

El rastro de las cosas

Ángel Martínez García-Posada

SI EL ARQUITECTO PUEDE SOÑAR CON LAS TRES DIMENSIONES DEL ESPACIO LEYENDO UN DIBUJO PLANO BIEN PODRÍA PROBAR A IMAGINAR VOLÚMENES A PARTIR DE UNA RELACIÓN DE EPÍGRAFES Y NÚMEROS. NINGUNA DE LAS FOTOGRAFÍAS DEL PROCESO DE DESMONTAJE DEL ANTIGUO PABELLÓN DEL PUERTO QUE JUANJO LÓPEZ DE LA CRUZ Y MARÍA GONZÁLEZ DECIDIERON SALVAR DE UNA MUERTE ANUNCIADA REFLEJA LA EMOCIÓN DE SENTIRSE COMO GORDON MATTA-CLARK MIENTRAS DESNUDABAN UN TINGLADO OBSOLETO PARA VOLVER A VESTIRLO. JUAN PARRILLA Y JAVIER ROMERO CONVIRTIERON UN LUGAR DE PASO ESCALONADO EN ESE ESPACIO PROTEGIDO AL QUE EL CINÉFILO ASOCIA INSTANTES INOLVIDABLES; ALGÚN CAMINANTE RECORDARÁ A SU PASO LAS DOS HORAS QUE DISFRUTÓ EN AQUEL ESCENARIO AHORA VACÍO QUE NUNCA VOLVERÁ A SER EL MISMO. EL PABELLÓN EN EL CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE INMA DONAIRE Y FRANK MAZZARELLA ES UNA CAJA QUE ALGUIEN DEJÓ POR UNAS SEMANAS FUERA DE LAS SALAS; SE PODRÍAN VOLVER A ARMAR LOS FRAGMENTOS E IR CAMBIANDO LOS OBJETOS CON QUE LLENARLA —LOS ARQUITECTOS NO SE RESISTIRÍAN A PENSAR EN OTRAS DISPOSICIONES PARA LAS MISMAS BARRAS Y ARTICULACIONES, UNA NUEVA FORMA EN CADA TRASLADO. SOSPECHO QUE ESTAS DOSCIENTAS PALABRAS NO PUEDEN EXPLICAR EL CENTRO DE ENSEÑANZA, EL ESPACIO PÚBLICO Y EL MUSEO QUE TRES PAREJAS DE ARQUITECTOS HAN INVENTADO DONDE SÓLO HABÍA CIFRAS Y LETRAS.

PALABRAS CLAVE: RASTRO; MATERIALES; MEDICIONES; DESMONTAJE; RECICLAJE.



Instalación de Lara Almarcegui en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2007.

En la gran mesa de madera de la redacción de Neutra se habrán cruzado estos tres proyectos con fotografías de la instalación de Lara Almarcegui en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. Alguien tituló la reseña sobre ella “Haciendo arte con los materiales”; los críticos siguen preocupados por demostrar que han leído todo lo escrito sobre lo que es arte o la imposibilidad de encerrarlo en un espacio expositivo. Podría resumirse así: 106 toneladas de grava, 57 de arena, 24 de cemento, 2 de acero, 3 de escayola y 200 kilos de pintura.

La idea de Almarcegui, ensayada antes en otros escenarios, había coincidido en mi mesa blanca —más pequeña que la que fascinaba al niño Aalto en el estudio de su padre, y desde luego que la del equipo de Neutra— con un enunciado posible de proyectos: desglosar los materiales que componen

ciertos edificios canónicos y probar a disponerlos de otro modo. Nunca he llegado a plantearlo en clase, pero hace tiempo que colecciono imágenes para ilustrarlo. Seguro que Lara conoce algunas de ellas: las masas desplazadas de Michael Heizer, los siete mil robles de Joseph Beuys, los paisajes trasladados de Robert Smithson o las travesuras de Marcel Duchamp jugando a reutilizar sus obras. Los sacos apilados sobre el suelo de la sala malagueña son como los tubos de colores que el venerable jugador de ajedrez imaginaba convertidos en un *Seurat* transcurridos varios movimientos en la partida. Supongo que la artista desconoce otro tipo de leyendas de la mitología arquitectónica: las piezas de la casa del matrimonio Eames ordenadas de otro modo en alguna versión previa; el ónice del célebre tabique indultado por Mies de su destino en forma de jarrones para un barco; la

montaña en el jardín de Robin Hood construida con escombros de la propia obra con la que Alison y Peter Smithson ejemplificaron su teoría del “según se encuentra”; el vacío de la catedral de Sevilla excavado como una montaña hueca en la sierra de San Cristóbal.

En este año convulso de adaptaciones profesionales y normativas, trato de no renunciar a una lectura poética de la profesión. He pensado que me gustaría publicar el resumen de los presupuestos de algún proyecto épico de la modernidad, como si pudiera escribirse una historia alternativa de la arquitectura leyendo un conjunto de mediciones. Si el arquitecto puede soñar con las tres dimensiones del espacio leyendo un dibujo plano, bien podría probar a imaginar volúmenes a partir de una relación de epígrafes y números.



Fachada del pabellón desmantelada. Fotografía de Juanjo López de la Cruz y María González.

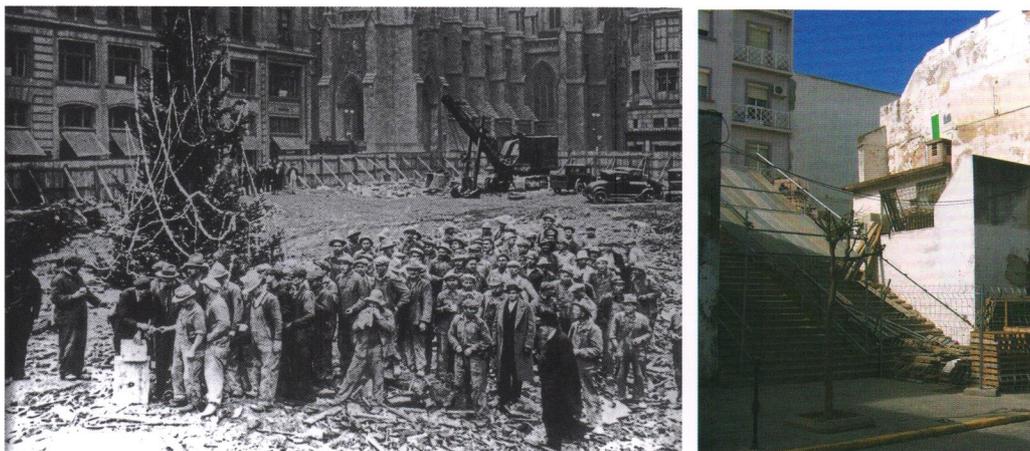


Veinte apoyos trapezoidales de hormigón prefabricado; una estructura reaprovechada de perfiles de acero laminado con 180 metros cuadrados de forjado de chapa colaborante; 180 metros cuadrados de cubierta existente de panel sándwich; sesenta y cuatro costillas de pletinas de acero galvanizado de 340 centímetros; sesenta y cuatro chapas de acero galvanizado perforado de 340 centímetros de longitud y 100 centímetros de ancho plegadas en U; cuarenta hojas de carpintería de aluminio de 230 x 90 centímetros con vidrios transparentes; ocho hojas con vidrios traslúcidos; dieciséis paneles de policarbonato celular doble; trescientas ochenta placas de goma abotonada roja; ciento doce bandejas flotantes de chapa lagrimada de acero galvanizado de 200 x 30 centímetros. Todo atornillado y en seco durante tres meses.

Sobre la mesa de Juanjo López de la Cruz y María González, despejada y serena, donde alguna vez estuvo esta lista hoy está el mismo catálogo de la exposición de Gordon Matta-Clark en el museo Whitney que me han regalado. Con los dos compartos, entre otras diversiones, la admiración por su obra intensa. Ninguna de las fotografías del proceso de desmontaje del antiguo pabellón del puerto de Huelva que decidieron salvar de una muerte anunciada refleja lo que debieron pensar aquellos: la emoción de sentirse como Gordon mientras desnudaban un tinglado obsoleto para volver a vestirlo como **Centro de Formación** de la Fundación Forja XXI. Ninguno de los esfuerzos de intelectualización del significado de las acciones neoyorquinas que recogen los libros sobre Matta-Clark reproduce el brillo en la mirada que se le adivina en los vídeos expuestos en el Reina Sofía el año pasado.

Los políticos que han visitado el aula elogian su ejemplo de sostenibilidad y rehabilitación; los mismos promotores que no concibieron otro final que su demolición lo alaban por la eficiencia económica del ahorro en cimentación y estructura; los arquitectos, en su afición por descubrir proyectos no evidentes, aún recuerdan la imagen de las chapas desmanteladas junto a la estructura al descubierto para las que imaginaron una idea que documentara su rastro; el constructor pensó aprovecharlas para hacer sus próximas casetas de obra; los diversos editores lo clasifican en categorías como ligereza y reciclaje. Recuerdo la estrategia narrativa de la película *Rashomon* de Kurosawa que Juanjo ha explicado en alguna clase, el modo en que el director relata la misma historia desde varios puntos de vista.

Rockefeller Center. 24 de diciembre de 1931. New York Times Archives.



Primera visita al emplazamiento. Fotografía de Juan Parrilla y Javier Romero.

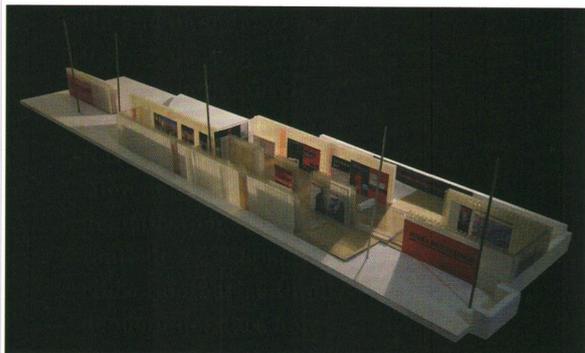
Ocho pórticos de andamiaje de estructura metálica de perfiles tubulares de acero galvanizado; cincuenta y nueve plataformas perforadas de andamio de 2.95 x 0.30 metros; cincuenta y dos tableros de madera para encofrar con recubrimiento de resina melamínica naranja de 2.00 x 0.50 metros, cuarenta y ocho lámparas de señalización; un reproductor multimedia portátil; un proyector de imagen; un juego de altavoces; 8 metros cuadrados de metacrilato de 6 milímetros; 14 metros de malla alveolada de delimitación.

Juan Parrilla y Javier Romero conservan sobre su mesa *inocente* una copia del proyecto de ejecución de **Transite 2006** en Cádiz en la que aparece este singular presupuesto. No conocían la fotografía que les dejé encima de ella, los obreros que construyeron el gran complejo Rockefeller posan en el momento en que plantaron el primer árbol de Navidad. Hay en el gesto de convertir una calle escalonada en una sala de cine, un simple pasillo de tránsito en ese espacio protegido al que el cinéfilo asocia instantes inolvidables, el mismo grado de identificación con un lugar que movió a aquella cuadrilla de trabajadores al gesto espontáneo que marcó una de las plazas más famosas del mundo. Las imágenes que repaso con ellos de este proyecto que nunca podré visitar muestran a la gente contemplando un documental sobre el patrimonio gaditano; prefiero fantasear que en aquel graderío convertido en patio de butacas como por arte de magia y estética de serie B, se proyectó también alguna obra maestra como *Día de Fiesta* de Tati, y que desmontado el andamiaje, algún caminante recuerda a su paso las dos horas que disfrutó en aquel escenario ahora vacío que nunca volverá a ser el mismo.

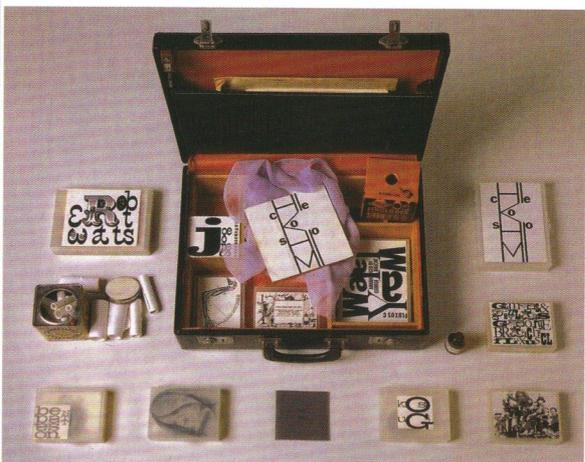
Tengo que enviar a Juan y Javier la fotografía de Robert Doisneau que un amigo común me ha regalado: los ojos abiertos de Tati después de haber desarticulado todas las piezas de la bicicleta hacen presagiar que está imaginando un orden mejor para ellas. El concurso decía que había que proteger este ámbito público que separaba dos obras de la misma empresa que compartían una misma grúa; los arquitectos advirtieron aquellos paneles de encofrado amontonados tras una valla. El resto de los materiales utilizados fueron también de estas obras vecinas. Los mismos paneles que ellos *reciclaron* antes de ser usados moldearon los edificios que ahora delimitan la escalera. Sería curioso registrar las distintas formas que ha podido generar un mismo tablero de encofrado. Los escombros de la excavación del Rockefeller sirvieron de relleno del vaso del antiguo embalse desecado de Central Park; en un domingo como hoy la gente estará tomando el sol sobre ellos.



Jacques Tati, 1949. Fotografía de Robert Doisneau. Rapho-Photo Researchers. Regalo de Ricardo Alario.



Maqueta de trabajo de Inma Donaire y Frank Mazzarella.



Fluxkit, 1964. George Maciunas. Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart.

Un andamio de acero galvanizado de ciento tres bases regulables; doscientas plataformas de 0.3 x 2 metros; setenta y cinco verticales de 3 metros y treinta y una de 2.5 metros; ciento noventa largueros de 2 metros y veintiséis de 4 metros; ciento seis travesaños de 37.5 centímetros; 376 metros de perfiles tubulares; 105 metros de valla de obra de acero galvanizado en retícula; ciento ochenta y tres paneles minionda de acrílico de 1 x 3 metros reforzados con fibra de vidrio; once paneles minionda transparentes de 1 x 3 metros, ochenta y siete paneles de policarbonato celular blanco opal de 1 x 2.8 metros, once paneles de policarbonato transparente de 1 x 2.8 metros; 162 metros de papel reforzado; 353 metros de cuerda de nylon; veinticinco luminarias fluorescentes estancas y tornillos auto-roscentes de acero inoxidable. Plazo de montaje: doce horas.

Una mudanza me ha impedido conocer el nuevo emplazamiento de la mesa de Inma Donaire y Frank Mazzarella; la imagino llena de libros de arte y preciosos catálogos de museos. Su **Pabellón Efímero** en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, junto a la iglesia desacralizada y los espacios de lo que fue convento y luego fábrica, es como una caja que alguien dejó por unas semanas fuera de las salas para exponer experiencias efímeras. Acabo de visitar el jardín en que se encontraba, tratando de reconocer alguna huella de su paso por allí. En las galerías del centro, en la estancia en la que los hornos cerámicos estrechan el paso del visitante, estaban expuestas algunas de las maletas que George Maciunas, lituano residente en Nueva York y organizador informal de Fluxus, entregaba a los artistas del movimiento para que las llenaran con obras concebidas para ellas, como si de un museo ambulante se tratara. La dirección del centro podría volver a armar los fragmentos de la maleta de Inma y Frank e ir cambiando los objetos con que llenarla. Los arquitectos no se resistirían a pensar en otras disposiciones para los mismos tubos y rosetas de su mecano sin tornillos, tratando de determinar la mejor de ellas para cada emplazamiento elegido y cada experiencia expues-

ta, tal vez en el empeño de descubrir una nueva forma en cada traslado.

Ninguna de las películas en las que aparece el Museo de Historia Natural de Nueva York cuenta la historia que alguien inventó para trasladarlo en cajas. El museo no ha dejado de plantearse procedimientos novedosos para exponer sus fondos, recientemente presentaron la última escena deslumbrante, un bosque mesozoico de ciento treinta millones de años. Hace un siglo inventaron los famosos dioramas, vitrinas donde animales disecados y fósiles, plantas y rocas se fundían con fondos de vistas paisajísticas. En 1920 decidieron extender su misión didáctica más allá de sus muros y algunas piezas de su colección fueron enviadas a las escuelas en pequeñas cajas llamadas "musettes". Mientras el sistema de andamio va siendo alquilado para otros fines, alguien podría inventar un final mejor para los paneles de este pabellón que hoy están guardados en algún almacén a la espera de otra fiesta; la ciudad sabe mucho de estas cuestiones. A través de ellos, como desde otra vitrina acristalada, podrían al menos volver a verse las palmeras del jardín de La Cartuja de Sevilla.

Anoté en una lista los guiones que resumían este número cuando sus directores me explicaron los proyectos que habían reservado para mí; sospecho que esperaban *neutralizar*, que el texto se llenara de referencias neoyorquinas que hubieran aparecido con un tema más abierto, pero compruebo que he reciclado algunas piezas que ya había utilizado en otras partes. Repaso aquella lista y leo las cinco palabras claves que me han pedido para resumir este comentario; dudo que ninguna de estas relaciones que ahora tengo sobre mi mesa puede explicar el centro de enseñanza, el espacio público y el museo que tres parejas de arquitectos han inventado donde sólo había cifras y letras. ■