mi amigo y compañero el profesor Restituto Bravo, parece ser que Moneo es un estudioso del Latín y pertenece a un grupo que se dedica a su investigación. El encargo del proyecto del Museo de Arte Romano de Mérida fue debido a su dominio del latín, que dejó impresionado y entusiasmado a algún director general. En este sentido, y también según el profesor Bravo, el Reverentísimo Sr. Obispo de Los Ángeles quedó maravillado cuando Moneo besó su mano y le hizo las debidas genuflexiones cuando éste le saludó en la primera recepción del proceso del concurso para la Catedral. Posteriormente, ya se sabe, Moneo venció en el concurso de ideas a arquitectos de tanto prestigio como Gehry, Eisenman, etcétera.

²⁵ ALLENDESALAZAR OLASO, Mercedes: “Spinoza. Filosofía, pasiones y política”. Pg.83. Alianza Universidad. Madrid. 1988.

7.2 Segunda lectura

7.2.1 MÉRIDA, MUSEO DE ARTE ROMANO. SEGUNDA LECTURA

“En una ocasión, viendo un suelo con un mosaico romano me fue posible imaginar la muerte como un bello tránsito, sin la angostura habitual que llamamos «muerte»”²⁰

Peter Handke

La arquitectura de Moneo habla del tiempo; o mejor, su arquitectura es tiempo. El hábito es el principio de producción del tiempo. Mientras una cosa no se repite no se puede decir que haya tiempo; en este caso “cualquier cosa” es siempre la primera vez. El sentido es lo que hace que una cosa se ligue a otra para formar una historia, y el tiempo es el elemento que produce ese vínculo; el orden que provoca ese sentido.²¹ El hábito es la contracción de todas las veces anteriores que se consiguen retener y de todas las veces siguientes que pueden ser. Esa síntesis no puede ser otra cosa que la síntesis del tiempo presente, la

²⁰ HANDCKE, Peter: *“La doctrina del Sainte-Victoire”*. Alianza Editorial. Madrid. 1985.

²¹ PARDO, José Luis: *“Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar”* Pg.17. Col. Delfos, Ed. SERBAL. Barcelona. 1991.

(pero no son las cosas; de hecho hace tiempo que las palabras y las cosas se separaron ²⁶). Querer encontrar la cosa que corresponde a una palabra es algo imposible, pues cada palabra se encuentra revestida por capas de múltiples significados. Para Spinoza ²⁷, pues, el único sentido que ha de atribuirse a las palabras, la única forma de explicar su duración y su actualidad consiste en ver cuáles son los caracteres que se han impreso con mayor relevancia, intensidad o frecuencia en el cuerpo de cada individuo, y en la materia de cada cosa. Refiriéndonos a la arquitectura, cuáles son los tiempos que han dado “densidad” a los materiales de la historia.

Y ahí radica la contemporaneidad y la extemporaneidad de Moneo. Aunque pueda parecer que pretende reconstruir las esencias de la Arquitectura, los fundamentos, puede que lo que haga sea utilizar las convenciones de la arquitectura como auténticas ficciones. Ficciones - historias inventadas-, que sólo pertenecen al campo específico de la Arquitectura y de lo artístico. Simulaciones que constituyen el único fundamento -palabra que suena mal pero que se utiliza como convención-, de nuestro instante, del mundo en el que vivimos, pero

²⁶ FOUCAULT, Michel: “*Las palabras y las cosas*”. Ed. Siglo XXI. México. 1968.

²⁷ A través de la interpretación que hace Allendesalazar de Spinoza en el libro citado anteriormente.

que, al fin y al cabo como sucedía en el mundo clásico, se desligan del contexto no arquitectónico en el que se inscriben.

Aquí aparece un deseo que Moneo reconstruye con perseverancia. Como decía hablando sobre el propio Tafuri, las cosas que observa y reconstruye hablan más de él mismo que de ellas.²⁸ Él añora las convenciones del pasado. No puede ver arquitectura sin remitirse al pasado (a “su” pasado). Sin duda, mira con melancolía, desde lejos, al presente, cuando examina la obra de los arquitectos del pasado, y le cuesta verse a sí mismo.

De nuevo encontramos otro dato propio de extemporaneidad y contemporaneidad simultánea. La consciencia de ser un intelectual que es capaz de justificar su producción con argumentaciones que se efectúan desde la propia disciplina (condición extemporánea como decíamos antes), pero que se basan en la utilización de la “materia gris”

²⁸ MONEO, José Rafael: “La <Ricerca> como legado” (1994). Pg. 15. CIRCO 48. Madrid. 1997. “No sé bien por qué pero estas últimas páginas de la Ricerca se me antojan próximas a una reflexión personal, íntima. Tafuri se protege, claro está con la máscara de Sansovino. Un arquitecto como él, viajero, cuyo corazón latía al unísono con las ciudades en que había vivido (Florenia, Roma, Venecia).”

²⁹ (condición contemporánea). Lo llamativo y lo triste de este proceso contemporáneo en Moneo es que va perdiendo fuerza.

Los últimos escritos que ha publicado “*La <Ricerca> como legado*”, “*Reflexiones a propósito de dos salas de conciertos*”,³⁰ y “*Paradigmas fin de siglo*”,³¹ se presentan como una justificación continua de su obra, con menos argumentos cada vez. Cuando escribe “*Reflexiones ...*”, quizás su mejor texto, pretende defender -a través de Venturi-, su idea de una arquitectura de la *necesidad*, frente a una arquitectura de la *contingencia* -que representa Gehry-, extremadamente atractiva para él, pero que se siente incapaz de proponer (incluso podríamos decir que incapaz de comprender). Y según justifica, seguramente invadido por la resignación que precede a la inmediata derrota: “*La arquitectura, en verdad, es la más clara manifestación de la contingencia hoy. Y, sin embargo, me gustaría creer que la arquitectura, en determinadas circunstancias, está dictada por la necesidad, que hay momentos en los*

²⁹ A Duchamp únicamente le interesó el trabajo realizado con la “materia gris”, pero teniendo presente, en todos sus sentidos, el deseo de producción lleno de ironía y humor. Recuerdo aquí la frase citada en el capítulo nº0 Preámbulo de esta tesis: “*Deseo apresar las cosas con mi mente del mismo modo que el pene se siente apesado por la vagina*”. En KRAUSS, Rosalind E.: “*El inconsciente óptico*” (1993). p.122. Ed. Tecnos. Madrid. 1997; y TOMKINS, Calvin: “*Duchamp*” (1996). Pg.98. Anagrama. Barcelona 1999.

³⁰ MONEO, José Rafael: “*Reflexiones a propósito de dos salas de conciertos (Gehry versus Venturi)*”. El Croquis nº 64. Madrid. 1994.

³¹ MONEO, José Rafael: “*Paradigmas fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad*”, Arquitectura Viva Nº66. Madrid. 1999.

cuales sólo la arquitectura necesaria, una arquitectura entendida en el más tradicional de los sentidos, es capaz de resolver ciertos problemas.” E insiste, en un claro espíritu de resistencia: “Pero hay otros modos de establecer la conexión entre arquitectura y necesidad. Es en la ciudad donde la arquitectura solía manifestarse en todo su esplendor, donde la disciplina de la arquitectura se hace otra vez necesaria, ya que las ciudades nos muestran que hay problemas de diseño urbano que sólo encontrarán respuesta si ésta se produce en términos estrictamente arquitectónicos. Ya dije que las filas de quienes se preocupan por la arquitectura y sienten por ella auténtico amor, se han diezclado.”³²

A pesar del reconocimiento de que lo contingente es indisoluble a la idea de arquitectura (y de poder llegar a ser una auténtica virtud), se insiste en “el más tradicional de los sentidos”. Para Moneo los problemas sólo parecen arquitectónicos, o culturales, entendiendo la cultura en su sentido más elitista, esto es, como Cultura. No entiende que cada vez existan menos arquitectos preocupados.

Si existiera una arquitectura verdaderamente necesaria significaría que el tiempo es algo cíclico que se repite; que la historia es una Historia sin

³² *Ibíd.*, MONEO, José Rafael: “Reflexiones...”. p. 174-175.

fisuras que permitiría entender el mundo presente como la repetición de lo Mismo. Y por tanto todo problema actualmente planteado habría sido previamente resuelto. Lo único necesario, entonces, sería elegir de manera adecuada la solución que ya se ha utilizado.

Pero Moneo sólo se cree la profunda idealización de la disciplina arquitectónica como ficción, como simulación, como pura convención. Suceso que suele ocurrir en los momentos clásicos. Dicha actitud anima a definirlo como un arquitecto clásico, pero más en el sentido renacentista, humanista, que en el griego. Igual que Brunelleschi o Alberti, sabe lo qué es la simulación, el erudito disimulo. Es difícil no imaginárselo recordando el capítulo primero de la *<Ricerca>* de Tafuri,³³ donde el historiador italiano relata la maquiavélica burla tramada por Filippo Brunelleschi, en perjuicio de Ammannatini (al que hacen creer otra persona), con la colaboración de cómplices como Donatello y Rucellai³⁴. Y recordando, también, el capítulo segundo del mismo libro sobre Leon Battista Alberti, cuando describe la trama de su libro *Momus*, sobre el dios expulsado del cielo que aprende en su contacto con los hombres el arte del disimulo. Curiosamente Tafuri ve en el

³³ TAFURI, Manfredo: *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos* (1992). Ed. Cátedra. Madrid. 1995.

³⁴ *Ibid.*, TAFURI, Manfredo: *Sobre ...* p. 15-17.

Momus “*un retrato autoirónico y autocrítico del autor –Alberti-, que a través del camaleonismo del personaje, daría una lectura caricaturesca de sus ambivalencias*”.³⁵

El camaleón, la máscara, el ala, el abanico, formas que desvelan velando, esconden cuando exhiben: formas espaciales y temporales como el laberinto que son propias de nuestro tiempo.

En su contradicción, no es de extrañar que Moneo proponga que el reforzamiento de “*lazos ayudaría a revitalizar las hoy tan decaídas ciudades, volviendo así a ser lo que fueron en el pasado.*” Se muestra aquí la propuesta-ficción de volver a ser lo que las convenciones eran en el pasado, porque, continúa: “*La ciudad nos hace sentir la necesidad de la arquitectura. Y no es la simple nostalgia por la arquitectura de la vivienda del siglo XIX, la que me lleva a pensar de este modo. Es más el pensar que son las infraestructuras y la residencia quienes hacen que sea posible hablar de la forma de la ciudad.*”³⁶

³⁵ *Ibíd.*, TAFURI, Manfredo: *Sobre ...* Pgs.63-64. En el Momus “*La máscara y el disimulo se caracterizan sin ningún problema como armas de acción, de resistencia, de supervivencia por la lucha del poder*”. La relación con el poder es un tema que Moneo no parece plantearse. Alberti, en cambio, utiliza sus conocimientos y su capacidad como ironía y crítica lanzadas contra la tiranía y el poder.

³⁶ *Ibíd.*, MONEO, José Rafael: “*Reflexiones...*”. p. 175.

Reconocimiento, en el fondo, de su propia nostalgia de fundamentos. Moneo entiende la ciudad como forma, y como espacio para la vida social debidamente ordenada (espacio del acontecimiento social por excelencia en la modernidad: con identidad, con estabilidad...). Habla de ciudad, de lugar, nunca de metrópolis. Pero la metrópolis no tiene forma, es flujo de acontecimientos, y el espacio contemporáneo se caracteriza más por el no-lugar antropológico: con su diferencia, movilidad e inestabilidad. Como decíamos, algo a lo que se resiste aceptar, y que no puede comprender.

*“A quienes han sido estudiantes de arquitectura en la Harvard Graduate School of Design durante estos cinco últimos años, me gustaría decirles ahora que espero y fervientemente deseo que los años que han de ver su actuación profesional, contemplen la aparición de una sociedad para la cual la arquitectura ha de ser, como siempre fue, un bien a un tiempo deseado y necesario.”*³⁷ Este último párrafo de la conferencia -que es el resumen del legado de Moneo para los alumnos de Harvard-, muestra el deseo para la Arquitectura de aquello que siempre él ha querido ver en ella: una especie de saber festivo simulado que es capaz de presentar un pasado en nuestro lugar y tiempo. Y aquí fiesta tiene el sentido mitológico de la anulación del paso tiempo y de vuelta al origen de un

³⁷ *Ibíd.*, MONEO, José Rafael: *“Reflexiones...”*. p. 175.

primer tiempo. En el fondo, todo el rico armazón teórico que desarrolla no encubre el culto y añorante trabajo desde el interior de la disciplina de la arquitectura, que es en realidad **el trabajo del recuerdo de las convenciones**. Un recuerdo, que se sabe o se piensa nostálgico para lo insustancial y poco convencional que resulta el presente. Un recuerdo que es reinventor de un lugar sin lugar y de un tiempo sin tiempo, y por tanto, sin futuro. Y Moneo lo sabe, por ello escribe "*Paradigmas*",³⁸ un texto sin salidas.

El último párrafo también lleva indeleble algo quizás más inquietante ¿Para quién habla Moneo? ¿Quién va a escuchar la propuesta de mundo que hace? ¿A quién amaestra Moneo?

Moneo parece que habla a un *sujeto* (sujeto a sí mismo) con alma. A un sujeto en el que el cuerpo y el alma se pueden identificar separados, independientes. Es decir, a un *sujeto clásico* universal que está dado de

³⁸ *Ibíd.*, MONEO, José Rafael: "*Paradigmas...*". Este artículo quizás marca un punto de inflexión importante en la faceta intelectual de Moneo. Reconoce dos maneras distintas de hacer arquitectura, pero que son reducidas a cuestiones formales: fragmentación y compacidad. El problema aparece cuando se identifica la arquitectura de Koolhaas con la forma: la fragmentación. Este tipo de propuestas arquitectónicas no son analizables según los criterios tradicionales *firmitas, utilitas, venustas*. Sino más bien según cuestiones conceptuales. Ni la Kunsthall, ni el Congrexpo de Lille, ni la casa de Burdeos para su propietario parapléjico pertenecen a una arquitectura descompuesta y fragmentada, y si lo son, eso carece de importancia frente a la carga de "materia gris" que encierran. Una materia gris que se mezcla con múltiples problemas no arquitectónicos (técnicos, económicos, políticos, etcétera), pero fundamentales para hacer arquitectura hoy.

antemano y que no es posible modificar. Pero él también debe saber que los clientes y los alumnos y arquitectos en los que piensa, y para los que trabaja, son los formados, o los que se están formando como *sujetos sujetos* dentro de la práctica discursiva que es la disciplina de la arquitectura.

La propuesta de mundo que parece construir, consiste en perpetuar los hábitos elitistas de unos determinados grupos, y por ello de grupos de poder: el de ciertos clientes, arquitectos y personajes cultos. O como él dice: *“las filas de quienes se preocupan por la arquitectura y sienten por ella auténtico amor”*. Grupos que se alimentan asimismo de formar *sujetos sujetos* a la disciplina de la arquitectura, o mejor dicho, *sujetos disciplinados de la arquitectura*. Este mundo se construye y extiende por la universidad, los medios de comunicación, la cultura, determinados grupos de poder económico y/o político, etcétera, y se mantiene alejado de contaminaciones que vienen del exterior (o sea, desde fuera de la Arquitectura). Filas que, como el propio Moneo reconoce apesadumbrado, *“se han diezmado”*.

La ciudad que propone es entonces identificable con la que proponían en su tiempo los despotistas ilustrados. No es difícil que Moneo quiera además identificarse nostálgicamente con Ventura Rodríguez o Juan de

Villanueva, cuando estos arquitectos daban forma a las ideas de Carlos III o Carlos IV.³⁹

Aún sabiendo el carácter de ficción que para él tiene la arquitectura es curioso que el mundo que proponga en sus escritos sea una utopía. Lo que induce a pensar que es seguramente una utopía simulada -como juego-, en la que muchos *sujetos disciplinados de la arquitectura* creen a pies juntillas.⁴⁰

³⁹ Aunque en este sentido Juan de Villanueva, como auténtico arquitecto ilustrado, llevaba su labor educativa a niveles mucho más "prosaicos". Así plantea su texto "Arte de albañilería" como formación del "oficial práctico Albañil". Un arquitecto culto y pensionado en Roma (como Moneo), que deja de lado cuestiones disciplinares de la arquitectura más culta, para participar en la amplia labor de ilustración de todos los ciudadanos del país. (VILLANUEVA, Juan de: "Arte de albañilería" (1827). Asland. Madrid. 1977)

En el mismo sentido también son significativos los comentarios de Moneo sobre los clientes: "Lo que fue la arquitectura en el pasado todavía atrae a empresas e instituciones. Quienes hoy son generosos protectores de la arquitectura, se sienten atraídos por la permanencia que la arquitectura representa y por la idea de que un edificio es un bien que trasciende lo inmediato y lo efímero.(...) Desgraciadamente, hay que reconocer que la arquitectura se esfumó de ciertas categorías de edificios, tales como escuelas, supermercados, fábricas - y en general de todos aquellos productos de la industria de la construcción que pueden ser considerados instrumentales. Tan sólo las instituciones, y unos pocos individuos que desean poseer una casa más personal y propia, sostienen hoy la arquitectura", (Ibíd., MONEO, José Rafael: "Reflexiones...". p.159). Entendiendo y dejando aparte la alabanza hábilmente diplomática hacia sus "generosos protectores de la arquitectura", aquí defiende la permanencia y trascendencia que representan los clientes "importantes" con poder como guardianes de la arquitectura en el mundo simulado que construye.

⁴⁰ Peter Eisenman tiene una actitud opuesta respecto a sus propuestas arquitectónicas. Él trabaja con la inmanencia de la arquitectura para obtener propuestas que operen con el "Zeitgeist". Su actitud es ampliar el sentido de lo disciplinar en el presente, sin mirar ni al pasado ni al futuro. Él habla a un sujeto desplazado por su propia arquitectura. El sujeto contemporáneo que piensa Eisenman es, según Kipnis: "un voyeur esquizofrénico, perpetuamente agitado y zarandeado por apetitos no reprimidos que no puede sencillamente ver o leer, sino que observa, mira boquiabierto, contempla, se fascina" (KIPNIS, Jeffrey: "P-Tr's Progress". El Croquis nº 83. p.45. Madrid. 1997).

Inventar una ficción que pretende construir una realidad. Ahí radica la contemporaneidad de Moneo.

7.2.2 ROTTERDAM, LA KUNTSHAL, SEGUNDA LECTURA

“La manera en que pinto y la manera en que pienso son dos cosas distintas”

Piet Mondrian

La exposición *Sputnik*

En una foto aparecen posando seis personas. En una foto igual ha desaparecido una de ellas ¿Quién es la persona que ha desaparecido? ¿Por qué ha sido borrada en la nueva copia?

Una exposición organizada por la Fundación *Sputnik* en un Museo de Ciencia y Técnica se monta para enseñar la investigación que recupera el recuerdo de la vida de la persona desaparecida.

Las seis personas de la foto son astronautas rusos. La persona que falta en la copia era otro astronauta llamado Ivan Istochnikov que

viajaba en el vuelo espacial de la *Sputnik 2* que se estrelló al aterrizar en el regreso. Murieron todos.

En la exposición se pueden observar fotos personales de la infancia, de los días de los cumpleaños, de la adolescencia, junto a la casa de los padres en las afueras de Moscú..., del día de la boda, vestido de militar, vestido de astronauta, en la nave espacial, en el espacio, etcétera. En ellas se aprecia por el color y la textura el paso de los años. Junto a ellas se exponen documentos relacionados con la vida del astronauta, y otros objetos personales: carnets, diplomas, dibujos de infancia, plumas y lápices, su cámara de fotos, medallas, libros, trofeos, etcétera.

Se enseña en un lugar privilegiado el libro-catálogo editado especialmente para la exposición sobre la vida de Ivan Istochnikov.

La exposición se amplía con la historia completa de los trece *Sputniks* lanzados al espacio, acompañada de una cantidad muy importante de información escrita y gráfica de las expediciones espaciales.

En una vitrina sobre pedestal forrado de terciopelo rojo se expone un fragmento del *Sputnik 2*. Una pieza de metal medio fundido se encuentra apelmazado con un trozo de mineral que parece una piedra.

En un letrero se explica que las mujeres embarazadas y las personas con marcapasos no deben permanecer en la sala debido a la radioactividad que emite el mineral. El choque de ese trozo de mineral contra la *Sputnik 2* es el que pudo ocasionar el fatal desenlace de la nave y del vuelo espacial.

Si se atiende con cierto interés el hilo de la argumentación de la exposición se obtiene respuesta a la otra pregunta inicial ¿Por qué ha sido borrada esa persona en la nueva copia?. Como se sabe, tanto los EEUU como la URSS utilizaban la carrera espacial como propaganda de sus respectivos regímenes para convencer a los países tercermundistas en vías de desarrollo a adoptar sus propios sistemas políticos. El recuerdo de uno de los fracasos de la carrera espacial a través de la foto era un acontecimiento que las autoridades soviéticas no se podían permitir.

La exposición, extensamente documentada y excepcionalmente montada por la Fundación *Sputnik*, se desarrolla en unas salas de un Museo de la Ciencia y la Técnica. El día de la inauguración la presidenta de la Fundación -en ruso, pero con traducción simultánea-, hizo la presentación y dio los habituales discursos de felicitación y

agradecimiento a las autoridades y funcionarios que colaboraron en el traslado de la exposición desde Rusia, y la montaron en el museo.

Uno de los días después de la inauguración, ante las protestas airadas que llegaron a la prensa de varios de los asistentes a la exposición, un funcionario del Centro de Investigaciones Científicas se pasó por el museo para inspeccionar el mineral expuesto en la vitrina y medir la radioactividad que emitía. Los aparatos que transportaba no pudieron detectar emisión alguna. Por otra parte, la Embajada Rusa en España presenta ante la dirección del Museo de la Ciencia y la Técnica una protesta por el carácter sesgado que se le ha dado al contenido de la exposición, en perjuicio de la historia de la nación Rusa. En la embajada se recibe una carta que pretende justificar la exposición como una investigación sobre determinados problemas que plantea la verdad. Esa carta no recibirá contestación.

También, en la prensa escrita, aparecen diversos comentarios en los apartados de cartas al director relativos a la exposición; unos a favor, y otros en contra.

La maquinación *Sputnik*

Pero todas la fotos de la exposición en las que aparece Istochnikov -las fotos personales de la infancia, junto a la casa de los padres en las afueras de Moscú..., del día de la boda, vestido de astronauta, en el espacio, etcétera-, son en realidad del propio artista y fotógrafo Joan Fontcuberta ⁴¹ que se ha autorretratado disfrazado para cada ocasión. Pero estas fotos adquieren verosimilitud al mostrarse junto a otras que son de acontecimientos reales sucedidos en la URSS y en la carrera espacial.

Los objetos expuestos han sido todos fabricados por Fontcuberta. Ivan Istochnikov es la traducción al ruso de Joan Fontcuberta. Algunas de las cartas -no todas-, que se enviaron a los directores de los periódicos y la enviada a la Embajada Rusa las redactó el propio artista.

⁴¹ El catalán Joan Fontcuberta es el primer artista español dedicado a la fotografía que ha expuesto en el MoMA de Nueva York. *“Posiblemente uno de los aspectos más marcados en la evolución plástica de este artista haya sido la desmaterialización de sus obras, pasando de propuestas estrictamente fotográficas a otras en las que la fotografía se asume como elemento más del trabajo global, bien por la aleatoriedad de los motivos, bien porque el valor objetual de las obras disminuye al no ser consideradas estrictamente como fotografías. Igualmente, los valores plásticos oscilan entre unas series y otras, quedando cada vez más alejados del interés central, mientras que crece su vinculación a las tecnologías y a los aspectos virtuales en la creación”.* (Revista LÁPIZ nº125. p.44. Octubre 1996. Madrid).

Algunos días antes de la inauguración, Fontcuberta organizó una rueda de prensa ante los medios de comunicación locales para explicar la exposición, y las intenciones que tiene al organizar un evento como el que presenta. A la rueda de prensa acuden, además de los periodistas dedicados a la información de la cultura y el arte, los dedicados a la ciencia y la tecnología.

Al día siguiente, entre otras citas, se publica un artículo en el periódico “El Mundo”, firmado por el periodista especializado en temas científicos, en el que se explica cómo la URSS trataba a sus “héroes espaciales” cuando no tenían éxito, denunciando la manipulación de la “verdad” que ejercían los sistemas comunistas. El mismo día, y en el mismo diario, se publica otro artículo -éste firmado por el encargado de los temas culturales y artísticos-, en el que se describe la actitud del artista Fontcuberta en la nueva exposición como habitual en él, o lo que es lo mismo, de pillería. Pero que es una reflexión transgresora sobre los problemas que plantea la verdad en los medios de comunicación.

Una semana después, el primer periodista rectifica su información inicial sobre la exposición y la manipulación de la “verdad” de los sistemas comunistas y, más o menos, viene a decir que antes de publicar su primera información sobre el evento ya sabía de qué iba todo. En

realidad había caído como un “enano”. Al sacar la primera noticia en su medio de comunicación había convertido en realidad algo que era simulación. Pero al publicar la rectificación, cae por segunda vez en el juego de la verdad-ficción tramado, o mejor dicho, “maquinado”⁴² por Fontcuberta.

La noticia sobre el acontecimiento *Sputnik* la tiene el doctorando en una conferencia dictada por el profesor y fotógrafo Joan Fontcuberta en Málaga titulada *“La fotografía, entre el secreto y la sospecha”*. Evidentemente, la conferencia forma parte de la maquinación y, también, como no podía ser de otra manera, el que el doctorando la esté citando. Esta parte de la tesis es también la “maquinación” *Sputnik*.

El arte y la arquitectura se aproximan en la manipulación de la realidad.

⁴² Maquinado se usa en el sentido que dan a *máquina* Gilles Deleuze y Felix Guattari. Maquinar no es un proceso que haga la máquina, ni tampoco el organismo; es un proceso inmanente de algo no organizado en el que se confunde el producto con la producción. En palabras de Deleuze y Guattari: *“La máquina o las máquinas abstractas del plan de consistencia no agotan y no dominan el conjunto de las operaciones que constutuyen los estratos e incluso los agenciamientos. Los estratos “prenden” en el plan de consistencia, forman en él espesamientos, coagulaciones, cinturas que van a organizarse y desarrollarse según los ejes de otro plan (sustancia-forma, contenido-expresión)* [DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Felix: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pg. 522. Pre-textos (1988). 2º Edición: marzo 1994. Valencia]. Según Guattari en un artículo titulado *“Sobre las máquinas”*: *“Ahora esta nueva idea de la máquina implica un ser diferenciándose cualitativamente y emergiendo a una pluralidad ontológica, que es la propia extensión de la creatividad de vectores maquínicos”*. *“La esencia de la máquina está ligada a procedimientos que desterritorializan sus elementos, funciones y sus relaciones con la alteridad”*.

Como el relato de lo acontecido en el Parque del Museo de Rotterdam - y sin tener la necesidad de atender a una cultura elitista que parece aspirar al mantenimiento de las mismas almas vagando y deambulando eternamente por ahí-, la operación Sputnik y el edificio de la Kunsthal son maquinaciones que no sólo afectan a la realidad de los cuerpos, sino que nos explican cómo la arquitectura -y el arte- pueden ser capaces de modificar, atar y/o liberar los comportamientos de las almas y los cuerpos de sus pobladores.

7.2.3 DESCRIPCIÓN DE LA KUNSTHAL SEGÚN RAFAEL MONEO

Frente a lo expuesto en los apartados de este capítulo, Moneo habla del edificio de la Kunsthal como arquitectura-disciplina sin al parecer haberlo visitado -por la descripción que realiza-, o por lo menos sin haber entendido mucho de él, curiosamente en un libro que es sobre *“...estrategia proyectual en la obra de...”* varios arquitectos:

“Esta Kunsthal en Rotterdam (1987-92) es un proyecto no muy distinto al Teatro Nacional de Danza de La Haya. En él Koolhaas parece dispuesto a no perder un metro cuadrado, a construir por completo el área del solar, agotando el volumen que las normas establecen. El edificio, por tanto, como contenedor, como volumen ocupado. Pero, naturalmente, ahí no termina todo. La estrategia de Koolhaas para activar el neutro volumen que define el perímetro actúa en dos frentes: por un lado, el prisma queda

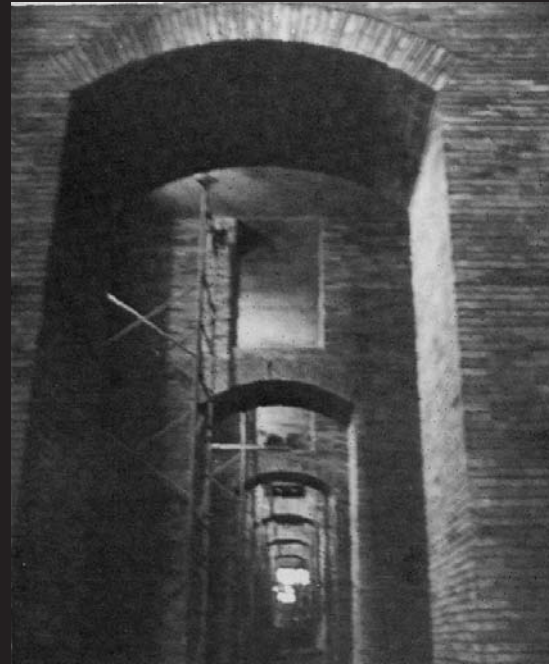
transformado mediante toda una serie de planos oblicuos que ayudan a consolidar el programa a la vez que propician el movimiento; por otro, toda una serie de hendiduras y cortes contribuyen a iluminar dramáticamente los espacios, a un tiempo que facilitan los sistemas de comunicaciones verticales. Si contemplamos las plantas, reconoceremos en el edificio procedimientos que Koolhaas había empleado en sus proyectos urbanos: el rectángulo base se descompone en toda una serie de bandas transversales asociadas con funciones, usos y servicios. Hábilmente, Koolhaas introduce una oblicua rampa, asociada al movimiento, que nos permitiría una vez más hablar del influjo lecorbusieriano en su obra. A destacar, por otra parte, la destreza con que maneja la estructura. La estructura oblicua, que le ayuda a dar forma al vestíbulo auditorio y a construir, por tanto, uno de los planos inclinados de que hablábamos, es uno de los episodios más notables de este edificio, en el que una vez más, se pone de manifiesto el talento del arquitecto para escapar de las fórmulas simplicistas en las que tantas veces termina el trabajo de sus seguidores.”⁴³

Moneo se preocupa de cuestiones puramente disciplinares que el doctorando duda que estén tan en la cabeza del arquitecto de la Kunsthal: solar, perímetro, frentes, Le Corbusier... (en definitiva límites), y deja entrever la existencia de un maestro y discípulos seguidores. Koolhaas no parece tener intención de escribir sobre el Museo de Arte Romano de Mérida: se encuentra al margen de esas preocupaciones.

⁴³ MONEO, Rafael: *“Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos”*. Actar. Pg.354. Barcelona. 2004.

7.1

museo de arte romano de mérida en construcción. 1980
rafael moneo



7.2

copias de esculturas originales romanas expuestas en el
museo de arte romano de mérida recreadas para el teatro
francisco lópez hernández

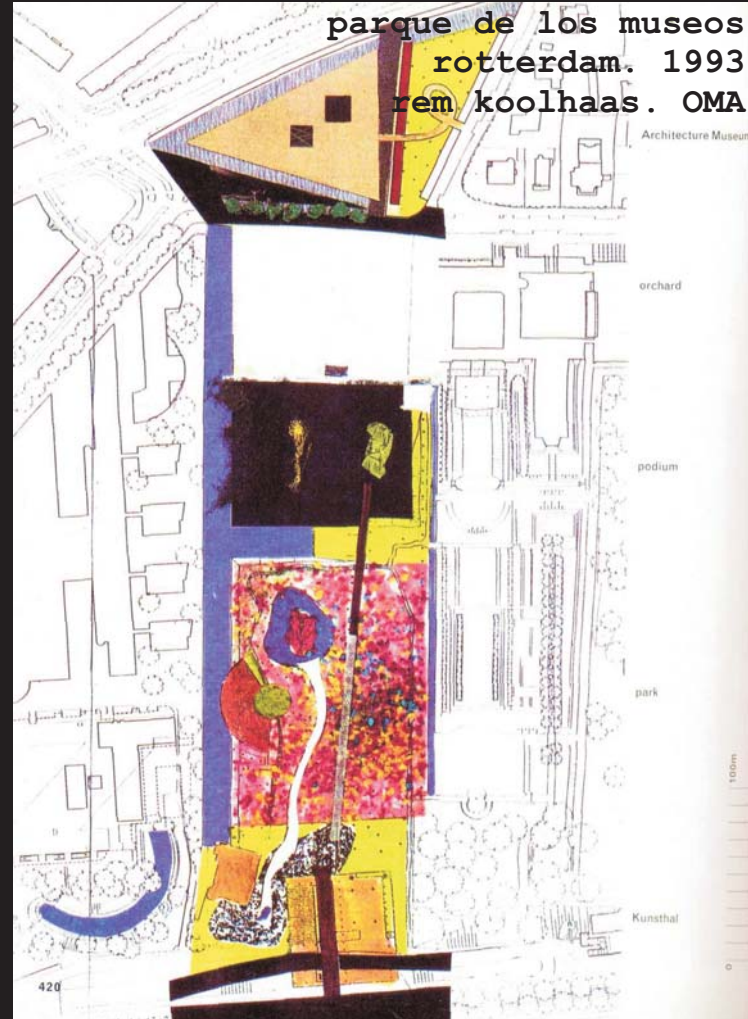
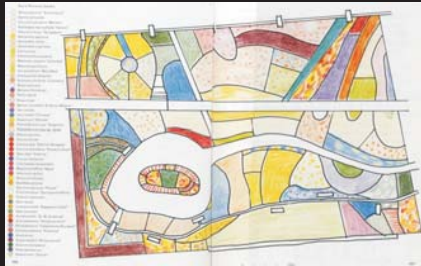


7.3

museo de arte romano de mérida en construcción. 1981
rafael moneo

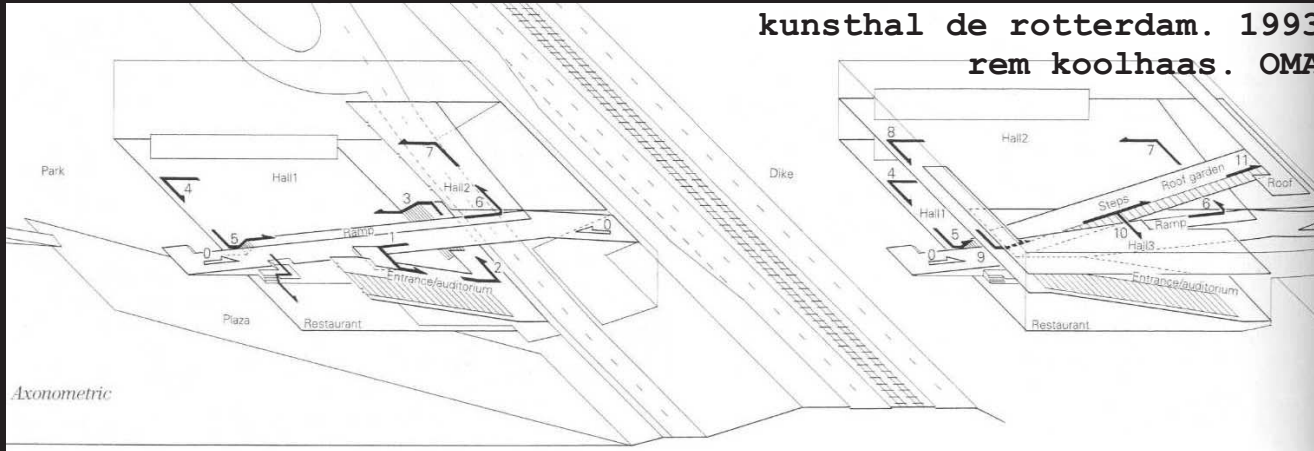


7.4



7.5

kunsthall de rotterdam. 1993
rem koolhaas. OMA



7.6



maquinación sputnik. 1997
joan fontcuberta



maquinación sputnik. 1997

joan fontcuberta



■ Página izquierda: instalación en el Planetario de Pamplona, marzo-abril de 1998
 Página derecha: detalles de la instalación en Museo Nacional d'Art de Catalunya, MNAC, Barcelona, julio-agosto de 1999

Left page: installation at the Pamplona Planetarium, March-April 1998
 Right page: details of the installation at the Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC, Barcelona, July-August 1999



Arriba: Ivan pilotando un cohete de fiotivo (1935)
 Abajo izquierda: el "pequeño Ivan el Terrible" durante su paso por el Aviatzioni Teknikum
 Abajo derecha: boda de Ivan e Irina en el Registro Civil de Leningrado (23 de abril de 1963)

Top: Ivan piloting a merry-go-round rocket (1935)
 Bottom left: "Little Ivan the Terrible" during his time at the Aviatzioni Teknikum
 Bottom right: Ivan and Irina's wedding at the Leningrad Registry Office (23 April 1963)



Una estatua, ¿de qué?

Sobre los procesos de creación contemporáneos

Tesis Doctoral
Doctorando: José María ROMERO

Directores de Tesis :
Dr. José Morales Sánchez, catedrático Universidad de Sevilla
Dr. Alfredo Rubio Díaz, profesor titular Universidad de Málaga

Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad de Granada

Granada, noviembre de 2005

VOLUMEN 2/2

Capítulo 8º

Capítulo 9º

Capítulo 10º-Conclusiones

11º-Bibliografía

12º-Índice

8. París – Chicago – París – NY Una década (93-03)

Del espacio del miedo al espacio de la angustia

“Le Corbusier y yo éramos muy diferentes, él era un hombre que sólo pensaba en la arquitectura, y yo creo que ella no es tan importante; lo importante es la vida, luchar por un mundo mejor”.¹

Oscar Niemeyer

Cuatro momentos acontecidos en cuatro viajes ocurridos en aproximadamente una década -que se relatan como recorridos (derivas menores que se convierten al reatarse en otra especie de deriva)-, se entienden principios de cambios que están provocando los arquitectos en la arquitectura y el espacio públicos, la mayor parte de las veces de manera inconsciente, que es lo especialmente preocupante.

Exposición en cuatro partes de un proceso que se inició antes de que los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York

¹ MONTEJO NAVAS, Adolfo: “El arquitecto poeta y su memoria: Entrevista a Oscar Niemeyer”. Revista Lápiz nº 194. Madrid. 2003.

permitieran a muchos quedarse impunemente al descubierto sin miedo a tener que rectificar su querencia irremediamente fascista: “tolerancia cero” y “principio de prevención”.² Son pequeños acontecimientos -aparentemente insignificantes-, ocurridos en arquitecturas y espacios urbanos de reconocido prestigio arquitectónico y urbano, que sumándose, adquieren con el tiempo unas significaciones completamente distintas a las que cada uno de ellos individualmente puedan en principio haber supuesto.

Esta exposición se realiza de la misma manera en que hay sociólogos y antropólogos que estudian los pequeños cambios de significado producidos en las palabras y en el lenguaje en un reducido periodo de tiempo para detectar transformaciones más importantes que se producen en los comportamientos humanos y en la sociedad en general³.

¿Qué acontecimientos podemos detectar referidos a la arquitectura pública y al espacio urbano público que nos sirvan como pequeños

² “Asistimos al triunfo de una suerte de tolerancia cero que rebosa cualquier margen de contención democrática y se traduce en la perspectiva unilateral de la emergencia. La emergencia, el estado de excepción latente en el que lo <peligroso> adquiere límites difusos y en el que el pánico –explícitamente extendido- justifica estrategias represivas fundadas en el principio de prevención”. En RODRIGUEZ, Emmanuel: “El gobierno imposible”. Pg.15. Traficantes de Sueños. Madrid. 2003.

³ AUGÉ, Marc: “*Ficciones de fin de siglo*”. Gedisa. Barcelona. 2001.

indicadores de cambios más profundos que ya están ocurriendo o que se avecinan? ¿Qué ha podido cambiar y afectar a la arquitectura y al espacio urbano públicos durante una década? ¿Cómo esos acontecimientos empiezan a cambiar la configuración del espacio y específicamente de los espacios intermedios y de conexión? ¿Cómo esos “acontecimientos espaciales” configuran nuevos estados de ánimo y comportamientos en sus usuarios?

Este capítulo funciona como relato de la experiencia real del espacio público y arquitectónico actual, y como bisagra e introducción del último capítulo de la tesis: una propuesta arquitectónica concreta de reconocido prestigio disciplinar que va en dirección contraria a los acontecimientos relatados en este mismo capítulo, y que sirve de salida y apertura desde la misma institución de la disciplina de la arquitectura.

8.1 PRIMEROS AÑOS NOVENTA

CENTRO POMPIDOU, PARÍS

“Una ciudadanía activa y una vida urbana vibrante son componentes esenciales de una buena ciudad y de su identidad cívica”.

“Cuando las autoridades parisinas aceptaron nuestra propuesta de liberar la mitad del solar designado para el Centro Pompidou, de cara a convertirlo en una plaza, estaban promoviendo precisamente este tipo de idea de ciudadanía. La idea de integrar una animada plaza al proyecto procedía de nuestra admiración por espacios públicos tales como Jamaa El Afna en Marrakech, la Piazza San Marco en Venecia y el Campo en el corazón de Siena, escenario del Palio. Ha sido pues una gran satisfacción que la relación entre el edificio y el espacio público, entre el Centro Pompidou y la plaza Beaubourg, haya creado una plaza integrada en la vida ciudadana que ha regenerado los alrededores.”⁴

Richards Rogers

Es difícil describir una experiencia arquitectónica verdaderamente impactante. Para eso seguramente hay que ser creyente. Es decir, hay que creer que la arquitectura es capaz de conceder la vida por el sólo hecho de disponer de esa cualidad, e ir a esperar el acontecimiento a

⁴ ROGERS, Richard - GUMUCHDJIAN, Philip: *“Ciudades para un pequeño planeta”* (2000). Gustavo Gili. Pg. 16 y 15. Barcelona 2001.

un edificio o espacio que se puede decir que está “consagrado”. El Pompidou era una de esas arquitecturas propicias para que ello se produjese, aunque entonces ya no fuese tema de portada en las revistas especializadas.

El Centro Georges Pompidou es un edificio excelente en muchos y variados aspectos: funcional, técnico (estructuras e instalaciones), formal o visual (en realidad es un simulacro que simula la tecnología avanzada de la época, pues la tecnología con que se construye finalmente tiene que artesanal ⁵), y, por supuesto, urbano. Y quizás el aspecto menos destacado es el que lo descubriría como espacio auténticamente urbano en su vertiente ciudadana.

Es el punto de referencia del barrio. Una inmensa plaza que duplica la superficie de ocupación del edificio es parte constituyente del proyecto. Variados accesos en niveles distintos atraviesan la planta baja del Centro y la planta inferior que se conecta con la plaza.

Una tarde de mayo. El primer o segundo día de la primera visita a París.

El día claro. La hora, justo antes de la puesta del sol.

⁵ Llamam poderosamente la atención los problemas de replanteo -de hasta treinta centímetros-, de las grandes vigas metálicas en celosía que quedan manifiestos en los encuentros con la carpintería del edificio.

Callejeando por el barrio Beaubourg aparece la impresionante mole del Centro Pompidou reflejando los últimos rayos de sol. Una gran plataforma inclinada se hunde suavemente en el terreno y une el nivel de las calles adyacentes y la planta bajo rasante del Centro. Se encuentra llena de multitud de gente que descansa, pasea, juega, circula, o se dirige a la entrada inferior del Centro.

Un gran tubo transparente que alberga unas escaleras mecánicas de muchos tramos asciende, separado unos metros de la fachada que da a poniente, desde el extremo norte hasta el extremo sur, dando la sensación de volar a lo largo de la propia plaza. Funciona, pues se ve a mucha gente subiendo por él hasta la cubierta del edificio.

Desde el lateral norte se accede libremente al tubo transparente, pasando por una abertura sin puertas. Las escaleras van llevando rítmicamente hacia arriba y también al acceso libre de cada planta.

Nivel tras nivel y a través del metacrilato transparente, los edificios de enfrente de un aspecto decididamente parisino -color plateado tirando al azul a contraluz-, comienzan a verse desde más alto. A cierto nivel de la ascensión mecánica, las cubiertas abuhardilladas de los edificios se

encuentran a la misma altura que la vista, y la sensación a que invita el movimiento de subida es a empinarse para mirar más alto, y a ver lo que sigue por detrás de ellos. Por fin, las cubiertas de los edificios de delante comienzan a quedar abajo y se inicia lentamente la visión de París: a la izquierda en puntiagudo contraluz la Torre Eiffel, enfrente el Arco del Triunfo, muy a la derecha la blancura redonda de Sacre Cour sobre Montmatre, y al final de la subida, en un mirador volado sobre la fachada sur, se puede observar hacia la izquierda la piedra dorada de Notre Dame.

Todo París -cada vez más fuerte el contraluz-, se observa desde aquí. El sol desaparece, pero el cielo no se oscurece de golpe. Todavía queda luminosidad. Abajo, el entorno urbano y la plaza de acceso al centro se encuentran cada vez más en penumbra.

Ya en la cubierta del Centro, hay una amplia terraza y el acceso libre a la cafetería. Arriba se puede seguir paseando por la cubierta o bajar a cualquier nivel inferior, donde se sitúan las distintas instituciones culturales que alberga el Centro.

El recorrido es libre por todo el edificio, o por lo menos esa es la sensación que ha quedado de la visita. No hay colas, ni barreras, ni

puertas, ni vigilantes que organicen los recorridos de los visitantes, sean éstos usuarios del Centro, o simples turistas que han ido a echar un vistazo y pasar el rato.

El Centro Pompidou es un edificio blando, moldeable y muy actual. Sus límites se extienden por todo el barrio Beaubourg. En el suelo, su influencia es grande hasta la plaza del Ayuntamiento y los puentes que cruzan el Sena.

8.2 DICIEMBRE 2001, CHICAGO. *Un espacio, ¿de qué?*

“En el proceso de escribir o pensar sobre uno mismo, uno se convierte en otro”.⁶

Paul Auster

8.2.1 EN HYDE PARK

Se nos hizo tarde sin saberlo.

Anduvimos toda la tarde a paso ligero recorriendo la hierba blanda y húmeda de *Hyde Park*.⁷

Primero fuimos hacia el sur-este, medio flotando arriba y abajo sobre la suave topografía de *Washington Park*. Más allá debíamos llegar a la orilla del lago Michigan.

Era el primer gran espacio verde proyectado por Olmsted a finales del XIX que veíamos en la zona. Extensiones de praderas onduladas

⁶ AUSTER, Paul: "*Experimentos con la verdad*". Pg.150. Anagrama. Barcelona. 2001.

⁷ *Hyde Park* se encuentra a unas seis millas del *loop* de Chicago (el conocido lazo elevado del tranvía que se encuentra entre las avenidas y calles centrales).

sorteando láminas de agua, sin mucha masa de arbolado. El paisaje es romántico. El tiempo de invierno ayuda a esa impresión.

Un ligero sol se asoma entre la suave neblina y las ramas peladas de los árboles. Las ardillas no dejan de moverse. Numerosas manadas de patos cubren de excrementos la hierba.

En esa dirección se encuentra la Universidad de Chicago. No es fácil buscar en tanto espacio abierto un lugar para cruzar el campus. El frente que da a *Washington Park* es una buena tapia que no tiene pasos para atravesarla. Detrás se observan, casi inalcanzables, los edificios universitarios de varias épocas. Parece que toda la Universidad de Chicago está protegida del acceso a personas ajenas a ella.

Doblamos hacia el este por la extensa anchura de hierba de la *Midway Plaisance*. *Midway Plaisance* une el *Washington Park* con el *Jackson Park* con un largo recorrido de una milla. Todo el conjunto de parques entrelazados fue planeado por Olmsted. Tras caminar varios cientos de metros, en la fachada sur de *Midway Plaisance* -a lo lejos-, se adivina un edificio de Mies van der Rohe. Es un objeto oscuro no muy grande, rodeado de vegetación. Es el pabellón del *Social Service Administration* de la Universidad.

Una única avenida atraviesa por la mitad la *Midway Plaisance* y penetra dentro del campus. Esa entrada al campus de la universidad es menos cerrada, más abierta. El espacio y los edificios que forman el entorno crean el mismo ambiente que ofrecen las películas norteamericanas cuando se desarrollan en campus "típicamente" americanos. Nos dirigimos hacia allí sin pausas. Apetecía ver "en directo" lo que se ve por televisión. Edificios de finales del XIX y principios del XX, praderas y algunos buenos robles estratégicamente colocados.

Próximo a este lugar, en una esquina con otra calle, se encuentra la *Robie House* de Frank Lloyd Wright. La casa tiene una escala mucho más reducida de lo que hacen creer las fotografías que han sido infinitamente publicadas. Llama la atención un muro de gran espesor y no muy alto -pero alto al fin y al cabo-, que hace las veces de cerramiento o tapia de separación con la calle. El espacio entre la casa y el gran muro exterior parece perdido; un terreno abandonado para nadie. El espacio interior es largo y bajo. Su carácter simula ser muy acogedor. Más bien es un espacio que recoge y defiende del exterior. Sorprende esa supuesta libertad de movimientos que imaginábamos de la arquitectura de Wright, con la sensación de defensa ante lo público que se siente alrededor de esta casa.

Reanudamos el camino hacia el *Jackson Park*. Almorzamos; tarde, horario español (no hispano). Continuamos. Empieza a oscurecer. Ya en el *Jackson Park* cerca del *Museum of Science and Industry* se nos hace de noche y el tiempo desapacible.

Detrás, el lago Michigan es un fondo negro.

Lo que queda de camino por el parque -a paso cada vez más ligero-, lo hacemos en sentido sur junto a la *Lake Shore Drive*. Es la autovía que llega desde el norte de la *city* de Chicago bordeando sinuosamente la orilla del lago. Cuando se va hacia el norte y se atraviesa la *city* pasando el río Michigan, a la izquierda, encontramos los apartamentos que proyectó Mies en 1948-51 (860-880) y 1953-56 (900-910).

La oscuridad se hace cada vez más intensa. Sólo es alterada de vez en cuando por la iluminación a máxima potencia de las pistas de deportes que nos vamos encontrando durante el recorrido. Las pistas presentan el mismo aspecto desierto del parque. Ninguna persona ni deportista utiliza las instalaciones. Aún así, y el tiempo desagradable que hace, las instalaciones deportivas permanecen perfectamente iluminadas.

Entramos poco o muy poco en el parque, metiéndonos -cuando lo hacemos dentro del parque-, en grandes charcos oscuros de barro, quedando atrapados durante un buen rato.

Ya cansados, comenzamos a pensar hacia qué estación de metro o tren nos deberíamos dirigir para volver a Chicago. Decidimos seguir hacia el sur. El tamaño de este gran sistema de espacios verdes completamente artificial sobrepasa en la actualidad cualquier idea de parque convencional europeo. A finales del siglo XIX sería inimaginable aquí, en España, como lo es actualmente en la Málaga del XXI.⁸

Sorteamos puentes y lagos interiores de aguas oscuras. Los lagos -de bordes ondulantes-, se utilizan también como puertos de embarcaciones deportivas. En los embarcaderos no hay atracado ningún barco. Debe de ser como previsión del hielo que se formará en los días más fríos que se avecinan.

Después de un buen rato de caminata, por fin llegamos a un lugar con algo más de vida. Es una vía de borde del *Jackson Park* -la 67th-. De ella nace perpendicular, al otro lado del parque, la *Jeffery Avenue*. Ese

⁸ AA.VV. (RIZOMA): “Manual para uso de territorios sobredesarrollados. Dualidades y acoplamientos: administradores y administrados”. En rev. Archipiélago N° 62. Barcelona.

algo más de vida lo simulan dos gasolineras de distinta transnacional a cada lado del principio de la avenida.

La luz artificial es anaranjada y triste. Atravesamos la *67 th* y continuamos por una *Jeffery Avenue* igual de triste. Casas y edificios de viviendas de una calidad media con algún jardín entre las aceras y los accesos. Alguna persona circulando por la calle. Gente de color. Al fondo, todavía lejos, se observa el cruce de la vía del tren. Son las seis de la tarde. Llevamos al menos dos horas andando rápido sin realizar una parada. Estamos bastante cansados.

Llegamos a la *South Shore*. Es una calle que, junto con la vía del tren que circula por su mediana, atraviesa perpendicularmente la *Jeffery Avenue*. Justo a la derecha se descubre la estación elevada un metro y poco más sobre la calle. Al otro lado hay un *Wallgreen* (tienda de una red americana de "todo a cien").

8.2.2 EN UNA ESTACIÓN AL SUR DE HYDE PARK

“...hoy es el primer día, empieza, lo conozco bien, me acordaré a medida que pase, naceré en su discurrir, nacimientos para nada, y llegaré a la noche sin haber sido”⁹

Samuel Beckett

La estación está construida con tablas de madera pintada. La estructura también es de madera. Tiene el aspecto de la estación de una película del oeste: poca luz, polvo, abandono.

Subimos los escalones de acceso a los andenes. Una puerta, que en lugar de cristal contiene un débil metacrilato sucio, da paso a una estancia previa completamente vacía. Todo muy descuidado: papeles en el suelo, bolsas de plástico y restos de otras cosas. Es posible que hace años que no se pinte.

El único elemento actual que se observa a primera vista es una máquina automática de billetes de color oscuro. Introducimos monedas pero no nos aclaramos. Al fondo de la calle se ven las luces de un tren que se acerca; debe de ser en la dirección del lago Michigan. Desde un

⁹ BECKETT, Samuel: *“El innombrable”* (1966). Alianza. Pg.166. Madrid 1988.

altavoz nos hablan. No entendemos bien. Una pequeña cámara de circuito cerrado de seguridad nos vigila desde una esquina de la estancia (el otro elemento actual). No hay manera de sacar los billetes. Un chico de color nos ayuda. Pero se tiene que ir. Perdemos el tren.

Hablamos con la cámara. Alguien contesta. Es posible que desde Chicago. Seguramente aquí es normal. Ya más tranquilos, conseguimos que la máquina nos devuelva los dichos billetes. Entendemos que dentro de veinte minutos pasa el siguiente. Mientras tanto nos vamos a gastar algún dólar al "todo a cien" americano: *shopping* cutre.

El aspecto del *Wallgreen* es el de un supermercado de barrio. Dentro todas las personas son de color: clientes y dependientes, excepto nosotros. En ese momento empezamos a ser conscientes de que nos encontramos en un <barrio de negros>. Compramos unas tonterías y volvemos hacia la estación. En las puertas del *Wallgreen* la gente que espera o circula también es de color.

Con nuestros billetes pasamos la barrera de control automática de la estación. La voz que "sale" de la cámara nos sorprende al anunciarnos que el próximo tren no circula hasta pasadas dos horas.

Parece increíble ¡Que esto pueda suceder en una importante infraestructura de una ciudad como Chicago es incomprensible! Después, lo que se piensa es: "todo este barrio se encuentra aislado; lo cierran a las seis de la tarde. Es un barrio de <sólo negros>".

Se nos hizo tarde sin saberlo.

Ya no nos podemos ir. A no ser que perdamos los billetes que tanto trabajo nos ha costado conseguir. Cansados y desanimados decidimos esperar el siguiente tren.

Cruzamos la estancia de la máquina de billetes -y de la cámara de televisión-, en dirección al andén. El andén es todo exterior. Al final del andén hay otra estancia para resguardarse del frío. Presenta el mismo aspecto lamentable de conservación que la otra de la entrada. Materiales viejos, madera gastada, restos por el suelo, suciedad y polvo. No se observa deterioro por mal trato de la gente hacia las instalaciones, sino abandono, dejadez. No apetece estar dentro. A través de las ventanas de metacrilato estropeado no se ve bien el exterior. Es un espacio de desasosiego. Produce miedo.

Nos sentamos en unos bancos corridos en el centro del andén. Aunque éste sólo está protegido por una pequeña marquesina de madera y hace cada vez más frío.

A la *South Sore* ofrecen fachada edificios de pocas plantas. Su calidad es corriente, vulgar. La luz artificial escasa. Justo en frente de la estación hay un semáforo. Al otro lado, una parada de autobús.

En el semáforo sólo paran vehículos conducidos por personas de color. Cada dos o tres minutos paran seis o siete coches. Los hay desvencijados y -otros-, últimos modelos. Pero todos con pasajeros de raza negra.

En la parada de autobús de enfrente la gente también es de color. Igual que el grupo que pasa medio bailando con un gran radiocasete que alguno de ellos lleva apoyado sobre el hombro, con música a todo volumen.

La espera se alarga. Hace cada vez más frío. Sobre todo cuando la brisa se mueve. En ningún momento nos sentimos en peligro, pero un algo de resquemor es inevitable. Permanecemos en una cierta alerta.

Cada dos o tres minutos siguen parando seis o siete vehículos con pasajeros de color.

Al cabo de un buen rato, cruza el tren que viene desde Chicago. El sentido es el contrario del nuestro. Luego, continúa el mismo ritmo monótono de las paradas del semáforo.

Dos horas después, por fin llega el tren que nos debe llevar al centro. Subimos a él. Por fin dejamos la estación. Los pocos pasajeros que se atreven a utilizar la línea, y los supervisores, son de color. Desde las ventanillas de nuestro vagón observamos que la estación de la parada siguiente se encuentra a oscuras y vacía. Un supervisor grueso y grande se asoma sin bajar desde las puertas. No hay ninguna luz artificial, y no sube nadie ¿quién va a subir?

Al bajar del vagón, ya en la estación subterránea del centro de Chicago -al final del *Grant Park*-, ésta ofrece una imagen muy pobre para ser una obra pública de una ciudad tan importante de USA. Andenes y pasillos estrechos y largos, recovecos, poca luz, colores amargos y apagados, materiales de baja calidad...

Pero volvemos al mundo "civilizado". Arriba, acompañando al *Grant Park*, la *Michigan Avenue* atraviesa lo mejor de Chicago.

8.2.3 EN LA TORRE HANCOCK

*"Estamos suspendidos en el espacio y todavía no conocemos el nuevo orden" (1919)*¹⁰

Walter Gropius

Dos horas después, alrededor de las diez y media de la noche, y tras pasar por el hotel, accedemos al vestíbulo de la *John Hancock Tower* (1.127 pies - 344 metros).

Este rascacielos oscuro que deja ver las triangulaciones de la estructura contra el esfuerzo del viento fue proyectado en 1969 por el *consulting* de arquitectura *Skidmore, Owens and Merrill*.¹¹ El vestíbulo está revestido con mármoles, travertino, elementos decorativos de diseño; lujo posmoderno de color crema claro.

¹⁰ Citado en QUETGLAS, Josep: *"El horror cristalizado"*. Pg. 118. Actar Publishers, Barcelona. 2001.

¹¹ La torre *John Hancock Center* es la tercera torre en altura de Chicago (la cuarta de USA, la undécima del mundo, después de haber subido dos puestos tras el 11 de septiembre).

Un vigilante jurado de color inspecciona nuestras cosas antes de darnos permiso para pasar. Salvamos la barrera de seguridad. Accedemos a la calle interior de ascensores que suben al restaurante *The Signature Room at the 95 th*. Los suelos y paredes de la calle interior están forrados de mármol travertino. La impresión que causa es más bien de ser bastante cerrada. No se ve el exterior.

La 95 es la planta más alta del rascacielos que se puede visitar. El ascensor hace el recorrido de los trescientos metros y pico en menos de un minuto.

Desde el restaurante se observa todo el Chicago nocturno. Una extensión ortogonal sin fin de avenidas y calles iluminadas. Parece que se vuela en avión. Los rascacielos de alrededor son pequeños. Fugan fuertemente hacia el fondo del suelo.

Los espacios interiores del restaurante dan la impresión de ser los que usan los *yuppies* de la ciudad. No debe haber mucha diferencia de calidad y carácter con respecto a cualquier otra planta inferior, salvo la

altura de la vista. Son espacios modernos, pero ahora abiertos, oscuros, con cerramiento de muro cortina de vidrio continuo.¹²

No hay ninguna duda. Está todo pensado para mirar hacia fuera, desde lejos, aislados. Relativamente cerca, pero al otro lado del río, por encima de la muy iluminada *Golden Mille* de la *Michigan Avenue*, surgen a izquierda y derecha las torres *Sears* (1.454 pies - 443 metros) y *Amoco* (1.136 pies - 346 metros).¹³ Son el orgullo de las cosas genuinamente americanas. Símbolos petrificados de trasnacionales.

Allá hacia el sur -pero más bien hacia el este y más a lo lejos-, en la medianoche, se ve una mancha oscura dentro de la trama iluminada de calles y avenidas ortogonales. Son los espacios verdes de *Hyde Park*.

Lo que los rodea por detrás es territorio enemigo. Los ciudadanos que viven allí son "los apaches".¹⁴

¹² Al tocar los perfiles de aluminio oscuro del muro cortina se nota una temperatura muy baja. No son perfiles que salven el puente térmico.

¹³ La *Sears* es la primera torre en altura de *USA* (la tercera del mundo). La *Amoco* es la tercera de *USA*, y la décima del mundo, después de haber ganado otros dos puestos tras el 11 de septiembre).

¹⁴ "Los apaches" -los enemigos-, es como se definían asimismo la tribu india (conocida por la películas del Oeste), en contraposición a sus invasores los colonizadores europeos.



8.1. Washington Park. Hyde Park.



8.2. Washington Park. Hyde Park.



8.3. Washington Park. Hyde Park.



8.4. Washington Park. Hyde Park.



8.5. Universidad de Chicago. Midway Plaisance.



8.6. Universidad de Chicago. Midway Plaisance.



8.7. Social Service Administration
Universidad de Chicago. Midway Plaisance.



8.8. Robie House. Frank Lloyd Wright.
South Woodlawn Avenue



8.9. Estación de tren y Wallgreen. Semáforo
esquina South Store y Jeffery Avenue



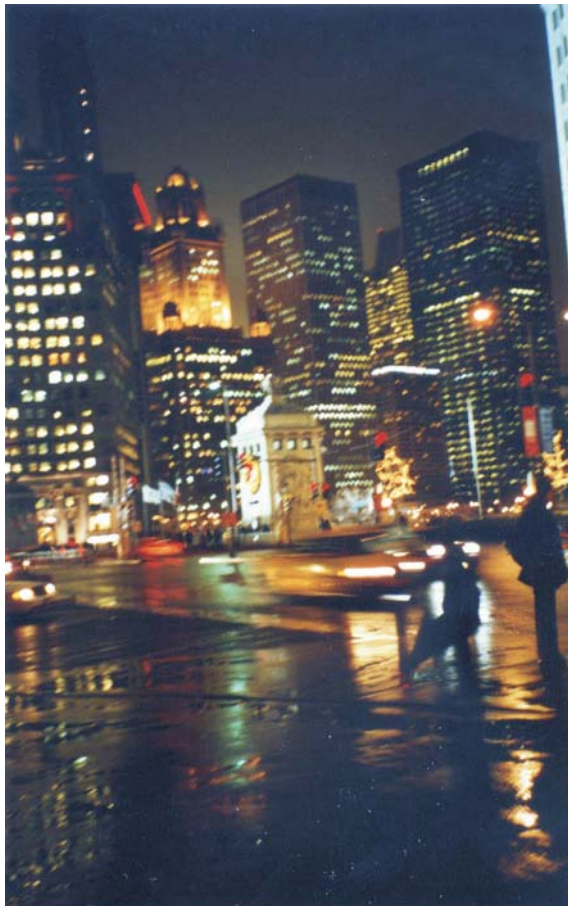
8.10. Estación de tren South Store Street.
Cartel To Chicago.



8.11. Estación de tren South Store Street.



8.12. Detalle estación de tren. South Sore Street.



8.13. Michigan Avenue. Chicago.



8.14. Vista hacia el Sur desde la Hancock Tower



8.15. Vista hacia el Sur desde la Hancock Tower



8.16. Vista hacia el Sur desde la Hancock Tower

8.2.4 FEDERAL CENTER. El último Mies

"No nos encontramos al final de una época, sino al principio"
(1960).¹⁵

Mies van der Rohe

8.2.4.1 EN LAS CALLES Y AVENIDAS DE CHICAGO

Chicago no es una ciudad con lugares públicos.

Es una estructura reticular que facilita la movilidad con pocos ámbitos singulares. Los propios edificios, o rascacielos, son los que aportan la singularidad de determinados espacios exteriores. Esa singularidad cambia rápidamente según van construyéndose rascacielos en los solares que quedan que se usan como aparcamientos de vehículos.¹⁶

En el centro -por poner un ejemplo-, la margen izquierda del río Michigan carece de algún espacio de desahogo. Las bases de los edificios -de varias plantas-, han invadido el borde del río y dan fachada

¹⁵ NEUMAYER, Fritz: "*Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*" (1995). Pg. 502. El Croquis Editorial. Madrid. 2000.

¹⁶ Diez dólares la media hora de aparcamiento en el *loop*. Y el aparcamiento es terrizo, o con una ligera capa de hormigón asfáltico.

directamente sobre el agua. El basamento de la fachada de los edificios son el dique del río.

El mismo tranvía elevado sobre las calles y avenidas del *down town* que hace el *loop* no ha podido crear alrededor suyo -o debajo de él-, ningún lugar acogedor para estar. Y eso que algunas paradas coinciden en vertical con el metro subterráneo y las usa mucha gente. Son siempre sitios de paso ligero. Para ir rápido a otra parte.

El espacio urbano de Chicago parece más un resto -algo que queda ahí después de haber hecho alguna cosa-, que algo proyectado para ser utilizado como tal. Eso no quiere decir que carezca de un fuerte atractivo. El espacio de Chicago es realmente "sublime", en el sentido puramente romántico del término. Es inabarcable, tremendo. Y cuando eso ocurre y se llega a sentir, la entrega es casi inevitable. Uno se queda atrapado. Pero lo sublime lleva aparejado -e inseparable de ello-, lo terrible.

Quienes manejan a la perfección la ley de la selva campan a sus anchas por las calles de Chicago. La ley del más fuerte, del más poderoso, del triunfador, en definitiva, del "*number one*". La calle es del comercio más fuerte, del supermercado más potente, de las tiendas de

franquicia que lo quieren todo más limpio y aseado, de los grandes almacenes que "dan" trabajo a más empleados ¹⁷, de los grandes centros comerciales que secuestran parte de su entorno próximo dejándolo yermo... Así se extiende el espacio de desasosiego.

No hay espacio público en Chicago.

El espacio no público de Chicago contamina a su arquitectura. Cualquier rascacielos dispone en sus accesos de grandes y amplias medidas de seguridad y control: barreras de seguridad, arcos magnéticos, vigilantes privados, cámaras de tv...

Esa falta de espacio público, y esa arquitectura segregada de lo que ocurre alrededor, es algo que se va generando poco a poco aquí - seguramente también en Europa-, a semejanza de la ciudad americana.

En realidad, no es que el espacio público falte -es el mismo que antes-, sólo que ahora está recualificado para conseguir más seguridad y más control (de las personas, de las cosas, de las mercancías que en él estén o de los acontecimientos que en él ocurran). El problema se

¹⁷ En estos sitios el trabajo asalariado es cada vez más precario. Normalmente es copado por los más desfavorecidos y los inmigrantes sin derechos.

agrava cuando se observa que el inconsciente colectivo empieza a entender normal esta manera de ver y utilizar el espacio urbano; o mejor dicho, la única. Todos los operadores que actúan sobre el espacio, incluso bastantes arquitectos de reconocido prestigio, o de prestigio a punto de conseguir, son incapaces movilizar su pensamiento más allá, para recapacitar sobre lo que sus propuestas construyen como parte de esa “bio-política”¹⁸ cuando se convierten en realidad.

8.2.4.2 MURALLAS Y CENTINELAS

El espacio moderno se pensó para la pulcritud social. El espacio urbano de Chicago es la anticipación del fracaso de ese espacio moderno, pero también su perfección.

Aunque la modernidad (época moderna), continúa argumentando lo social según los principios de la Ilustración -libertad, igualdad, fraternidad-, en lo dicho y en lo escrito -lo discursivo-, la obsesión verdaderamente reinante que soporta desde sus cimientos todo el funcionamiento de lo social moderno es la pulcritud.

¹⁸ FOUCAULT, Michel: “*Vigilar y castigar*” (1976). Siglo XXI. Madrid. 2000.
Sobre bio-política en Foucault;
DELEUZE, Gilles: “*Foucault*”. Pg.60. Paidós Studio. Barcelona. 1987.

Clasificar, seleccionar, separar, ordenar, jerarquizar, determinar.

En lo no visible –lo no discursivo-, es decir, en todo aquello que no está en la superficie, o que si lo está no se es capaz de percibir, todavía a principios del siglo XXI la sociedad se proyecta para constituirse en una máquina social que produzca instituciones y ciudadanos ejemplares y adecuados. Ejemplares en la familia, en la escuela, en el trabajo, en la fábrica..., en la sociedad capitalista.

No es que el capitalismo construya gentes alienadas, sino que es la propia gente, y el mismo sistema social y político en proceso permanente de construcción, los que construyen el capitalismo que se reinventa constantemente.

El panoptismo, inventado por *J. Bentham*, es un sistema de organización arquitectónico que perfecciona los procedimientos de organización ya existentes en el siglo XVIII dentro de los conventos y los cuarteles. Fue un increíble y sofisticado descubrimiento espacial que no sólo permitía la construcción de sujetos (materia formada: el alumno, el delincuente, el enfermo...), sino que se constituía en toda una política

de actuación sobre el cuerpo y el alma de cada sujeto: una “anatomopolítica” (función que manipula materias: educar, castigar, curar...).¹⁹

La “gran” virtud del panoptismo es que “construía” sujetos determinados, utilizando a esos mismos sujetos como guardianes y formadores de sí mismos.

Pero el panoptismo tiene dos limitaciones: impone “una” conducta o “una” tarea cualquiera a una multiplicidad humana cualquiera que sea “poco numerosa”; y el espacio debe ser limitado; esto es, “poco extenso y cerrado”. La arquitectura panóptica es una auténtica arquitectura que se convierte conscientemente en una máquina de construcción de sujetos.²⁰

Cuando se produce por medio del Estado moderno, la extensión de las instituciones a todos los territorios -con sus aparatos discursivos y arquitectónicos (verdaderamente infraestructurales)-, el panoptismo sufre un cambio importante de escala y de forma. Así se construye una

¹⁹ DELEUZE, Gilles: “*Foucault*” (1986). Pg.101. Paidós Studio. Barcelona. 1998.

²⁰ FOUCAULT, Michel: “*Vigilar y Castigar*” (1975). Pg.199-230. Siglo XXI de España. Madrid. 2000.

red cada vez más creciente de control burocrático (un auténtico diagrama), y se transforma en “bio-política”.²¹

La “biopolítica” es gestionar y controlar la vida de una multiplicidad humana “numerosa” (población), en un espacio “extenso y “abierto”²² (materias formadas: los consumidores, los espectadores; funciones que manipulan materias: consumir, entretener consumiendo).

Se pasa, en ese salto de escala, de la arquitectura al urbanismo. Un cambio de escala que es cualitativo. No se podría decir que esto último sea urbanismo panóptico, puesto que ya no es sólo la visibilidad continua e ininterrumpida lo que lo caracteriza. Aunque sus efectos sí son de carácter similar: se construye una máquina para la formación de poblaciones controladas, determinadas e inmaculadas.

¿Pero para qué sirven estas funciones que forman “materias” (sujetos y poblaciones)? En realidad todo es una economía. La anatomo-política y la bio-política son formas de economía que inventan dispositivos que

²¹ FOUCAULT, Michel: "*Vigilar y Castigar*" (1975). Pg.199-230. Siglo XXI de España. Madrid. 2000.

²² DELEUZE, Gilles: "*Foucault*" (1986). Pg.101. Paidós Studio. Barcelona. 1998.

producen sujetos y/o poblaciones dóciles y, por ello, útiles. Dóciles y útiles para trabajar, para producir, para consumir, para divertirse...

Estas clases de políticas son asimismo, por el hecho de haberse inventado, dispositivos que se retroalimentan. Desarrollan actividades que forman y enseñan (poder), y se adquieren conocimientos gracias a esas actividades pedagógicas (saber). Multiplican su eficacia, al mismo tiempo que la actualizan. El poder de afectar se convierte en saber que afecta al poder y produce un nuevo saber rejuvenecido.

El espacio moderno era una herramienta de poder y saber tremendamente eficaz. Espacio que ha ido perfeccionando su eficacia al adaptarse a cada cambio que se le presentaba. El espacio contemporáneo -el arquitectónico y el urbano-, es resultado de ese proceso.

No sólo la arquitectura pública sigue utilizando todavía el modelo del panóptico -parte de los arquitectos actuales más importantes se oponen a ello con diversa suerte-, sino que la arquitectura privada de uso público que se proyecta y construye ahora la ha adoptado como modelo, y la ha perfeccionado definitivamente (centros comerciales,

centros lúdicos, centros temáticos...). Lo mismo se puede decir del urbanismo y el espacio urbano.

Mientras las relaciones interpersonales y las relaciones entre sociedades han sido relativamente reducidas, no ha existido el problema de la seguridad y el control de la población en el sentido de la necesidad de llegar a un paso más: el urbanismo panóptico.

La ampliación progresiva del espacio (globalización), y la reducción del tiempo (instantáneo o “real”), la extensión de los media y de los nuevos medios electrónicos de transmisión de información..., permiten seguramente un mayor control de ciertas conductas, pero también una mayor interconexión entre individuos y colectivos difíciles de seguir entre tanto exceso de información. De todo esto comienza a renacer, entre muchos otros, el actual “problema de la seguridad”. Que está llegando a ser una auténtica obsesión, más propia de los primeros momentos de la modernidad pulcra antes citada.

Quizás el 11 de septiembre de 2001 ha sido el acontecimiento que ha servido para sacar a la luz, violentamente -en dos sentidos-, lo que se estaba formando desde hace tiempo por debajo de la superficie de este mundo gris.

8.2.4.3 EN EL FEDERAL CENTER

"... hay constante en Mies un gusto por la diferencia, por el paisaje discontinuo, heterogéneo, por las aproximaciones." ²³

Josep Quetglas

Si hay un proyecto construido por Mies van der Rohe en donde la diferencia, el paisaje discontinuo, heterogéneo, y las aproximaciones, son verdaderamente fundamentales, este es el conjunto urbano del *Federal Center* de Chicago. ²⁴

Aparentemente, su *collage* de rascacielos de oficinas de cristal en la *Friedrichstrasse* -Berlín-, es un adelanto, en el año 1919, de las imágenes que ofrecen los edificios construidos del *Federal Center*.

Un fondo de cielo neblinoso en el que casi se ocultan algunos edificios. Una base realmente heterogénea compuesta por una calle ancha de adoquines de piedra, edificios del centro histórico a contra luz, postes y cables de electricidad, vigas metálicas, mástiles... Sobre todo ello,

²³ QUETGLAS, Josep: "*El horror cristalizado*". Pg.41. Actar Publishers, Barcelona. 2001.

²⁴ *Federal Center*, Chicago, Illinois, EE UU, 1959-1964. Arquitectos asociados: Schmidt, Garson & Erickson; C.F. Murphy Associates: A Epstein & Sons.

destacan unos prismas limpios y vítreos que reflejan las cosas y los objetos que están a su alrededor.²⁵

El *Federal Center* se encuentra dentro del *loop*: entre las calles *Dearborn, Clark y Jackson*. Ocupa una manzana y media. Tres edificios prismáticos muy diferentes pero con similar tratamiento de muro cortina de perfiles de acero y vidrio muy oscuro, dejan un gran vacío urbano. Los tres nacen de un suelo completamente horizontal, muy potente y dominante, de inmensas losas cuadradas de granito gris.

En el lado este, al otro lado de la *Dearborn Street*, se sitúa a todo lo largo (dirección norte-sur), el bloque más alargado del conjunto: es el palacio de justicia y sus oficinas. Junto al lado sur, dando fachada sur a la *Jackson Street* y fachada norte –muy oscura-, al espacio central, el prisma más esbelto y alto (en dirección este-oeste): oficinas. En el centro, pero desplazado hacia el oeste, dando fachada a la *Clark Street*, el pabellón cuadrado de una sola planta: oficina postal. Al retrasarse el

²⁵ *Collage* obtenido de FRAMPTON, Kenneth: *Modernidad y tradición en la obra de Mies van der Rohe*. AV (Monografías de Arquitectura y Vivienda), nº 6, Monográfico Mies van der Rohe (pg.10). Madrid. 1986.

Es interesante observar y comparar este collage con un dibujo al carboncillo de 1922 de la misma propuesta (Dibujo obtenido de SCHULZE, Franz: "Mies van der Rohe. Una biografía crítica" (1985). Pg.100. Ed. Hermann Blume, Madrid 1986). La mano al carboncillo ha unificado esa diversidad y heterogeneidad que rodea el rascacielos de cristal. Los cables y los postes han desaparecido. La calle ahora es más rotunda al continuar claramente con la fuga en perspectiva. Incluso el mismo rascacielos parece más sólido y aislado.

pabellón hacia el oeste, ofrece al *Marquette Building* de *Holabird* y *Roche* (uno de los primeros rascacielos de Chicago, 1894), enseñar su fachada sur -más clara por la orientación-, al espacio central o plaza.

En la esquina suroeste de la plaza central, la protagonista es la gran escultura de *Alexander Calder* llamada *Flamingo*. Se puede atravesar por debajo en varias direcciones. El intenso colorado de la pintura y sus formas arqueadas atraen de una manera violenta la mirada.

En la esquina suroeste del cruce de las calles *Jackson* y *Dearborn*, se encuentra el *Monadnock Building* de *Burham* y *Root* (1891). Su esbelta fachada se enfrenta al edificio más alto del *Federal Center*.

En principio, el espacio urbano actual debe ser bastante más cerrado y compacto que cuando se construyó en época de Mies. Ahora, varios edificios muy altos y grandes cierran más el vacío central.

Hacia una calle relativamente estrecha que sale al oeste como prolongación, entre el bloque más esbelto y el pabellón, se observa como telón de fondo la impresionante altura escalonada de la torre *Sears*.

La diagonal que fugaría desde el centro hacia el noreste -se ve libre en algunas fotos antiguas ²⁶-, actualmente no lo hace. Queda cortada por una torre en construcción alineada con el bloque más alargado de Mies en la *Dearborn Street*.

Como contrapunto, si el espacio urbano del conjunto es cerrado, el espacio interior fuga y se escapa en muchas direcciones. No sólo a través de las calles.

Para un peatón, el suelo exterior de losas de granito se extiende sin límites por dentro de los tres edificios. O al revés, el interior se escapa hacia fuera. Aunque esto último quizá menos. Los dos prismas grandes presentan una planta baja completamente libre, únicamente ocupada por las ordenadas calles de ascensores interiores.

Las calles de ascensores están abiertas por sus extremos (como en el *Seagram* de Nueva York). Y como los vestíbulos son generosamente altos y sólo se cierran con un vidrio retranqueado de la fachada, desde

²⁶ BENEVOLO, Leonardo: *“Historia de la arquitectura moderna”*. Pg. Gustavo Gili. Barcelona. 1980?.

cualquier exterior se pueden observar las calles que hay detrás de los edificios.²⁷

La mirada resbala y escapa entre medio de los vestíbulos de Mies. Éstos no son obstáculos para ver los vehículos y las personas que circulan por detrás, o la luz del sol y los bajos de los edificios que hay en el espacio urbano posterior.

Aún así, el edificio más abierto es el pabellón de la oficina de correos. Es una cubierta plana delgada apoyada sobre una pared de cristal convertida -cuando hay reflejos fuertes por la luz natural-, en un perfecto espejo. Pero el espacio interior se observa -e incluso también se puede atravesar sin ninguna dificultad con la mirada-, cuando las calles posteriores están soleadas o iluminadas por la luz artificial.

La estructura vertical de esbeltos pilares metálicos pintados de negro se hace casi imperceptible. Nunca es obstáculo. Dentro, el interior es un exterior: el mismo suelo, la misma continuidad, la misma extensión: la horizontal domina la composición.

²⁷ Aunque el *Seagram* de Nueva York no produce este efecto completo, pues las calles de ascensores son perpendiculares a la medianera.

El único obstáculo se crea cuando el muro "cortina" se convierte en espejo. Entonces el protagonista de todo es el que mira: el que se ve asimismo reflejado y acompañado (¿enmarcado?), por lo que ocurre detrás de él.

8.2.4.4 MIES - SPINOZA. ÉPOCA Y NECESIDAD

“La libertad es una virtud, es decir, una perfección. Por lo tanto nada de aquello que en el hombre revele impotencia puede atribuirse a su libertad”. ²⁸

Baruch de Spinoza

En 1960, durante la construcción del *Federal Center*, se publica en la revista *Bauen und Wohnen* un breve pero intenso texto de Mies, como casi todos los que escribió en su vida. Se titula: “¿Hacia dónde nos dirigimos?” ²⁹. Pero este escrito presenta algo especial. Casi se puede decir que es un testamento. Se pregunta por su época, por su civilización y termina citando a Spinoza: “No nos encontramos al final de una época, sino al principio” (...) “La arquitectura sólo debería estar

²⁸ ALLENDESALAZAR, Mercedes: “Filosofía, pasiones y política”. Pg.53. Alianza editorial. Madrid. 1988.

²⁹ NEUMAYER, Fritz: “Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968” (1995). Pg. 502. El Croquis Editorial. Madrid. 2000.

vinculada a los elementos más significativos de la civilización” (...)
“Spinoza nos ha enseñado que las grandes cosas nunca son sencillas”.

Se relaciona en el mismo texto su época, que todavía no es, con su civilización y su arquitectura, que tampoco todavía pueden ser, pero que deben estar al menos vinculadas. Y con estos pensamientos se acompaña la cita final a Spinoza. La referencia a Baruch de Spinoza en uno de sus últimos escritos es significativa. También él podría ser el posible nexo entre época, civilización y arquitectura.

Entonces: ¿Cuál es la época que les podría corresponder? ¿Cuál es la civilización a la que podían aspirar? ¿Cuál es la arquitectura que se corresponde con su época y su civilización que todavía no era?

Spinoza es el filósofo de la potencia y de la libertad. La potencia como capacidad inmanente de las cosas para llegar a ser lo que pueden llegar a ser. Es decir, no es una filosofía que se fundamente en esencias, sino en fuerzas y en acciones. Las cosas (las personas, una colectividad, una civilización...), gracias a su potencia pueden llegar a ser, o pueden llegar a tener su más alto grado de fuerza o posibilidad de acción, cuando han adquirido verdadera autonomía. Según Spinoza: *“Se llama libre a aquella cosa que existe en virtud de la sola necesidad de su*

naturaleza y es determinada por sí sola a obrar".³⁰ Alguna cosa o sustancia es libre en el sentido de que su necesidad de acción se identifica con su necesidad de ser. Esto quiere decir que la libertad no es absoluta indeterminación, sino absoluta determinación, ni tampoco contingencia, sino absoluta necesidad.

Acción > Ser es necesidad = libertad

Época > Civilización > Arquitectura es necesidad = libertad

Esta manera de pensar siempre ha sido muy querida a Mies durante toda su vida. Los argumentos de sus escritos siempre se han fundamentado en cómo la arquitectura está condicionada necesariamente por la estructura de la época.

Si nos situamos ahora en el *Federal Center*, podemos verlo como ese lugar que ofrece la época realmente limitado, o condicionado, que presenta la potencia para convertirse necesariamente en germen de una colectividad ¿qué colectividad?.

³⁰ ALLENDESALAZAR, Mercedes: "*Filosofía, pasiones y política*". Pg.50. Alianza editorial. Madrid. 1988.

No hay espacio público en Chicago. Y si hay un lugar verdaderamente público en Chicago, que no se deja atrapar sólo por lo sublime, este es el *Federal Center*.

No sólo porque sea el lugar de los edificios más representativos del estado federal de *Illinois*; o porque el gobernador tenga su despacho allí. Ni siquiera porque -como parece que ocurre entre los norteamericanos-, la escasa gente con opinión propia se reúna ahí para solicitar alguna atención, exigir o protestar.³¹ Sino en el sentido de espacio público ciudadano, clásico. Sería similar -o lo más parecido-, a una plaza mayor tradicional.³²

Por ello, se puede sentir como un espacio público que acoge, que se encuentra perfectamente limitado, pero que a su vez es posibilidad de liberación: está construido de aperturas y fugas entre inmensas masas indiferenciadas de ciudad contemporánea. Uno está presente en ese

³¹ En el telediario del 30 de enero de 2002 se dice que el 83% de los norteamericanos apoya la labor de su presidente. El mismo presidente, anuncia, en el discurso del estado de la nación, atacar el terrorismo internacional y salvar la recesión económica invirtiendo en armamento militar. Fue interrumpido por aplausos 60 veces en 56 minutos. También se informa de la muerte de un palestino en el tercer atentado suicida de la semana. Arafat sigue prisionero del ejército israelí en su propia casa.

³² CASTORIADIS, Cornelius: "*La exigencia revolucionaria*". Acurela Libros. Madrid. 2000.
Sobre la ruptura de la heteronomía citado en el Preámbulo de la tesis: "*Nace simultáneamente y del mismo movimiento en que emerge la ciudad, la polis (...)*". (p.25).

imponente espacio horizontal silenciosamente expresivo, porque quiere. Y cuando le interesa, o no le interesa lo más mínimo lo que allí sucede, se va.

Esta puede ser la lectura oficialista y -por tanto-, correcta. Que ya de por sí es difícil de comprender en los ámbitos académicos, por lo menos, españoles.

Es decir, entender el espacio urbano como el lugar donde se forman ciudadanos autónomos en comunidad, y se puede ejercer un pensamiento abierto a la interrogación. Y en el que el ciudadano -el sujeto-, no es el burgués racionalista e individualista que desea tener el mundo a su alrededor en el lugar indicado y bajo control, defendiéndose continuamente de lo colectivo. Sino alguien que se ve, asimismo, como una interrogación abierta y libre perteneciendo a una colectividad, o cuanto menos intentando estar atento a esa posibilidad de construcción colectiva.³³

³³ CASTORIADIS, Cornelius: "*La exigencia revolucionaria*". Acquarela Libros. Madrid. 2000.

Sobre el sentido de lo público, citado en parte en el Preámbulo de la tesis: "*Y si Grecia inaugura la libertad en un sentido profundo, a pesar de la esclavitud y de la condición de la mujer, es porque todos pueden pensar de modo diferente. Para que el individuo pueda pensar "libremente", incluso en su fuero interno, es preciso que la sociedad lo adiestre y lo eduque, lo elabore, como individuo capaz de pensar libremente, empresa que muy pocas sociedades han llevado a cabo en la historia. Ello exige ante todo la creación, la institución, de un espacio público de pensamiento abierto a la interrogación, lo que excluye inmediatamente, como es evidente, la posición de la ley, de la institución, como realidad inmutable, igual que excluye radicalmente la idea de un origen*

Así, la idea de espacio que aporta Mies al conjunto del *Federal Center* es una anticipación. Es una idea original auténtica. Una idea que permite ser origen continuamente originante. Y por ello es una anticipación de las ideas que manejan los arquitectos actuales más arriesgados: Rem Koolhaas, Toyo Ito, Jean Nouvel, Dominique Perrault, Alvaro Siza, Kazuyo Sejima, Zaha Hadid, Bolles-Wilson, William Alsop, Franck Gehry...

Después del 11 de septiembre. Aunque es casi seguro que llevasen ahí tiempo antes de la señalada fecha, todas las aceras de las avenidas y calles que rodean el *Federal Center* se encuentran limitadas y “protegidas” por unas enormes y pesadas piezas prefabricadas de hormigón que pretenden impedir un supuesto ataque terrorista suicida con vehículos motorizados a los edificios gubernamentales.

trascendente de la institución, de una ley otorgada por Dios o por los dioses, por la Naturaleza o incluso por la Razón, al menos si por Razón se entiende un conjunto de determinaciones exhaustivas, categóricas y a-temporales, si entendemos por ello algo más que el movimiento mismo del pensamiento humano. Al mismo tiempo, y correlativamente, esto implica una educación en el más profundo de los sentidos, una paideia formadora de individuos que dispongan de la posibilidad efectiva de pensar por sí mismos". (p.36).

Un posible espacio para el ejercicio de la libertad sujeto ahora a la seguridad y al control con la excusa de la artimaña del miedo, destrozado con grandes bloques macizos de hormigón.

Un espacio para la “justicia infinita” o la “libertad duradera” ¡Como si la libertad pudiera ser perenne!

(8.2.4.5 PARÈNTESIS. Siguiendo a QUETGLAS, hay otra posible lectura del FEDERAL CENTER)

"... quizás la tarea del materialista histórico, en el campo de la arquitectura, ocurra toda ella en casa del enemigo: hay que quemar sus cosechas, hay que volver intransmisible el patrimonio de los señores".³⁴

Josep Quetglas

El sujeto contemporáneo todavía no existe. Se encuentra en periodo de formación. Es como las figuras de Bacon o los personajes de Beckett que permanentemente se preguntan entre desgarradores gritos y movimientos espasmódicos cuándo y dónde están, quiénes son, sin llegar nunca a ninguna conclusión, ni siquiera aunque sea instantánea.

Los espacios que proyecta Mies son para seres que no existen. Están por venir. De ahí la fuga continua que se produce dentro del espacio urbano que propone el Federal Center. El suelo de grandes piezas de granito gris es una pista deslizante de patinaje que expulsa a todo aquel que llega. No hay posibilidad de quedarse quieto allí. No hay posibilidad de establecer ninguna relación. Tampoco dentro de sus edificios. Es un

³⁴ QUETGLAS, Josep: "El horror cristalizado". Pg. 21. Actar Publishers. Barcelona. 2001.

espacio liso para un sujeto amorfo (sin forma). Otra vez se repite el proyecto del Pabellón de Barcelona: *"... no hay que interpretar en términos negativos la inestabilidad de(l) apoyo. No sólo supone el fin del espacio clásico, del espacio constituido desde el cuerpo del espectador y desde el cuerpo del edificio -reflejo uno del otro-, sino que aquí se afirma algo más; se produce tras romper la continuidad con la prosa, con el suelo cotidiano, con la vida. Entre arte y vida no hay continuidad; el arte ya no es modelo de conducta, sino juego abstracto"*.³⁵

Ahora, lo que se decía unas páginas antes: "El único obstáculo se crea cuando el muro "cortina" se convierte en espejo. Entonces el protagonista de todo es el que mira: el que se ve asimismo reflejado y acompañado (¿enmarcado?), por lo que ocurre detrás de él", describe una infranqueable barrera del sujeto contemporáneo a penetrar la vida de la ciudad, y construir un mundo con significado. La frase de Beckett expresa bien, el sentido de nuestra relación con la arquitectura y la ciudad de la que habla Quetglas: *"... sólo veo lo que se presenta justamente delante de mí; sólo veo lo que se presenta muy cerca de mí; lo que veo mejor, lo veo mal"*.³⁶

³⁵ QUETGLAS, Josep: *"El horror cristalizado"*. Pg.51. Actar Publishers. Barcelona. 2001.

³⁶ BECKETT, Samuel: *"El innumerable"* (1966). Alianza. Pg.44. Madrid 1988.

*"Los hombres conocen lo presente.
Lo porvenir lo saben los dioses,
únicos dueños de todas las luces.
Pero, del porvenir, los sabios perciben
lo inminente. Su oído,
a veces, en horas de profunda meditación,
se alarma. Les llega
el secreto clamor de los hechos que se acercan,
Y lo escuchan con respeto.
Mientras, afuera, en la calle,
nadie ha oído nada." ³⁷*

Josep Quetglas

³⁷ QUETGLAS, Josep: *"El horror cristalizado"*. Pg. 178. Actar Publishers. Barcelona. 2001.



8.17. Federal Center
Mies van der Rohe
Vista desde la Sears Tower



8.18. Federal Center
Vista desde el norte hacia el sur



8.19. Federal Center
Postal Office



8.20. Federal Center
Vista hacia el Oeste



8.21. Federal Center. Oficinas



8.22. Federal Center. Oficinas



8.23. Federal Center. Oficina Postal



8.24. Federal Center. Oficina Postal



8.25 Oficina Postal. Federal Center



8.26 Oficina Postal. Federal Center



8.27 Oficina Postal. Federal Center



8.28. Interior Oficina Postal



8.29. Interior Oficina Postal



8.30. Interior Oficina Postal

8.3 2002.

CENTRO POMPIDOU, PARÍS

“El acceso a las instalaciones se efectuaba a través de un sistema de corredores externos de acceso público, colgados de la fachada, que disfrutaban de vistas sobre la plaza y la silueta de París. Las escaleras mecánicas, los corredores volados y los miradores extendían la plaza pública hasta la fachada del mismo edificio, creando una serie de terrazas abiertas y galerías acristaladas desde donde la gente podía ver y ser vista.”³⁸

Richards Rogers

Nuevo viaje a París. Nueva visita al Centro Pompidou. Todo parece igual. Continúa siendo el punto de referencia del barrio. Una inmensa plaza que duplica la superficie de ocupación del edificio es parte constituyente del proyecto. Pero todo es otra cosa.

El día es gris. La plaza inclinada está partida por la mitad con unas 200 personas o más que descienden en fila india. La columna humana – militarmente disciplina-, la forman personas que quieren acceder al nivel

³⁸ ROGERS, Richard - GUMUCHDJIAN, Philip: “Ciudades para un pequeño planeta” (2000). Gustavo Gili. Pg. 15. Barcelona 2001.

inferior del centro. Un arco de detección de metales con unos vigilantes de seguridad privada que lo custodian abren la fila (primera desilusión).

La cola puede ser de unos treinta a cuarenta y cinco minutos; más o menos como la de Gare de Orsay (segunda desilusión).

El acceso al tubo transparente de las escaleras mecánicas que suben a lo más alto del edificio se encuentra cerrado con puertas con cadenas y candados. Pero las escaleras funcionan, aunque muy poca gente las utiliza (tercera desilusión).

Vallas metálicas para la distribución del flujo peatonal protegen los accesos principales del centro en el sótano y en la planta baja (en el lado opuesto de la plaza), en forma de zig-zag, igual que los accesos a las atracciones de los parques temáticos (Terra Mítica, Warner...), (cuarta desilusión).

Después de dar varias vueltas alrededor del edificio observamos que un ascensor custodiado por dos vigilantes jurados permite acceder a la planta inmediatamente superior (es decir, a la planta baja del centro que a su vez ofrece un acceso lateral a las escaleras mecánicas del tubo transparente que lleva a la cafetería). Subimos con uno de ellos en el

ascensor y entramos en el tubo transparente. Al descender en la planta baja observamos desde la gran doble altura del vestíbulo principal que una enorme cantidad de gente se encuentra en el sótano guardando cola otra vez en zig-zag como en los accesos a las atracciones, aunque no comprendemos bien para qué es la segunda cola.

Comenzamos la ascensión por las escaleras mecánicas observando la cola exterior de personas que sigue partiendo la plaza en dos. Nos hemos colado, pensamos; nos ahorramos la cola exterior, que por cierto ha aumentado. Al llegar a final del recorrido mecánico nos acercamos a la cafetería, para observar los bulbos metálicos que se han introducido en su nueva adaptación. Una persona nos impide el paso, con no muy buenos modos, cuando “sólo” pedimos un poco de tiempo para admirar su nuevo diseño. No podemos entrar. La cafetería tiene un tope de admisión. Pero no se ve un gran lleno. Alguien se arriesga a meterse en un descuido y es recriminado rápida y enérgicamente (quinta desilusión). Por lo menos dejan ir a los aseos.

Como en esta última planta hay una exposición de arte expresionista - una de las tres buenas exposiciones que se pueden visitar en el edificio en ese momento-, nos acercamos a la puerta de la sala y observamos que hay otra nueva gran cola (la tercera, también de una media hora a

tres cuartos). Después de un buen rato de permanecer en fila nos damos cuenta de que hay gente que lleva tiquets en sus manos (sexta desilusión) ¿Pero dónde se sacan las entradas?. Abajo, ¡en el sótano! (primera alucinación). No sólo hay que guardar las colas anteriores, sino que después queda cada una de cada exposición individual. Aún así, mientras algunos guardan la posición hasta entonces conseguida, otros bajamos a por las entradas.

En el sótano nos damos verdadera cuenta del tiempo que necesitaríamos para adquirir los tiquets (no menos de tres cuartos de hora) (séptima desilusión y segunda alucinación). Nuestra visita al Centro Pompidou se puede reducir a soportar estoica y disciplinadamente tres colas que suman un tiempo aproximado mínimo de dos horas y media de espera.

Pero el problema no es la cantidad de gente. El problema es la cantidad de espacio dedicado al control: parte de la plaza del centro, prácticamente todo el vestíbulo principal, el tubo transparente de escaleras mecánicas, los ascensores, los pasillos de acceso a las salas, la cafetería... Y lo curioso es que algunos controles fallan, o no están pensados para ser filtros exactos. La prueba es que se puede acceder al edificio sin tener que pasar por el arco de detección de metales si uno

lo hace por ascensores. Es decir, hay filtros ficticios. Y muchos de ellos son para “representar” que se controla.

Lo único que se pretende es que los “usuarios” del edificio piensen que allí todo está controlado, después de sufrir esa cantidad innumerable de cortapisas para la libre circulación por un edificio que se proyecta como espacio público. Y que hace unos años funcionaba como tal.

La frase de Rogers que encabeza este apartado, redactada en pasado, adquiere ahora sin haberlo ni siquiera imaginado el valor de una siniestra premonición: *“El acceso a las instalaciones se efectuaba a través de un sistema de corredores externos de acceso público, colgados de la fachada, que disfrutaban de vistas sobre la plaza y la silueta de París. Las escaleras mecánicas, los corredores volados y los miradores extendían la plaza pública hasta la fachada del mismo edificio, creando una serie de terrazas abiertas y galerías acristaladas desde donde la gente podía ver y ser vista.”*³⁹

Ya nada funciona así. Todo ha sido pervertido, manipulado, destrozado, sin tocar prácticamente la arquitectura. El caso es que los elementos de

³⁹ ROGERS, Richard - GUMUCHDJIAN, Philip: *“Ciudades para un pequeño planeta”* (2000). Gustavo Gili. Pg. 15. Barcelona 2001.

seguridad y control como arcos magnéticos, vayas, vigilantes jurados... son móviles, y todavía no han quedado solidificados con el edificio. Pero a todo se le ha dado una perversa vuelta utilizando el mínimo de materiales constructivos, y el máximo de determinación funcional y temporal en cada espacio y recorrido.

8.4 2003, viaje a NY.

Las ciudades cerradas.

"El silencio es una de las manifestaciones de las ideas reaccionarias en el mundo contemporáneo" ⁴⁰

Cornelius Castoriadis

8.4.1 AEROPUERTOS BARAJAS, DE GAULLE, KENNEDY

Viaje a Nueva York desde Málaga. Vuelos Málaga-Madrid, Madrid-París, París-Nueva York. Y vuelta en una semana: Nueva York-París, París-Madrid y Madrid-Málaga. Dos veces cuatro aeropuertos en siete días.

En la actualidad, hacer un viaje al exterior pasa necesariamente por soportar el suplicio de utilizar las impresionantes infraestructuras que son los aeropuertos internacionales. Son ciudades completas y autosuficientes⁴¹, y por eso denominan ciudades aeropuerto. Pero siempre están en obras y ampliándose. Son las mayores

⁴⁰ CASTORIADIS, Cornelius: *"La exigencia revolucionaria"*. p. 75. Acquarela Libros. 2000.

⁴¹ Son autosuficientes desde el punto de vista urbanístico, administrativo y jurídico.

infraestructuras de una ciudad. Sólo hay que comparar el centro de una ciudad y su aeropuerto para darse cuenta de que más o menos coinciden en superficie de ocupación.⁴²

El aeropuerto es la tipología arquitectónica pública donde -con el uso masivo y la repercusión económica que tiene-, primero se ensayan e instalan los mecanismos de gubernamentalidad físicos y prácticos más avanzados y sofisticados relacionados con la seguridad. Es decir, esta tipología es un gran laboratorio que se convierte en los apartados del control y de la seguridad en “modelo” y “ejemplo” para el resto de tipologías arquitectónicas públicas y privadas (además de en muchas otras cuestiones).⁴³

Frente a la obsesión que flota en el aire y en prácticamente todos los espacios del aeropuerto respecto con los problemas de la seguridad,

⁴² Como bien explica el profesor Reinoso en el caso de Málaga.

⁴³ REGLAMENTO (CE) N° 2320/2002 DEL PARLAMENTO EUROPEO Y DEL CONSEJO de 16 de diciembre de 2002 por el que se establecen normas comunes para la seguridad de la aviación civil. Diario Oficial de las Comunidades Europeas. 30.12.2002. ES. L355/1.

En este reglamento, de obligado cumplimiento, y otros que están apareciendo, se ensayan los mecanismos de control y seguridad que luego se extienden a otros edificios y complejos urbanos. En Atocha, todavía en el 2003, a falta de algún protocolo específico para estaciones ferroviarias, se seguía éste reglamento de aviación civil. Y como comenté “orgullosa” a este doctorando uno de los dos o tres especialistas en seguridad en aviación civil que existen en España, no tardaría en extenderse su ejemplo al resto de obras públicas.

nos podemos plantear qué repercusiones está produciendo, y qué modificaciones puede inducir al resto de los espacios de la ciudad y de las arquitecturas.

Pero antes nos debemos plantear ¿Qué supone este mecanismo en formación permanente para la gente que usa el espacio de los aeropuertos?

En cada uno de los vuelos hay que sufrir un control que consiste en pasar por el arco magnético y la supervisión de varios vigilantes de seguridad de una empresa privada. Pasa bolsas por el escáner y deja llaves, monedas, cartera, teléfono móvil... Atraviesa el arco. Siempre a alguien le suena. Y hay que esperar a que sea inspeccionado más detalladamente con el detector manual.

Cuando todavía el viaje es nacional la cosa puede pasar. Pero cuando éste se convierte en internacional todo empieza a complicarse. Bajarse del avión y acceder al edificio del aeropuerto Charles de Gaulle es en principio algo fácil. Edificio bien diseñado: vidrio en muro cortina y elementos de sujeción de acero inoxidable. Escala doméstica en los pasillos de desembarco con suelos de moqueta y techos que se tocan

con la mano. Bóveda de hormigón visto de muy poco canto y mucha luz en las zonas de *free shop*.

Pero pasar de la zona europea y a la intercontinental si no se está habituado es toda una odisea (por ejemplo de la zona A a la D). Esperan dos controles más previos al embarque, después de dar múltiples vueltas por el laberinto de las zonas inferiores del aeropuerto. Pero en el último control, que por cierto nos pilla por sorpresa en mitad de un espacio que se parece más a un pasillo que a otra cosa –falsos techos bajos de aluminio y suelo revestido con moqueta de tono azul cobalto-, el arco magnético debe de ser mucho más sensible, porque pocas personas no son obligadas a descalzarse (parece ser que los calzados de piel con pequeñas piezas metálicas son la causa de que salte la alarma; los zapatos deportivos presentan menos problemas).

Llegada a NY. Después de siete horas y pico de vuelo y más de medio día de viaje, muy cansados, y tras recorrer metros y metro de pasillos sin ninguna luz desde el exterior, entramos en una gran sala cerrada también al exterior, con una luz fuerte y fría, revestida en paredes y suelos de un mármol de tonos blancos y veteado negro. Allí debemos atravesar las colas zigzagueantes interminables de la “frontera” y después de “inmigración” (¿No podrían disponer de más funcionarios

para estas funciones?). La supervisión del pasaporte lo realizan personas generalmente de color que no entienden el español. El trato áspero y la dificultad del idioma hacen que en algunos momentos se note una tensión ambiental elevada. No hace todavía año y medio de los atentados del 11 de septiembre. Salvada la frontera se pueden recoger los equipajes. Y entran en escena los funcionarios de inmigración que son en su mayoría hispanohablantes. La tensión se relaja. Por fin estamos dentro de USA.

8.4.2 AEROPUERTOS KENNEDY, DE GAULLE, BARAJAS

Viaje de vuelta. Espera en el aeropuerto de NY. Llama la atención la calidad espacial y material poco exhibicionista. Se nota la diferencia en relación con las renovaciones de los últimos aeropuertos europeos que se permiten escatimar menos al ser la inversión en gran parte pública.

Pasamos a la zona previa del embarque. Una red instalada en la primera planta corta un espacio que es de doble altura. Se puede descubrir fácilmente que se ha colocado de manera provisional y rápida. Algunos papeles y restos han quedado atrapados en el centro de la red.

A ras de suelo varios arcos de detección de metales controlan la seguridad de los accesos a la zona de embarque. Pasa bolsas por el escáner y deja llaves, monedas, cartera, incluso los cinturones, y atraviesa el arco. También, el detector magnético manual que se pasa por el cuerpo de todos los pasajeros. A casi todos nos suena la alarma y debemos pasar a sentarnos en unos bancos corridos y quitarnos los zapatos antes de que se nos permita el paso. El proceso requiere muchos minutos y eso que no hay casi pasajeros en las colas de espera.

Llegada a París. Muy cansados después de un vuelo nocturno de nueve horas y pico. Repetición del proceso. Cambio de zona en el aeropuerto. De la transoceánica a la europea. Repetición de control. Pasa bolsas por el escáner y deja llaves, monedas, cartera, teléfono móvil... Atraviesa el arco. Algunos son controlados además manualmente. Y nuevamente varios deben quitarse los zapatos antes de que se les permita el paso.

Llegada a Madrid después de dos horas y pico. Más cansados todavía. En total, el viaje de vuelta va a llegar al día completo. Los sentidos están torpes. Los movimientos son pesados y maquinales. Otra espera en el aeropuerto.

Pasadas unas cuantas horas en el aeropuerto -agotados y aburridos-, buscamos el embarque para el último vuelo que nos lleva a Málaga. Empieza a atardecer. Largo recorrido por los pasillos del aeropuerto de Barajas.

Nos enfrentamos al último control de seguridad de todo el viaje (por lo menos el décimo). Pasa otra vez bolsas por el escáner y deja llaves, monedas, cartera, teléfono móvil... Atraviesa el arco. Algunos son controlados manualmente. Seguimos cansinamente nuestro recorrido hacia la puerta de embarque del vuelo a Málaga.

Pero en un momento determinado se oyen voces subidas de tono que vienen desde detrás. Cuando nos volvemos observamos a un guardia civil que empuñándose un guante de goma blanco se acerca a uno de los miembros de nuestro grupo y lo acompaña a una pequeña cabina de vidrio translúcido por sus cuatro lados (casi minimalista). Y alguien del grupo, observando la escena desde una cierta distancia, con verdadero pánico y terror dice: “eso es que a Andrés le van a meter el dedo por el culo”.

En realidad, la cosa no había llegado a tanto. Un trabajador de la empresa privada de seguridad que controla el paso de los arcos magnéticos había decidido cachear a Andrés. Y éste, cansado, aburrido y cabreado, sumado al grado de celo mostrado por el vigilante, se negó a ser cacheado y tocado directamente -y sin guantes-, por un empleado de una empresa privada, cuando debe ser, cuanto menos, un funcionario o un guardia civil. La discusión verbal empezó a complicarse y Andrés definitivamente solicitó a gritos al funcionario que legalmente le podía cachear. Fue en ese momento que el número de la guardia civil se acercaba colocándose los guantes de goma -confirmando al vigilante que el pasajero estaba en todo su derecho-, que nos volvimos sin saber muy bien qué problema ocurría.

Este acontecimiento ⁴⁴ -que en realidad es todo el tiempo pasado en el aeropuerto-, desvela claramente hasta qué punto ha llegado la obsesión del control de seguridad en los aeropuertos. Y su máximo de eficacia es cuando llega a interiorizar en los pasajeros el miedo, que se convierte en el terror y el pánico que supuestamente todo el mecanismo de gubernamentalidad físico y práctico está impidiendo que aparezcan.

⁴⁴ Pocos meses después de haber contado estas experiencias e ideas en una conferencia, unos amigos arquitectos mandaron dos imágenes de la porticada de Bernini en San Pedro de Roma rodeada por controles de seguridad y monjas pasando dichos controles, que confirma la tendencia expresada en este capítulo.

Nace así, sobre todo desde la infraestructura aeropuerto, esa característica contemporánea que es el nuevo espacio del miedo, donde se gobiernan especialmente las pasiones tristes. Es decir, aquellas que reducen a cualquier ciudadano a un modelo ejemplar de comportamiento normalizado, neutro y aséptico, característica más exacerbada todavía que la que se consigue en los “no lugares” descritos y finidos por Marc Augé ⁴⁵.

⁴⁵ AUGÉ, Marc: “Los <no lugares>: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad” (1992). Gedisa. Barcelona 1994.

8.1



centro pompidou. paris. 1993

8.2

federal center, chicago. 2001



8.3 colas y barreras en accesos. Centro pompidou. paris. 2002



barreras en la avenida. federal center. chicago. 2001

8.4



colas y barreras en accesos. ciudad del vaticano. roma. 2004

9. arquitectura de límites difusos: pre-arquitectura. la mediateca de sendai

“En estos años, Toyo Ito ha operado una serie de cambios en su método de proyectar, ha acuñado ciertos términos singulares – entre otros, los que están en relación con una arquitectura “ligera” y que se siente como “efímera”: “lightness” y “ephemerality” –y también ha generado formas cautivadoramente sofisticadas. Estos cambios, sin embargo, son en cierto modo menores que aquellos que tuvieron lugar a raíz del proceso de construcción de la Mediateca de Sendai. El interés del proyecto original era básicamente estético, pero él entendió que era necesario modificar su enfoque cuando tuvo en cuenta cómo vería ¹ la gente el edificio. Como consecuencia, enfatizó los aspectos constructivos en detrimento de los formales. Ahora a Toyo Ito le interesa el individuo como ser social, disfruta de la vida y siente predilección por los edificios que proporcionan bienestar a quienes los usan o los habitan. Creo que éste es el resultado más significativo de su trayectoria reciente...”²

Koji Taki

El capítulo final es un recorrido cronológico –además de un análisis-, de un ejemplo arquitectónico de reconocida calidad disciplinar, que se ha producido de una manera intencionada como proceso y creación capaz

¹ La traducción de “*would regard*” debería ser “consideraría” en vez de “vería”.

² TAKI, Koji: “*Una conversación con Toyo Ito*”. En Rev. El Croquis nº 123: “*Toyo Ito 2001-2005*”. Pg. 6. El Croquis Editorial. El Escorial. Madrid. V-2004.

de conformar -gracias a él mismo-, las condiciones apropiadas que permiten prácticas de autonomía individuales y colectivas de los ciudadanos que lo utilizan (en un proceso inverso que lucha contra la pérdida de espacio público relatada en el capítulo anterior).³ También reúne todas aquellas características que se han ido describiendo a lo largo de la tesis como creación artística contemporánea (radicalmente inmanente).

La Mediateca de Sendai en Japón del arquitecto Toyo Ito se presenta como ejemplo paradigmático. Es una obra prototipo que se ha expuesto de manera amplia en la prensa especializada. Exposición mediática que -curiosamente-, se ha convertido en un exceso de información que ha velado, cambiado y pervertido hasta ocultar en muchas publicaciones las palabras del arquitecto y de sus críticos más acertados sobre el acontecimiento que ha supuesto la ideación y construcción del edificio.⁴

³ CASTORIADIS, Cornelius: "*La exigencia revolucionaria*". Acquarela Libros. 2000.

⁴ Como primera muestra se aporta la cita nº 1 que encabeza este capítulo. El verbo "*to regard*" se traduce por "ver". En realidad su traducción debe ser "considerar" que es un verbo que se utiliza de manera más amplia relacionado con todos los sentidos, pero también relacionado con lo que se piensa y la opinión, no sólo con la vista. En la traducción, la interpretación de la gente sobre el edificio se reduce a una relación puramente visual (clásica y académica), cuando lo que el autor pretende expresar es diferente: la consideración general del edificio y su función cívica y social. Segunda muestra: en la entrevista de TAKI, Koji: "*Una conversación con Toyo Ito*" (En op. cit. Rev. El Croquis nº 123...), se traduce "*people*" -gente- por público, simplificando y vanalizando la traducción al poder hacer entender que éste son simples espectadores y por tanto pasivos, y como espectadores asisten a un espectáculo cualquiera más.

LA MEDIATECA DE SENDAI DE TOYO ITO⁵

“No tiene el mismo talante que los edificios encerrados en sí mismos. (...) Tanto en lo referente a hard como al soft, el proceso según el cual se van determinando las cosas es muy diferente de cómo había sido hasta ahora.”⁶

“En la elaboración tanto de la estructura física como del contenido ha participado un número increíble de personas y ha sido objeto de numerosas discusiones. Este proceso contrasta con el convencional que se sigue en el caso de los edificios públicos del Japón en que se evitan al máximo las discusiones, se decide todo sin exponer nada al público, y termina la obra a una enorme velocidad.”⁷

Toyo Ito

9.1 Fases preliminares del proyecto

La obra de la Mediateca de Sendai, a diferencia de muchas otras obras, no se puede entender sin la idea de lo público en el sentido cívico más

⁵ Los estudiantes de la asignatura optativa Monográficos de Proyectos de los cursos 02-03 y 03-04 de la ETSA de Granada, aportaron datos e ideas que ayudaron a confirmar las intuiciones apreciadas en este proyecto. A todos ellos se dedica este capítulo.

⁶ ITO, Toyo: *“Mediateca de Sendai. Informe sobre su proceso de construcción”*; en ITO, Toyo: *“Escritos”*. Pg.217. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia. 2000.

⁷ Idem, pg.218.

amplio del término: lo público como la condición de la polis.⁸ Es decir, lo público es lo que hace surgir una colectividad autónoma. Una colectividad autónoma es aquella que no recibe normas externas a ella, sino únicamente de la propia colectividad. Sin el concepto de colectividad autónoma no es posible comprender esta obra de arquitectura tan especial.

El proceso de la ideación, invención, gestión y construcción de la Mediateca de Sendai -como acción-producción de autonomía-, es resumidamente el siguiente:⁹

⁸ CASTORIADIS, Cornelius: *"La exigencia revolucionaria"*. Pg.25. Acuarela Libros. Madrid. 2000. Sobre la ruptura de la heteronomía y el nacimiento de la polis citado en el preámbulo de la tesis y en el capítulo anterior: *"Nace simultáneamente y del mismo movimiento en que emerge la ciudad, la polis (...)"*.

⁹ El proceso expuesto es una reconstrucción basada en textos del propio Toyo Ito: *"Mediateca de Sendai. Informe sobre su proceso de construcción"*; en ITO, Toyo: *"Escritos"* (Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia. 2000); y la parte firmada por él de la publicación ITO, Toyo: *"Sendai Mediatheque"* (Actar. Barcelona. 2003). Una parte de los textos coincide: el primero es más extenso y contiene mejor información, aunque su traducción es de difícil comprensión. El segundo -en inglés-, es más reducido pero consigue aclarar bien lo que dice el primero. También aclara Taro Igarashi ciertos apartados y nombres de personas que participaron en el proceso, en IGARASHI, Taro: *"Del sueño a la realidad"*. Rev. Pasajes nº 32. Madrid. Diciembre de 2001. Es interesante el texto de ROJO, Luis: *"Dominando el Domi-no"* (Rev. Circo 120. Madrid. 2004), como intuición previa del planteamiento de este capítulo, pues en él se relaciona el Centro Pompidou y la Mediateca de Sendai con la cuestión de la flexibilidad y la transparencia (siguiendo conceptos utilizados por el crítico inglés Alan Colquhoun), y la actividad de las personas, *"la desinstitucionalización del museo y su sustitución por un espacio cívico y democrático"*, aunque no vincula el proceso creativo a la arquitectura resultante, y tampoco habla en ningún momento de la complejidad interactiva del proyecto de la Mediateca.

1º Existen tres instituciones pertenecientes al Ayuntamiento de la Ciudad de Sendai que se encuentran localizadas en edificios inadecuados: la Galería para los ciudadanos de Sendai, la Biblioteca Municipal del Distrito Aoba, y el Centro Municipal de Material Audiovisual; y se quiere crear un nuevo centro de servicios para discapacitados audiovisuales. Son cuatro programas diferentes entre sí (1989 y 1993).

2º El ayuntamiento de Sendai decide hacer un proyecto institucional y construir un edificio que no sean convencionales. Pretende que el proceso sirva para plantearse y preguntarse lo que supone en el siglo XXI hacer una propuesta institucional semejante. Se invita a los ciudadanos públicamente a dar sus opiniones sobre la idea (1993-1994).

3º El ayuntamiento decide elegir un arquitecto por concurso público. Y delega la gestión del programa y las bases en el Seminario Kanno de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Tohoku de Sendai para ordenar la complejidad del proyecto desde el punto de vista especializado y técnico (1994).

Las conclusiones y observaciones del seminario como consejos para el proceso y el proyecto fueron:

- 1) Multifuncionalidad. Concentración de las diferentes funciones. Elección del solar en la avenida Yozenji-Dori en el centro de la ciudad.

- 2) Arte: no sólo atender a los usos más convencionales (exposiciones...), sino crear un taller de conservación y un centro de los media para la imagen, para completar la mezcla de los media adecuados a nuestra época.

- 3) Información/Media (Biblioteca): no sólo una biblioteca sino crear un servicio integrado de obtención de datos relacionados con el sonido y lo visual. Comunicación y red.

- 4) Administración: Se integrarán las funciones de la administración y se elevará la calidad del servicio.

- 5) Urbanismo: edificio importante para la ciudad y el entorno urbano de los barrios colindantes. Reactivador de la actividad urbana.

6) Concurso de ideas: la elección del diseñador será pública y transparente.¹⁰

Se solicita nuevamente la opinión de los ciudadanos sobre este nuevo paso mediante un encuentro público (1994).

4º Se elige al arquitecto Arata Isozaki como presidente del jurado del concurso. Esta decisión aclaró el proceso, pues Isozaki es conocido como un miembro de jurado de concursos que apuesta por las propuestas más arriesgadas e innovadoras, como cuando fue jurado en los concursos del Parque de la Villette (ganado por Bernard Tschumi) y el de Hong Kong Peak (ganado por Zaha Hadid). Él propone, además, que sea la oportunidad para crear un modelo de concurso que pueda ser un ejemplo, y que se extienda a futuros concursos de arquitectura pública del país.¹¹ Otros miembros del jurado especialistas en diversas disciplinas fueron Katsuhiko Yamaguchi (artista mediático), Yoshio

¹⁰ ITO, Toyo: "Sendai Mediatheque". Pg.7. Actar. Barcelona. 2003.

¹¹ ITO, Toyo: "Mediateca de Sendai. Informe sobre su proceso de construcción"; en ITO, Toyo: "Escritos". Pg.217. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia. 2000.
IGARASHI, Taro: "Del sueño a la realidad". Pg.24. Rev. Pasajes nº 32. Madrid. Diciembre de 2001.

Tsukio (especialista de la sociedad de la información), y Terenobu Fujimori (historiador de la arquitectura).

Las intenciones de las bases que propone Isozaki en septiembre de 1994 se resumen en los siguientes puntos: ¹²

1) Proceso de selección:

- Carácter especializado: el jurado estará constituido sólo por especialistas (pero aquellos que hayan tenido contacto con los ciudadanos y la Administración).
- Antes de la decisión definitiva el jurado entrevistará a los autores seleccionados con las mejores ideas.
- Carácter público: exposición a los ciudadanos de todo el proceso del concurso. La última fase se publicará y se expondrá ante los medios de comunicación.

¹² ISOZAKI, Arata: en carta manuscrita que aparece en ITO, Toyo: *"Sendai Mediatheque"*. Pg.10. Actar. Barcelona. 2003.
ITO, Toyo: *"Mediateca de Sendai. Informe sobre su proceso de construcción"*; en ITO, Toyo: *"Escritos"*. Pgs.224-225. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia. 2000.

2) Criterios de evaluación:

- “Mediateca” es un concepto complejo que incluye diversas funciones y servicios. Se recuerda a los participantes la capacidad de proyección social del proyecto y la posibilidad de reelaboración del programa, teniendo en cuenta que será usado por una gran diversidad de ciudadanos de muy diversas maneras. Se esperan propuestas que puedan enriquecer el programa contando con flexibilidad por parte de la administración.

- “Obviamente”, se evaluará la calidad del diseño arquitectónico, aspirando a la producción de un arquetipo que responda a los requerimientos de los nuevos media.¹³

Especialmente llama la atención que sólo en el párrafo final se aluda a la calidad arquitectónica de la propuesta, y se tenga que recalcar “obviamente”.

Con estos criterios se pretendía que la Mediateca fuera un nuevo prototipo de equipamiento público para la era de la información, y que

¹³ ITO, Toyo: “*Sendai Mediatheque*”. Pg.10. Actar. Barcelona. 2003.

no fuese sólo un artefacto arquitectónico. Es decir, se pedía un nuevo programa, un nuevo funcionamiento institucional, ciudadano y técnico, y una nueva arquitectura para poder cumplir con las premisas anteriores.

5º Toyo Ito & Associates son seleccionados como arquitectos en el concurso celebrado (marzo de 1995).

Según Toyo Ito, el hecho de tener las ideas claras respecto a la función que debería desarrollar la institución que se creaba (fundamentalmente ser una institución democrática, posibilitadora de la producción de creatividad y autonomía individual y colectiva), antes del comienzo del proyecto, incluso aunque no se hubiese divulgado lo suficiente, guió creativa y positivamente todo el proceso de ideación y construcción.

9.2 Fase de redacción de proyecto

Para la fase de redacción del proyecto, y de la obra posterior, la decisión de la posibilidad de replantear el programa -como se decía en las bases del concurso-, fue otro acontecimiento decisivo que -según

Ito-, tuvo una gran incidencia en la evolución positiva del proyecto y de la obra.¹⁴

La reelaboración de la idea arquitectónica con la que se adjudica el concurso de arquitectura se realiza junto con el llamado “Comité de Estudios de las Empresas de la Mediateca” creado el año 1995. Participan especialmente Hidefumi Katsura, experto en ciencias de la información de bibliotecas y profesor de la Universidad de Tokio Zokei, y Akira Suzuki, periodista y organizador del Taller de Arquitectura/Ciudad. También forman parte del comité el pensador y crítico Koji Taki, el artista mediático Masaki Fujihata, el experto en tecnología de robots Horoaki Kitano, y el experto en planeamiento Yasuaki Onoda (agosto de 1995).

Las conclusiones del comité sobre lo que debe ser la nueva institución se expresan textualmente en:

“(...) la acumulación de sabiduría compuesta por la tecnología de la información actual como infraestructura, a la vez que una instalación en la que se puedan producir nuevos símbolos. (...) se englobarán en este

¹⁴ ITO, Toyo: “*Mediateca de Sendai. Informe sobre su proceso de construcción*”; en ITO, Toyo: “*Escritos*”. Pg.227. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia. 2000.

nuevo sistema aquellas instalaciones conocidas hasta el presente, como las bibliotecas o los museos de bellas artes y se atenderá a todo tipo de demanda cultural formulada por los ciudadanos.”¹⁵

Para conseguirlo se citan las cuatro cuestiones siguientes que hay que cumplir:

- a) Ordenar el “entorno intelectual” introduciendo la tecnología de la información que es la que requieren los ciudadanos.
- b) En vez de un servicio unilateral y fijo, cooperarán los administradores y los ciudadanos dentro de la institución en la búsqueda de las actividades intelectuales y creativas.
- c) En lugar de realizar servicios que finalicen en la propia institución, se intentará crear servicios que compartan en red.
- d) Estudiar el programa de actividades y realizar estudios metodológicos para integrar los nuevos resultados.

Y el edificio se define como:

¹⁵ ITO, Toyo: “*Mediateca de Sendai. Informe sobre su proceso de construcción*”; en ITO, Toyo: “*Escritos*”. Pg.219. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia. 2000.

“Una instalación ciudadana que no se limita sólo a los servicios convencionales, sino que tiene como objeto impulsar la formación continuada y el arte/cultura acordes con una nueva era que apoya las actividades participativas así como de la propia expresión.”¹⁶

Durante la redacción del proyecto se organizan -relacionados con la Mediateca-, encuentros (octubre de 1995 y noviembre de 1997), discusiones (noviembre de 1995), presentaciones (mayo de 1996), y se recogen las opiniones de los ciudadanos para ser tenidas en cuenta en el proyecto (octubre de 1995 y noviembre de 1996).

9.3 Fase de construcción

En diciembre de 1997 se inicia la construcción del edificio.

Se crea un nuevo grupo: el Comité de Preparación de la Mediateca (abril de 1999); que publica sobre sus trabajos un folleto llamado *“La Mediateca de Sendai en proceso de construcción”* (sale a la luz cada mes editando 19 números hasta la inauguración de la obra), facilitando

¹⁶ ITO, Toyo: *“Mediateca de Sendai. Informe sobre su proceso de construcción”*; en ITO, Toyo: *“Escritos”*. Pg.227. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia. 2000.

información a los ciudadanos sobre las personas relacionadas con el *hard* y *soft* del edificio.

Según Toyo Ito, incluso durante la fase de ejecución “*es palpable la voluntad de pedir al público en general cuál es su opinión acerca de cómo debe ser el nuevo edificio, con el fin de obtener la mayor cantidad de información posible.*”¹⁷

La publicación se realiza con un planteamiento público muy político basándose en el informe del antes citado Comité de Estudio de las Empresas de la Mediateca, en las mesas redondas que se produjeron, en el intercambio de correos electrónicos entre especialistas (sobre todo H. Katsura y A. Suzuki), que durante la ejecución de la obra también continuaban dando consejos, así como en las opiniones del voluntariado ciudadano que participaba.

Entonces se expone la siguiente idea de creación que se llama “Carta de la Mediateca”:

¹⁷ ITO, Toyo: “*Mediateca de Sendai. Informe sobre su proceso de construcción*”; en ITO, Toyo: “*Escritos*”. Pg.219. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia. 2000.

- “1. Ofrecer un espíritu de vanguardia (servicio). Corresponder con la flexibilidad a la demanda de las personas que hacen uso de esta instalación.*
- 2. No es algo que termina en sí mismo sino que es un punto de paso. Aprovechar, al máximo, las ventajas de la red.*
- 3. Estar libre de toda barrera. Superaremos todas las barreras, como por ejemplo, entre los sanos y los impedidos, los usuarios y los administrados, las diferencias de lengua y cultura, etc.”¹⁸*

Paralelamente al proceso de construcción se hablaba y discutía públicamente sobre las actividades que se realizarían en la Mediateca ya construida.

En abril de 1999 se celebró el simposio “Lo que busca la Mediateca”. Entre los ponentes se encontraban conservadores y diseñadores de arte de los media, instructores y periodistas, miembros del comité de estudios y el jefe del departamento de formación continua del Ayuntamiento de Sendai.

¹⁸ ITO, Toyo: *“Mediateca de Sendai. Informe sobre su proceso de construcción”*; en ITO, Toyo: *“Escritos”*. Pg.219. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia. 2000.
IGARASHI, Taro: *“Del sueño a la realidad”*. Pg.24. Rev. Pasajes nº 32. Madrid. Diciembre de 2001.

Se hicieron propuestas sobre las nuevas actividades que se deberían realizar en la Mediateca. Y se reflexionó sobre la función de los edificios públicos en el siglo XXI y su capacidad para interactuar con los media.

De nuevo Ito resalta: *“Es poco frecuente que se discuta este tipo de temas en forma de seminario público y además pensando en un edificio determinado.”*¹⁹

Tal actividad informativa y de discusión estaba creando según el propio Ito *“otra Mediateca”*, aparte del edificio real que se estaba construyendo.

Desde el inicio del diseño y durante todo el proceso, se han mantenido unas relaciones singulares entre los especialistas, los diseñadores y los funcionarios a través de reuniones sobre qué tipo de organización y qué actividades se debían desarrollar. Personas externas han podido intervenir en el proceso trabajando voluntariamente. Es un sistema de funcionamiento casi autogestionado, con un grado alto de verdadera autonomía colectiva (por lo menos entre aquellos que se animan a participar), y por tanto, de indeterminación e inestabilidad, que produce - cuando es bien llevado-, un nivel alto de creatividad social. Produce,

¹⁹ ITO, Toyo: *“Mediateca de Sendai. Informe sobre su proceso de construcción”*; en ITO, Toyo: *“Escritos”*. Pg.221. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia. 2000.

además, obras inacabadas. Y más que obras, lo que convoca son acontecimientos colectivos.

Este proceso es bien entendido por el arquitecto, que conscientemente dice:

“... se ha podido constituir un lugar de opinión libre, sin restricciones, pero también sin garantías de que sus opiniones sean tomadas en consideración.

Naturalmente esta situación no es nada estable, ya que se configura por las actividades de numerosos voluntarios, y se instaura sobre una relación de tensión muy inestable. Sin embargo, si se logra sistematizar esta costumbre, a lo mejor se puede mantener este sistema incluso después de la inauguración del centro. Y si se establece y se mantiene el taller así, no va a ser un sueño dar el primer paso hacia la consecución de una instalación pública que no tenga un carácter acabado y que se modifique constantemente. Pero, ¿por qué ha sido posible tal proceso sólo en el caso de la Mediateca de Sendai?”²⁰

²⁰ ITO, Toyo: “Mediateca de Sendai. Informe sobre su proceso de construcción”; en ITO, Toyo: “Escritos”. Pg.221. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia. 2000.

9.4 Fundamento del proceso seguido: las prácticas de autonomía

Retomando la pregunta de Toyo Ito:

Pero, ¿por qué ha sido posible tal proceso sólo en el caso de la Mediateca de Sendai?

Ito es seguramente el primer arquitecto mediático que ha actuado entendiendo el verdadero potencial de lo público del edificio público, consiguiendo explicarlo de una manera consciente y clara.

Cuando él habla de la Mediateca de Sendai, se extiende amplia y detenidamente en contar todo el proceso seguido: desde las primeras necesidades e intenciones de la Administración en promover una institución y construirla, los acontecimientos relevantes de la redacción del proyecto y de la ejecución de la obra, hasta exponer las ideas sobre su funcionamiento futuro y evolución.

Lo que mejor ha expuesto es la idea que ha movido todo el proceso y la construcción de la Mediateca, que consiste en crear las condiciones apropiadas que permitan las prácticas de las autonomías individuales y

colectivas de los ciudadanos que la usen. Que en definitiva se entiende como la auténtica potencia de ser, y la posibilidad de creación de nuevas subjetividades y colectividades libres, que son las que interesan de verdad que se invente la arquitectura en el presente.

Ito tampoco se cansa de hablar sobre cómo una gran cantidad de gente ha participado en el proyecto de diversas maneras: políticos, técnicos municipales, gran cantidad de expertos, voluntariado, ciudadanos..., en discusiones, simposios, reuniones, mediante correos electrónicos.... El fin no es sólo que la gente dé su opinión, sino que participe, y que en la acción de participar se exprese de verdad y no simplemente dando una opinión que seguro no es la suya. Se trata de que las personas expongan sus intereses vitales comunes y diferentes a través de la implicación en el desarrollo del proyecto fomentando una producción colectiva.²¹

Esta idea pretende resolver la responsabilidad social del arquitecto y el problema de la participación en el proyecto del espacio público detectado por Juan Herreros cuando comenta que para las personas

²¹ *"Para cumplir con esa responsabilidad social el arquitecto debería proyectar a partir de lo que la gente tiene en común, y no buscar una expresión individual, ni diseñar por y para sí mismo". Toyo Ito. En TAKI, Koji: "Una conversación con Toyo Ito". En Rev. El Croquis nº 123: "Toyo Ito 2001-2005". Pg. 9. El Croquis Editorial. El Escorial. Madrid. V-2004.*

corrientes el uso del espacio “es *inconsciente*” y difícil de reconocer; pero en cambio “*la expresión del deseo es consciente*” y suele reproducir modelos conocidos, impidiendo el carácter innovador que todo espacio debe disponer. Una de las soluciones a este problema consiste -como en la Mediateca-, en trabajar y proyectar “con” una colectividad y no trabajar y proyectar “para” la colectividad.²²

Itto no olvida que para producir un edificio que posibilite prácticas de autonomía es necesario que el proceso mismo sea una práctica de la autonomía en sí. En un sistema autónomo (democrático) la forma y el contenido son lo mismo: es decir, la forma en que se organiza el funcionamiento autónomo es el fondo de la cuestión. Lo que quiere decir que un grupo numeroso de ciudadanos se sienta libre y participe en el proceso; con poder de decisión, es decir, de poder producir cambio. Esto implica que se anulen las jerarquías entre gobernantes y gobernados, entre servidores y servidos²³, entre especialistas o expertos y los ciudadanos de la calle o el voluntariado... (por lo menos, provisionalmente). Lo que lleva implícito un alto grado de indeterminación en las tareas que se van a realizar -y en el tiempo-, que

²² HERREROS, Juan y MUNTADAS, Antoni: “*Desvelar lo público*”. Rev. CIRCO nº 123. Pgs.13 y 3. CIRCO M.R.T. Coop. Madrid. 2004.

²³ Un bibliotecario podría servir un café al lector, además de un libro. Un usuario podría decidir cualquier actividad de la Mediateca.

depende única y exclusivamente del propio grupo implicado. De ahí la necesidad de la continuidad del proceso una vez terminada la obra.

Que personas sensibles y con poder de decisión hayan echado un paso atrás -al no querer decidir ellos solos-, se hayan arriesgado a pensar nuestro tiempo y hayan inventado un sistema de funcionar que fuera colectivo y libre, ha ayudado que el momento presente esté envuelto en los media y condicionado por el espacio virtual, mundo extremadamente difuso y cambiante pero fructífero como creador de nuevas formas de conocimiento y de vida. Se ha pensado más en el presente-futuro que en el pasado.

Todo esto lo expone, por ejemplo, el propio Ito de puño y letra en "*Mediateca de Sendai. Informe sobre su proceso de construcción*", texto perteneciente a "*Escritos*"²⁴, y en "*Sendai Mediatheque*"²⁵. Queda también claro en la primera parte de la entrevista de Koji Taki "*Una conversación con Toyo Ito*", aunque ésta se apaga y se olvida después el tema al entrar el diálogo en cuestiones disciplinares.²⁶

²⁴ ITO, Toyo: "*Mediateca de Sendai. Informe sobre su proceso de construcción*"; en ITO, Toyo: "*Escritos*". Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia. 2000.

²⁵ ITO, Toyo: "*Sendai Mediatheque*". Actar. Barcelona. 2003.

²⁶ TAKI, Koji: "*Una conversación con Toyo Ito*". En Rev. El Croquis nº 123: "*Toyo Ito 2001-2005*". Pgs. 6-15. El Croquis Editorial. El Escorial. Madrid. V-2004.

En el resto de las publicaciones consultadas -en las que no firma Toyo Ito-,²⁷ el edificio se describe mediante un amplio reportaje planimétrico, técnico y fotográfico acompañado de artículos de críticos que relatan sus cualidades arquitectónicas y técnicas, pero que no hacen referencia ni a gentes, ni a procesos de ideación que no sean los que tengan que ver con lo arquitectónico (o cuando se hace es como un simple acompañamiento decorativo que refuerza la autonomía de la arquitectura). En estas publicaciones las explicaciones presentan un alto grado de idealismo al no entender -o eludir-, el fondo de la cuestión. Lo que deja al descubierto, a su vez, la incapacidad de comprender la complejidad del proyecto ciudadano planteado que lleva aparejado como resultado al acontecimiento llamado "Mediateca". La arquitectura se aísla del entorno social que la ha creado, curiosamente no queriendo escuchar ni entendiendo lo que dice el propio arquitecto.

Pero lo interesante y relevante de este proceso -además de todo ello, o mejor dicho, por todo lo acontecido-, es que ha desembocado en un proyecto y en una obra construida ejemplar desde el punto de vista

²⁷ IGARASHI, Taro: "Del sueño a la realidad". Pg.24-30. en Rev. Pasajes nº 32. Madrid. Diciembre de 2001.

ARROYO, Pedro Pablo: "Solar en construcción". Pg.20-21. En Rev. Pasajes nº 32. Madrid. Diciembre de 2001.

MASSIP-BOSCH, Enric: "NOTAS SMT". Pg.26-43. En rev. Metalocus nº 08. Madrid. Diciembre de 2001.

exclusivo arquitectónico. Desde luego las condiciones son las que han permitido que la obra sea excepcional (un arquitecto por sí sólo no hace una obra, suceso que deja claro Toyo Ito en sus declaraciones), y que se hayan podido ensayar en común -por el proceso de apertura-, múltiples cuestiones técnicas ampliando así el campo de la disciplina de la arquitectura.

9.5 Propuesta del concurso: la pre-arquitectura

La propuesta arquitectónica es un prototipo simple y claro para que se adapte a cualquier situación, admitiendo programas diferentes.

La arquitectura de la Mediateca de Sendai consiste en tres elementos: plancha de metal (suelo), tubo (columna) y piel (fachada o límite exterior). La idea que aparece en el primer boceto del concurso y en la maqueta conceptual presentada se mantuvo fiel hasta el final. Tenía un alto grado de abstracción al suprimirse intencionadamente todo excepto esos tres elementos. Y aunque el desarrollo ha ido compartimentando determinadas zonas la intención de mantener el prototipo en su idea inicial ha sido constante.

Desde el punto de vista arquitectónico Toyo Ito explica el prototipo basándose en los dos prototipos principales propuestos por el Movimiento Moderno: el “espacio universal” de Mies van der Rohe, y el sistema “Dominó” de Le Corbusier. El primero es una retícula extensible vertical y horizontalmente hasta el infinito resuelta con una estructura metálica; y el segundo, es un forjado plano sin vigas sustentado por columnas todo ello de hormigón armado, que permite una división interior libre (con subdivisiones curvas si se desea).

Según Ito, la Mediateca se parece más al sistema “Dominó”, al estar constituido por un forjado plano y columnas, pero todo ello resuelto en acero, como en el sistema del “espacio universal” de Mies.

Las columnas son de tubos de acero huecos para contener las conducciones de las instalaciones y de energía, las comunicaciones verticales, y se utilizan como conductos de luz y aire. Sirven también para conectar visualmente unas plantas con otras.

La característica del sistema de la Mediateca es que las columnas se pueden colocar aleatoriamente, y tienen una expresión orgánica al estar inclinadas -son paraboloides hiperbólicos; así soportan mejor las cargas sísmicas horizontales y centran gravedad y fuerzas-, lo que le da un

carácter de espontaneidad y poca rigidez funcional. Además de ser, en cierta manera, una liberación para el cuerpo de quien usa el edificio:

“La sensación es similar a la experiencia que se tiene cuando se camina por un bosque. Por la presencia de los árboles, se producen diferencias entre cada lugar, y se seleccionan los lugares donde la gente realiza sus actividades. Desde antaño, la gente ha escogido el lugar para vivir dentro del espacio que fluye llamado naturaleza. (...) si acotamos una habitación correspondiente a una función determinada, resulta limitar una libre actuación. Por su naturaleza, los actos humanos son complejos y no debemos limitar ningún acto a ningún espacio determinado. La teoría de planificación moderna ha justificado este acto unilateralmente, pero me parece que si podemos liberar de nuevo al cuerpo humano de esta sistematización, podremos fomentar la producción de actividades creativas de vivencia común.”²⁸

Ito destaca que todavía durante la construcción de la obra se pudiese discutir sobre las actividades y funciones futuras que se iban a desarrollar en el edificio, y argumenta que fue posible gracias a que se había evitado al máximo crear espacios cerrados y monofuncionales. A

²⁸ ITO, Toyo: *“Mediateca de Sendai. Informe sobre su proceso de construcción”*; en ITO, Toyo: *“Escritos”*. pg.232. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia. 2000.

eso ayudó -también según el propio Ito-, la presencia de los tubos que se reparten aleatoriamente por la planta del edificio.

Durante la ejecución de la obra se tuvo que añadir a la retícula ideal del forjado de 50x50 metros -por diferencias de transmisión de cargas-, un refuerzo estructural radial alrededor de cada columna.²⁹ El refuerzo estructural añadido, junto con el aspecto potente que adquiría la estructura de acero mientras la obra cogía altura -en vez de liviano como en la primera idea del concurso-, recalca el carácter de prototipo del edificio (y de pre-arquitectura realizada con los elementos constructivos elementales). Este acontecimiento no previsto inicialmente ha sido resaltado por Ito como una ventaja encontrada que había que destacar, más que como un defecto a subsanar, pues confirmaba las posibilidades latentes del proyecto haciéndolo ser de otra manera, reduciendo así -más todavía-, la autoría arquitectónica del proyecto.³⁰

En esto, el arquitecto es muy consciente de que si quiere que lo proyectado sea asumido y apropiado por los usuarios su proyecto debe ser un prototipo, porque: “... es difícil no tener en cuenta la distancia que

²⁹ Esta corrección durante la obra informa del carácter de investigación de la propia obra.

³⁰ TAKI, Koji: “Una conversación con Toyo Ito”. En Rev. El Croquis nº 123: “Toyo Ito 2001-2005”. Pg.8. El Croquis Editorial. El Escorial. Madrid. V-2004.

*existe entre el espacio que diseña el arquitecto y el espacio producido a partir de la experiencia de la gente común”.*³¹

La gran cantidad de plantas diferentes que se dibujaron con usos distintos, demuestra la libertad que permite el sistema constructivo -y la idea de prototipo-, del proyecto.

Las fachadas del edificio se piensan como una piel que lo envuelve. Suaves y delicadas hacia la avenida principal, que facilitan una relación visual cambiante con el paso del tiempo y del reflejo de la luz (y la vegetación del paseo). La cubierta y la fachada occidental se resuelven como pantallas de lamas, para que tengan intencionadamente un carácter provisional.

Cada planta presenta un tratamiento diferente, que se encarga a arquitectos y diseñadores distintos (otra vez extendiendo el acto de creación más allá de un solo autor). Se proyecta así para que se observe desde el exterior, y dé la sensación de que un interior variado está expuesto hacia fuera. Si en la arquitectura tradicional la piel habla de un mundo cerrado y finito, la arquitectura de la Mediateca es precisamente diferente (pero no lo opuesto): es un volumen abstracto

³¹ Op. Cit. TAKI, Koji: “Una conversación”. Pg. 7.

limitado por los cortes que produce el espacio urbano, que sin él se podría extender como sistema hasta el infinito.

La planta baja del edificio -en un principio-, gracias a una especie de puertas correderas inmensas de vidrio que podían desaparecer, tenía la intención de fundirse con todo el frente que da al paseo arbolado, extendiendo así las actividades de la Mediateca hacia la calle. Esto se observa en el plano de las plantas bajas no ejecutadas posteriormente que se acompañan con el siguiente comentario: *“Estudio del uso del espacio público abierto. Este es el primer edificio en Japón que contiene un espacio público abierto”*.³² Aquí se aprecian dos ejemplos de usos posibles: una adaptación a espacio para exposición (con las puertas cerradas), y otro a concierto de jazz (con las puertas completamente abiertas extendiéndose por la acera). Finalmente se ejecutaron dos grandes puertas abatibles de vidrio, pero que –aunque permiten una gran apertura-, no funcionan produciendo esa completa permeabilidad con el espacio público pensada inicialmente.

³² ITO, Toyo: *“Sendai Mediatheque”*. Pg.135. Actar. Barcelona. 2003.

9.6 *Blurring Architecture*

*“Aspira más bien a dejar abierta la arquitectura a cualquier posibilidad fértil.”*³³

Koji Taki

“*Blurring architecture*” o arquitectura de límites difusos. La arquitectura de la Mediateca pretende liberarse de las barreras en todos los sentidos:

*“Barreras de cara a los que tengan alguna incapacidad, barreras por mezcla de los diferentes programas, incluso barreras existentes dentro de la propia disciplina de la arquitectura.”*³⁴

Ito critica los edificios públicos actuales por su compartimentación interior que es fija y acotada, aunque sabe que los límites difusos complican la seguridad por la dificultad que supone su control. Esta misma crítica la traslada a la disciplina de la arquitectura y lo que supone de control y límite para el espacio arquitectónico y al propio

³³ Op. Cit. TAKI, Koji: “*Una conversación*”. Pg. 7.

³⁴ ITO, Toyo: “*Mediateca de Sendai. Informe sobre su proceso de construcción*”; en ITO, Toyo: “*Escritos*”. Pg.235. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia. 2000.

espacio público de la ciudad, que se convierten en partes independientes unos de otros.

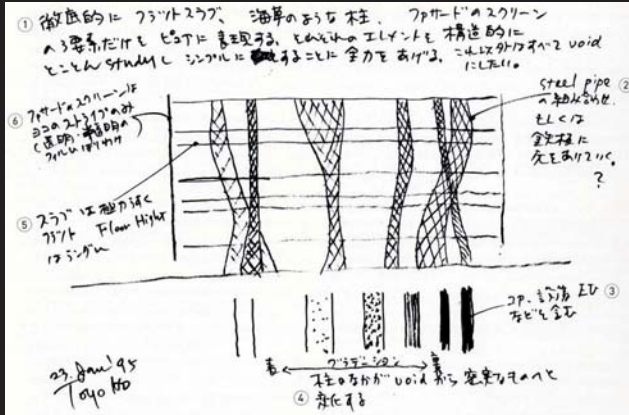
Arquitectura de límites difusos es un intento de convertir los límites en ambiguos y laxos, aunque ello suponga una fuerte carga de incertidumbre y pueda parecer una debilidad (tanto en lo físico como en lo conceptual).

Los espacios de la Mediateca se dejan para que los pueda recrear el ciudadano y para que se transformen con el paso del tiempo.

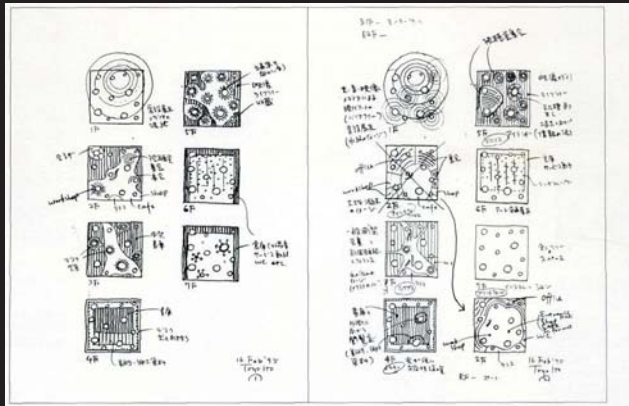
Los tubos son una solución técnica y estructural que tienen la función de difuminar la separación entre niveles o placas. Y la piel externa es un límite provisional, más que definitivo o final. La superposición de los planos reformados de las plantas del proyecto -todos juntos con sus pequeñas variaciones-, dice más de la Mediateca que cada uno individualmente. En esas imágenes se ven los límites espaciales y temporales desaparecer.

La Mediateca de Sendai funcionará como edificio siempre que esté en curso de construcción por una colectividad que ejerza su autonomía.

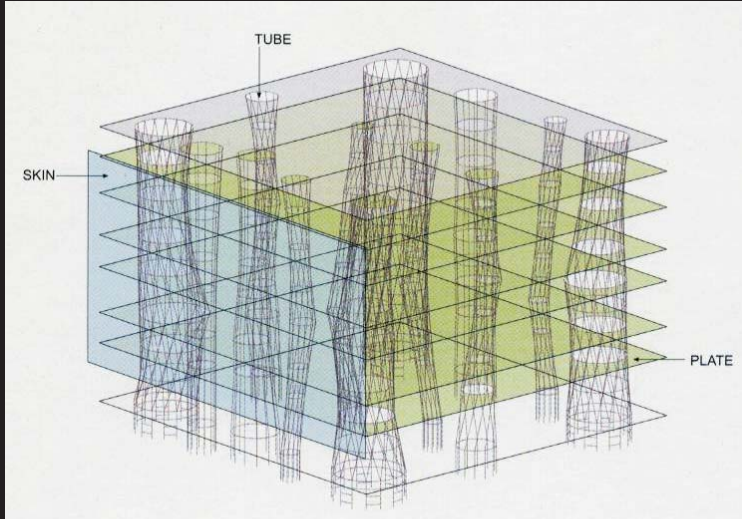
9.1



Sketch by Toyo Ito from the competition phase • 1 complete flat slab, seaweed-like columns, screen façade, express only these three elements in the purest way, study each element structurally, and simplify them as much as possible, all the rest is left as a void • 2 crossed steel pipe, or punch-holes on steel plate • 3 include circulation cores or fitting • 4 front--gradation--back con tent of the columns varies from void to dense • 5 thinnest slab, random floor height • 6 screen façade has only horizontal strips (with transparent or translucent film)



Plan studies, competition stage • 1F: permanent exhibition of contemporary art (barrier free) by means of light, sound, video (image of ripples) • 2F: workshop, terrace, office, entrance hall, shop, cafe, information, toilet • 3F: general/children's open-stack reading room, reference room for newspapers and magazines, image of water flow (media stream), terrace, synapse • 4F: bookshelves and reading room facing outside, strong light suggests directions, memory • 5F: audiovisual meeting space, video media, library, processing and sending, ripples of information, sit at the terminals, island, devices • 6F: art program exhibition room, storage, service, circulation, random pattern • 7F: complete free space, installation, platform

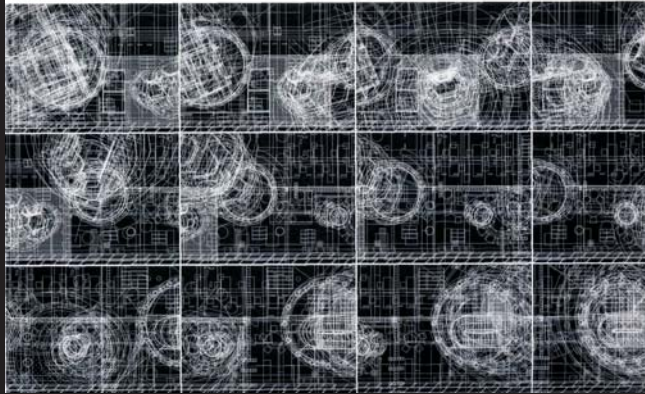


'Domino' construction system of Sendai Mediatheque. It consists of three elements: plate, tube and skin.

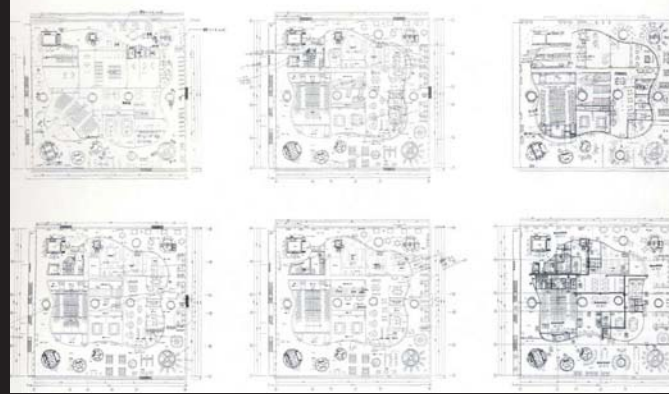
mediateca de sendai
toyo ito
1989-2001

9.2

Saya Itō: Blurring Architecture
Projection sequence of overlapped floor plans

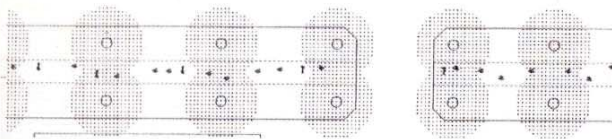
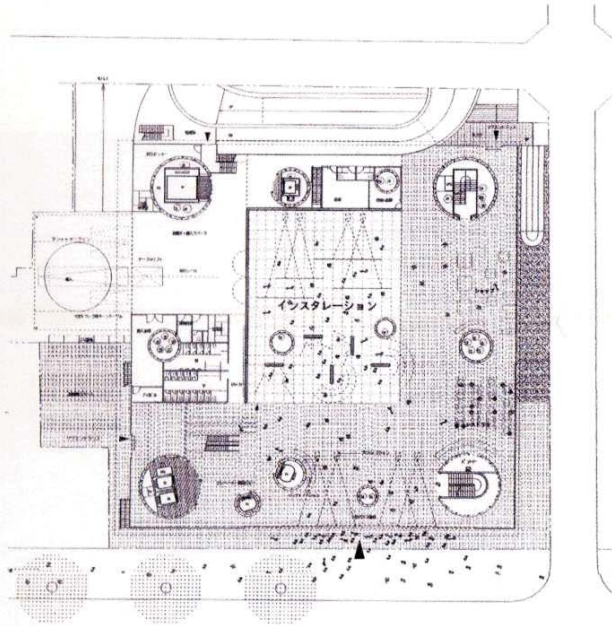


7th floor plan study during construction, 1998-1999

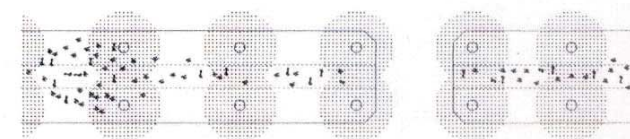
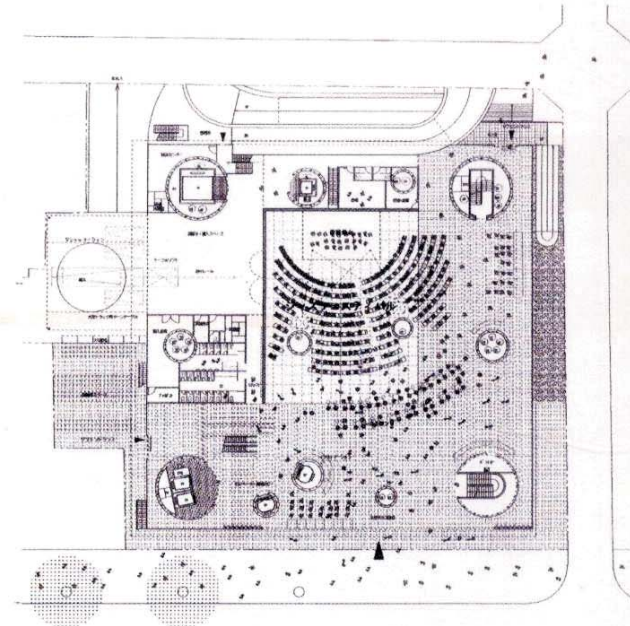


9.3

Study of the use of public open space / open square
This is the first building in Japan which contains a public open space

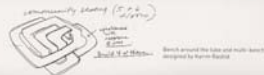


Used as an exhibition space (doors are closed)



Used for jazz festival (doors are open)

9.4



10. CONCLUSIONES Y ANEJO:

LA IDEA COMO PROYECTO DE ARQUITECTURA EN PROCESO

INTERVENCIÓN EN EL MONTE DE LA ALCAZABA DE MÁLAGA

“Todo lo sólido se desvanece en el aire”, la frase de Karl Marx, que utiliza Marshall Berman como título y resumen conceptual de su libro sobre la experiencia de la modernidad ¹, se parafrasea y extiende como conclusión conceptual de la tesis de la siguiente forma: *Toda obra de arte, arquitectura y de ciudad contemporánea sólida se desvanece en el aire y se transforma en un complejo de acontecimientos que va siempre más allá de lo puramente material y físico, produciendo un proceso que es el fundamento mismo de lo creativo, y se acerca más a lo propio contemporáneo ² -a diferencia de lo moderno-, cuando dicho proceso se produce intencionada y conscientemente como una práctica de*

¹ BERMAN, Marshall: *“Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad”* (1982) Siglo XXI. Madrid. 1991.

² Contemporáneo –postmoderno, sobremoderno, relativo a la segunda modernidad o modernidad reflexiva-, como diferencia de lo moderno (primera modernidad).

autonomía y de potencia individual, colectiva y del medio en donde se produce.

Esta conclusión se ordena según los siguientes puntos:

10.Aa La creación artística contemporánea es la construcción de nada; la construcción sin objeto. Todo proceso innovador e inventivo en la contemporaneidad se fundamenta, en el intento de organizar sobre los objetos y sobre los *sujetos* una especie de perversión de la realidad, que nunca deja de ser una simulación de "verdad". Una construcción que sin embargo no tiene que ver únicamente con la destrucción, es decir, con algo sólo negativo, porque no es lo opuesto del ser de la construcción, sino algo diferente. En este sentido, la invención auténticamente productiva que caracteriza nuestra época, sería una "no-construcción" creativa. Un suceso que en lugar de relacionarse con la *Idea* que remite al mundo de lo platónico, y por tanto, a la estabilidad de la Identidad y de lo Mismo, se asocia mejor a *Eídola* (simulacro); porque ésta reúne en torno a sí la inestabilidad de la Diferencia y de lo Otro. Si el mundo clásico se puede considerar el de lo racional y de lo positivo, el del modelo, y el del sujeto y objeto aislados, el momento contemporáneo se entiende mejor asociado con procesos, con acontecimientos, con las mezclas extrañas entre *sujetos* y objetos

(devenires *sujetos* de los objetos, y a la inversa)... en definitiva, con grandes maquinaciones de la realidad que surgen de las *miradas* de los *sujetos contemporáneos* que están des-fundamentadas.

10.Ab Si se dice que sin la noción de *sujeto* no habría pensamiento moderno, se puede afirmar que, sin el *problema del sujeto* no existiría el arte contemporáneo. Plantear este problema es intentar comprender mejor a los *sujetos* y a los mecanismos "reales" que producen lo que se produce.

10.Ac Los conceptos "origen", "fundamento" y "esencia" de la contemporaneidad, presentan una relación casi continua e imposible separar. En general, se considera el nacimiento de una cosa, su origen, como su fundamento. Se considera el fundamento de algo, además de como los cimientos, como lo que auténticamente "es" y lo soporta. Y se entiende la esencia de una cosa, además de como lo que auténticamente "es", como lo propio de ella, lo inmanente a ella. Pero ocurre que en el arte todo origen no tenga nada que ver con lo que funda; que todo fundamento lo es de algo que ya se ha transformado "esencialmente" cuando emerge lo fundado. O lo que es lo mismo, que el fundamento de todo proceso creativo en arte, o en arquitectura -y su origen-, se situaría en algo ajeno a ese arte y esa arquitectura. Y así pues, podría ocurrir que ese algo ajeno, pero pre-artístico y pre-arquitectónico con la potencia de convertirse en arte y arquitectura, y no

esencialmente arte y arquitectura, en realidad fuese la esencia de su creación.

10.Ad La mirada actual es rápida, inmediata -infinitamente inmediata-, y se fragua con una *invención*, que pretende no sólo romper con todo lo anterior producido, sino además reutilizar esos materiales deshechos, rotos, en una estrategia transgresora para la que la mirada anterior -la clásica-, cada vez es menos servible. En este sentido la mirada contemporánea es indolente. Ahora se mira más pero se siente menos. Se mira por fragmentos y al azar. Es como si el órgano visual y el cerebro sufriesen el problema de una conexión discontinua.

10.Ae La creación actual es una actividad esencialmente urbana y política. La metrópolis constituye el lugar del presente de la creación contemporánea. Y ésta se encuentra necesariamente interrelacionada con las grandes escalas metropolitanas -espaciales y temporales-, los flujos de las comunicaciones y la información, los lugares marcados por las historias o las memorias urbanas, y la diversidad de colectividades y grupos sociales.

10.B La acción creativa contemporánea ha desembocado en el olvido de la trascendencia. Y, por tanto, en la aparición consciente de una de las condiciones de lo contemporáneo: la inmanencia radical de su proceso de creación. De tal forma que puede afirmarse que no existe

verdadero arte contemporáneo -ni algún tipo de creación contemporánea-, que no esté fundado desde la propia inmanencia de su acto productivo. Esto tiene consecuencias directas sobre el autor, la obra y el receptor, porque intervienen en una acción abierta que los confunde, los diluye y les hace perder cada vez mayor identidad, pero que es capaz de aumentar la capacidad de producir y de ser de esa multiplicidad (potencia).

10.C El lenguaje y el habitar poéticos están íntimamente ligados al proceso de creación artístico, y a la arquitectura, especialmente, en cuanto que erigidora de lugares y de nuevas relaciones entre los habitantes y las cosas de este mundo. Para la actividad artística actual, y a diferencia de lo que ocurre en otras épocas, el lenguaje ya no es un objetivo. El que las sensaciones que lo artístico pretenden producir no remitan principalmente a un objeto, o a cualquier otra referencia -esto es, que el arte no sea referencial-, conlleva que se creen nuevos significados continuamente. Y la creación de nuevos significados, en cada momento y en cada obra, le supone al creador encontrarse siempre al inicio del lenguaje, en lo originario del habla.

10.D La modernidad ha ido aumentando en extensión el concepto de patrimonio al mismo tiempo que ha debilitado su idea de claridad y

rotundidad. La forma como los arquitectos han visto la arquitectura del pasado ha evolucionado desde un idealismo reduccionista y elitista que era capaz de identificar obras “ideales” y aislarlas de un entorno -que siempre era visto como contaminador-, petrificando la arquitectura, a una visión mucho más compleja y amplia que comienza a entender y a aceptar el valor cultural, histórico, social y medioambiental -en definitiva también arquitectónico-, del conjunto de cosas y acontecimientos que existen alrededor de esas obras supuestas inicialmente “ideales”.

10.E La ciudad real e histórica es una obra humana más problemática y compleja que lo presupuesto de forma habitual por la disciplina al reducirla a una cuestión meramente espacial y estética. El espacio compuesto con el tiempo altera radicalmente las concepciones tradicionales de las ciudades, dejándolas a éstas como ideas fantasmagóricas que entorpecen el entendimiento y el proyecto de la ciudad actual.

10.F La memoria y la imaginación llevadas al límite, plantean sujetos límites pensados por la modernidad, pero que al final son incapaces de pensar el presente, pues una anula a la otra y viceversa. Memoria e imaginación radicales no son coincidentes pero relacionan cada una de

ellas un tiempo con un espacio. Cada arquitectura también relaciona un lugar específico con un tiempo específico.

10.G En el proyecto contemporáneo existe la lucha de las “almas” contra los “cuerpos” por hacerse un lugar en la arquitectura. O lo que es lo mismo, la disciplina de la arquitectura -la memoria- contra la imaginación, que es el acontecimiento que provoca nuevos comportamientos y formas de vida (y en definitiva nuevas arquitecturas).

10.H Hay pequeños acontecimientos -aparentemente insignificantes-, ocurridos en arquitecturas y espacios urbanos de reconocido prestigio arquitectónico y urbano, que sumándose, adquieren con el tiempo unas significaciones completamente distintas a las que cada uno de ellos individualmente puedan en principio haber supuesto. Como es la debilitación del espacio urbano público.

10.I La Mediateca de Sendai en Japón del arquitecto Toyo Ito es un ejemplo paradigmático. Se ha producido de una manera intencionada como proceso y creación capaz de conformar -gracias a él mismo-, las condiciones apropiadas que permiten prácticas de autonomía individuales y colectivas de los ciudadanos que lo utilizan (en un proceso inverso que lucha contra la pérdida del espacio público). Reúne

todas aquellas características que se han ido describiendo a lo largo de la tesis como creación artística contemporánea (radicalmente inmanente).

10.J Como fragmento final de la conclusión de la tesis, y como ejemplo práctico en el que el doctorando ha participado de manera activa -al principio de todo el proceso como director-, se ofrece una idea que se inició conscientemente como ejercicio de aprendizaje que ha evolucionado abriendo múltiples campos disciplinares y no disciplinares -público y político a la vez-, a los creadores y redactores de la propuesta hasta el momento presente. Un proyecto no realizado -fruto de un concurso de ideas donde no fue seleccionado-, pero que al “*desvanecerse en el aire*” ha provocado fugas inicialmente impensadas (no se ha construido, pero sí ha evolucionado y creado realidades múltiples, siendo reseñado en la prensa local, y habiendo tenido consecuencias reales públicas). Una idea que ha permitido a sus autores -de manera parecida a Picasso cuando pintaba para *Les demoiselles d'Avignon*-, permanecer al acecho de muchas otras posibles capturas.

Su presencia se justifica, además, por ser un trabajo de entradas conceptuales y prácticas múltiples y variadas, que conciernen al propio

proceso de ideación y redacción del proyecto, a los problemas planteados –tanto disciplinares arquitectónicos como aquellos que van más allá de los ámbitos puramente disciplinares³-, a la organización no jerarquizada de las tareas por parte de los integrantes del equipo, a los resultados técnicos y artísticos obtenidos, y a las consecuencias posteriores en el tiempo, todos ellos temas objeto de reflexión de la propia tesis.

El trabajo es fruto de una propuesta presentada al concurso de ideas convocado por el Ayuntamiento de Málaga en el año 2000, para el entorno del Monte de la Alcazaba y de Gibralfaro. La idea del Ayuntamiento era “curar” las grandes heridas provocadas por las bocas del nuevo túnel construido por debajo de la Alcazaba -para unir la Plaza de la Merced con la Plaza de Torrijos mediante un vial rodado-, y recuperar visualmente la antigua “Subida a la Coracha” que enseñaba

³ SERRANO, Eduardo: “Territorios y capitalismo”. Capítulo nº6 “Paisajes” pg. 25. Tesis doctoral en tramitación. Granada. 2005. Sobre la propuesta del concurso de la Alcazaba *“Este (...) ejemplo podría tal vez brindar la oportunidad de considerar todo (...) como el exclusivo resultado de una estrategia contra-fáctica, un posicionamiento sistemáticamente opuesto, fruto de una voluntad por labrarse un capital simbólico (Bordieu) en el campo social de los arquitectos. Sin embargo creo que hay algo más que no es posible considerar como un efecto de sobredeterminación del sistema social instituido. De hecho en el proceso de elaboración del proyecto Alcazaba los inventos mencionados no fueron buscados ni prefigurados sino que surgieron sobre la marcha, como algo que demandaba ese mismo proceso; ni tampoco fue producto de una contralógica (...) porque fue imposible encontrar un nombre que definiera los ámbitos y elementos más allá de una mera descripción en términos muy primarios (hueco, espiral, pasillo, rampa...)”*.

las viejas edificaciones populares en estado de ruina. El planteamiento del concurso era más defensivo que otra cosa, y poco ambicioso si se tiene en cuenta su privilegiada y delicada localización.

Posteriormente, esta idea evolucionó y se desarrolló hacia una propuesta cívica -sin encargo profesional-, del grupo colectivo Rizoma, que extendía el proyecto inicial hacia el Parque y el Puerto de Málaga.

Del trabajo sobre los ámbitos del Parque y del Puerto, y del estudio del Plan Especial del Puerto de Málaga, el mismo grupo Rizoma presenta alegaciones al plan. Ante la nula incidencia en la aprobación definitiva de las alegaciones aportadas al plan, el colectivo presenta recurso ante la Sala de lo Contencioso-Administrativo del Tribunal Superior de Justicia de Andalucía ⁴, justificándose en orden a graves deficiencias técnicas por un lado, y a la “expropiación” de la participación ciudadana en la que incurre el plan al no tener en cuenta ninguna de las alegaciones presentadas y eludir su cumplimiento saltándose los trámites establecidos por la Ley del Suelo, por otro lado. Este trámite

⁴ RIZOMA (colectivo). Recurso presentado Sala de lo Contencioso-Administrativo del Tribunal Superior de Justicia de Andalucía contra el Plan Especial del Puerto de Málaga. Málaga. 2005.

todavía no ha concluido en el momento de la redacción del presente documento.

Como última fase de otro de los desarrollos de la idea inicial –el centro de Málaga alrededor del monte de la Alcazaba y Gibralfaro y del puerto-, se presenta una reseña del trabajo conjunto e individual –todavía no finalizado-, de cuatro estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Granada -algunos de ellos colaboradores en el concurso citado-, que están investigando y descubriendo diferentes posibilidades de intervención proyectual con un sentido inventivo técnico y cívico nuevos para la ciudad de Málaga.

INTERVENCIÓN EN EL MONTE DE LA ALCAZABA-GIBRALFARO DE MÁLAGA

Desde el comienzo se plantearon las siguientes cuestiones:

- El lugar elegido para el concurso era/es un espacio estratégico desde el punto de vista geográfico, territorial, cultural e histórico. Desde él se ha estructurado y organizado la ciudad de Málaga extendiéndose hacia el otro lado del río Guadalmedina al oeste, y se protege desde una situación privilegiada con la Alcazaba y el Castillo en un promontorio elevado que se conecta con el Parque Natural de los Montes de Málaga a través del Monte de la Victoria (efectivo corredor y pulmón verde de la ciudad). Además, los restos de la primera ciudad fenicia descansan en la falda del monte. Y cada época histórica ha ido dejando su huella excavada en el lugar (fenicia, romana, musulmana, cristiana...).

- La solución del problema generado por el túnel era la oportunidad para pensar todo el espacio urbano próximo al entorno y las faldas del monte, y no ser sólo una propuesta paisajística y superficial concentrada en un solo lugar (intención del ayuntamiento).

- El planteamiento de la idea debía extenderse a diversas disciplinas que conocen del funcionamiento de la ciudad y del territorio (no sólo arquitectos y urbanistas, sino geógrafos, arqueólogos, economistas, ingenieros de caminos, de montes, de minas, biólogos...).

- La ambición de la propuesta obligaba a un presupuesto y dedicación fuera del alcance de las posibilidades de un estudio de arquitectura de tamaño reducido. Hubo que buscar una colaboración externa –Elisardo Sánchez Asesores-, para que al menos, sufragase los gastos del trabajo y aportase profesionales distintos de los arquitectos (ingenieros, etc..., y estudiantes de arquitectura que dominasen las herramientas gráficas digitales).

- Durante el desarrollo del proyecto se cuestionó la posibilidad de ajustarse más a las intenciones timoratas del ayuntamiento, para tener alguna posibilidad de ganar, pero se desechó al entender todo el grupo que era mucho más interesante para el propio grupo y para la ciudad el trabajo que se estaba ejecutando que el resultado del concurso convocado. El resultado fue involucrarse en problemas disciplinares arquitectónicos más amplios y la extensión del ámbito territorial propuesto por el ayuntamiento.

MEMORIA DEL CONCURSO SOBRE LA INTERVENCIÓN EN EL MONTE DE LA ALCAZABA-GIBRALFARO DE MÁLAGA

“VERDE PROFUNDO”

NUESTRA PROPUESTA ES DOBLE

HABLAMOS DE UN ACTUAR LEVE

Pues las cosas se encuentran bien como están en el conjunto Alcazaba-Gibraltar. Sólo es necesario un sencillo y sensible tratamiento del contexto apoyado en lo verde, en la jardinería y en un leve movimiento de la topografía, para recuperar su formidable potencia.

La montaña es ahora más emocionante que nunca. Queremos para ella más vida y más ciudad.

El concurso que nos convoca abre una gran oportunidad para plantear la necesidad de la reconciliación definitiva entre la naturaleza y la cultura, la vida biológica y la ciudad viva, el Monte Gibraltar-Alcazaba y Málaga ciudad. Así de pronto hemos descubierto el monte. El espacio antes residual, traseras descuidadas e innobles de la ciudad, se recupera como una zona de encuentro frente a la que Málaga debe construir su más atractiva fachada.

Y DE UN ACTUAR AUDAZ

La montaña también acepta en sus entrañas una apuesta valiente por construir un espacio singular que sin transformar nada de lo que disfrutamos consolide una fértil idea de ciudad única y nuestra.

La forma de abordar el proyecto implica ensanchar el ámbito de la convocatoria del concurso, ya que esa zona de mestizaje que se sitúa entre la ciudad y la montaña, se expande y desborda las rígidas tramas urbanas.

DOBLE TAMBIÉN EN EL TIEMPO

A la vez nos damos cuenta de que estamos ante una oportunidad especial para encontrar y mostrar la historia sepultada, testimonio del pasado, y además de abrir puertas al futuro, reinventando el lugar.

HACIA EL PASADO

Lo propuesto es la continuación natural de intervenciones históricas concentradas en este auténtico núcleo germinal de la ciudad: iniciado con el primer asentamiento fenicio, seguido del Teatro Romano y después con el Castillo y la Alcazaba nazaríes, por mencionar sólo las más importantes.

Pero los antecedentes más próximos son los proyectos de la Sociedad Propagandista del Clima de principios del siglo XX, que cristalizaron con los paseos de ladera en el monte Gibraltar, el túnel de Mundo Nuevo, la reforestación del Monte, los jardines de Puerta Oscura y de Pedro Luis Alonso; y más tarde con la recuperación-inventiva del conjunto de la Alcazaba.

HACIA EL FUTURO

El reciente túnel que une la Plaza de la Merced y la de Torrijos es una etapa

más. Sin embargo constituye la oportunidad que ahora se trata de aprovechar conjugando ambición y prudencia, lanzando un proyecto ciudadano, capaz de aglutinar las fuerzas más generosas de Málaga en el directo beneficio de todos sus habitantes. Y como consecuencia de potenciar la presencia nacional e internacional que por su tamaño, vitalidad y pujanza económica merece.

Pero no hacemos nada realmente novedoso, pues todo nos lo dicta la geografía y la historia, reconociendo las excepcionales ventajas derivadas de la situación del Monte Gibralfaro y de la Alcazaba como centro de la ciudad y de la Costa del Sol. Este punto sigue siendo, desde que así lo reconocieron los fenicios, un auténtico fulcro estratégico regional.

NUEVO ENTORNO DE LA ALCAZABA

La ejecución del túnel que conecta las plazas de la Merced y Torrijos muestra las heridas que su trazado ha provocado en las bocas que dan acceso a estos importantes espacios urbanos. Nuestra propuesta se fundamenta en una restitución paisajística que integra la infraestructura viaria enterrada con las laderas del conjunto monumental. La solución que se propone en ambos extremos es de la misma naturaleza pero adaptada a cada lugar:

LADERA SUR

Junto a la Plaza de Torrijos se propone construir una colina artificial sobre el extremo del parque de Pedro Luis Alonso, que oculte la boca del túnel. Esta entrada a su vez ofrecerá una nueva forma más urbana (menos dura), presentando hacia la plaza una entrada baja, rectangular y alargada, integrada con el resto del zócalo que sostiene el jardín de Puerta Oscura.

Los jardines de Puerta Oscura se amplían hasta el actual Museo de la Ciudad, manteniendo su acceso actual, que se bifurca en dos direcciones; este y oeste. De esta forma el parque ampliado adquirirá una forma en cierta manera simétrica con dos grandes muros, el viejo que se eleva tras los edificios del Parque, y el nuevo que recogerá la nueva boca del túnel. El nuevo acceso hacia el este de los jardines servirá para facilitar el acceso rodado de carga y descarga al Museo de la Ciudad.

LADERA NORTE

En el extremo opuesto, salida a la Plaza de la Merced y calle Alcazabilla, se plantea una solución similar, sustituyendo la actual edificación viviendas y cine Albéniz -, por una nueva colina artificial que haría avanzar la topografía arbolada hasta el mismo suelo de la ciudad. Con este tratamiento la boca del túnel no sería directamente visible desde la ciudad, sino a través de un suave itinerario sinuoso de parque que muestra el túnel detrás de la topografía y sus árboles.

Esta colina, como la anterior, construida con el material pétreo sobrante de las excavaciones de los túneles, acoge los restos arqueológicos del lugar en un "recinto arqueológico", respetando sus trazas y posiciones históricas, y protegidos con unas bóvedas de hormigón que dan forma a las colinas y permiten su cómoda y atractiva visita interior.

RECONCILIACIÓN CON LA NATURALEZA

ASPECTOS CONCRETOS

- *Se opta por un manejo imaginativo de los materiales de que da cuenta la historia del medio ambiente de Málaga: la base ecológica previa al hombre, el espacio rural antropizado, los ejemplos de los jardines históricos con sus maravillosas especies exóticas y el cosmopolita paisajismo urbano de hoy en día.*
- *La nueva vegetación se acompaña de un nuevo suelo de topografía suave y ondulada que facilita la transición entre monte y ciudad en un extenso parque semiurbano de gran riqueza paisajística.*
- *Fuerte dinamismo entre estaciones, entre día y noche; también a medio y largo plazo. Cambios en el follaje, en el color, en la textura de los diversos estratos vegetales, incluso en el mismo suelo.*
- *Diálogos diferenciados con los jardines y las formaciones vegetales próximas: Plaza de la Merced, jardines de la calle Alcazabilla, Casa del Jardinero, el Parque y las alineaciones arboladas adyacentes, los jardines de Puerta Oscura y de Pedro Luis Alonso, el del Hospital Noble, y por supuesto, con el Monte Gibralfaro.*
- *Juego de relaciones entre las laderas norte y sur de la Alcazaba: uso general del pino piñonero en las elevaciones a media altura; mientras que los demás conjuntos vegetales se hacen reflejos unos a otros a la vez que se diferencian cuidadosamente según las condiciones concretas de humedad, soleamiento, brisas marinas, las resonancias con los jardines próximos, etc.*
- *Rivalidades y amoríos entre la vegetación y las construcciones y edificios, especialmente las murallas, pero también las aperturas de los nuevos subterráneos: los espacios de protección y exhibición de los restos arqueológicos, la Nave, los aparcamientos, la ampliación de las oficinas del ayuntamiento.*
- *Solución de objetivos funcionales mediante la vegetación: lugares de estancia, vistas, protección de zonas peligrosas, barreras al paso, filtros, pantallas e hitos visuales, organización de recorridos, etc.*

DESCRIPCIÓN SINTÉTICA DE LO PROPUESTO SEGÚN LAS GRANDES ZONAS

- *Saneamiento y enriquecimiento de todos los estratos de la vegetación del Monte Gibralfaro, que se prolonga en las zonas aledañas con encinas en la ladera norte y algarrobos en la orienta al sur.*
- *Tratamiento de las murallas y de los taludes contiguos con plantación densa, de bajo porte y con trepadoras, junto con ocasionales ejemplares de especies de mayor altura.*
- *Un bosque de pinos y vegetación menor complementaria, conformando un conjunto de agradable y tranquila estancia para el relieve alomado intermedio de la zona arqueológica.*
- *Arboles de hoja caduca para los espacios más próximos a la ciudad, en la peatonalizada calle Alcazabilla: para un intenso uso urbano, tanto en verano como en invierno.*

- La pequeña elevación transitable que se propone al este del jardín de Pedro Luis Alonso dispone de una cubierta con pinos y palos borrachos, además de otras especies menores muy vistosas.

- Zona de las antiguas casas de la Coracha, con mezcla de vegetación de monte y la propia de los jardines de Puerta Oscura, cubriendo selectivamente las paredes y escarpes con trepadoras y especies rústicas.

MOVILIDAD PARA UN NUEVO CENTRO

IDEAS PARA MEJORAR LAS VÍAS DESTINADAS A LOS TRÁFICOS RODADO Y PEATONAL

Nuestro proyecto liga el conjunto monumental Alcazaba-Gibralfaro cómodamente con el centro de la ciudad. Prevé el potencial turístico y la oferta de servicios que ofrecerá la ciudad en el futuro.

Se destacan de un análisis del entorno urbano que acontece en nuestra propuesta las siguientes cuestiones:

- la calle Guillén Sotelo amplía su uso a peatonal. El gran muro de mampostería alberga tiendas, cafeterías, restaurantes, etc, que hagan más agradable su recorrido.

- la Avda. de Cervantes se peatonaliza.

- la calle Alcazabilla se convierte en recorrido turístico-arqueológico sobre las ruinas que se encuentran en el lugar.

- los nudos de salida del túnel en dirección a la plaza de Torrijos se simplifican y se dimensionan a su uso.

La solución que se propone es clara: peatonalización de las calles Alcazabilla, Cervantes y Guillén Sotelo y simplificación del nudo rodado de la Plaza de Torrijos, proporcionando continuidad peatonal y ambiental del Paseo del Parque hacia el Paseo de Reding, que se alarga en dirección hacia el oeste 70 metros.

ENRIQUECER LA RED DE RECORRIDOS EN TORNO AL MONUMENTO

La centralidad se construye con el monumento como "atractor", pero es necesario además insertarlo en una eficaz red de recorridos. El itinerario Centro-M.Picasso-Alcazaba se enriquece fundamentalmente utilizando el corazón de la montaña.

Nuestra propuesta da un carácter eminentemente urbano a los actuales túneles: el antiguo de Puerta Oscura y el nuevo que ha conectado las plazas de Torrijos y de la Merced. Y también al que conduce al ascensor de acceso a la Alcazaba. De esta manera, las infraestructuras dejan de ofrecer un uso de paso funcional para adquirir una actividad y vida propiamente urbanas. Los trazados de los túneles exigentes se relacionan entre sí, permitiendo y provocando, mediante una red de recorridos y espacios peatonales confortables e interesantes, la utilización flexible.

Como espina dorsal de la red "interior" se liga la calle Granada y el Paseo de Reding, en un recorrido por la calle Zegrí —que se abre según lo previsto en el Plan—, el nuevo "Parque Arqueológico", el Teatro Romano, el ascensor de la Alcazaba, la espiral hacia Puerta Oscura, la Nave, la subida a la Coracha, los

jardines de Puerta Oscura y el Museo de la Ciudad.

Los recorridos interiores son suficientemente variados y ricos en acontecimientos como para convertirse en el soporte principal de una nueva red de itinerarios peatonales que ensancharía hasta el puerto la futura peatonalización del centro histórico.

TÚNEL DE CONEXIÓN DIRECTA A LA RONDA

El Plan General recoge un trazado que proporcionará un acceso rápido desde las rondas al centro bajo el monte de Gibralfaro.

La idea que ofrece nuestro proyecto es ligar la llegada de dicho viario a un gran aparcamiento subterráneo bajo la colina artificial situada a la salida del túnel actual. A la vez se proporcionan salidas directas a la superficie en la rotonda de Torrijos, por ser el lugar de máxima accesibilidad y reparto de flujos circulatorios, y por disponer de sección y superficie suficiente para incorporar los accesos y entradas a la compleja infraestructura del nuevo túnel.

Este viario también debe disponer de continuidad hacia el puerto, coordinado con el futuro soterramiento del Paseo de los Curas.

ACTUAR AUDAZ

LA ARQUITECTURA COMO ESPACIO

La arquitectura que se propone es un conjunto de espacios para la relación excavados en el corazón de la montaña.

Un espacio de vocación plástica, sinuoso y longitudinal desde Alcazabilla a Reding, iluminado con lucernarios que captan la luz natural desde el exterior, y acompañado de otros espacios, interseca, hace suyos y cualifica para el uso ciudadano los espacios enterrados preexistentes.

Se aprovechan las singulares cualidades de las grandes obras subterráneas: desde las asociadas al imaginario profundo del hombre, al mismo nivel que lo que representa el mar, el cielo, el bosque, los grandes ríos,... con su paradójica y característica dimensión cósmica..., hasta sus singulares propiedades ambientales y sensoriales: isotermia, aislamiento acústico, ausencia de referencias externas (temporales o espaciales) que permiten crear infinitud de mundos virtuales, escenarios y atmósferas muy alejadas de la experiencia cotidiana.

LA NAVE

Es un espacio circulatorio y de relación que se divide en dos rampas. Una de ellas atraviesa el nuevo túnel, la otra pasa por encima. Una escalera mecánica sube hasta el túnel de Puerta Oscura. En el lugar de contacto con los túneles existentes se horada un espacio en múltiple altura que se abre a la luz exterior. En el extremo este de la nave se proyecta la Gran Sala con un graderío, que dispone de luz natural y salida a través de la subida a la Corcha.

Las salidas este y oeste encuadran la mirada la avenida de Cánovas del Castillo y el mar por un lado, y a la zona arqueológica del Teatro Romano y la Catedral.

EL PARQUE ARQUEOLÓGICO Y CENTRO DE INTERPRETACIÓN

Un espacio abovedado, que conforma exteriormente las colinas artificiales de Alcazabilla, acoge en su interior los restos arqueológicos existentes en el lugar.

EL SALÓN DEL ASCENSOR

Es una sala rectangular con un suelo sinuoso y cavernoso que conduce al ascensor de la Alcazaba que existe.

LA ESPIRAL

Conecta verticalmente los dos túneles existentes y sale al exterior a través de un lucernario y una trinchera superior que se abre en la roca mirando al Monte del Calvario.

SISTEMA CONSTRUCTIVO**ESQUEMA DEL PROCESO DE EJECUCIÓN DE LAS OBRAS SUBTERRÁNEAS**

Se propone el "método austríaco" como sistema más apropiado para proceder a la excavación en el interior del monte Alcazaba-Gibralfaro porque permite prevenir la posible aparición de problemas por el buzamiento de fragmentos de los estratos pizarrosos.

La excavación comienza por la parte superior de las futuras bóvedas mediante rozadora. A medida que se descende se consolidan las partes superiores con proyección de hormigón.

Para alturas libres de hasta 2 m se usará mini-retroexcavadora-cargadora.

La pizarra quedará vista allí donde interese mediante el uso de bulones (siempre que se resuelvan satisfactoriamente los problemas geotécnicos).

Las excavaciones verticales (por ejemplo, la destinada a la Espiral) se realizarán disponiendo una pantalla perimetral de pilotes, excavando posteriormente con métodos convencionales.

MATERIALES - SOSTENIBILIDAD

Las tierras extraídas de la excavación del proyecto se reutilizan para conformar la nueva topografía propuesta en la frontera entre la ciudad y el monte. El hormigón utilizado en la construcción del conjunto edificado se ejecutará con árido obtenido del machaqueo de la piedra pizarra excavada.

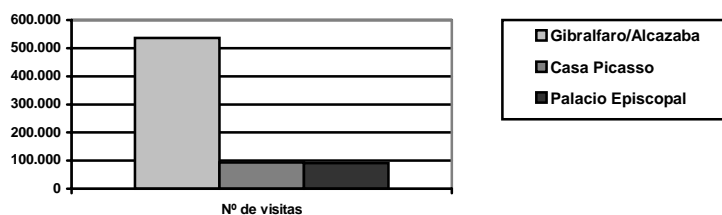
MEDICIÓN Y PRESUPUESTO EJECUCIÓN MATERIAL INTERIOR			
ALCAZABA			
Túnel principal (ancho medio 25 m/altura media 16m)	Excavación + Movimiento de tierras M² construidos	242 m.l. 7.500 m²	968.000.000 ptas 750.000.000 ptas

Espiral	Excavación + Movimiento de tierras M² construidos Pilotes	17.180 m³ 2.500 m²	8.590.000 ptas 250.000.000 ptas 54.769.000 ptas
Lucernarios	Excavación + Movimiento de tierras Torres de cristal Pilotes	5.445 m³ 891 m²	2.722.500 ptas 44.550.000 ptas 65.400.000 ptas
Túnel hasta ascensor	Excavación + Movimiento de tierras M² construidos	38,61 m.l. 600 m²	48.262.000 ptas 60.000.000 ptas
Cúpulas (estim.)			261.540.000 ptas
Arranque, carga y transporte de material		127.800m³	61.344.000 ptas
Instalaciones e infraestructura			992.000.000 ptas
TOTAL			3.567.177.000 ptas

PREVISIÓN DE IMPACTO ECONÓMICO

La inversión inicial del proyecto se recuperaría en el primer año o, a lo sumo, el segundo año, con el incremento del PIB y los ingresos a la hacienda pública. Las visitas a conjuntos monumentales en 1999 alcanzaron la cifra de 721.000, un 34 por ciento más que en 1998. Destacando el significativo incremento del turismo de cruceros con un 58,6 por ciento de pasajeros más desembarcados en el puerto de Málaga.

VISITAS A HITOS MONUMENTALES O HISTÓRICOS DE MÁLAGA (1.999)		
Hitos	Visitantes	
	Nº	%
Alcazaba/Castillo Gibralfaro	536.000	74,3
Casa Natal de Picasso	94.000	13,0
Palacio Episcopal	91.000	12,6
Total	721.000	100



En el primer trimestre del año en curso se estimó una media de estancia por turista de cuatro a cinco días en la provincia de Málaga, según la Dirección General de Planificación Turística de la Junta de Andalucía, con una media de gasto diario de 11.162 pesetas. Para estimar el impacto económico del proyecto así como los beneficios indirectos para la ciudad de Málaga se ha tendido a la baja, considerando tan sólo un día de visita a la ciudad y un gasto medio diario que oscila sobre la media provincial, aún siendo notablemente superior el gasto generado por el turismo de cruceros, en alza en los últimos años y con unas extraordinarias posibilidades de crecer en Málaga ciudad. La tendencia alcista actual en el incremento de visitas (34%) así como el efecto generador de flujos de la actuación emblemática, nos sirve como punto de partida para estimar que el número de visitas a la ciudad se duplicaría en el primer año. Un planteamiento inicial muy lejos de las cotas alcanzadas en el Museo Guggenheim, sin ánimo de extrapolar, con una previsión de más de un millón de visitas, generándose una riqueza de más de 25.000 millones de pesetas de PIB en el País Vasco.

INGRESOS ANUALES SEGÚN UN PREVISIBLE INCREMENTO DE VISITAS				
(millones de pesetas)				
Gasto Diario (pesetas)	Número de Visitantes			
	250.000	500.000	750.000	1.000.000
10.000	2.500	5.000	7.500	10.000
11.000	2.750	5.500	8.250	11.000
12.000	3.000	6.000	9.000	12.000

Tras las estimaciones de impacto económico que generaría una actuación singular de esta magnitud como referente atractor de la ciudad de Málaga, es previsible recuperar la inversión inicial del proyecto desde el primer año o, a lo sumo, en el segundo año, si consideramos los valores mínimos de contribución al PIB reflejados en la tabla. Aunque consideramos como valor medio previsible un incremento de 500.000 visitas con un gasto medio de 11.000 pesetas día generaría 5.500 millones de pesetas. Por tanto, una recuperación de la inversión inicial más rápida que las desarrolladas en otras ciudades, como es el caso de otras operaciones singulares.

A.1.1

anejo. una estatua ¿de qué?. José María Romero

- 1.propuesta de intervención en el monte de la alcazaba de Málaga
- 2.resena de la continuación de las ideas de la intervención en el monte de la alcazaba de Málaga
 - 2.1.propuestas alternativas para el parque y el puerto de Málaga
 - 2.2.crítica pública al p.e. del puerto de Málaga
 - 2.3.recurso contra el p.e. del puerto ante la sala de lo contencioso-administrativo del tribunal superior de justicia de Andalucía
 - 2.4.proyectos fin de carrera de estudiantes de la e.t.s.a. Granada en el entorno del monte de la alcazaba y el puerto de Málaga

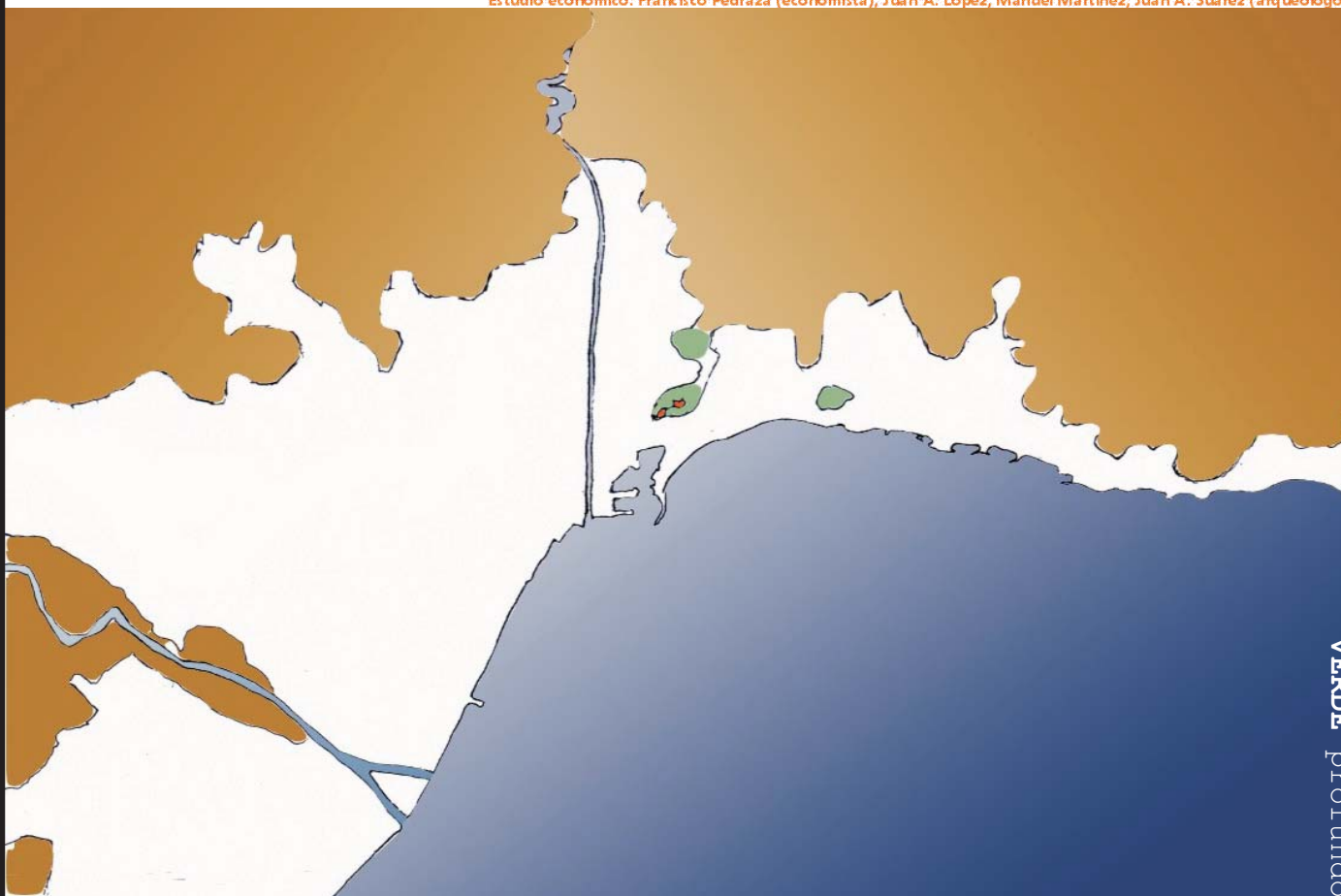
A.1.2



A.1.3

INTERVENCIÓN EN EL MONTE DE LA ALCAZABA EN MÁLAGA 2000

José María Romero, Rafael Reinoso, Eduardo Serrano y José Ojeda, arquitectos, Virgilio Martínez, arqueólogo, con la consultora AUREN-ELISARDO SANCHEZ
Asesores: Alfredo Rubio (geógrafo), Alfredo Balseira (ingeniero tec. de minas), Víctor Hernando (ingeniero tec. de obras públicas), Eduardo García, Antonio Morgado (arqueólogos)
Colaboradores: Francisco Abarca, Pedro Beltrán, David Cabrera, Ana Díaz, Marta Lomas, Luis J. López-Cózar, Silverio Martínez, Rubén Mora, Javier Rueda
Estudio económico: Francisco Pedraza (economista), Juan A. López, Manuel Martínez, Juan A. Suárez (arqueólogos)



VERDE profundo

A.1.4



A.1.1.5



málaga desde el monte y el castillo de gibralfaro



la alcazaba



VERDE profundo

A.1.6



A.1.7

teatro romano y alcazaba

monte de gibralfaro



jardines de pedro luis alonso



el parque



VERDE profundo

A.1.8



VERDE profundo



estado previo entorno alcazaba

VERDE profundo

A.1.9



túnel existente



estado previo subida a la coracha



VERDE profundo



estado previo

vista de la propuesta VERDE profundo

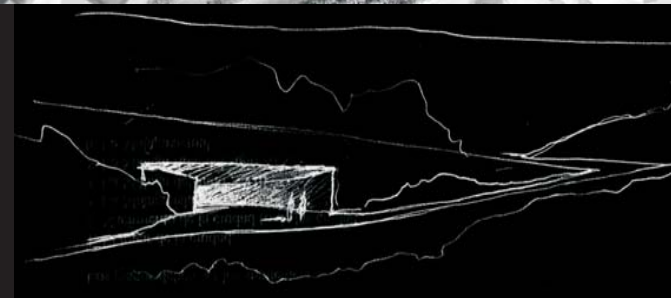
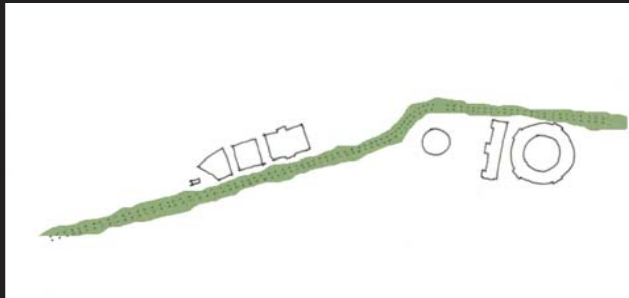


VERDE profundo

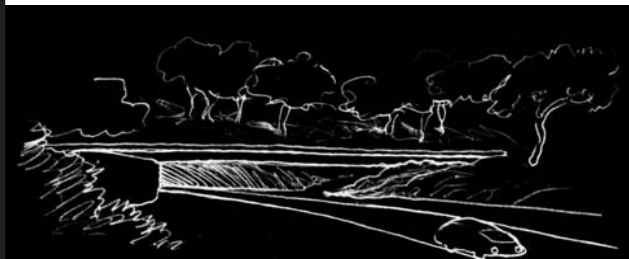
A.1.11 maqueta de la propuesta
VERDE profundo



conexión verde entre paseo del
parque y paseo reding



propuesta de nuevas puertas
para los túneles



A.1.12

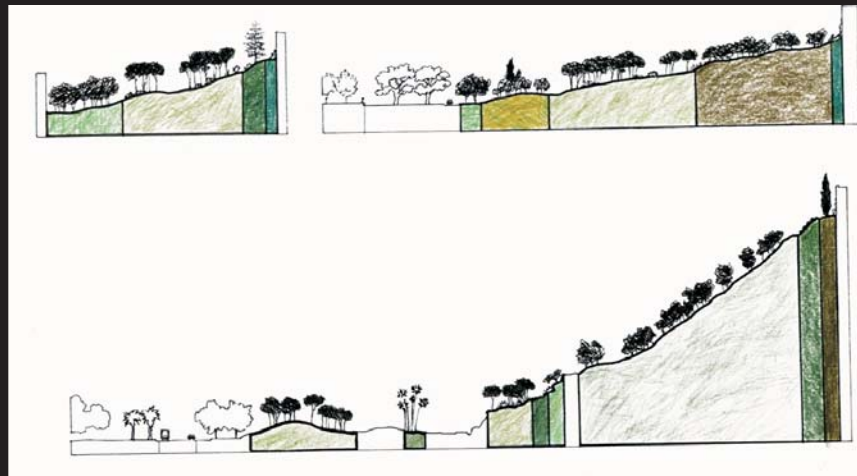


VERDE profundo

1.13



secciones de los pisos y especies vegetales propuestas



Lista de las especies más importantes según zonas

Clave zona	ARBOLES (en negrita)
1	Vegetación subarbórea
1	Esparraguera (<i>Asparagus albus</i>) Acanto (<i>Acantus mollis</i>) Enebro (<i>Juniperus sp.</i>) Helechos etc.
2	Pino carrasco (<i>Pinus halepensis</i>) Espino (<i>Rhamnus olivoides</i>) Retama (<i>Spartium junceum</i>) etc.
3	Encina (<i>Quercus ilex</i>) Madroño (<i>Arbutus unedo</i>) Lentisco (<i>Spartium junceum</i>) Retama (<i>Spartium junceum</i>) etc.
4	Pino piñonero (<i>Pinus pinea</i>) Fatsia (<i>Fatsia japonica</i>) Mirto (<i>Myrtus comunis</i>) Palmito (<i>Chamaerops humilis</i>) etc.
5	Arce negundo (<i>Acer negundo</i>) Arces de varias especies y variedades
6	Mimosa (<i>Acacia decurrens</i> var. <i>Dealbata</i>) Ciprés (<i>Cupressus sempervirens</i>)
7	Tipuana (<i>Tipuana tipu</i>)
8	Pitosporo (<i>Pittosporum tobira</i>) Fatsia (<i>Fatsia japonica</i>) Enebro (<i>Juniperus sp.</i>) Madreselva (<i>Lonicera japonica</i>) Hiedra (<i>Hedera helix</i>) etc.
9	Araucaria (<i>Araucaria excelsa</i>) Enebro (<i>Juniperus sp.</i>) etc.
10	Jacaranda (<i>Jacaranda mimosaefolia</i>) Civía (<i>Civía minata</i>) Celestina (<i>Plumbago capensis</i>) Dombeya (<i>Dombeya decurrens</i>) Jazmines (<i>Jasminum sp.</i>) Bougavillas (<i>Bougavillea sp.</i>) Espino de coral (<i>Pyracantha sp.</i>) etc.
12	Palo borracho rosado (<i>Chorisia speciosa</i>) Acalifa (<i>Acalypha wilkesiana</i>) Ave del paraíso (<i>Srteitzia reginae</i>) etc.
13	Arbol de Júpiter (<i>Lagerstroemia indica</i>)
14	Washingtonia (<i>Washingtonia robusta</i>)
15	Granado (<i>Punica granatum</i>) Palmito (<i>Chamaerops humilis</i>) Mirto (<i>Myrtus comunis</i>) Lantana (<i>Lantana camara</i>) etc.
16	Algarrobo (<i>Ceratonia siliqua</i>) Palmito (<i>Chamaerops humilis</i>) Santolina (<i>Santolina chamecyparissus</i>) Romero (<i>Rosmarinus officinalis</i>) etc.
17	Glicinia (<i>Wisteria floribunda</i>) Bignonia (<i>Tecomaria capensis</i>) Bougavillas (<i>Bougavillea sp.</i>) Solandra (<i>Solandra grandiflora</i>) Santolina (<i>Santolina chamecyparissus</i>) etc.
18	Higuera (<i>Ficus carica</i>) Romero (<i>Rosmarinus officinalis</i>) Jazmines (<i>Jasminum sp.</i>) etc.
19	Romero (<i>Rosmarinus officinalis</i>) Jazmines (<i>Jasminum sp.</i>) etc.
20	Espiego (<i>Lavandula stoechas</i>) Tomillo (<i>Thymus vulgaris</i>) Jazmin (<i>Jasminum fruticosum</i>) Santolina (<i>Santolina chamecyparissus</i>) Romero (<i>Rosmarinus officinalis</i>) etc.
21	Ciprés (<i>Cupressus sempervirens</i>) Jazmin de invierno (<i>Jasminum nodiflorum</i>) etc.
22	Pino carrasco (<i>Pinus halepensis</i>) Matagallo (<i>Philomichia ichnites</i>) Jaguarzo (<i>Cistus albidus</i>) Torvisco (<i>Daphnae gridium</i>) Palmito (<i>Chamaerops humilis</i>) Enebro (<i>Juniperus Oxycedrus</i>) etc.
23	Arboles existentes que no se afectan O vegetación de jardines actuales a adaptar



VERDE
DISEÑO

1.15



VERDE profundo



1.16

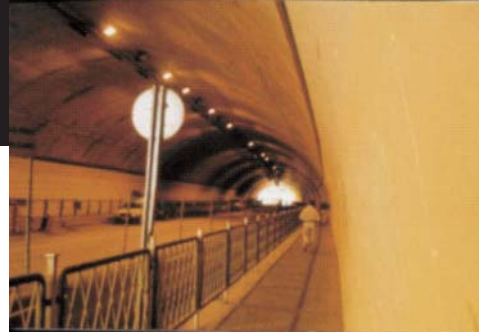
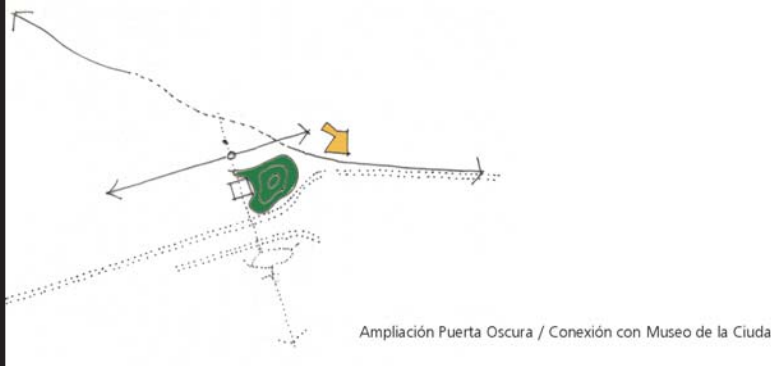
VERDE
proFundo



1.17

la montaña excavada a lo largo de la historia

nuevas relaciones propuestas



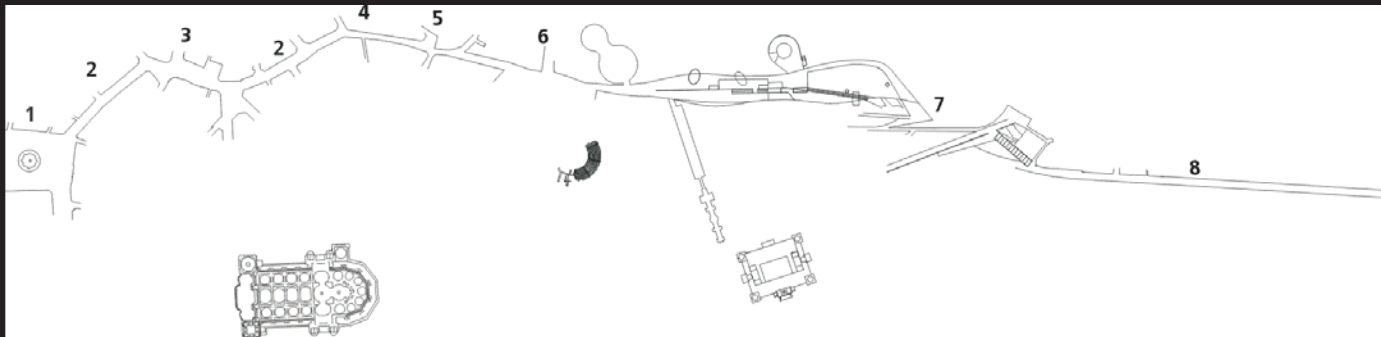
ABRIL 2014 EXCAVADA

verde PROFUNDO

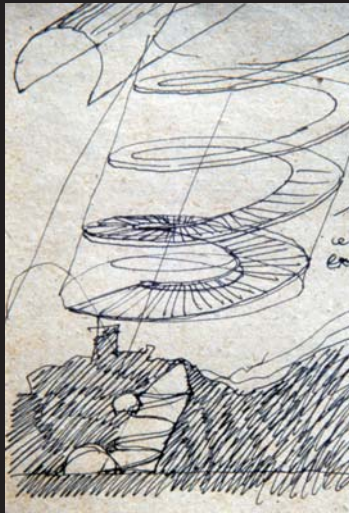
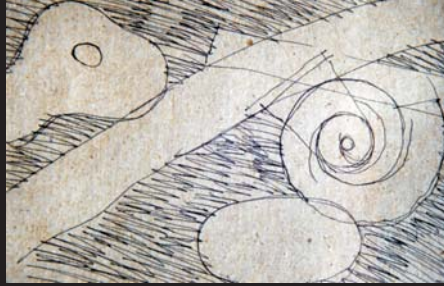
A vertical strip of architectural diagrams and maps. It includes a map of the city of Madrid with a green area highlighted, and several smaller diagrams showing different views and sections of the project. The text 'verde PROFUNDO' is written vertically on the right side.



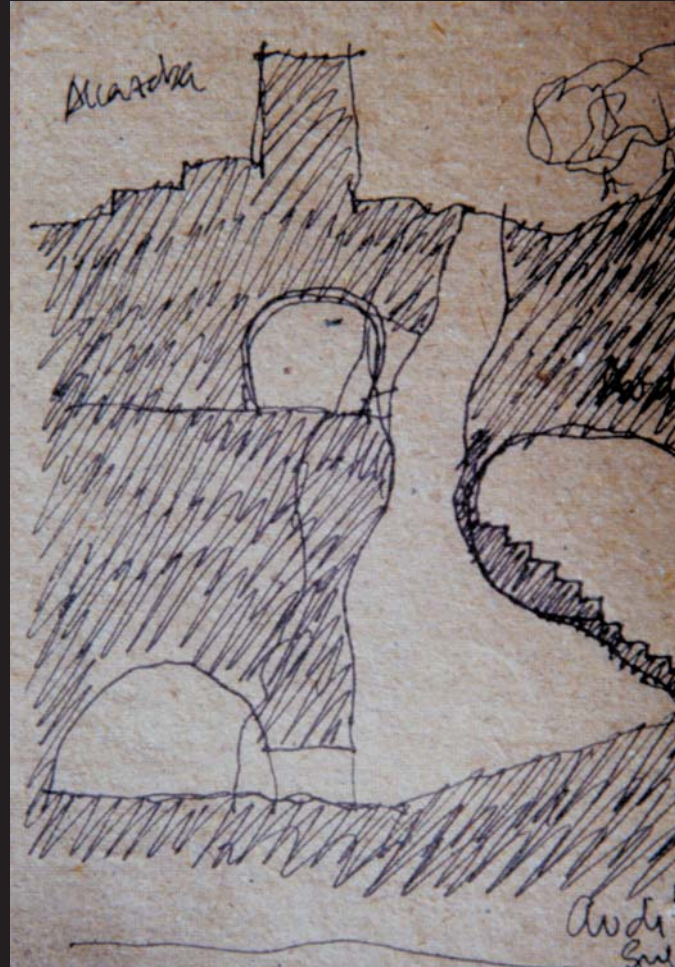
relaciones del nuevo sistema de túneles proyectado



1.19

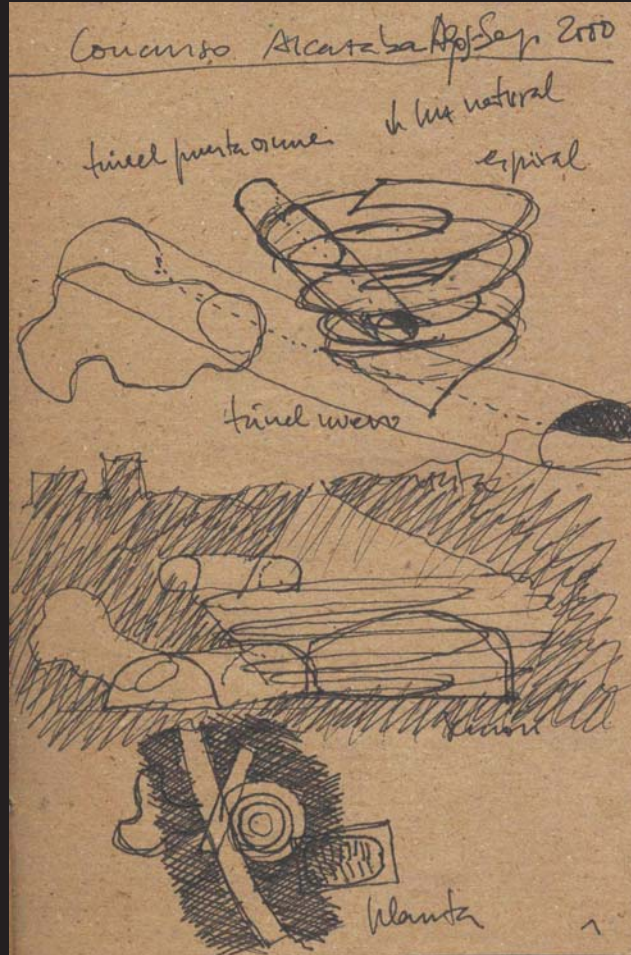


croquis de trabajo



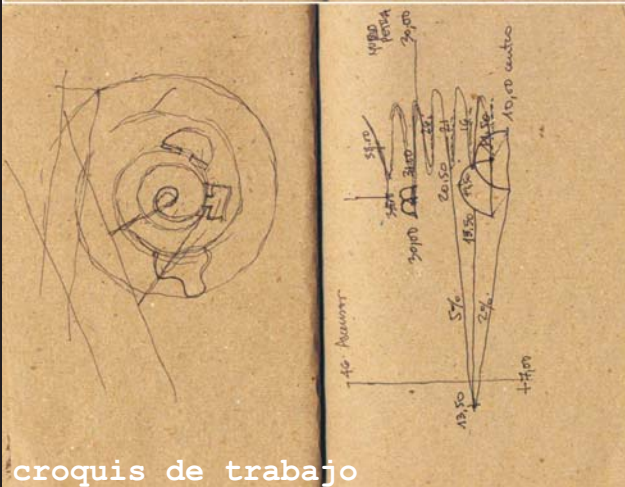
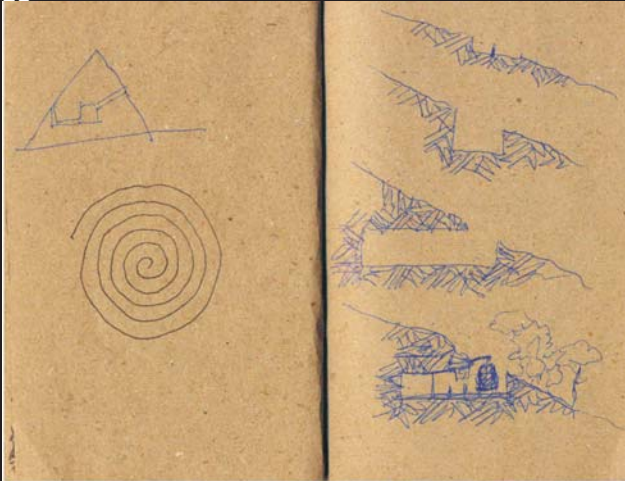
verde **PROFUNDO**

1.20

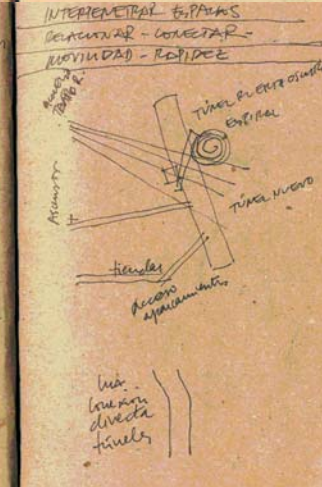
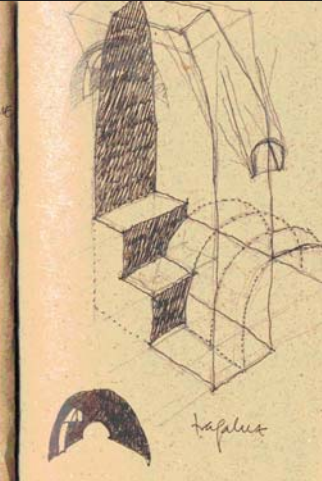
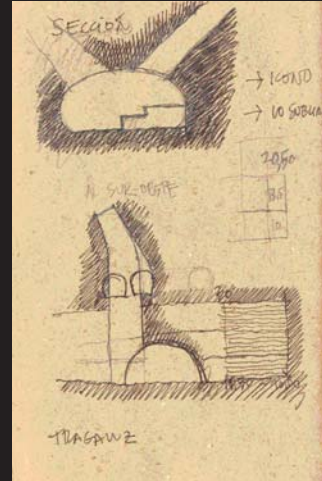


verde PROFUNDO

1.21



croquis de trabajo



verde PROFUNDO

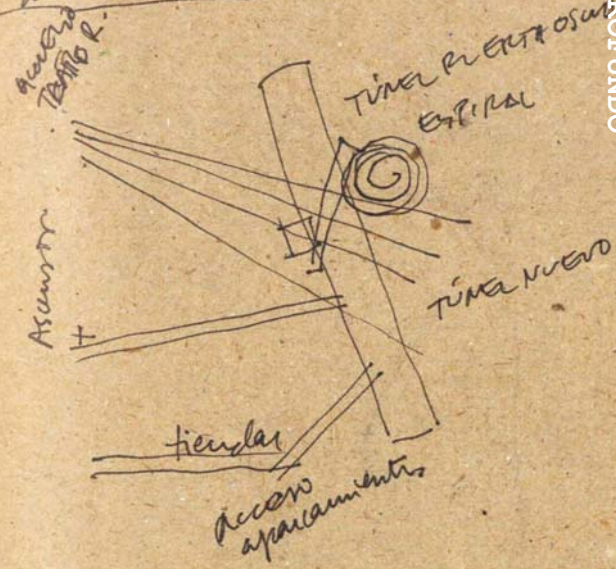
1.22

galerías mecánicas
en lujos de rampas



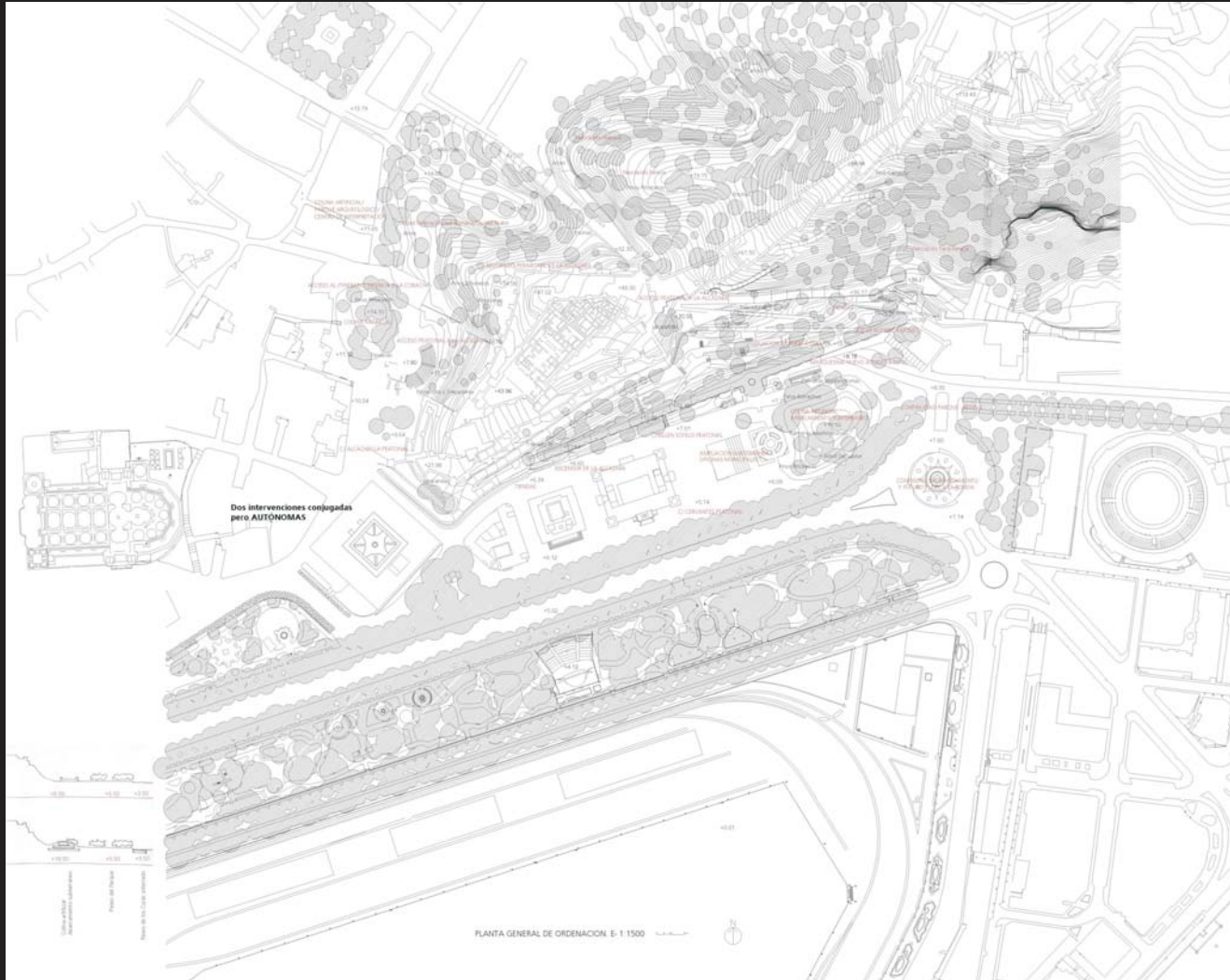
croquis de trabajo

INTERPENETRAR ESPACIOS
 RELACIONAR - CONECTAR -
 MOVILIDAD - RAPIDEZ

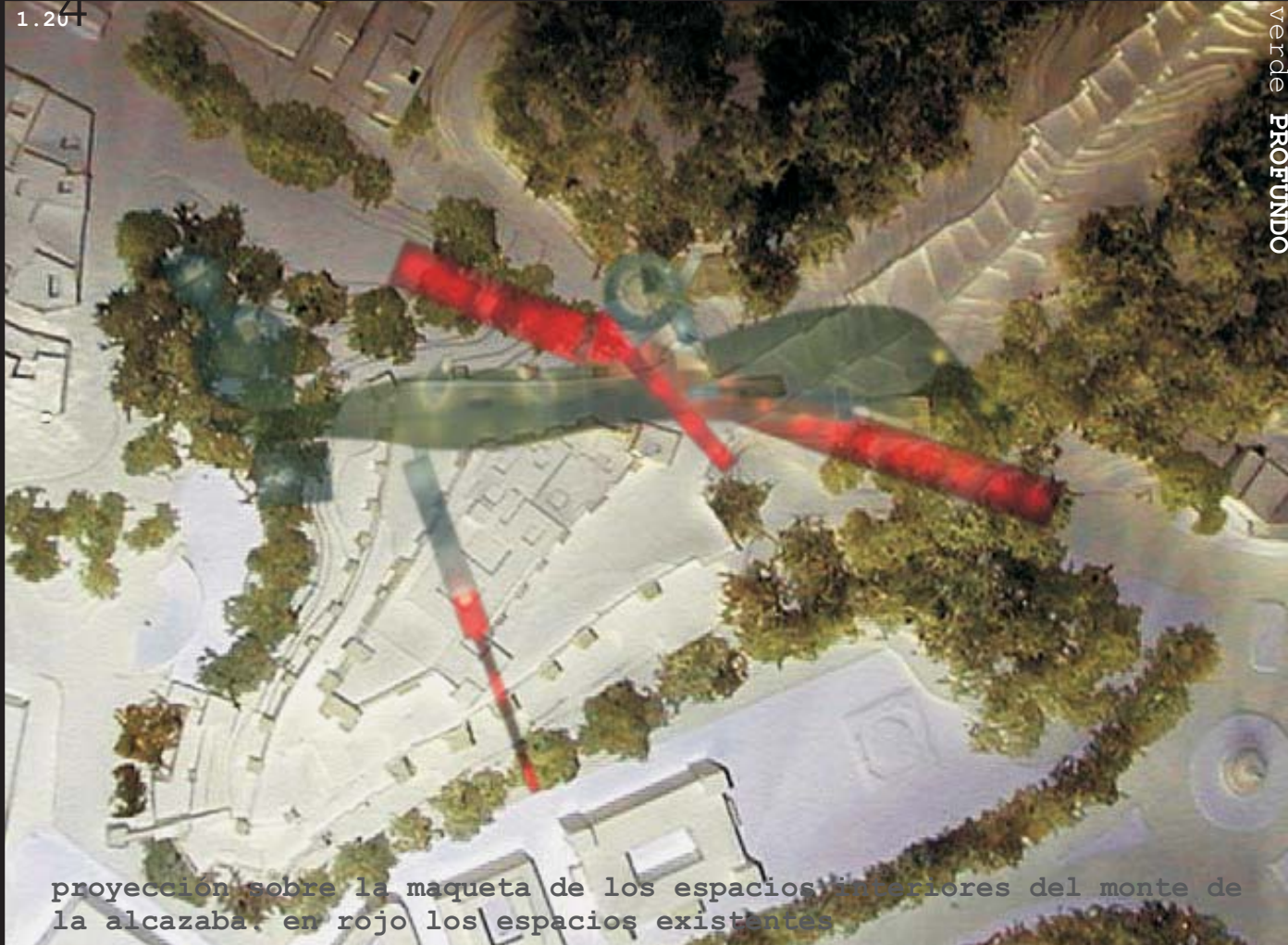


las
 conexiones
 directas
 túneles

verde PROFUNDO



1.264

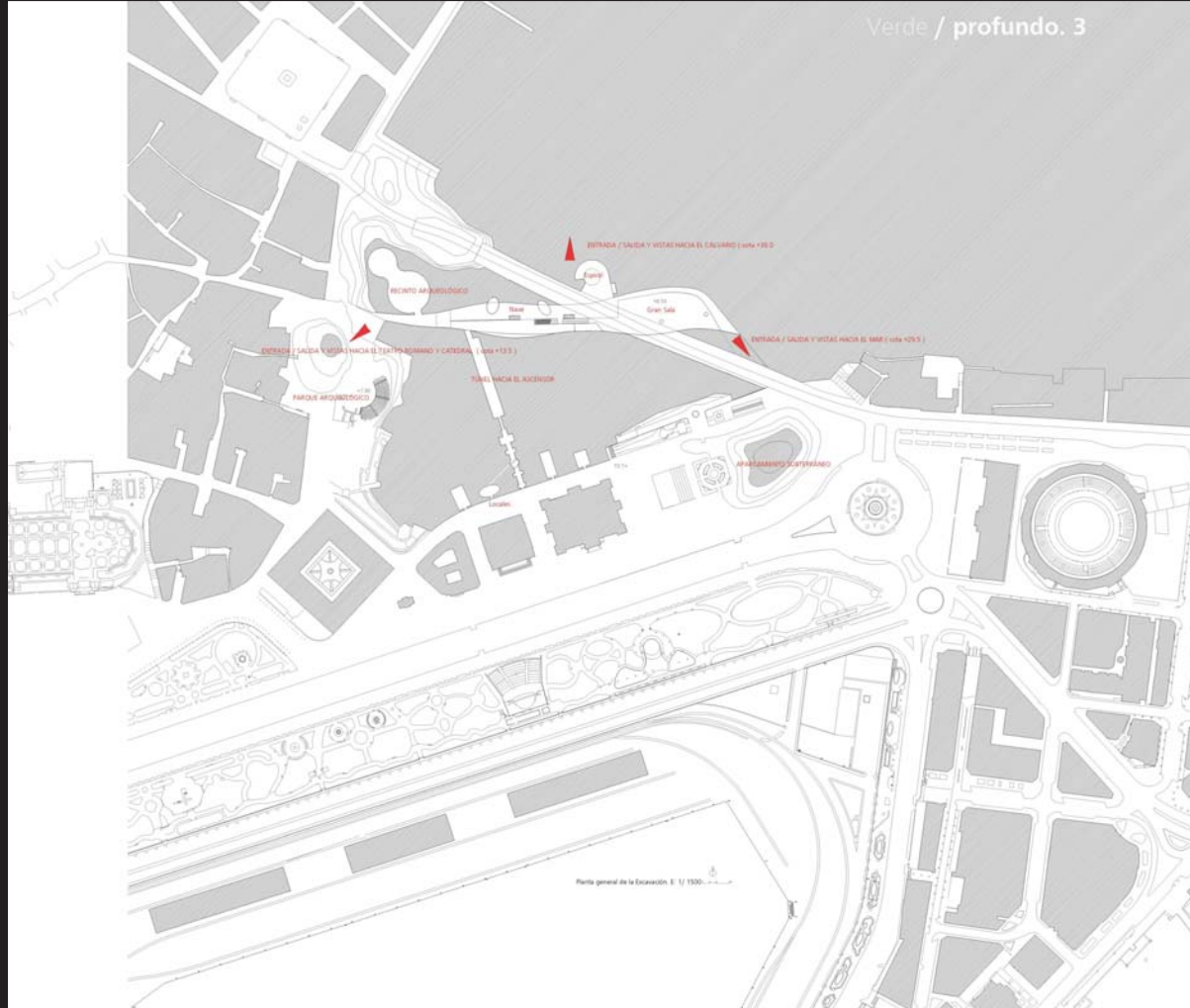


verde PROFUNDO

proyección sobre la maqueta de los espacios interiores del monte de la alcazaba, en rojo los espacios existentes

1.25

Verde / profundo. 3



verde PROFUNDO

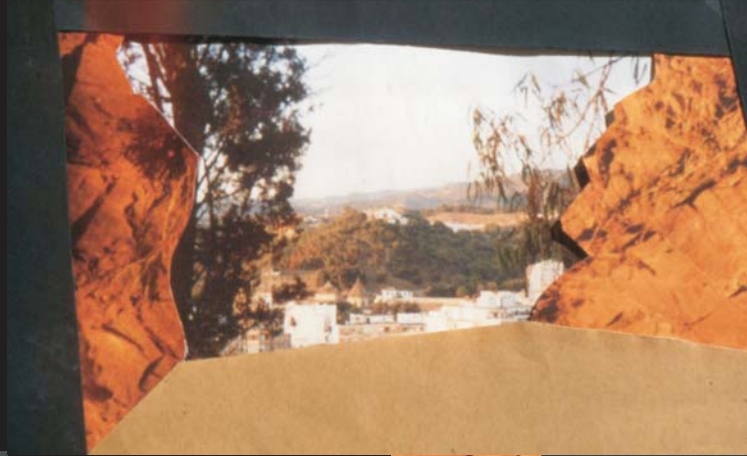
1.26



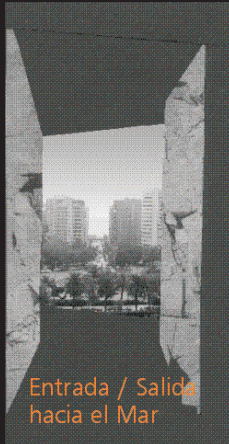
vistas diurna y nocturna

verde **PROFUNDO**

1.27



verde **PROFUNDO**

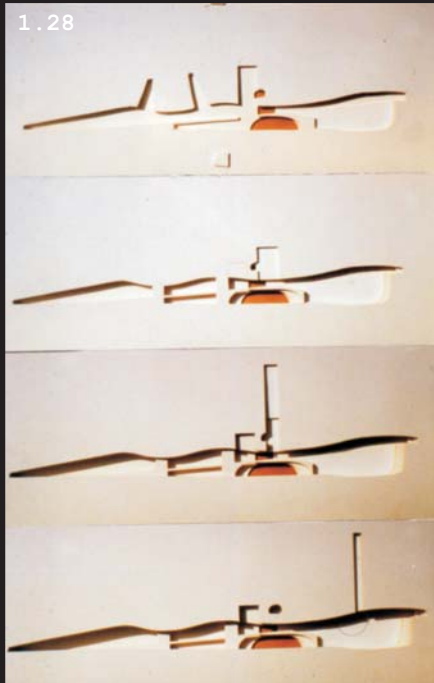


Entrada / Salida
hacia el Mar



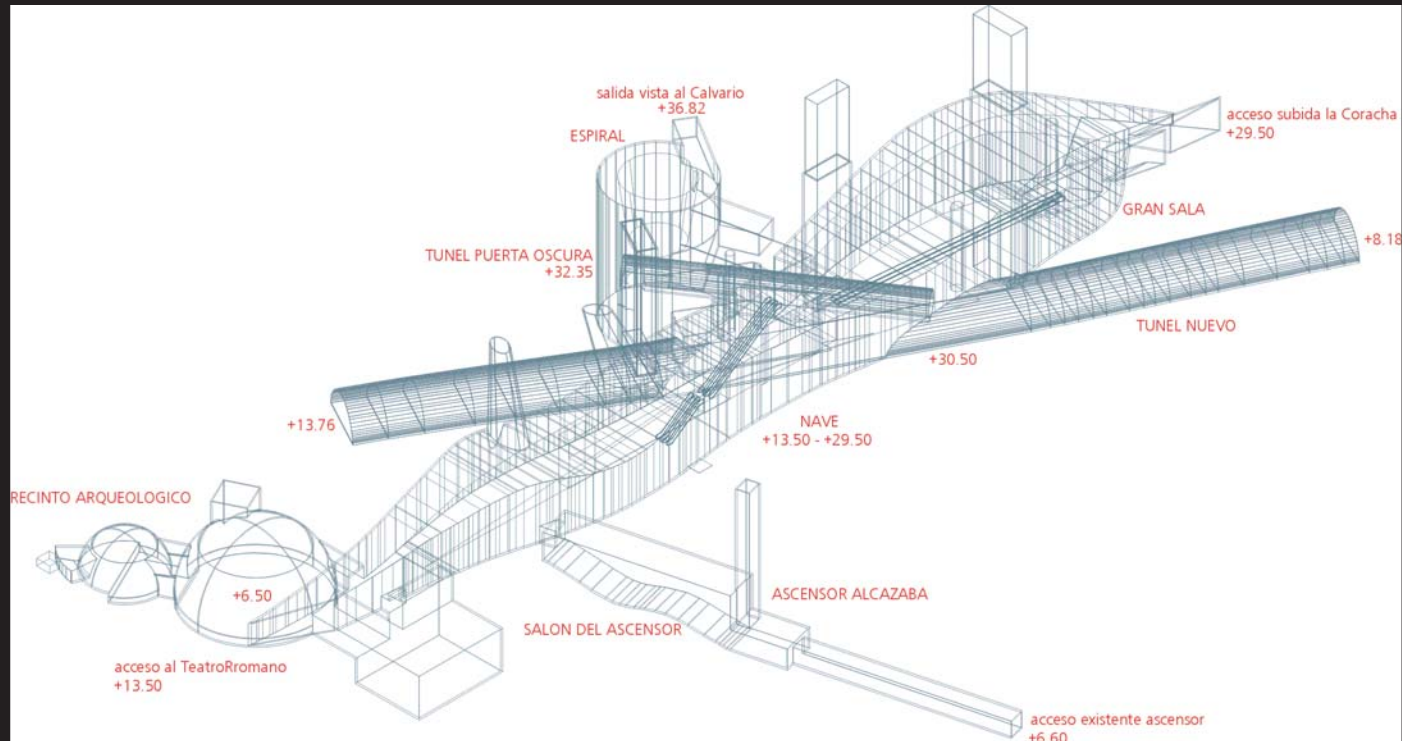
Entrada / Salida
hacia Teatro Romano y Catedral

vistas diurna y nocturna



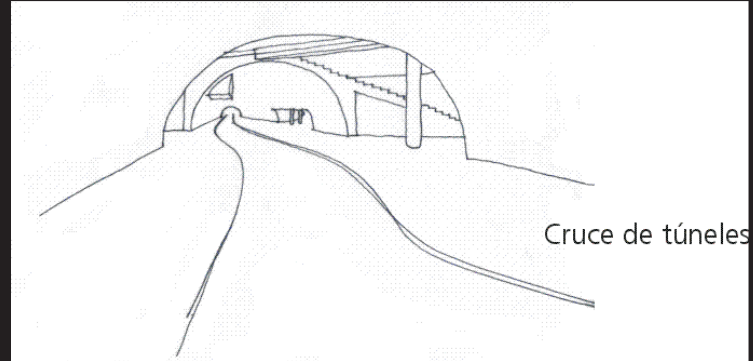
maqueta de la nueva nave del interior del monte de la alcazaba

1.29



axonométrica del sistema propuesto de espacios interiores

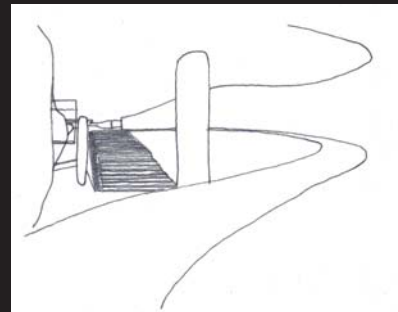
1.30



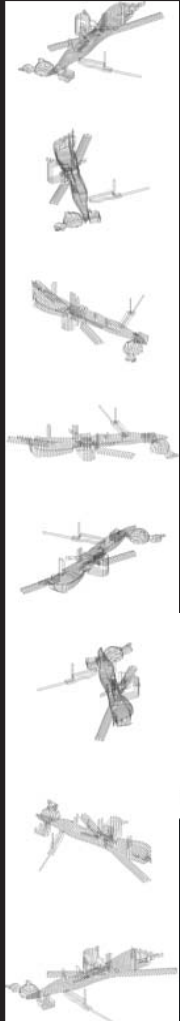
Cruce de túneles



Entrada desde
calle Granada



verde **PROFUNDO**



Túneles de Puerta Oscura y nuevo



Nave con Gran Sala

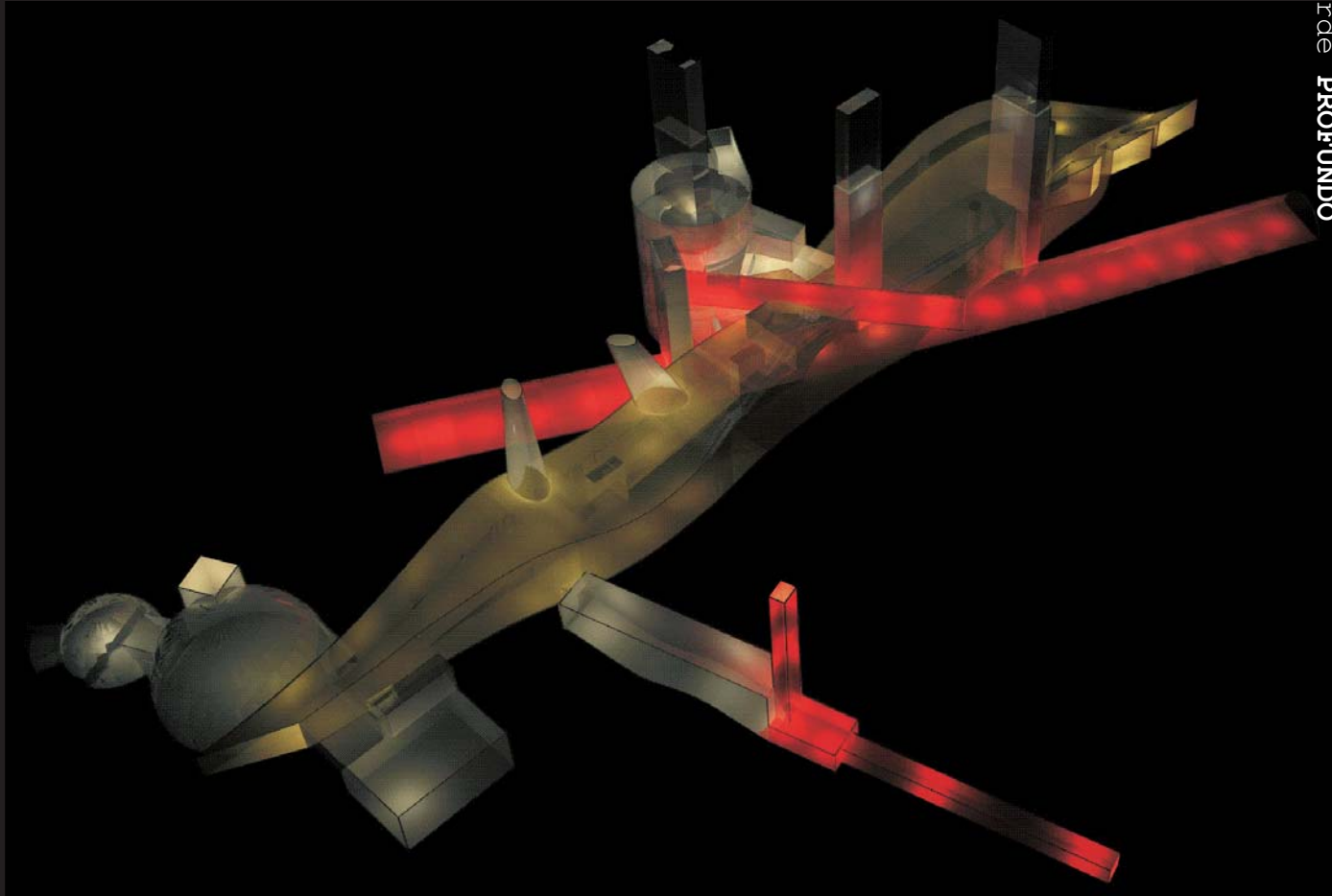


Espiral / Recinto arqueológico / Salón del ascensor



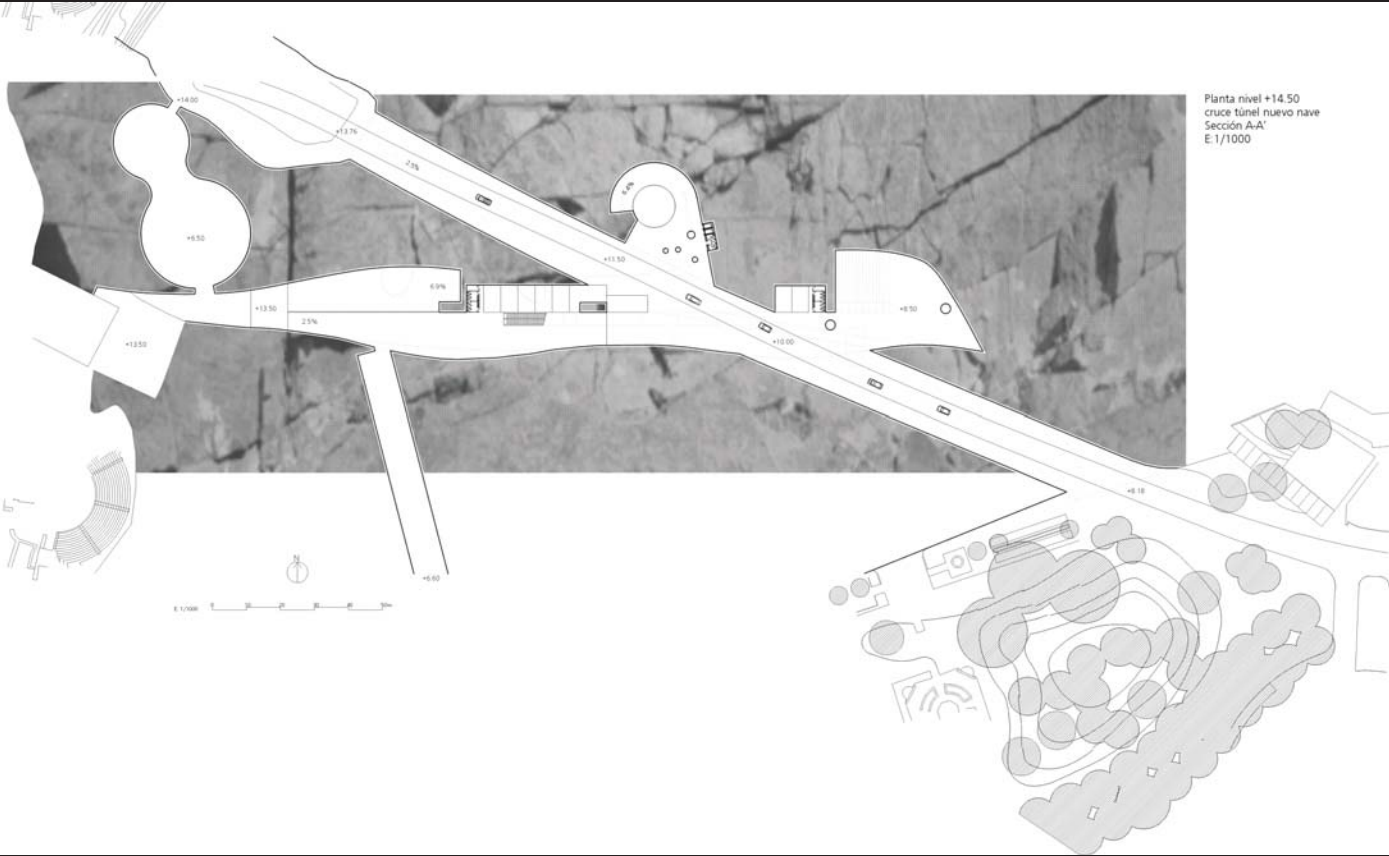
DESARROLLO VOLUMETRICO POR FASES CONSTRUCTIVAS DE LOS ESPACIOS EXCAVADOS

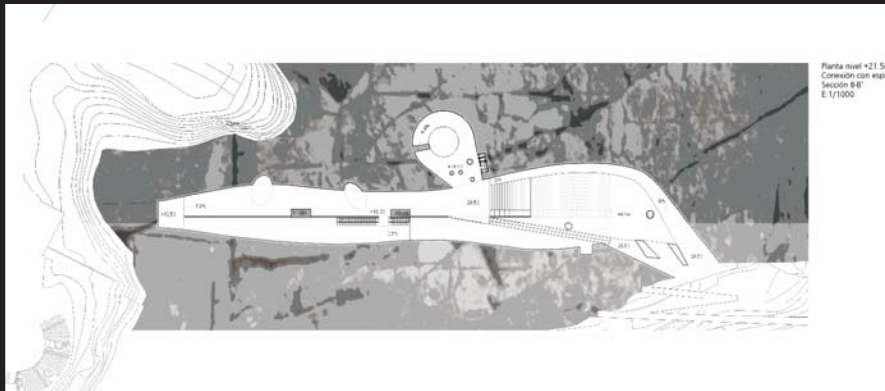
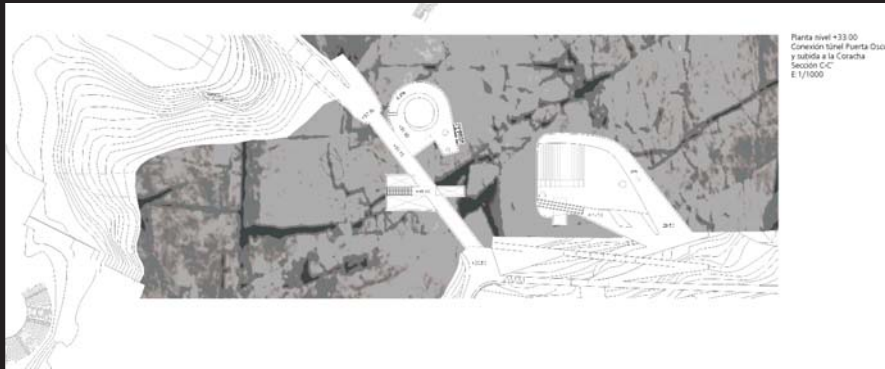
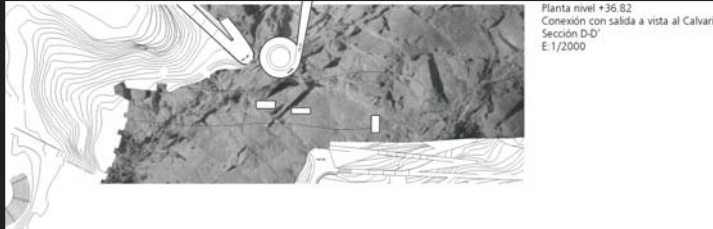
1.32

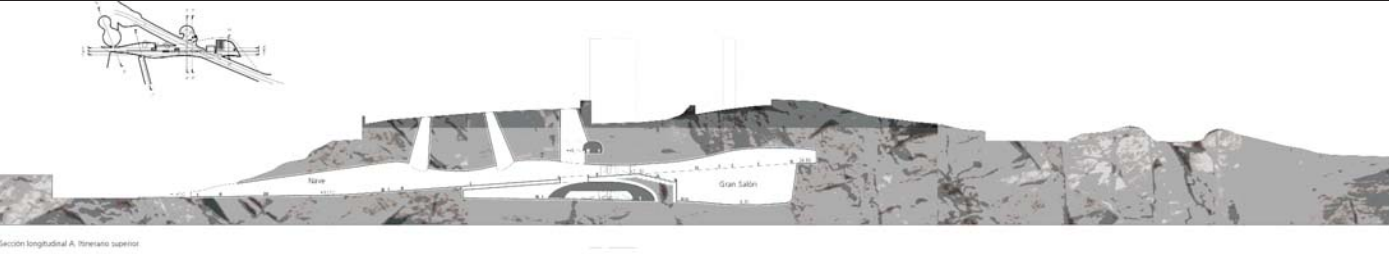


verde PROFUNDO

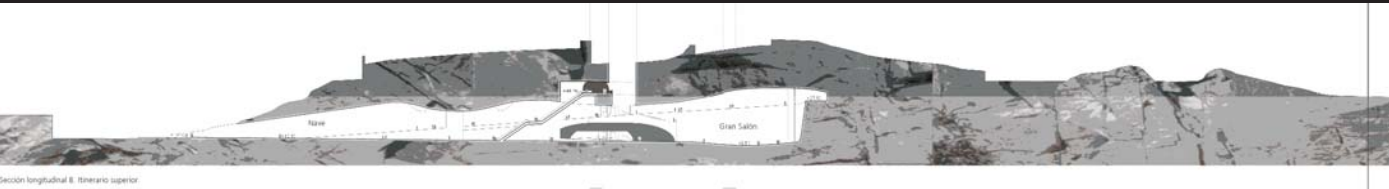
axonométrica de los espacios interiores. en rojo los espacios existentes



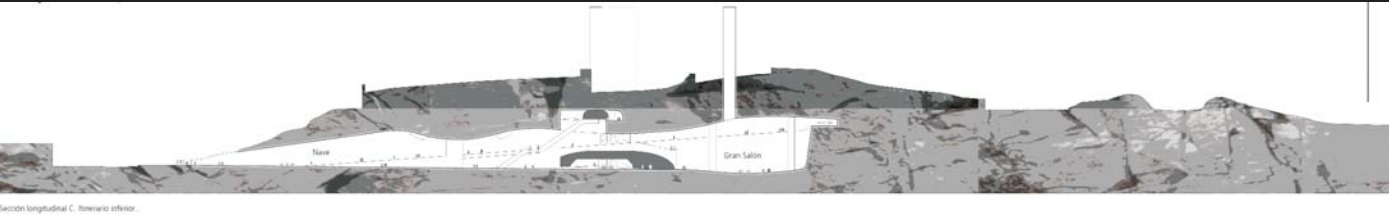




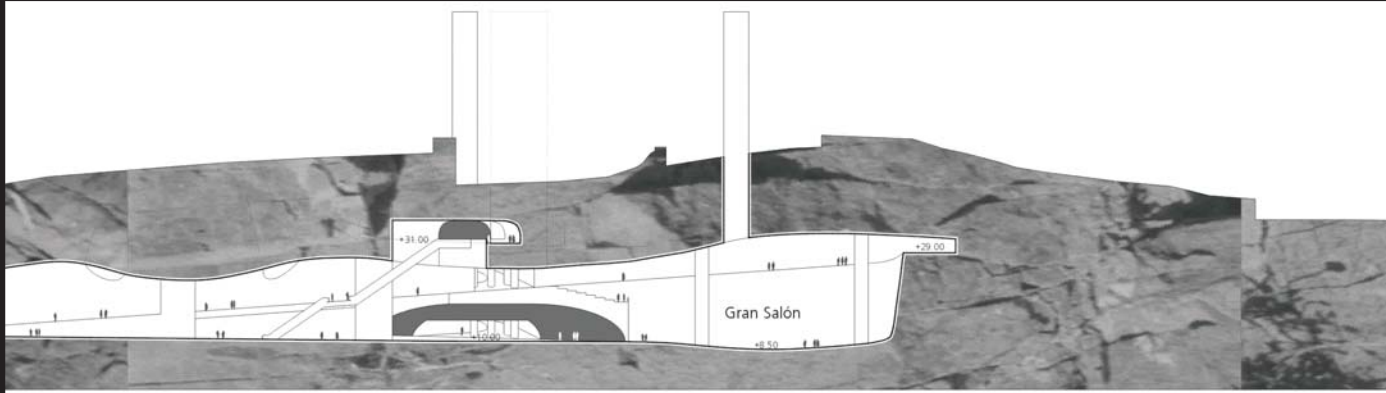
Sección longitudinal A. Itinerario superior



Sección longitudinal B. Itinerario superior

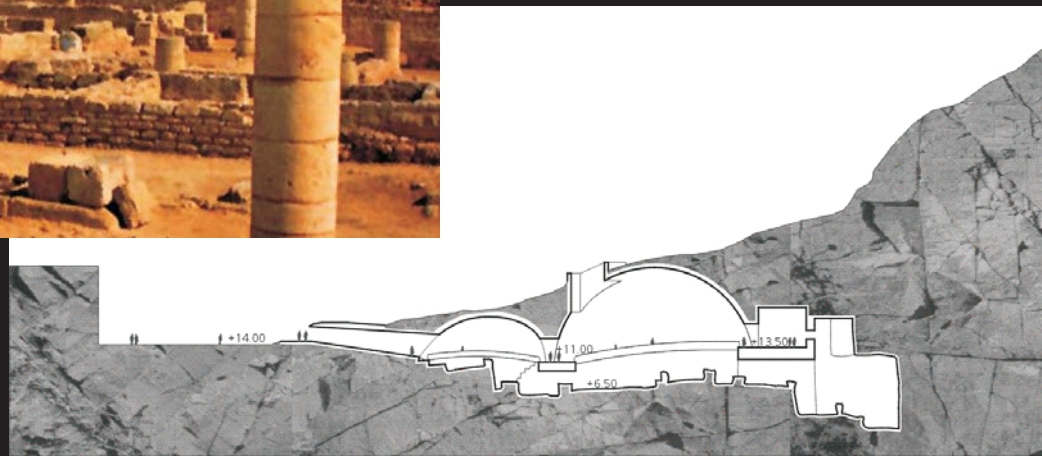


Sección longitudinal C. Itinerario inferior

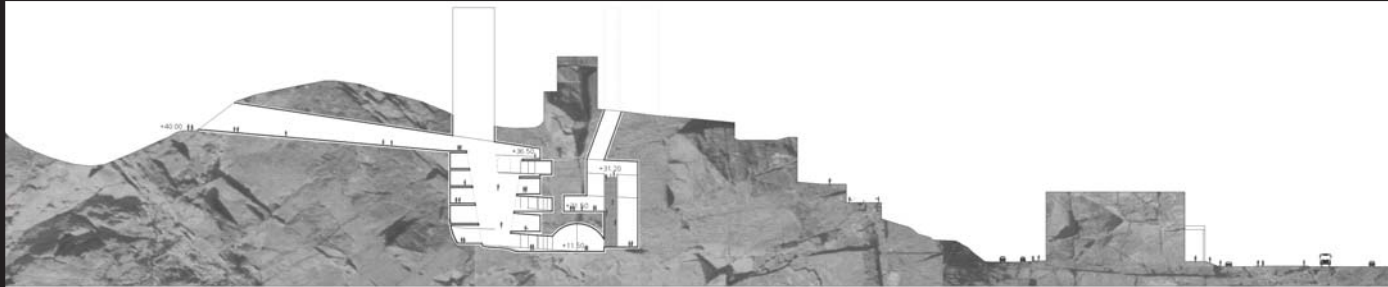


1.36

1.36



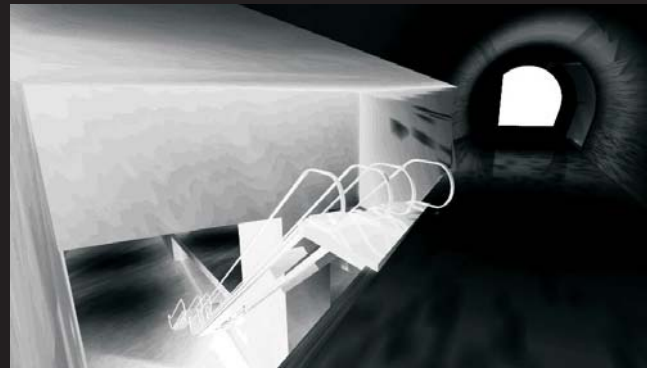
Sección transversal G. Recinto arqueológico subterráneo. Centro de interpretación.



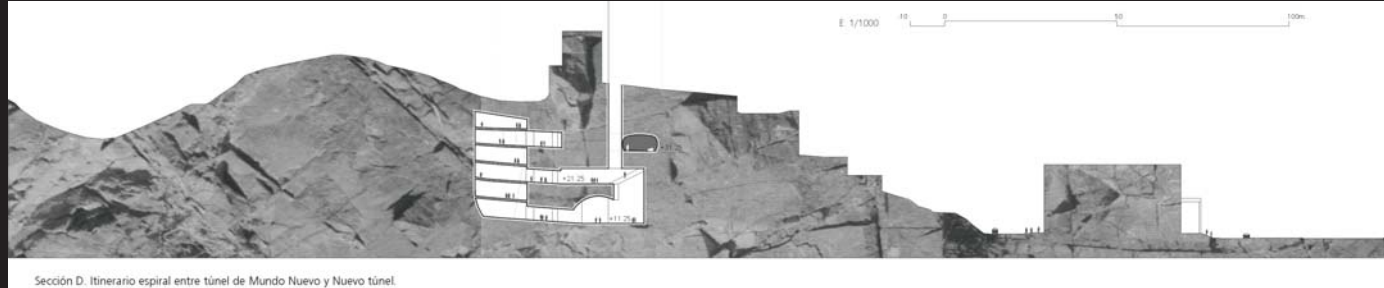
Sección E. Itinerario espiral entre túnel de Mundo Nuevo y Nuevo túnel.



1.38



1.39



vista del acceso a la espiral por el túnel



verde
PROFUNDO



verde **PROFUNDO**

vista del salón del ascensor



Sección transversal F. Itinerario y salón del ascensor a la Alcazaba.

1.41

vistas de gran sala e intersección
con túnel



verde PROFUNDO

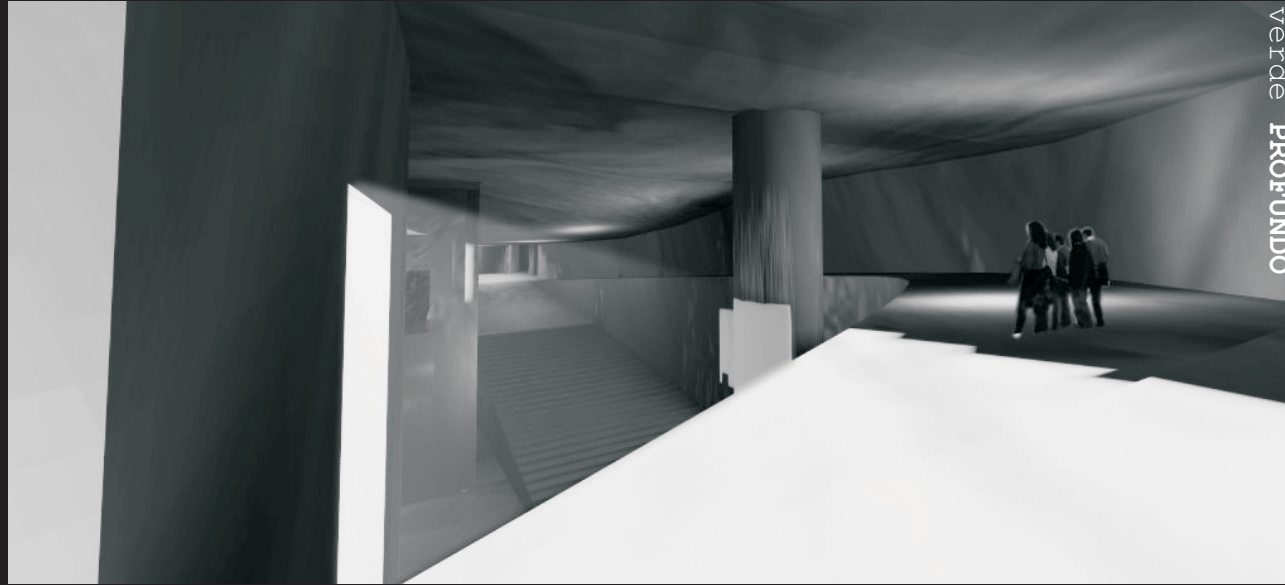
1.42

vista de gran sala

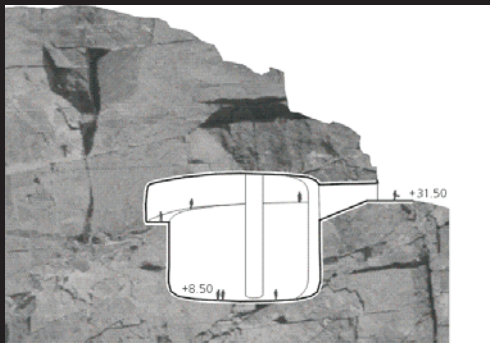


verde PROFUNDO

1.43



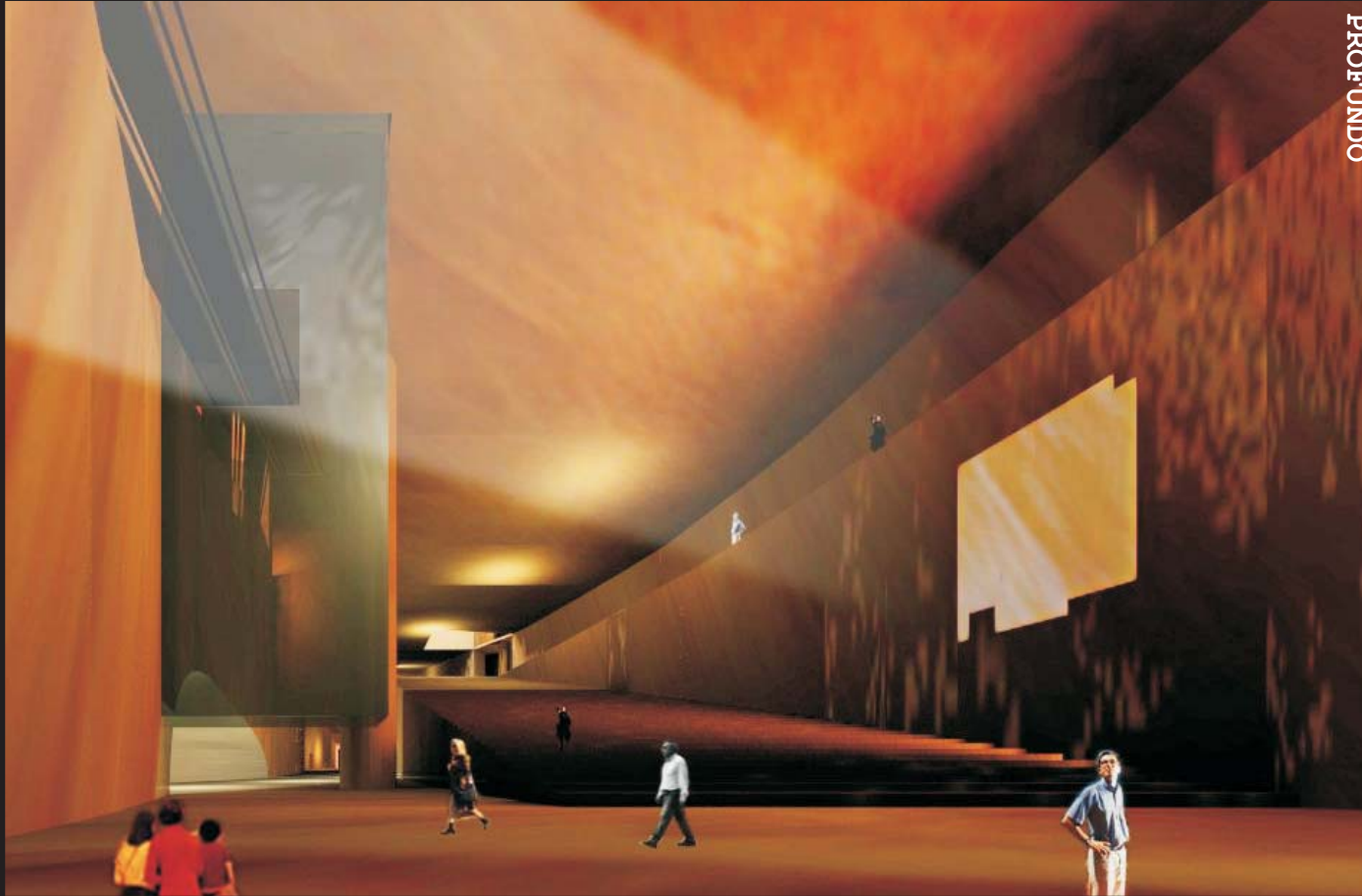
verde PROFUNDO



Sección transversal H. Gran Salón de la Corcha.

1.44

vista de gran sala



verde PROFUNDO



verde PROFUNDO

roma.
túneles y espacio
interior



1.46

obra construida por el ayuntamiento de Málaga



1.47

el paseo del parque. ejemplo de lo que se habría podido construir



verde PROFUNDO

1.48



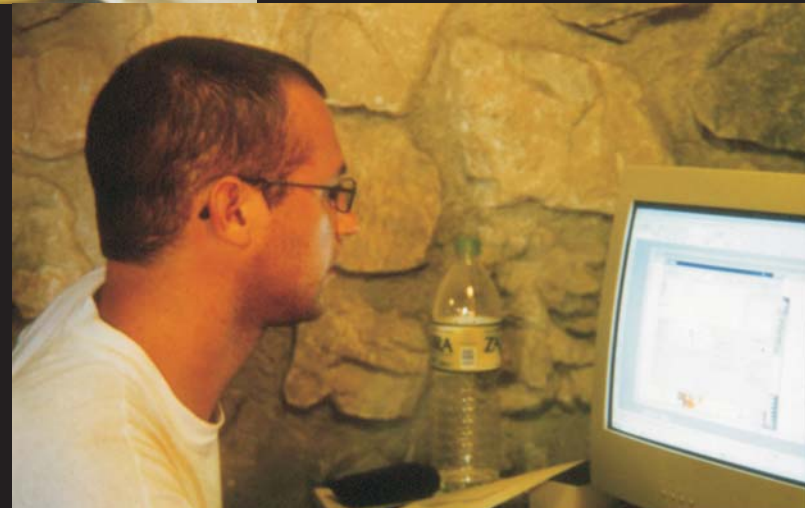
equipo de trabajo de la
propuesta de intervención
en el monte de la
alcazaba de Málaga







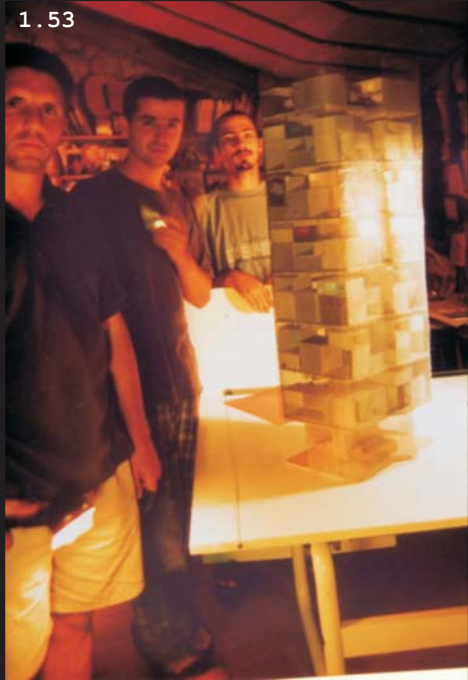
1.51



1.52



1.53







2.1.1

anejo. una estatua ¿de qué?. José María Romero

2. reseña de la continuación de las ideas de la intervención en el
monte de la Alcazaba de Málaga

2.1. propuestas alternativas para el parque y el puerto de Málaga

grupo colectivo de trabajo Rizoma:

Jorge Dragón, Rafael Reinoso, José María Romero, Alfredo Rubio, Eduardo Serrano
con David Aguilera, Javier Martín y Javier Rueda

2.1.2



2.1.3



2.1.4

estado posterior a la guerra civil del parque y puerto de Málaga



5. - MALAGA. - Vista General - General view



estado actual del parque y puerto de Málaga



propuesta de una de las fases del
p.e. del parque y puerto de Málaga

propuesta alternativa del grupo
alba, asenjo y moreno, al
p.e. del parque y puerto de Málaga



2.1.7



2.1.8



propuesta alternativa al p.e. del
parque y puerto de Málaga



2.1.9



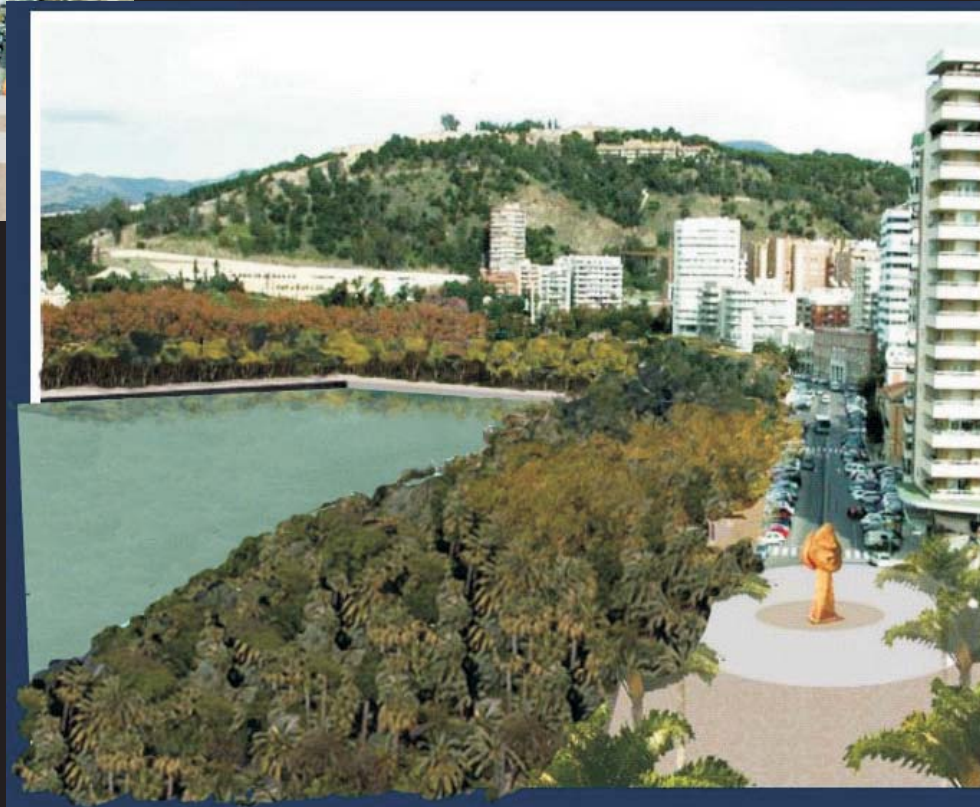
propuesta
VERDE profundo
ampliada
como
alternativa
al p.e. del
parque y
puerto de
málaga

propuesta VERDE profundo ampliada
como alternativa al p.e. del
parque y puerto de Málaga



2.1.11





2.1.13



maqueta de la propuesta alternativa para
el parque y el puerto de Málaga

2.1.14



2.1.15



málaga 2008

2.1.16



málaga 2035

2.1.17



2.1.18



málaga 2008

2.1.19



málaga 2035

Calle Larios

por Berta González de Vega

El grupo Rízoma mantiene que lo mejor para el puerto es una gran ampliación del Parque, que los árboles invadan los muelles en los que se pondrán los restaurantes y aparcamientos. Unos idealistas más

La lengua verde lame los muelles

VAN a crear un problema. O, al menos, es lo que les gustaría a los miembros de Rízoma, un equipo multidisciplinar que estudia el territorio, con el plan del puerto, que parece ser que por fin está listo para la primera piedra. O palmera. A no ser, que sea la última palmera. Y esa es la representación de los arquitectos, sociólogos, profesores de universidad, escritores y ecologistas involucrados en Rízoma.

Con problemas a su alrededor, que debería ser en cuenta, aunque, a priori, parece que las aguas del río que rodean el tiempo en el plan del puerto han sido ya demandado vapor, con el nuevo modelo sobre la mesa.

Ante las cosas, con la sensación de que no se puede esperar más, la idea de Rízoma puede tener más en una exposición paralela a la que ha organizado el Ministerio de Fomento en Madrid, con las mejores edificaciones neorrenacentistas del siglo XX, con firmas del calvario de Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Otto Scharoun. En Málaga ya hay edificios suficientemente buenos para exponer en el futuro Museo de la Ciudad lo que se podría haber hecho en la Plaza de la Marina, la Catedral o de menor importancia pero revivido palmeado, el trono de marfil de la calle Carretería. Últimamente, me voy refugiendo con arquitectos que me enseñan lo que pudo haber sido y no fue.



EL MONTE LLEGA A LA FAROLA. En este montaje de Rízoma, se aprecia la idea de que el monte se vaya adueñando de una lengua de la ciudad, que entraría por el monte Calvario, seguiría por Gibraltar y la Alcazaba, el Panque y llegaría hasta el puerto, donde se pondrían árboles en los muelles en los que irán restaurantes y palmeras.

Lo que propone Rízoma es un continuo arbolado desde el monte del Calvario hasta los ataques de los barcos

... así, aunque si prescindimos de ellas nos cargamos toda la industria que surge a los puertos. En la Farola, la propuesta de Rízoma es acabar con el dominio que existe hasta el muelle con una nueva zona poblada de vegetación, más tropical que en la Alcazaba, de saber mediterráneo. Tienen mensajes sobre cómo todo el conjunto irá cambiando con los colores de cada estación. No es tan

idealista como parece. Según sus investigaciones, ilustradas con dos fotografías de principios del siglo XX, el Parque se extendía por el Monte de Hércules, pero con terrenos se fueron vendiendo, a pesar de que se pueden ver los árboles ya crecidos. En su idea, más que proyecto, Rízoma entiende también los árboles por donde ahora el puerto quiere levantar edificios. De hecho, parece ser que quisieron acabar con el actual Parque también para vender edificaciones. De hecho, parece ser que quisieron acabar con el actual Parque también para vender edificaciones, pero Antonio Caeiro del Castillo lo impidió desde Madrid.

En una vista aérea, lo que se ve en el montaje es un continuo arbolado hasta los muelles, a través de Gibraltar y del monte del Calvario. Una lengua verde en el centro. Los arquitectos muestran que la lengua de los barcos con la vista

del Parque el fondo es una estampa extraña en otras ciudades y que considero incluso potencial. Ellos creen que ese potencial ya lo vieron en el XIX, cuando la ciudad, siempre con Misa en mente para compararse, se amueblaba como una gran estación de ferrocarril. Lo de acabar con los árboles de arbolados en el Monte de la Farola tiene su lógica. Lo de Barcelona no ha resultado, según ellos ya hay quien se arrepiente. Gran parte se ha convertido en territorio baldío y en Rízoma creen que locales hay más que suficientes en La Malaguetta, en las calles interiores y cercanas que necesitan de una renovación. Con su idea, uno haría que cambiara todo el del Monte de Hércules, que, con una explotación verde del monte, a lo mejor se revitalizaría.

Luego vamos a Nueva York y a Londres y nos acordamos de Central Park y Hyde Park, pero cuando aquí surge la posibilidad de un gran parque urbano en el mismo centro de la ciudad, todos, ya la primera, lo venen como imposible. Simplemente porque los intereses de los políticos son cuatro años y ahora mismo algunos están perennando para tener el gran proyecto listo para las siguientes elecciones. Ya sean restaurantes en ella o un tercer carril más en el Paseo de Los Caños para desembocar en los dos del Puerto Marítimo. O sea, ahora para hoy y ahora asegurado para mañana. La historia empieza del tráfico urbano, venga a dar de comer a los coches para que nunca estén saciados. Pero han quedado muy malos los coches del Día six coche.

RESTAURANTE ATARAZANAS MENUS DE EMPRESA COCINA TRADICIONAL MENUS DE DEBUTACION COMIDAS DE NEGOCIOS COCINA DE NEGOCIOS

Si le falta alguna pieza, llame al número 952 20 99 00 los martes y jueves de 17 a 19 horas, y le informarán sobre cómo conseguirla. Málaga hoy

2.1.21

ga hoy  Reda
2900

CUENTAGOTAS

Eugenio Chicano 

Te quiero verde

LEO en este diario un pie de foto de lo más sugestivo, “El monte llega a la Farola”. Se trata de un fotomontaje que el grupo Rizoma confecciona con la idea de que “un continuo arbolado llegue desde el Monte Calvario hasta los atraques de los barcos”. La idea me parece fantástica, bella y plausible. Sería como prolongar el puerto-parque, dándole una calidad funcional, estética y renovadora. ¡No deberíamos dejar pasar la ocasión! Tan brillante propuesta debe ir secundada por una gran respuesta de los malagueños, instituciones, mecenas y un numeroso voluntariado. Yo sería el primero en plantar un pino y comprometerme a regarlo y cuidarlo. ¡Qué bonito!

CARA **LAS NOTICIAS**

Calle Larios

por Berta González de Vega bherg@telefonosiglo.com



El Parque está un poco dejado, pero tampoco hay que cambiarlo mucho. La desaparición del recinto Eduardo Ocón ayudará y estoy de acuerdo con Carmen Añón en añadir "emociones olfativas"

Refrescos en la imaginación

AHORITA resulta que lo de páda satelital algo impo- sible que algo consiguiera no es una consigna trasnochada del Mayo del 68, de aquella generación que, no sé cómo se las apañó, para estar todos, absolutamente todos, corriendo delante de los griegos en España y los comunistas que estaban fuera, todos en París con un adoquín en la mano, descubriendo la playa urbana que ahora pone el alcalde de aquella ciudad a orillas del Sena durante un par de meses.

Me explico. El colectivo *Fittonia* plantea para el puerto, como conté en esta página, con los jardines de la Alcazaba con los murallas en un continuo verde. Pues en la Gerencia de Urbanismo sigue ha caldo de la idea y reconocen que hay que comenzar mejor los jardines de Puerta Oscura, con los de Pedro Luis Alonso, el Parque y el Puerto. Lo único malo es que cabe la posibilidad de que sea el arquitecto de La Cañacha el que se encargará de coser esa zona. Y me da un poco de miedo, después del aliantado aquel. Sin embargo, me encanta de Carmen Añón, autora del antiproyecto encargado hace años, que es una posesión de prestigio, encargada de la remodelación del Puerto del Tránsito.

Tampoco parece que haya que hacer muchísimo, después del paseo que me di ayer por las veredas verdes, camiones con chinos, había un poco enfriados y andaba a veces caídas.

Está un poco dejado. Con que no entiendo, porque, sin embargo, los de Pedro Luis Alonso están impecables, con sus caminos de albero rastreados y sus plantas en flor. Debe de ser que hay que cuidar el metro inconcebible para que se hagan fotos las parejas de recién casados y, en la otra orilla, los amores son más clandestinos.

Contado con el diagnóstico de Añón que el Parque faltan "emociones olfativas". Menos en primera, que me encanta pasar por debajo del puente de las mujeres que va hacia la Adriana. El cruce es que aquí, en la arena de enfriados, a la altura del samaritano del medio, llegó una fragancia muy agradable. Estaba sola, así que no era ninguna perfume artificial, pero fue inca-



BESOS EN LA SELVA. Esta parte del Parque llega a tener aspecto de selva, es más, a veces está increíblemente oscura y en las rotondas más bonitas, como la de encima de los pases, sólo crecen helechos. Con sus carencias, el Parque sigue siendo muy visitado, prueba de ello es que el folleto editado por la Fundación Málaga se agota.

Los aprendices tienen que saber que por la zona del Paseo de los Camas, en apenas media hora pasaron seis policías

empresas para el contrasmo del Parque. Hay uno, en la zona de conjunto frente al hotel, donde por siendo, que fue preciso y que ahora tiene destruidos dos jarrones. Por cierto, que los toboganes cumplen muy bien con la normativa europea, pero ha desaparecido una barra de juguete en la que los niños les encantaba jugar a rameras, con refresco en la imaginación. Como ahora, porque, como casi siempre, el quince de Los Paragaitas está cerrado. Deben de estar borrados, porque si no, no lo entiendo.

Es lo que pesa con la pérdida de soberanía a favor de Bruselas. A casi punto, me quitas el bostiguito así en el que se hacen las fotos los niños desde tiempo inmemorial. Menos yo que, a este punto, tengo un trauma por no haber agarrado

las orejas a ese animal y ahora, como que me da un poco de coraje con las pases de gallo. Por muchos voláneos que me puse, la foto ya no será la misma.

En mi paseo, sólo me encontré con extranjeros. Llegó al estanque de los patos y una familia está allí preparando unos sandwiches hasta con huevo duro, mientras la niña reparte a las palomas. Aunque hubieran querido contribuir a la economía local, no hubieran podido, porque no hay ningún chiringo. Lo siento, chicas, pero a la gente también le molesta tener en el Parque, que ahí están las escalinatas de obesidad.

Lo de los pases es todo un tinglado. Y me da pena mirarlos y saber que ignoras estar condenados a una mudanza. En ese punto, recuerdo que mejorará el Parque

cuando se tire el sitio (ghg, lo he escrito) y el recinto Eduardo Ocón. No me había fijado en lo alto que está y la bien que se ve el puerto desde allí. Podría haber un camino bonito y largo: un paso subterráneo, pero proyectado con imaginación, si es que eso es la única solución para comunicar el puerto y la ciudad, frase que ya me da grima. Tanto alim.

Más hacia la Plaza de la Marina, el Parque se despierta un poco y surgen zonas de hierba con cercas propias de un sitio así, como comederos de clase separándose unos aparcos y charlando sentados a la sombra o dos que se tumban la mesa. A las aprendices les da que, en media hora, pasaran por allí seis policías. Que vayan al Parque, con plan especial a su d. Y si acaba de Dover, mejor.

MUSA
Mucha Salsa

MORENO, S.A. - Puerto de la Salud, 2 - Córdoba
TEL: 917 28 76 01 - FAX: 917 27 99 07 - www.moreno.com

MEDIO AMBIENTE



BAJO PRESIÓN. El monte Victoria está rodeado por varias urbanizaciones que se han construido en su entorno.

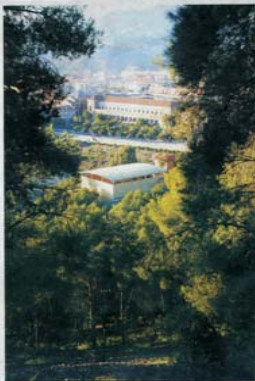
Proponen proteger el monte Victoria en la revisión del PGOU

El avance urbanístico de la zona está acorralando a las especies que viven entre este espacio y el Parque Natural de los Montes de Málaga

RAQUEL GARRIDO

■ **ALUCA.** El ladrillo y el cemento están acorralando a uno de los pocos bosques naturales que aún se conservan en Málaga. La zona ocupada por el monte Victoria, Cerro de San Cristóbal y monte Cabrero en la capital sufre una constante presión urbanística que está poniendo en peligro la supervivencia de las especies que alberga. Ecólogos y arquitectos coinciden en la necesidad de conservar este espacio, por lo que ya han anunciado que presentarán alegaciones a la revisión del Plan General de Ordenación Urbana (PGOU) de Málaga para dotarlo de alguna figura de protección.

La Sociedad Española de Ornitología (SEO) en Málaga ha remitido en varias ocasiones al Ayuntamiento de la capital un proyecto para garantizar la calidad ambiental del bosque e inte-



CONSERVACIÓN. El bosque está sufriendo en parte de la ciudad.

Urbanismo, dispuesto a estudiar la idea

La propuesta de los ecólogos que integran el grupo Biomim y los colectivos de ecologistas para proteger la zona del monte Victoria parece que se ha acogido por los responsables de la Concejalía Municipal de Urbanismo. Su gerente, Andrés Gutiérrez Brita, se muestra dispuesto a estudiarla. En esta misma línea, manifiesta que personalmente le parece "perfecto todo lo que sea protección de las zonas verdes" y añade que no tiene por qué haber "ningún problema para que se pueda aceptar". Pero el gerente de Urbanismo recuerda que en estos días se están recibiendo decenas de sugerencias por parte de los colectivos y ciudadanos respecto a la revisión del planeamiento, lo que hace la inclusión de todas las propuestas no se podrá hacer hasta no contar con el anexo del plan, momento en que se abrirá un período de alegaciones. Los planes marcados por los técnicos de Urbanismo y sancionados en la revisión, el arquitecto Daniel Quere, apuntan a que el avance urba-

no en la ciudad, aunque "la Administración local no se ha informado hasta el momento por conocer ese plan", explicó a Málaga hoy Juan Antonio Gómez, miembro de la organización.

Este es el motivo por el que el colectivo ecologista está dispuesto a solicitar que toda la superficie que ocupa el bosque sea declarada como medio no urbanizable de especial protección debido a su riqueza y diversidad ecológica.

CENSO

La superficie boscosa alberga unas 80 especies de aves, algunas de ellas en peligro de desaparición

Para lograrlo, la SEO ha concentrado el apoyo del colectivo Biomim, que agrupa a profesores y arquitectos vinculados al mundo universitario y que también ha propuesto en reiteradas ocasiones la posibilidad de crear un abalado continuo que una los montes con el puerto a través de Gibralfaro, la Alcazaba y el Parque. Miembros de este grupo visitaron el pasado miércoles el monte Victoria y ya han comenzado a preparar, junto a la SEO, la propuesta documental que presentarán al ayuntamiento del PGOU.

Este bosque se creó en los años 40 a raíz de la reforestación biotécnica que se llevó a cabo en la zona para evitar posibles inundaciones en la ciudad, aunque su creación y conexión con el Parque Natural de los Montes de Málaga ha propiciado que aumente su diversidad al compartir un gran número de especies que se muestran en busca de alimento entre ambos espacios como el barrendillo común o el búho real.

En este sentido, Gómez insistió en la necesidad de que no se cree "una barrera artificial" con la construcción de más urbanizaciones en los alrededores del monte Victoria, ya que "de esta manera se cortaría el paso de las aves y se convertiría en un bosque-isla con un serio riesgo de desaparecer". Por eso, plantea que se reserve el espacio suficiente para mantener un corredor ecológico que no sufra el mismo que garantiza la unión de ambos ecosistemas.

Con el paso de los años, el terreno baldío en el que se plantó una gran masa de pino para prevenir inundaciones se ha convertido en un auténtico bosque mediterráneo en el que conviven hasta 80 especies de aves distintas, algunas incluso en peligro de extinción como es el caso de la colibaha negra, el colibrí real y el azulejo.

La existencia de tres ecosistemas diferentes en la zona, donde se alternan pino, encina y matorral, permite además que muchos animales encuentren refugio en este bosque.

El miembro de la sociedad de ornitología asegura que se ha detectado la presencia de castaños, colibríes de barradura y ardillas, así como una amplia diversidad de flora entre la que destacan las orquídeas, los arbutos, las candelillas y las jaras.

2.2.1

anejo. una estatua ¿de qué?. José María Romero

2. reseña de la continuación de las ideas de la intervención en el
monte de la Alcazaba de Málaga

2.2. crítica pública al p.e. del Puerto de Málaga

grupo colectivo de trabajo Rizoma:

Jorge Dragón, Rafael Reinoso, José María Romero, Alfredo Rubio, Eduardo Serrano

MESA REDONDA

Plan Especial del Puerto. Un grupo de arquitectos y portavoces de asociaciones civiles reivindican aprovechar la cesión de los dos muelles para extender el parque de la ciudad

Palmeral y otras sorpresas

EL REPORTAJE

Encarna Maldonado

■ MÁLAGA. Un debate sobre el plan especial del Puerto ocho años después de que apareciera el primer documento sobre el proyecto más manoseado de la historia urbanística de Málaga sólo puede tener un final previsible: tedio. Y entre los argumentos más manidos, las autofelicidades por el acuerdo y las sospechas de falta de entendimiento sobre "flexos sueltos", algunas propuestas novedosas que, puntualmente, arrancaron aplausos entre el centenar de personas que anoche acudió a la mesa redonda celebrada en el Ateneo de Málaga.

El alcalde, Francisco de la Torre (PP), y el presidente de la Autoridad Portuaria, Enrique Linde (PSOE), exhibieron un férreo y poco frecuente consenso: les gusta el uso comercial en los muelles y las palmeras, frente a una hipotética expansión del Parque hacia el Puerto, una idea que gana adeptos en torno al colectivo Rizoma.

Las voces críticas surgieron entre un salto de arquitectos y expertos afines a Rizoma que acudieron al acto. El primero en abrir fuego fue el arquitecto Eduardo Serrano. ¿Por qué ahora no es posible lo que fue una realidad en 1896? Es decir, ¿cuál es el obstáculo que existe para ampliar el parque hasta el borde de los pantanales, tal y como en su momento hizo Cánovas del Castillo?

El profesor de Geografía Urbana Alfredo Rubio cimentó este argumento al que le agregó la propuesta de buscar la conexión física, rebajando el escalón que actualmente presenta el paseo de la Farola, entre el espacio portuario y la Malagueta. Desde su punto de vista, de esta forma se detendría el proceso de degradación que atraviesa la zona.

A Rubio no le gustan las palmeras. Cree que no aportan ningún va-



CONSENSO. El alcalde y el presidente del Puerto (dcha.) ojean con el gerente de Urbanismo el plan especial.

lor ambiental y, además, sostiene que mantendrán la asfixia que asoga al parque.

Josquín Cestino, de la Asociación de Estudio para el Desarrollo Integral de Málaga (Aedima), criticó que los sucesivos cambios que se han imprimido al plan desde que el proyecto se presentó en 1998, sólo han conseguido que se reduzca la superficie edificable en un 12 por ciento. El fantasma de la empresa Chelverton, a la que se le adjudicó y después retiró la reconversión de los muelles uno y dos, sigue vivo en su opinión.

Y el arquitecto José María Romero insistió. "¿Por qué ahora no es posible lo que sí fue hace 108 años?". En este sentido sugirió que la diferencia está en que en este momento "se hace negocio con el plan espe-

La defensa del alcalde y el presidente del Puerto pasa por ofrecer en el recinto "actividades normales para la gente normal"

cial", un impulso al que era ajeno Cánovas.

De la Torre abandonó en parte su afición a los discursos formales para decir llanamente lo que pegaba: "No sólo vale lo público, también vale lo privado, y un espacio cultural no da una vida tan intensa como, por ejemplo, unos cines u otro proyecto comercial".

Además, agregó que lo que quie-

re hacer la gente "es cenar al lado del muelle uno, aunque pague 5.000, 6.000 ó 7.000 pesetas".

También defendió que el paseo de la Farola quede en una cota más alta, porque así dará paso a "un balcón maravilloso".

Y Enrique Linde apostilló el argumento: "Los tiempos son distintos y no es un sacrilegio plantear actividades normales que hacen los ciudadanos normales".

Mientras tanto queda la duda del acceso peatonal desde la plaza de la Marina a los muelles uno y dos. El presidente del Puerto recordó la propuesta de Jerónimo Juncquera de hacer una plataforma por encima de la carretera. Y el alcalde planteó que esa solución sería una barrera visual que, de nuevo, alejará el mar.

Calle Larios

por Berta González de Vega



De la Torre y Linde presentaron en el Ateneo un plan que no sabe cómo conectar peatonalmente el centro con el puerto. Tuvieron que responder a ecologistas, arquitectos y, como siempre, al ingeniero Miranda

No estando nada mal pasar con el Plan del Puerto, y con otras muchas cosas, como la física calórica o las leyes de la termodinámica. Pero lo del Puerto es especialmente sangrante, porque tenemos ya unos cuantos años, y digo yo, que podía tener ya algunas cosas que no fueran tan chistosas. Pero, después de escuchar en el Ateneo al alcalde, Francisco de la Torre, y a Enrique Linde, presidente de la Autoridad Portuaria, sí que tengo una vertiente no desdeñable de cómo meter a los puerteros en el recinto. Podían hacerse con la dirección del que nosere la escuela voladora de la inauguración de las Olimpiadas de Los Juegos Olímpicos para pasar la zona trinchera de los Curas.

Estamos hablando del Plan Puerto Ciudad, de integración, y resulta que la integración del Puerto de los Curas suena en un cartel, cuando al mundo, total, ya no se le llega a Cáceres del Castillo más de tiempo en el castillo de buena a recortar las aperturas

Paco Peñalosa resumió bien la disyuntiva en la que se encuentra el plan: "No saben cómo enchufar la ciudad al Puerto"

del político conservador a la ciudad. Como resumí magistralmente el argumento y académicos de San Telmo Paco Peñalosa, no saben cómo enchufar el centro a los puertos. Y eso es como empapar la casa por el viento, si es que he tropezado con la filosofía del asunto.

A favor de los dos conservadores, condecorados por la Asociación Carlos III, que el argumento y académicos de San Telmo Paco Peñalosa, no saben cómo enchufar el centro a los puertos. Y eso es como empapar la casa por el viento, si es que he tropezado con la filosofía del asunto.

El alcalde se opone a que se construya una plataforma peatonal desde la Plaza de la Marina

Puerto sin enchufe



PORTAVOCES CALLADAS. En la charla del Ateneo sobre el Plan Especial del Puerto fue curioso observar cómo las portavoces políticas Mariv Romero y Mariela Bustinduy permanecían calladas, mientras tomaban la palabra los ciudadanos.

porque, dice, imposibilitaría que se viera el mar desde la acera de la Diputación y Chirigü. La del Macdonald, para comendarnos. Quedó burlada mi asociación. Sí que no soy alta, pero debe de ser que, bajo de ser normal, soy bajita porque mecumo que jamba ha venido una línea de agua a la que se refiere el alcalde desde la Acera de la Marina. Acaso se podrá oír, que no es poco, en un día de temporal.

En caso de que no se pongan de acuerdo, De la Torre dijo que siempre quedarán los semáforos y los puentes de colón. Como dijo el diputado Jorge Dragón, "para eso vamos no hacían falta tantas alforjas".

Luego está el asunto de los palomeros. Por las intervenciones, da la sensación de que la ciudad está un pelín fuera de ese árbol. Linde explicó que el proyecto del Palmar de los Sierpentes estaba basado en el de Elche. Entonces, Juanjo Merino, de Los Verdes, dijo que quería saber que nosdamos copando cosas de por ahí que en un puerto, según explicó el ecólogo Alfredo Balbué, no funcionan. De la Torre respondió que "por bonito que sea el patrimonio, siempre es dinero". Bien. Cabe la posibilidad de algo de verde entre palmeras y palomeros, aunque sea en macetas.

Aunque Linde, en línea con su argumentación de que "cada uno tiene su puerto en su imaginación", dijo que "habíamos buscado un lugar como plantar". Ya Enrique Van Drielen, presidente de Andúzar, se revolvía en su asiento. Llevaba encima un cartel en el que anunciaba su dimisión, aunque de repente, en su opinión, que los matriculados se puen por el barrio las abogadas ciudadanas. Susana Cortizo, de la misma asociación, dijo que la falta de solución sobre las abogadas era que alguien como el Ministerio de Fomento, sin nada que ver en el

asunto, fuera el encargado de estudiarlo. No sé yo, Magdalena Álvarez parece como la última que faltaba en este ensamble.

Van Drielen tenía en su regazo un montón de papeles con indicaciones sobre las nuevas exigencias de seguridad en los puertos que va a imponer la Unión Europea. De momento, otra cosa que no entendí. Linde nos cuenta que la inversión de Málaga se convertirá en un puerto base para cruceros internacionales, de ahí la necesidad de construir una estación marítima que pueda atender hasta 8.000 personas. Pero, a la vez, vive la verdad del Puerto de los Curas. A lo mejor hay que comenzar una trinchera en Bruselas para definir el concepto aprobado en el Puerto de Málaga.

Lo de la verja es cachondeo. Linde dijo que sí, que falta, pero que se convierten unos metros a modo de estribo. Como nada. Tenemos aquí algo así como el muro de Berlín y sin estoreros.

Por supuesto que no faltó en el debate el ingeniero Manuel Miranda, que, esta vez, estuvo en

Si Rafael Rodríguez, de RI, defiende que una ciudad se hace con memoria, debería defender también el Pasaje de Heredia

medido. Pero insistió en que el plan se carga "la bujería americana" de la esquina de la casa del ingeniero. Hubo momentos divertidos, como cuando un ecologista, preguntado sobre a quién dirigía su propuesta, dijo "a Málaga".

El alcalde, para tranquilizar a Miranda y a los del colectivo de Riocor, dijo que el Plan de la Puercia iba a ser una terraza mirando al Puerto con unas jardines que se dice "al estilo de Málaga". Sorpresa que nos le encanta escuchar a los vecinos, fuera de ser el estado actual de las jardines que están ahora. Por cierto, no estaba mal que igual que se le da importancia a los arquitectos, para esos jardines construyeran los servicios de un gran jardín. Incluso podría decirse que ya está bien de palmeras. Pero en una zona propiamente, como la marítima que sea, que se echan las palmas, como mínimo, un gran hallazgo electoral, que es lo que importa.

PROGRAMA PREVENTIVO DEPORTIVO 2004

CONCURSOS DEL PROGRAMA PREVENTIVO DEPORTIVO 2004

Primaria
CONCURSO DE NARRATIVA ILUSTRADA
VENI, VIDI + BEBUIE

Secundaria
CONCURSO DE SPOTS PUBLICITARIOS
INTELIGENTES COMO ALIENIGNE

2.2.5

2.3.1

anejo. una estatua ¿de qué?. josé maría romero

2. reseña de la continuación de las ideas de la intervención en el
monte de la alcazaba de Málaga

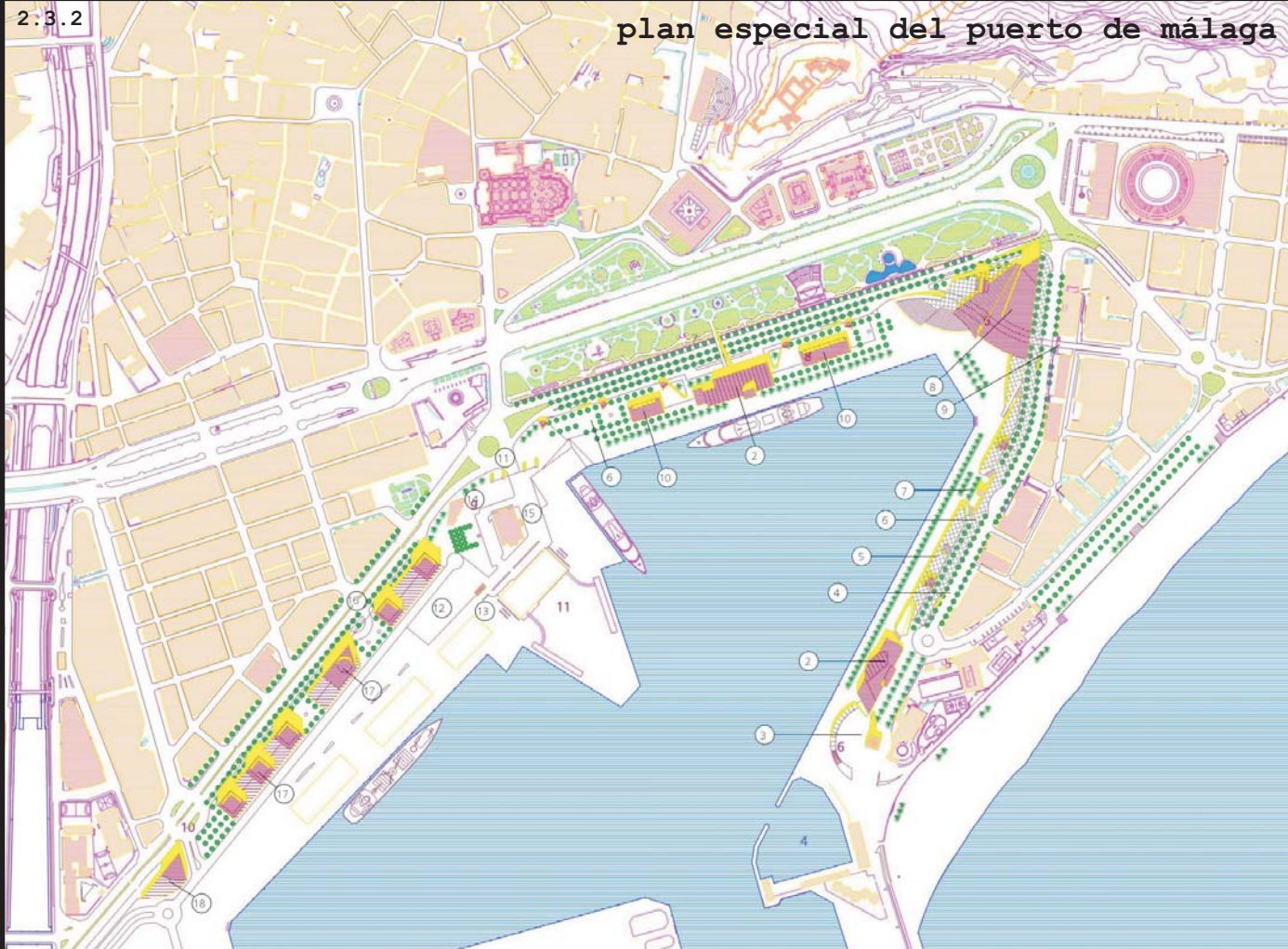
2.3. recurso contra el p.e. del puerto ante la sala
de lo contencioso-administrativo del
tribunal superior de justicia de Andalucía

grupo colectivo de trabajo rizoma:

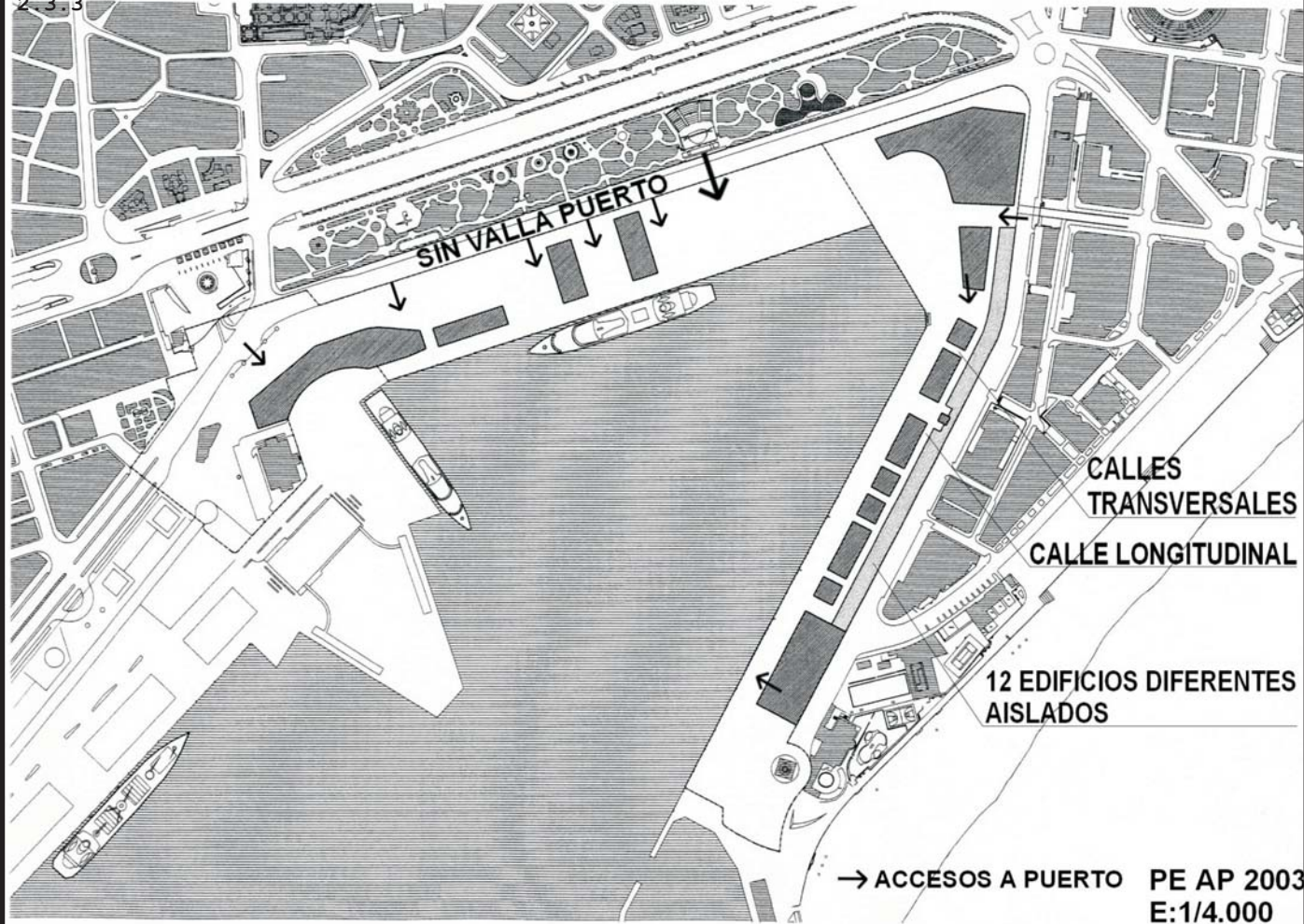
jorge dragón, rafael reinoso, josé maría romero, alfredo rubio, eduardo serrano

2.3.2

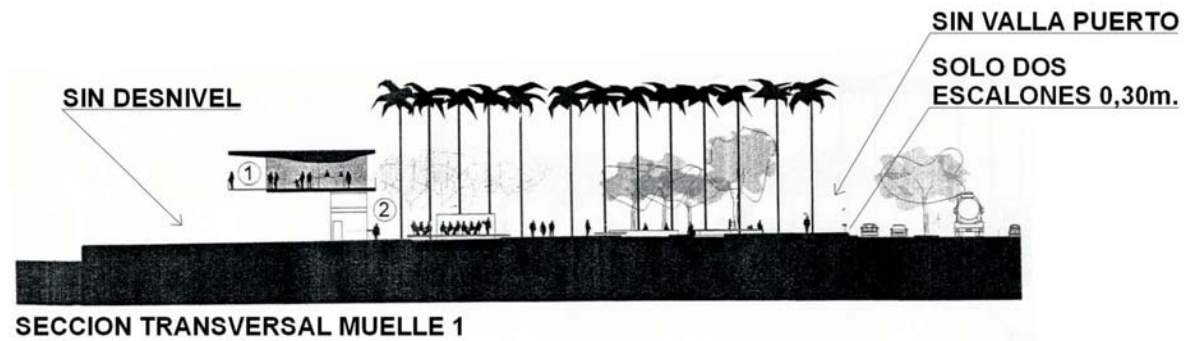
plan especial del puerto de Málaga



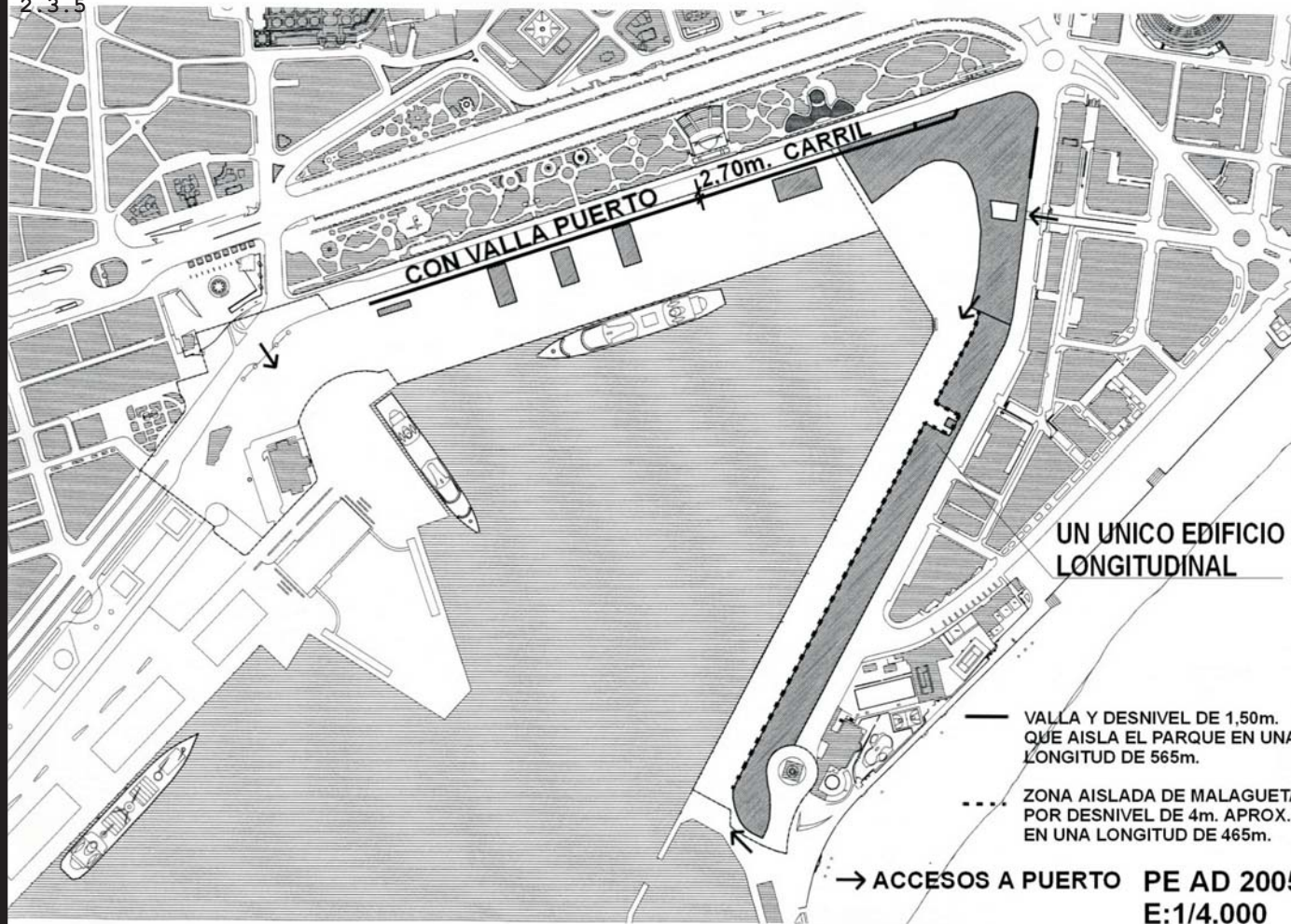
2-3.3



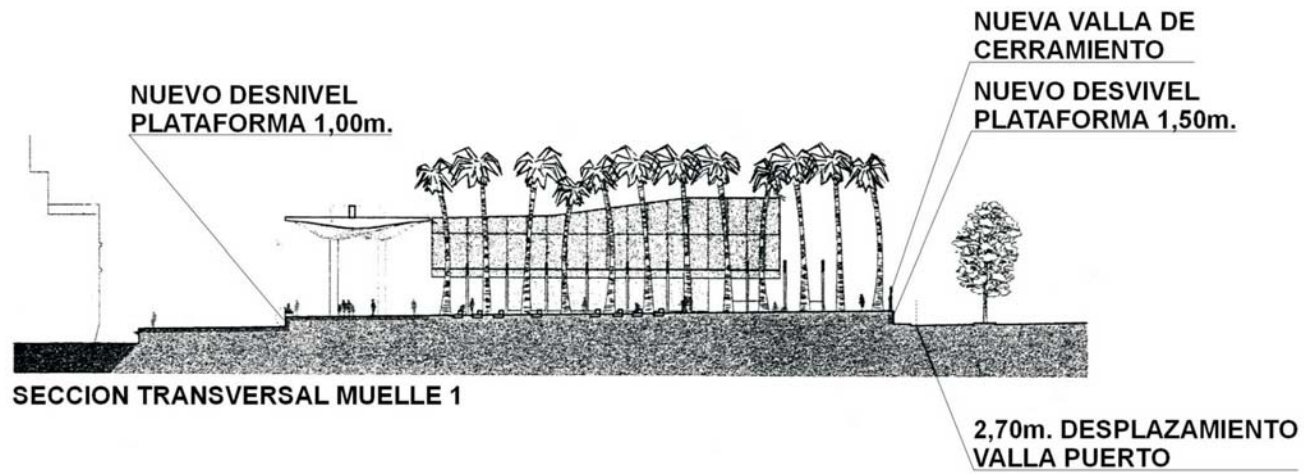
2.3.4



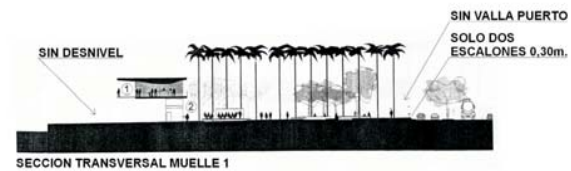
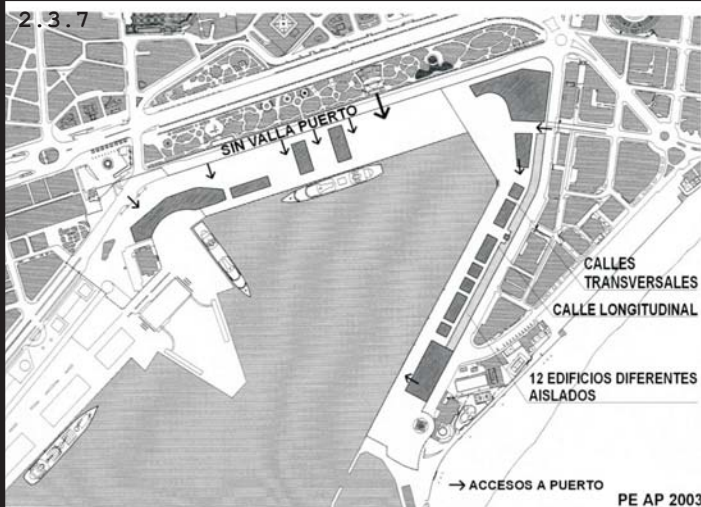
2.3.5



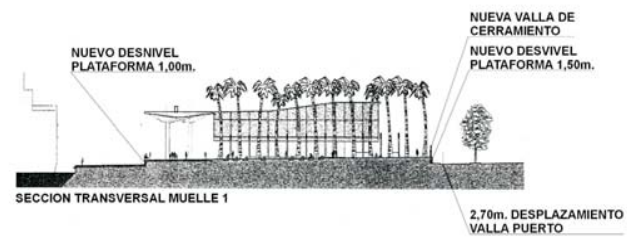
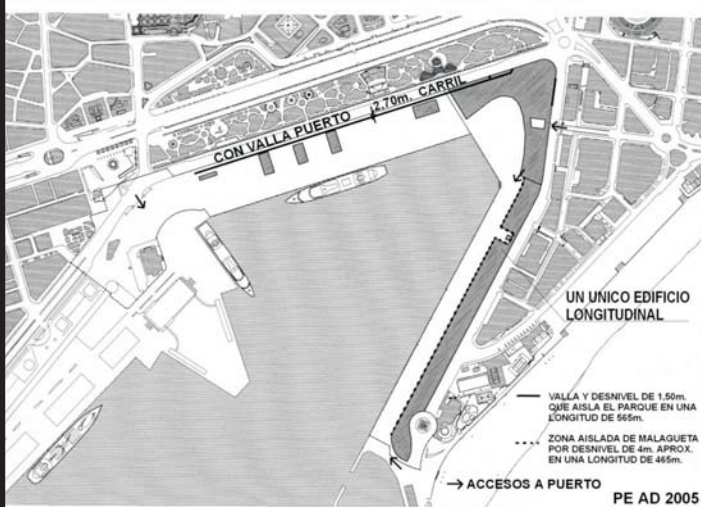
2.3.6



PE AD 2005 E:1/500



PE AP 2003 E:1/500



PE AD 2005 E:1/500

2.4.1

anejo. una estatua ¿de qué?. josé maría romero

2. reseña de la continuación de las ideas de la intervención en el
monte de la alcazaba de Málaga

2.4. proyectos fin de carrera de estudiantes de la e.t.s.a. granada
en el entorno del monte de la alcazaba y el puerto de Málaga

autores:

david aguilera, marta lomas, silverio martínez, fernando osuna...

IDEAS PARA UN PGOU

Los ejes de Málaga. Un Proyecto Fin de Carrera de un grupo de estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Granada propone para descongestionar la circulación cinco horquillas de acceso al centro, con aparcamientos e intercambiadores

Coches y árboles (I): padres e hijos

Rafael Balboa, José María Romero, Eduardo Serrano, Jorge Dragón y Alfredo Rubio

Si ACAR los grandes Dijos de tráfico en el centro de Málaga, apoyándose en una ronda distribuidora de acceso, servicio y equipamiento es uno de los principales retos de Málaga, poder llegar a solucionar no parece imposible, aunque requiere un importante esfuerzo, pero no tanto económico sino en imaginación lo que debe y puede ser la vía para lograrlo. Lo primero es convencerse de que la solución no consiste simplemente en las conocidas obras que nunca alcanzan a satisfacer las insalvables demandas de la ciudad. No dejarse obsesionar por el problema tal vez sea la condición importante para que dicho problema empiece a diluirse: pensar de otra manera. Pero mientras llegamos a esto, bueno será seguir trabajando y de paso recordar alguna cosa.

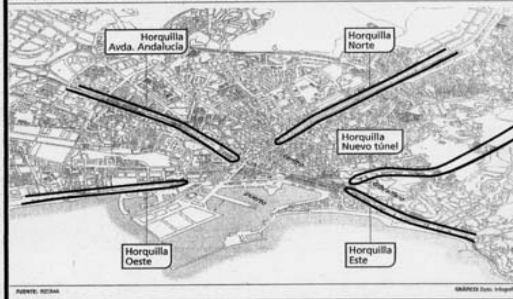
Desde el XX este asunto ha estado presente en todo plan urbano. Parte de la solución pasa por rodear el centro histórico insurreccionando todas las radiales. Ya se propuso en sus sucesivos planes durante el XX, pero los desacuerdos entre los distintos diseños (cada uno partía de una idea diferente) impidió que esta actuación se cumpliera con el tiempo, convirtiéndose sólo fragmento aislado.

Durante 150 años al menos hemos estado atormentados con el mismo tipo de problema. Pero ahora algo está cambiando: a medida que son tratados como más insalvables las servidumbres, la influencia y los peligros del automóvil, se va sustrayendo para un futuro crecimiento de ciudadanos, aunque esta percepción todavía tardará en dejarse notar en nuestra ciudad.

Entre la gente joven más despierta ya se aprecian cambios de mentalidad: María Lomas, Fernando Ojeda, Silverio Martínez y David Aguilar, estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Granada están haciendo el Proyecto Fin de Carrera como colectivo en Málaga capital con un planteamiento urbano y territorial bastante más contemporáneo. Los trabajos de finales de la carrera en esta disciplina reciben información y se enriquecen de los consejos de profesionales y aficionados de diferentes disciplinas que entienden de la ciudad y de su territorio: los arquitectos Pacho Jiménez, Álvaro y Pacho Peñalosa, la periodista Berta González de Vago, Juan Antonio Gómez, diseñadora y ornamentalista, personas sensibles a los problemas ambientales que afectan a los grandes espacios verdes del centro de la ciudad.

Con el sólo fin de los mejores profesionales, y libres de los condicionantes disciplinarios o meramente pragmáticos, entre casi arquitectos reconocidos o mejor reinvencidos una ciudad de Málaga muestra tiempos maduros de forma indubitable por los problemas medioambientales. Para ello viene firmadamente desde el principio el proyecto para construir la realidad que son la ciudad y la arquitectura: simple es el mejor sentido de la palabra, y la investigación no la nueva reproducción de modelos repetitivos de otras lugares. Se demuestra, por otro

Propuesta al problema del tráfico



Desde el momento en que exista un Metro eficiente y se anule la travesía de automóviles, se liberará a las vías costeras del tráfico que va de lado a lado de la ciudad. Así se favorece un mayor dominio del peatón

lado, que no hace falta una gran cantidad de conocimientos expertos para hacer las cosas bien. Su sensibilidad ante la fuerza del territorio nos permite proponer del modo más natural la reflexión acerca sobre las rondas malagueñas, las cuales adquieren una nueva y útil función urbana al hacer posible una circulación rígida con-este sin necesidad de cruzar el centro. Desde el momento en que exista un Metro eficiente y se anule la travesía de automóviles, se libera a las vías costeras del tráfico que va de lado a lado de la ciudad. Así se favorece un mayor dominio del peatón en todo el casco histórico, en el Paseo del Parque y en la Alameda Principal hasta el principio de la Avenida de Andalucía (este justamente es el tema de un próximo artículo).

Pero esto no quiere decir que no se pueda llegar en coche a un aparcamiento próximo al centro. Para facilitar la llegada proyectan tres o cuatro accesos en forma de horquillas que, sin penetrar en el centro pero acercándose, funcionan como circuitos de ida y vuelta. En el proyecto de los estudiantes el Paseo Marítimo Pablo Ruiz Picasso y el Paseo de Saucha se convierten en la horquilla este; la prolongación de la Alameda en la oeste; las radiales derecho e izquierdo del Guadalameza -conservando su carácter- forman la norte. El nuevo túnel previsto en el plan general del 97 que va desde la ronda (junto al Limonar), hasta

desembocar en la Plaza de Torrijos, al final del Paseo del Parque, sería otra horquilla complementaria. Cada entrada y salida dependería de los correspondientes intercambiadores de transporte y aparcamientos para facilitar la movilidad de viajeros (planteamiento opuesto al de un único intercambiador grande con un aparcamiento interior para vehículos privados en el centro bajo la Plaza de la Marina).

Seguro que alguna modificación en Málaga ha sido con tanta claridad el problema de tráfico y ha propuesto una solución tan evidente y fácil. Un plan general no debería obviar las posibilidades que han descubierto estos jóvenes chicos.

La seguridad gran cuestión urbana que se plantea, de una trascendencia ambiental y urbana singular (y creemos que inédita en esta ciudad) es un corredor verde que vincule desde los Montes de Málaga se introduce por el Monte de la Victoria y el Monte de Gibraltar hasta llegar al Parque y el Puerto.

La situación y calidad medioambiental del Monte de la Victoria es excepcional. El bosque de álamos y cipreses y de otras especies goza de tan buena salud que se regenera y extiende en su limitado espacio físico. Las aves que lo usan crean espacio vital con muchas y variadas. La biodiversidad de la fauna y la vegetación que es su principal característica se acrecienta por la proximidad de los Montes de Málaga. Un hijo que

pocas grandes ciudades se pueden permitir en el mismo centro histórico. Hasta ahora la ciudad del Monte de la Victoria se ha salvado porque hace las veces de un patio trasero: un paisaje de fondo que es ajeno a la ciudad. Pero si la travesía puede convertirse en un lugar de disfrute obligado, y liberado a su fin.

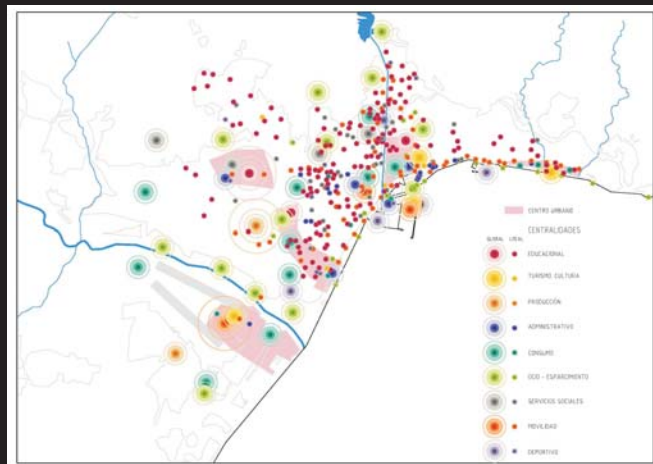
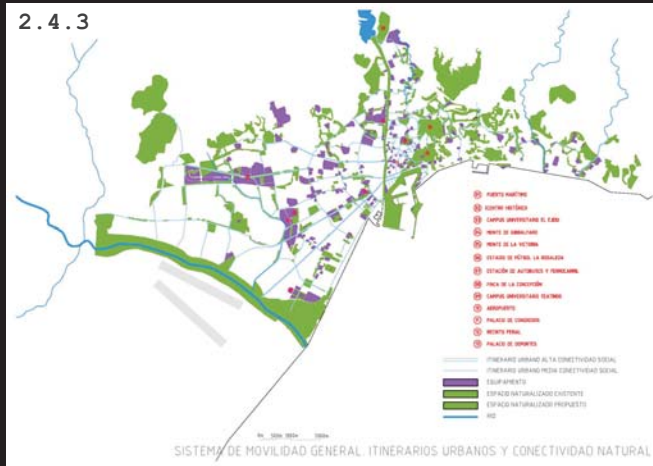
Su propuesta, con la entusiasta asesoría de Juan Antonio Gómez, empieza por derivar el valor de estos lugares. Luego proyectan una fina red de relaciones que desde los puntos del Guadalameza atraviesa y se extiende transversal y longitudinalmente por la ciudad tapando los Montes de la Victoria y Gibraltar, hasta el Limonar, así como los barrios que rodean el Seminario, construyendo una simbólica puerta en cada punto de la nueva red que sirven de encuentro entre lo urbano y lo natural. Así se da la vuelta a estas zonas verdes, impensables por su calidad medioambiental para el uso y disfrute de los ciudadanos malagueños, y se cambia su condición de simples traseros a fachadas de magníficos lugares urbanos redondeados. El último paso es desarrollar el sistema de medidas que los protejan y mejoran, que nunca son pocas.

Y aquí es donde los redactores de este artículo tomamos el relevo. Ahora sólo queremos resaltar que las dos cuestiones que los estudiantes exploran, la estructura verde de la ciudad y el sistema de parques y jardines, son aspectos indisolubles de un mismo tema: la conectividad en red también afecta a los espacios verdes. Lo interesante es comprobar que este proyecto desarrollado en Málaga el primer problema del tráfico basado exclusivamente en el automóvil, a la vez que se multiplican las posibilidades de que sus habitantes disfruten de los nuevos paisajísticos de esta tierra. Las consecuencias finales de este planteamiento las veremos en el siguiente artículo.

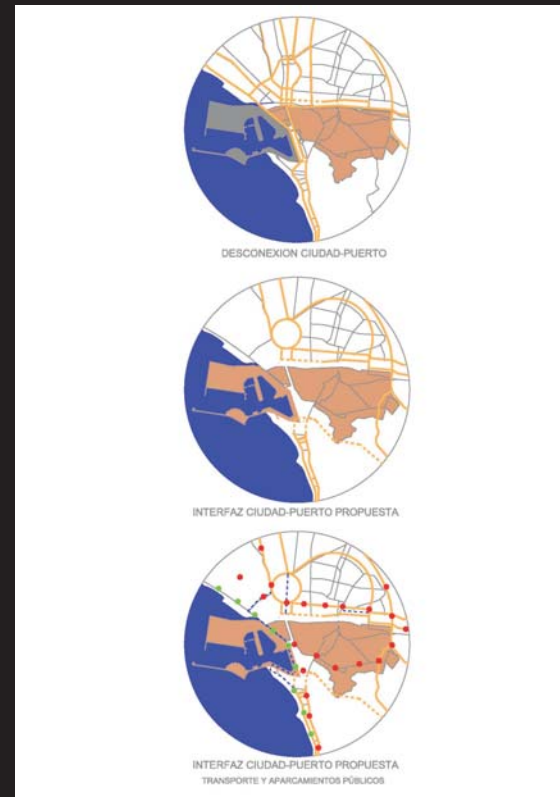
El nuevo túnel previsto en el PGOU de 1997 que va desde la ronda hasta desembocar en la Plaza del General Torrijos, al final del casco histórico, sería una de las horquillas de acceso al centro, pero sin penetrar en él

©toma@toma.org

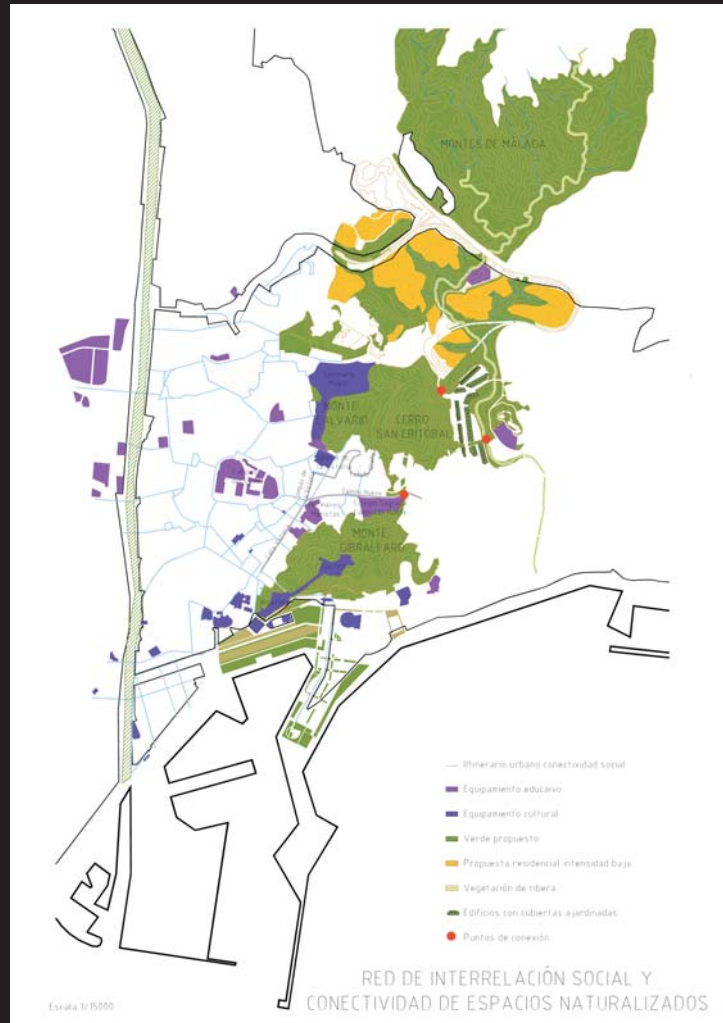
2.4.3



trabajo común de p.f.c. sobre
málaga. estudiantes:
lomas, aguilera, martínez y osuna

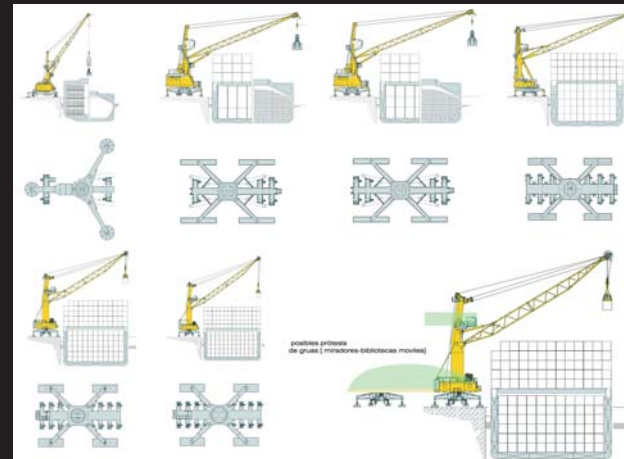
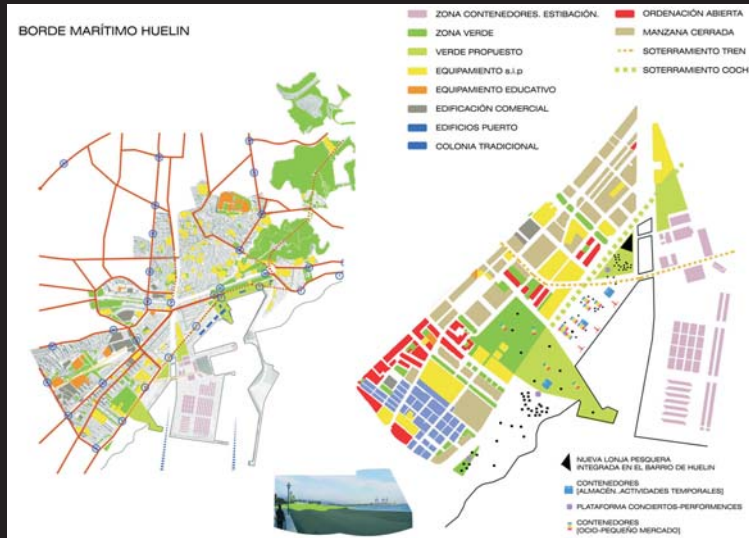


2.4.4

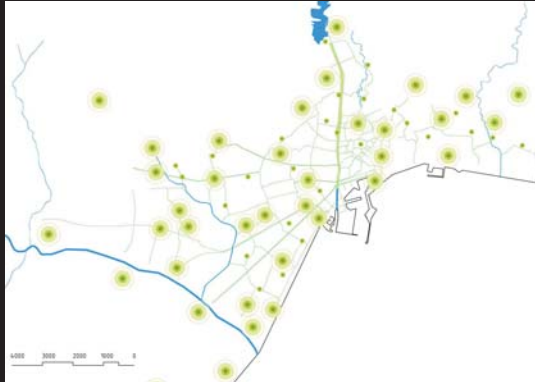


2.4.5

trabajo p.f.c. de david aguilera

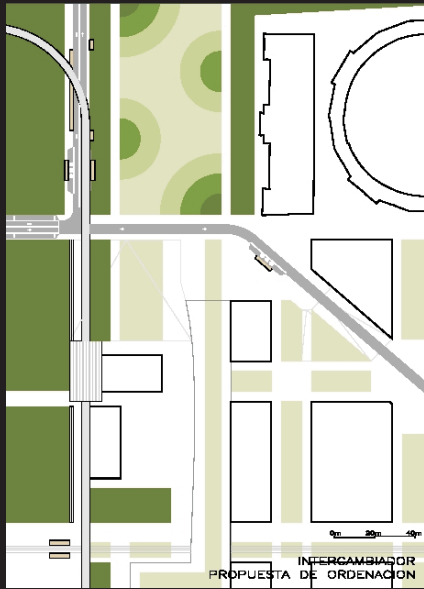


2.4.7

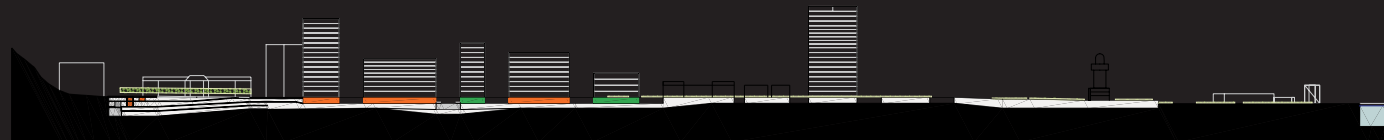


trabajo p.f.c. de silverio martínez

2.4.8



trabajo p.f.c. de fernando osuna



11. BIBLIOGRAFÍA DE LA TESIS:**UNA ESTATUA ¿DE QUÉ?
SOBRE LOS PROCESOS DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEOS**

AA.VV.: "*Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*". Volúmenes 1 y 2. Universidad Internacional de Andalucía, Museu D'Art Contemporani de Barcelona y Arteleku. Actar. Barcelona. 2004-05.

AA.VV.: "Catálogo de la exposición CLAUDE MONET", Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 29 de abril - 30 de junio 1986), Ministerio de Cultura. Torrejón de Ardoz (Madrid). 1986.

AA.VV.: "Catálogo KURT SCHWITTERS". IVAM. Centro Julio González. Valencia. 1995.

AA.VV.: "Catálogo WILLIAM MORRIS". Exposición Octubre-noviembre 1984. MOPU. Madrid. 1984.

AA.VV.: "Otro marco para la creación". Editorial complutense. Madrid. 1995.

AA.VV.: "*020404. Deriva en ZoMeCS*". Rizoma. Málaga. 2004.

AA.VV.: "Tiempo de subjetividad". Paidós. Barcelona. 1996.

AA.VV.: "Gilles Deleuze, un pensamiento nómada". Juan Manuel Aragüés (coord.). Mira Editores. Zaragoza. 1997.

AA.VV. (Rizoma): "*Manual para uso de territorios sobredesarrollados. Dualidades y acoplamientos: administradores y administrados*". Pgs.81-88. Archipiélago nº 62. Barcelona. 2004.

ÁBALOS, Iñaki: "*La buena vida*". Gustavo Gili. Barcelona. 2000.

ÁBALOS, Iñaki - HERREROS, Juan: "Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950-1990" (1992). Nerea. Madrid. 1995.

ÁBALOS, Iñaki - HERREROS, Juan: "Áreas de impunidad". Actar. Barcelona. 1997.

ALLENDESALAZAR, Mercedes: "Spinoza. Filosofía, pasiones y política". Alianza Universidad. Madrid. 1988.

APOLLINAIRE, Guillaume: "*El poeta asesinado*". Simio. Barcelona. 1996.

ARGAN, Giulio Carlo - CONTARDI, Bruno: "Miguel Ángel arquitecto". Electa. Milán. 1990.

ARROYO, Pedro Pablo: "*Solar en construcción*". Pg.20-21. En Rev. Pasajes nº 32. Madrid. Diciembre de 2001.

AUGÉ, Marc: "*El viaje imposible*". Gedisa. Barcelona. 2001.

- AUGÉ, Marc: "Ficciones de fin de siglo". Gedisa. Barcelona. 2001.
- AUGÉ, Marc: "Los <no lugares>: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad" (1992). Gedisa. Barcelona Segunda edición, febrero de 1994.
- AUSTER, Paul: "Experimentos con la verdad". Anagrama. Barcelona. 2001.
- AZÚA, Félix de: "Diccionario de las Artes". Planeta. Barcelona.1995.
- BACHELARD, Gaston: "Poética del espacio" (1957). F.C.E. México D.F. 1998.
- BARTHES, Roland: "El grano de la voz" ? Paidós.
- BARTHES, Roland: "El placer del texto" y "Lección inaugural de la Cátedra de semiología literaria del Collège de France" (1973). Siglo XXI. México 1991.
- BAUDRILLARD, Jean: "El crimen perfecto". Anagrama. Barcelona. 1996.
- BAUDRILLARD, Jean: "El crimen perfecto". Anagrama. Barcelona. 1996.
- BENEVOLO, Leonardo: "Historia de la arquitectura moderna". Gustavo Gili. Barcelona. 1980?.
- BECK, Ulrich: "Vivir nuestra propia vida en un mundo desbocado: individuación, globalización y política". En GIDDENS, Anthony - HUTTON, Will: "En el límite. La vida en el capitalismo global" (2000). Tusquets Editores S.A. Barcelona. 2001.
- BECK, Ulrich: "Libertad o capitalismo. Conversaciones con Johannes Willms" (2000). Paidós. Barcelona. 2002.
- BECK, Ulrich: "La democracia y sus enemigos. Textos escogidos" (1995). Paidós. Barcelona. 2000.
- BECK, Ulrich: "Sobre el terrorismo y la guerra" (2002). Paidós. Barcelona. 2003.
- BECK, Ulrich: "La ciudad del riesgo. Arquitectura en la modernidad reflexiva". Pgs.99-119. Rev. Archiélago nº 62. Barcelona. 2004.
- BECKETT, Samuel: "El innombrable" (1966). Alianza. Madrid 1988.
- BENEVOLO, Leonardo: "Historia de la arquitectura moderna". Gustavo Gili. Barcelona. 1980?.
- BERARDI, Franco (BIFO): "La fábrica de la infelicidad. Nuevas firmas de trabajo y movimiento global". Traficantes de Sueños. Madrid. 2003.
- BERGER, John: "Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible". Árdora. Madrid. 1997.
- BERGER, John: "El sentido de la vista" (1985). Alianza. Barcelona. 1990.
- BERGER, John – Jean Mohr: "El séptimo hombre" (1974). Huerfano y Fierro editores. Madrid. 2002.

- BERGER, John: "G" (1974). Alianza. Barcelona. 1996.
- BERGER, John: "Mirar" (1980). Gustavo Gili. Barcelona. 2001.
- BERGER, John: "Modos de ver" (1974). Gustavo Gili. Barcelona. Octubre 2001.
- BERGER, John: "Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos" (1984). Hermann Blume. Madrid. 1986.
- BERMAN, Marshall: "Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad" (1988). Siglo XXI. Madrid. 1991.
- BIDAINE, Philippe: "Centre Pompidou. L'esprit du lieu". Scala. Paris. 2000.
- BORJA, Jordi - CASTELL, Manuel: "Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información" (1997). Taurus. 2004.
- BORGES, Jorge Luis : El Aleph. Alianza Editorial. Madrid (Decimoctava reimpresión) 1990.
- BOZAL, Valeriano: "Mímesis: las imágenes y las cosas". Col. La balsa de la Medusa. Visor. Madrid. 1987.
- BOZAL, Valeriano: "Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo". Visor. Madrid. 1991.
- BOURDIEU, Pierre: "Poder, derecho y clases sociales" (2000). Editorial Desclée de Brouwer S.A. Bilbao. 2001.
- BOURDIEU, Pierre: "Las reglas del arte" (1992). Anagrama. Barcelona. 1995.
- CALATRAVA, Juan: "Las Carceri de Giovanni Battista Piranesi". Diputación Provincial de Granada. Granada. 1985.
- CAPITEL, Antón: "Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración". Alianza Forma. Madrid. 1988.
- CARERI, Francesco: "El andar como práctica estética". Gustavo Gili. Barcelona. 2002.
- CASTORIADIS, Cornelius: "Figuras de lo pensable". Cátedra y Universitat de Valencia. Madrid. 1999.
- CASTORIADIS, Cornelius: "La exigencia revolucionaria". Acuarela Libros. Madrid. 2000.
- CLAIR, Jean: "El desnudo y la norma". Rev. 3ZU, ETSA Barcelona, Nº1. Octubre 1993.
- CRUZ, Manuel: "Ese extraño problema que nos constituye". En AA.VV.: "Tiempo de subjetividad". Paidós. Barcelona. 1996.
- CRUZ, Manuel: "Introducción: Tiempo de subjetividad". En AA.VV.: "Tiempo de subjetividad". Paidós. Barcelona. 1996.

- DANTO, Arthur C.: "Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia" (1997). Paidós. Barcelona. 1999.
- DAL CO, Francesco: "Dilucidaciones. Modernidad y arquitectura" (1982). Paidós. Barcelona. 1990.
- DAVIS, Mike: "Más allá de Blade Runner. Control urbano: la ecología del miedo". VIRUS Editorial/ Lallevir S.L. Barcelona. 2001.
- DE LA SOTA, Alejandro: "*Alejandro de la Sota. Arquitecto*". Pronaos. Madrid. 1989.
- DE SALAS, Joaquín: "Tesis de Granada sobre la corrupción institucional (*La corrupción como forma de gobierno*)". En AA.VV.: "020404. Deriva en ZoMeCS". Rizoma. Málaga. 2004.
- DE SALAS, Joaquín: "Por amor al arte, ¡Por el amor de Dios!". Rev. Rizoma nº16. Málaga. 1-6-1996.
- DEBORD, Guy: "*Teoría de la deriva*". En "*Internacional Situacionista. Textos completos de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). Vol. 1, La realización del arte. Internationale Situationniste #1-6*". Pgs.50-53. Literatura Gris. Madrid. Diciembre 1999.
- DEBORD, Guy: "*La sociedad del espectáculo*". Atrapasuelos?. Sin localidad ni fecha.
- DELEUZE, Gilles - PARNET, Claire: "Diálogos" Pre-textos. Valencia. 1980.
- DELEUZE, Gilles: "Foucault". Paidós Studio. Barcelona. 1987.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Felix: "¿Qué es la filosofía?". Anagrama. Barcelona. (1993) 1994.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Felix: "Mil Mesetas. 2ª Parte de Capitalismo y esquizofrenia" (1988) Pre-textos. Valencia. 2ª edición: marzo 1994.
- DUCHAMP, Marcel: "Notas" (1989). Tecnos. Madrid. 1998.
- EISENMAN, Peter: "El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin". Rev. Arquitectura BIS Nº 48. Barcelona. 1984.
- EISENMAN, Peter: "La futilidad de los objetos. La descomposición y los procesos de diferenciación". Rev. ARQUITECTURA Nº246. Madrid. Enero-febrero 1984.
- ELGER, Dietmar: "La obra de una vida: Los Merzbau". A.A.V.V.: Catálogo KURT SCHWITTERS. IVAM. Centro Julio González. Valencia. 1995.
- EWING, William A.: "*El cuerpo*" (1994) Ediciones Siruela. Madrid. 1996.
- FERNANDEZ, Javier: "De la figuración a la abstracción. Arquitectura en Granada". Tesis doctoral. Granada. 2005.
- FERNÁNDEZ-VALDERRAMA, Luz: "*La construcción de la mirada: tres distancias*". Publicaciones Universidad de Sevilla. Sevilla. 2005.

- FONTCUBERTA, Joan: "Contranatura". Actar. Barcelona. 2001.
- FONTCUBERTA, Joan: "El beso de Judas. Fotografía y verdad". Gustavo Gili. Barcelona. 1997.
- FONTCUBERTA, Joan: "Zonas de penumbra". Actar. Barcelona. 2000.
- FONTCUBERTA, Joan: "Securitas". Gustavo Gili. Barcelona. 2001.
- FOUCAULT, Michel: "La verdad y las formas jurídicas". Gedisa. 1983 ?. México.
- FOUCAULT, Michel: "Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas" (1968). Siglo XXI Editores. México. 1991.
- FOUCAULT, Michel: "Theatrum Philosophicum" (1970). Anagrama. Barcelona. 1995.
- FOUCAULT, Michel: "Vigilar y castigar" (1976). Siglo XXI. Madrid. 2000.
- FOUCAULT, Michel: "Las tecnologías del yo". Paidós / I.C.E.-U.A.B. Barcelona. 3ª Reimpresión. 1996.
- FOUCAULT, Michel: "Hermeneútica del sujeto". Ediciones la Piqueta. Barcelona. 1994.
- FRAMPTON, Kenneth: "Modernidad y tradición en la obra de Mies van der Rohe". AV (Monografías de Arquitectura y Vivienda) nº 6. Monográfico Mies van der Rohe. Madrid. 1986.
- FRISBY, David: "Fragmentos de la modernidad". Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin" (1985). Madrid. 1992
- GARCIA CALVO, Agustín: "Contra el Hombre". Editorial Anselmo Lorenzo. Zamora. 1996.
- GARCIA CALVO, Agustín: "¿Quién dice No? En torno a la anarquía". Editorial Anselmo Lorenzo. Zamora. 1999.
- GIDDENS, Anthony - HUTTON, Will: "En el límite. La vida en el capitalismo global" (2000). Tusquets. Barcelona. 2001.
- GREGOTTI, Vittorio: "Desde el interior de la arquitectura" (1991). Península/ideas. Barcelona. 1993.
- GUATTARI, Felix: "Las tres ecologías". Pre-textos. Valencia. 1990.
- GUATTARI, Felix: "Plan para el planeta". Traficantes de Sueños. Madrid. 2004.
- HANDCKE, Peter: "La doctrina del Sainte-Victoire". Alianza Editorial. Madrid. 1985.
- HARVEY, David: "La condición de la posmodernidad". Amorrortu editores. Buenos Aires. 1998.
- HARVEY, David: "Espacios de esperanza" (2000). Ediciones Akal. Madrid. 2003.

- HEIDEGGER, Martin: "El ser y el tiempo" (1927). Ed. F.C.E. Mexico. 1980.
- HEIDEGGER, Martin: "La pregunta por la técnica" y "Construir, habitar, pensar". En "Conferencias y artículos". Col. Delfos, Ed. Serbal. Barcelona. 1994.
- HEIDEGGER, Martin: "Conferencias y artículos". Col. Delfos, Ed. Serbal. Barcelona. 1994.
- HERREROS, Juan - MUNTADAS, Antoni: "Desvelar lo público". Rev. CIRCO nº 123. CIRCO M.R.T. Coop. Madrid. 2004.
- IGARASHI, Taro: "Del sueño a la realidad". Pg.24-30. en Rev. Pasajes nº 32. Madrid. Diciembre de 2001.
- ITO, Toyo: "Escritos". Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Valencia. 2000.
- JAMESON, Fredric: "Teoría de la postmodernidad" (1991). Trotta. Madrid. 2001.
- JAMESON, Fredric: "Las semillas del tiempo" (1994). Trotta. Madrid. 2000.
- JAMESON, Fredric: "XXL. La colosal <Buildingsroman> de Koolhaas". VLS. Mayo 1996.
- JARAUTA, Francisco: "Camera obscura". En FONTCUBERTA, Joan: "Contranatura". Actar. Barcelona. 2001.
- KIPNIS, Jeffrey: "P-Tr's Progress". El Croquis nº 83. Madrid. 1997.
- KOOLHAAS, Rem: "¿Qué fue del urbanismo?". Revista de Occidente, nº185. Madrid. Octubre de 1996.
- KOOLHAAS, Rem – BRUCE, Mau: "S,M,L,XL". 010 Publishers. Rotterdam. 1994.
- KOOLHAAS, Rem: "Delirio de Nueva York" (1978) Gustavo Gili. Barcelona. 2004.
- KRAUSS, Rosalind E.: "El inconsciente óptico" (1993). Tecnos. Madrid. 1997.
- KRAUSS, Rosalind E.: "Los papeles de Picasso" (1998). Gedisa. Barcelona. 1999.
- LÁPIZ nº125, Revista. Madrid. Octubre 1996.
- LARRAURI, Maite: "Anarqueología. Teoría de la verdad en Michel Foucault". Episteme. Valencia. 1999.
- LATOUR, Bruno: "La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia" (1999). Gedisa. Barcelona 2001.
- LYNN, Greg: "Levedad". Rev. CIRCO 34. Mansilla, Rojo y Tuñón (ed.). Madrid. 1996.
- MADERUELO, Javier: "El espacio raptado". Mondadori. Madrid. 1990.
- MARAZZI, Christian: "El sitio de los calcetines. El giro lingüístico de la economía y sus efectos sobre la política" (1994). Ediciones Akal. Madrid. 2003.

- MASSIP-BOSCH, Enric: "NOTAS SMT". Pg.26-43. En rev. Metalocus nº 08. Madrid. Diciembre de 2001
- MIRANDA, Carlos: "Un arte en fuga para la ciudad robada (periferias tres, Gijón 04). Ciudadanía del arte. Recodificaciones de lo estético, lo público y lo político". Conferencia en Málaga. Julio de 2004.
- MIRANDA, Carlos: "Fundamewntos de un arte invisible. El caso de WORD\$WORD\$WORD\$ de Rogelio López Cuenca". Tesis Doctoral. Granada. 2005.
- MONEO, José Rafael: Memoria del proyecto del Museo de Arte Romano. 1980.
- MONEO, Rafael: "Permanencia de lo efímero. La construcción como arte trascendente". Rev. AV Nº25, Frank Gehry. Madrid, 1990.
- MONEO, José Rafael: "Reflexiones a propósito de dos salas de conciertos (Gehry versus Venturi)". El Croquis nº 64. Madrid. 1994.
- MONEO, José Rafael: "La <Ricerca> como legado" (1994). CIRCO 48. Madrid. 1997.
- MONEO, José Rafael: "Paradigmas fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad", Arquitectura Viva Nº66. Madrid. 1999.
- MONEO, Rafael: "*Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*". Actar. Barcelona. 2004.
- MONTEJO NAVAS, Adolfo: "El arquitecto poeta y su memoria: Entrevista a Oscar Niemeyer". Revista Lápiz nº 194. Madrid. 2003.
- MORALES, José: "La construcción del olvido. Memoria, historia, proyecto". Cuadernos arquitectura y patrimonio. Instituto del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Sevilla. 1993.
- MOREY, Miguel: "Psiquemáquinas". Montesinos Editor. Barcelona. Abril 1990.
- MOREY, Miguel: "Conjeturas sobre la máscara". Rev. LÁPIZ nº117. Madrid. Diciembre 1995.
- MOREY, Miguel: "Friedrich Nietzsche, una biografía". Editorial Archipiélago. Barcelona. 1993.
- NEGRI, Toni - GUATTARI, Felix: "Las verdades nómadas" (1989). Iralka. 1996.
- NEUMAYER, Fritz: "Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968" (1995). El Croquis Editorial. Madrid. 2000.
- OLABUENAGA, Alicia: "Deleuze-Foucault: cómo no enamorarse del poder". Ré-Gaceta nietzscheana de creación nº6.
- O.M.A.: "Jussieu". Rev. BAU nº13. Madrid. Segundo trimestre. 1995.
- ORTEGA Y GASSET, José: "*Meditación de la técnica*" (1933) Santillana. Madrid. 1997.

- PARDO, José Luis: "Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar". Colección Delfos. Serbal. Barcelona. 1991.
- PARDO, José Luis: "Las tres alas. Aproximación al pensamiento de Gilles Deleuze". Revista de Occidente nº 178. Madrid. Marzo 1996.
- PARDO, José Luis: "La intimidad". Pre-textos. Valencia. 1996.
- QUETGLAS, Josep. "La casa de Don Giovanni (tesis doctoral)" (1972). EXIT, Liga Multimedia Internacional. Madrid. 1997.
- QUETGLAS, Josep: "Pasado a limpio II". Editorial Pre-textos COA Gerona. Valencia. 1999.
- QUETGLAS, Josep: "El horror cristalizado". Actar Publishers. Barcelona. 2001.
- REINOSO, Rafael; "Topografías del paraíso. La construcción de la ciudad de Málaga entre 1897-1959" 2002. Tesis doctoral Universidad de Granada. Málaga. En edición 2005.
- REINOSO, Rafael – ROMERO, José María: "Pensar Málaga", diario SUR. Málaga. 20-12-1997.
- REINOSO, Rafael – ROMERO, José María: "La prostitución del suelo". RIZOMA nº27. Málaga. 4-3-1998.
- REINOSO, Rafael – ROMERO, José María: "La pierna en el ombligo", diario SUR. Málaga.3-9-1998.
- REINOSO, Rafael - ROMERO, José María - SERRANO, Eduardo: "ZoMeCS: El poder y la impotencia". En revista Neutra nº2. Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental. Sevilla. 2003.
- RIFKIN, Jeremy: "La era del acceso. La revolución de la nueva economía". Paidós. Barcelona. 2000.
- RILKE, Rainer Maria: "*Cartas sobre Cézanne*" (1952). Paidós Estética. Barcelona. 1992.
- RIZOMA: "Informe a la Academia sobre la triste historia de la puñetera vivienda". En Scripta Nova, en Revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2003, vol. VII, núm. 146(141). [http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(141\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(141).htm)
- RIEGL, Aloïs: "El culto moderno a los monumentos" (1903). Col. "La Balsa de las Medusa" nº7. Visor Distr. Madrid. 1987.
- RIECHMANN; Jorge: "*Tiempo para la vida. La crisis ecológica en su dimensión temporal*". Ediciones del Genal. Málaga. 2003.
- RODRIGUEZ, Emmanuel: "El gobierno imposible. Trabajo y fronteras en las metrópolis de la abundancia". Traficantes de Sueños. Madrid. 2003.

- ROGERS, Richard - GUMUCHDJIAN, Philip: "Ciudades para un pequeño planeta" (2000). Gustavo Gili. Barcelona 2001.
- ROJO, Luis: "Dominando el Domi-no" Rev. Circo 120. Madrid. 2004.
- ROMÁN, Antonio: "My idea of heaven" el Museo Guggenheim Bilbao de Frank Gehry. Rev. Kobie Nº X (Serie Bellas Artes). Bilbao. 1994.
- RORTY, Richard: "¿Quiénes somos?". Universalismo moral y selección económica. En Revista de Occidente nº 210. Alfredo Taberna. Madrid. 1998.
- RORTY, Richard: "Pragmatismo y política" (1992-1997). Paidós. Barcelona. 1998.
- RUBIO, Alfredo: "Teoría y práctica de la ciudad contemporánea II. El olvido consciente del habitar. En torno a la utilización postmoderna de Heidegger". Rev. Baetica., Estudios de arte, geografía e historia. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga. Málaga. 1991.
- RUBIO, Alfredo: "Derivar". En AA.VV.: "020404. Deriva en ZoMeCS". Pgs. 205-210. Rizoma. Málaga. 2004.
- RUBIO, Alfredo: "Más allá de los contenidos: Pensar el Patrimonio. Hipótesis e ideas". Boletín de Arte. Nº 17. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga. Málaga. 1996.
- RUBIO, Alfredo: "Sobre la memoria perdida de los territorios y las ciudades (A propósito de un texto de E. Trías). Rev. Rizoma Nº12. Málaga. 1995.
- RUBIO, Pilar: "Entrevista con Juan Navarro Baldeweg. Basta de narración y vamos a pintar alguna cosa...". Rev. Lápiz nº 38. Madrid. Diciembre de 1986.
- RILKE, Rainer Maria: "Cartas sobre Cézanne" (1952). Paidós Estética. Barcelona. 1992.
- RILKE, Rainer Maria: "Antología poética". Espasa-Calpe. Madrid. 1982.
- SASSEN, Saskia: "¿Perdiendo el control? La soberanía en la era de la globalización" (1996). Edicions Bellaterra S.L. Barcelona. 2001
- SCHULZE, Franz: "Mies van der Rohe. Una biografía crítica" (1985). Hermann Blume. Madrid 1986.
- SEIBERLING, Grace: "Naturaleza y técnica en las series de Monet". En AA.VV.: "Catálogo de la exposición CLAUDE MONET", Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 29 de abril - 30 de junio 1986), Ministerio de Cultura. Torrejón de Ardoz (Madrid). 1986.
- SERRANO, Eduardo: "Territorios y capitalismo". Papeles de tesis doctoral. Granada. 2005.
- SIZA, Alvaro: "Entrevista a Alvaro Siza". Rev. RUPTURA 2. p.187. Santiago de Compostela. Mayo 1994.

- SOLÁ-MORALES, Ignasi: "Teorías de la intervención arquitectónica". Rev. QUADERNS Nº155. Diciembre 1982. Barcelona.
- SOLÁ-MORALES, Ignasi: "Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea". Gustavo Gili. Barcelona. 1995.
- SORIANO, Federico: "Plantas fluctuantes". Rev. FISURAS. Madrid. 1996.
- SORIANO, Federico: "Sin tesis". Gustavo Gili. Barcelona. 2005.
- SORKIN, Michael (Ed.): "Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público" (1992). Gustavo Gili. Barcelona. 2004.
- TAFURI, Manfredo: "Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos" (1992). Cátedra. Madrid. 1995.
- TAKI, Koji: "Una conversación con Toyo Ito". En Rev. El Croquis nº 123: "Toyo Ito 2001-2005". Pgs. 6-15. El Croquis Editorial. El Escorial. Madrid. V-2004.
- TOMKINS, Calvin: "Duchamp" (1996). Anagrama. Barcelona. 1999.
- THOMPSON, Paul: "William Morris. Arquitectura". AA.VV. Catálogo WILLIAM MORRIS. Exposición Octubre-noviembre 1984. MOPU. Madrid. 1984.
- TRÍAS, Eugenio: "El artista y la ciudad" (1976). Anagrama. Barcelona. 1983.
- VALÉRY, Paul: Prefacio del autor. "El cementerio marino". Alianza Editorial. Madrid (1967) 1991.
- VIDAL, Carlos: "Continuidad, ruptura o historicismo". Revista Lápiz nº 114. Madrid. Julio de 1995.
- VIDAL, Carlos: "Entrevista con Cindy Sherman". Revista Lápiz nº148. Madrid. 1998.
- VILLANUEVA, Juan de: "Arte de albañilería" (1827). Asland. Madrid. 1977.
- VIRILIO, Paul: "Un paisaje de acontecimientos" (1996). Paidós. Barcelona 1997.
- VIRNO, Paolo: "Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas". Traficantes de sueños. Madrid. 2003.
- VIRNO, Paolo: "Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto". Traficantes de sueños. Madrid. 2003.
- ZAERA, Alejandro: "Encontrando libertades: conversaciones con Rem Koolhaas". Rev. El Croquis nº 53. Madrid. Marzo 1992.
- ZAERA, Alejandro: "Notas para un levantamiento topográfico". Rev. El Croquis nº 53. El Croquis Editorial. Madrid. Marzo 1992.
- ZAERA, Alejandro: "Salvando las turbulencias. Entrevista con Alvaro Siza", El Croquis Nº68/69. El Croquis Editorial. Madrid. IV. 1994.

12. ÍNDICE DE LA TESIS:**UNA ESTATUA ¿DE QUÉ?
SOBRE LOS PROCESOS DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEOS**

	página
0. PREÁMBULO	0.2
0.1 LA CRISIS MODERNA. LA CRISIS DEL HOMBRE	0.10
0.2 ORIGEN, FUNDAMENTO Y ESENCIA DE LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA	0.16
0.3 LA MIRADA CONTEMPORÁNEA	0.21
0.4 LO URBANO. LO POLÍTICO	0.25
1. INTRODUCCIÓN: LA TESIS COMO “DÉRIVE”	1.1
1.1 PROBLEMA PLANTEADO	1.1
1.2 OBJETIVOS CIENTÍFICOS Y METODOLOGÍA	1.4
1.3 ANTECEDENTES	1.9
1.4 APORTE QUE SUPONE	1.13
1.5 INTRODUCCIÓN POR TEMAS Y CAPÍTULOS	1.14
1.5.1 INTRODUCCIÓN: LA TESIS COMO “DÉRIVE”	1.14
1.5.2 EL PROCESO DE CREACIÓN INMANENTE Y LA OBRA CONTEMPORÁNEA	1.15
1.5.3 EL HABLAR Y EL HABITAR COMO RELACIÓN CON LOS OTROS Y CON LAS COSAS	1.16
1.5.4 MODERNIDAD. ARQUITECTURA Y PATRIMONIO	1.17
1.5.5 LA CIUDAD Y EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO: RELACIONES ENTRE CIUDAD, CREACIÓN Y ARQUITECTURA	1.18
1.5.6 MEMORIA SIN RECUERDO, OLVIDO CON IMAGINACIÓN	1.19
1.5.7 ALMAS VERSUS CUERPOS. MEMORIAS CONTRA ACONTECIMIENTOS	1.20
1.5.8 DEL ESPACIO DEL MIEDO AL ESPACIO DE LA ANGUSTIA	1.20
1.5.9 ARQUITECTURA DE LÍMITES DIFUSOS: PRE-ARQUITECTURA, LA MEDIATECA DE SENDAI	1.23
1.5.10 CONCLUSIONES Y ANEJO LA IDEA COMO PROYECTO DE ARQUITECTURA EN PROCESO. INTERVENCIÓN EN EL MONTE DE LA ALCAZABA DE MÁLAGA	1.24

	página
2. ARMAS,... HERRAMIENTAS, TELAS DE EXORCISMO,... EL PROCESO DE CREACIÓN INMANENTE Y LA OBRA CONTEMPORÁNEA	2.1
2.1 LES DEMOISEILLES D'AVIGNON – PICASSO	2.3
2.2 SANTIAGO DE COMPOSTELA – SIZA	2.6
2.3 BILBAO - GEHRY	2.10
2.4 WOMEN – SHERMAN	2.13
2.5 TRASCENDENCIA E INMANENCIA	2.17
2.6 ARMAS,... HERRAMIENTAS, TELAS DE EXORCISMO,... IMÁGENES CAPÍTULO 2	2.21 1.2.1
3. HABLAR Y HABITAR: SER MUDADIZOS PARA BALBUCEAR EL HABLAR Y EL HABITAR COMO RELACIÓN CON LOS OTROS Y CON LAS COSAS	3.1
3.1 MIGUEL ÁNGEL: ESCLAVO DEL SILENCIO	3.2
3.2 MONET: LA PALABRA INASIBLE	3.7
3.3 RICHARD SERRA, NAVARRO BALDEWEG: ESCUCHAR Y BALBUCEAR	3.10
3.4 HABLAR Y HABITAR IMÁGENES CAPÍTULO 3	3.17 1.3.1
4. LA MIRADA DE GORGO Y EL ANTÍDOTO DEL ESCUDO DESVANECIÉNDOSE MODERNIDAD. ARQUITECTURA Y PATRIMONIO	4.1
4.0 PREÁMBULO	4.2
4.1 LA MIRADA DE GORGO	4.5
4.2 EL ANTÍDOTO DEL ESCUDO DESVANECIÉNDOSE	4.18
4.3 EPÍLOGO A LA MIRADA DE GORGO	4.30
5. LA CIUDAD Y EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO, RELACIONES ENTRE CIUDAD, CREACIÓN Y ARQUITECTURA	5.1
5.1 EL JUEGO DEL FANTASMA DE LA CIUDAD	5.2
5.2 DE CÓMO UNA COL SE MUEVE EN UN CAMPO DE LIEBRES IMÁGENES CAPÍTULO 5	5.10 1.5.1

	página
6. MEMORIA SIN RECUERDO, OLVIDO CON IMAGINACIÓN	6.1
6.1 FUNES EL MEMORIOSO	6.2
6.2 EL INNOMBRABLE	6.4
6.3 MEMORIA E IMAGINACIÓN RADICALES	6.6
7. ALMAS VERSUS CUERPOS MEMORIAS CONTRA ACONTECIMIENTOS	7.1
7.1 PRIMERA LECTURA	7.6
7.1.1 MÉRIDA, EL MUSEO DE ARTE ROMANO. PRIMERA LECTURA	7.6
7.1.2 ROTTERDAM, LA KUNTSHAL, PRIMERA LECTURA	7.16
7.2 SEGUNDA LECTURA	7.28
7.2.1 MÉRIDA, EL MUSEO DE ARTE ROMANO. SEGUNDA LECTURA	7.28
7.2.2 ROTTERDAM, LA KUNTSHAL, SEGUNDA LECTURA	7.43
LA EXPOSICIÓN SPUTNIK	7.43
LA MAQUINACIÓN SPUTNIK	7.47
7.2.3 DESCRIPCIÓN DE LA KUNSTHAL SEGÚN RAFAEL MONEO	7.50
IMÁGENES CAPÍTULO 7	1.7.1
8. PARÍS – CHICAGO – PARÍS – NY. UNA DÉCADA (93-03) DEL ESPACIO DEL MIEDO AL ESPACIO DE LA ANGUSTIA	8.1
8.1 PRIMEROS AÑOS NOVENTA CENTRO POMPIDOU, PARÍS	8.4
8.2 DICIEMBRE 2001, CHICAGO UN ESPACIO, ¿DE QUÉ?	8.9
8.2.1 EN HYDE PARK	8.9
8.2.2 EN UNA ESTACIÓN AL SUR DE HYDE PARK	8.15
8.2.3 EN LA TORRE HANCOCK	8.20
8.2.4 FEDERAL CENTER. EL ÚLTIMO MIES	8.23
8.2.4.1 EN LAS CALLES Y AVENIDAS DE CHICAGO	8.23
8.2.4.2 MURALLAS Y CENTINELAS	8.26
8.2.4.3 EN EL FEDERAL CENTER	8.32
8.2.4.4 MIES - SPINOZA. ÉPOCA Y NECESIDAD	8.37
(8.2.4.5 PARÉNTESIS. SIGUIENDO A QUETGLAS, HAY OTRA POSIBLE LECTURA DEL FEDERAL CENTER)	8.44
8.3 2002. CENTRO POMPIDOU, PARÍS	8.47
8.4 2003. VIAJE A NY. LAS CIUDADES CERRADAS	8.53
8.4.1 AEROPUERTOS BARAJAS, DE GAULLE, KENNEDY	8.53
8.4.2 AEROPUERTOS KENNEDY, DE GAULLE, BARAJAS	8.57
IMÁGENES CAPÍTULO 8	1.8.1

	página
9. ARQUITECTURA DE LÍMITES DIFUSOS: PRE-ARQUITECTURA LA MEDIATECA DE SENDAI DE TOYO ITO	9.1
9.1 FASES PRELIMINARES DEL PROYECTO	9.3
9.2 FASE DE REDACCIÓN DE PROYECTO	9.10
9.3 FASE DE CONSTRUCCIÓN	9.13
9.4 FUNDAMENTO DEL PROCESO SEGUIDO: LAS PRÁCTICAS DE AUTONOMÍA	9.18
9.5 PROPUESTA DEL CONCURSO: LA PRE-ARQUITECTURA	9.23
9.6 BLURRING ARCHITECTURE	9.29
IMÁGENES CAPÍTULO 9	I.9.1
10. CONCLUSIONES Y ANEJO LA IDEA COMO PROYECTO DE ARQUITECTURA EN PROCESO	10.1
IMÁGENES ANEJO	
- PROPUESTA DE INTERVENCIÓN EN EL MONTE DE LA ALCAZABA DE MÁLAGA	A.1.1
- RESEÑA DE LA CONTINUACIÓN DE LAS IDEAS DE LA INTERVENCIÓN EN EL MONTE DE LA ALCAZABA DE MÁLAGA	A.2.1.1
- PROPUESTAS ALTERNATIVAS PARA EL PARQUE Y EL PUERTO DE MÁLAGA	A.2.1.2
- CRÍTICA PÚBLICA AL PLAN ESPECIAL DEL PUERTO DE MÁLAGA	A.2.2
- RECURSO CONTRA EL P.E. DEL PUERTO ANTE LA SALA DE LO CONTENCIOSO-ADMINISTRATIVO DEL TRIBUNAL SUPERIOR DE JUSTICIA DE ANDALUCÍA	A.2.3
- PROYECTOS DE FIN DE CARRERA DE ESTUDIANTES DE LA E.T.S.A. GRANADA EN EL ENTORNO DEL MONTE DE LA ALCAZABA Y EL PUERTO DE MÁLAGA	A.2.4
11. BIBLIOGRAFÍA DE LA TESIS	11.1
12. ÍNDICE DE LA TESIS	12.1