

I. Modelos de intervención. Análisis expositivo y de contenido de dos décadas de exposiciones de arquitectura en la sala "Arquería de los Nuevos Ministerios"

El asunto principal de este repaso analítico de las exposiciones celebradas en este espacio expositivo, es demostrar cómo un mismo espacio, un mismo lugar experimenta una constante transformación morfológica según sean las propuestas alcanzadas por los diseños expositivos elaborados por la persona o el equipo responsable encargado. De esta manera, podemos ser capaces de comprobar el efecto transgresor y mutante que se suscita en un mismo ámbito como consecuencia de la multiplicidad de las soluciones expositivas que pueden llegar a revelarse para un mismo sitio.

La metamorfosis, el continuo cambio de aspecto a que se somete un lugar por la universalidad de las personas que lo intervienen, responde a la intención de la hipótesis de este trabajo, y a un recurso ilustrativo lleno de simbología. Se trata de traer a colación el magistral relato de Raymond Queneau, "Ejercicios de estilo". Un libro que relata una misma escena de noventa y dos maneras distintas. Quiere decirse, por alusión, un mismo lugar, un mismo espacio expositivo, tendrá tantos semblantes como veces intervenido. Nunca una exposición es igual a otra, como tampoco el suceso relatado por Queneau. De ahí el progreso, la imaginación, la particularidad, la apariencia engañosa y la irreductibilidad de las formas, según la morfología del lugar.

Desde que el primero de octubre de 1983 fue inaugurada la Sala de Exposiciones del Ministerio de Fomento, transcendida con el nombre de "Arquería de los Nuevos Ministerios", situada en el centro del corredor arcado del complejo arquitectónico de los llamados Nuevos Ministerios, en el conocido paseo de la Castellana de Madrid, con la exclusiva tarea de albergar únicamente trabajos de arquitectura, puede decirse que por su espacio ha desfilado lo más granado y relevante de la arquitectura contemporánea, el mejor semillero de autores arquitectos y disfrutado de ejemplos valiosísimos en las disciplinas del diseño y el montaje de exposiciones.

La función primordial marcada al abrir las puertas de esta sala, iba a ser la de mostrar al público mayoritario el ejerci-

cio arquitectónico y con ello formar la educación del ciudadano en una tarea de tan fundamental trascendencia en la vida y en las relaciones de los individuos en sus grupos sociales. Una iniciativa de indiscutible incidencia en el panorama cultural español y en la vida de los ciudadanos en general.

Los años ochenta experimentaron una extraordinaria renovación y revolución en las estructuras políticas y programáticas relativas a la promoción y formación cultural del pueblo español. Un capítulo de la vida civil española tristemente arrinconado y desentendido en las décadas precedentes, por no decir que durante casi dos siglos. La consecuencia de esa paulatina desinformación y analfabetismo ilustrado ha tenido desastrosos resultados en la sociedad española a lo largo de todo este tiempo histórico, tanto en lo referente a los fondos patrimoniales artístico-culturales, como al tremendo vacío de daño irreparable causado al ciudadano y al curso de su educación.

Esta es una carrera que partió al principio de la década de los ochenta. Desde ese momento todo habría de sufrir un profundo cambio y nada sería igual ni lo iba a ser a partir de entonces. Los tiempos habían cambiado y con éstos las pautas. Era el momento de hacer tabla rasa con el pretérito e iniciar una nueva andadura sociopolítica sustentada en la transformación e inspirada en la renovación del modelo de actitud. De poco servían la mayoría de las estructuras levantadas con anterioridad. Este país no conocería otra edad que no fuera la de la eterna juventud. Y no es que aquella intención obedeciera a la firma de un pacto con el diablo para que la recién nacida sociedad fuera joven por los siglos de los siglos, sino a algo tan simple como que no había otra manera posible de reformar la mentalidad del pueblo español ni de ser reconocidos en el exterior.

Los albores de esos ochenta ya eran testigos del primer y pertinaz empeño reformista de precedentes aplicaciones políticas. Nos referimos al cambio de poder político acontecido en Madrid tras el triunfo electoral del líder socialista Enrique Tierno Galván para la alcaldía de Madrid, en 1979. Aquel nombramiento iba a significar el preámbulo de la importante mutación política que tuvo lugar en España. Aunque ha de decirse que la primera experiencia con intención renovativa de la conciencia cultural de este país se inició un poco antes con las gestiones llevadas a cabo por el centrista Javier Tusell, para recuperar y posterior llegada del trascendental cuadro “Guernica” a los fondos de

nuestro patrimonio artístico y pictórico nacional, con todo lo que aquello representaba, y representó.

El alcalde Enrique Tierno Galván con la puesta en práctica de su política aplicada, dirigida preferentemente a la instrucción de los ciudadanos, fundamentada en el principio “de que si al pueblo le das cultura y conocimiento y lo formas intelectualmente, el propio pueblo, el individuo como individuo, sabrá defenderse y determinar su fin y su destino. Nadie podrá decidir nuestro mañana si hemos aprendido a pensar por nosotros. Verdadera razón del crecimiento y la madurez”, fechado a finales de los setenta, firmó la primera de las iniciativas de reconversión de las mentes ciudadanas en beneficio de su propia naturaleza y del equilibrio de su futuro.

La traducción rápida que podemos hacer de todo aquello se concreta en el elevado número de inauguraciones de museos, de salas de exposiciones, de galerías de arte, de convocatorias, de premios y de eventos que fueron dándose cita en aquel período, y que en la actualidad perduran con la complacencia, el respeto y la reverencia general a la labor desarrollada desde su origen. Complejos museísticos como el Centro de Arte Reina Sofía, llamado más tarde Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid, el Centro de Santa Mónica en Barcelona, el Palacio de los Condes de Gabis en Granada, la Sala Rekalde en Bilbao, la galería La Máquina Española en Sevilla, la galería Post-Post en Valencia, por citar apresuradamente algunos de los domicilios trascendentes de la época. Hasta culminar con el museo Guggenheim en Bilbao, el IVAM en Valencia, el CAAM en Las Palmas de Gran Canaria, el MACBA y el CCCB en Barcelona, el Vostel en Malpartida, Cáceres, la Fundación Barrié en La Coruña, el CEGAC en Santiago de Compostela, el MEIAC en Badajoz, el Tyssen Bornemizsa en Madrid, que paulatinamente han ido presentándose a partir de esa fecha. Lo que indica el alcance de los resultados obtenidos en interés cultural y el valor de la iniciativa.

Pero sería injusto reducirnos a esta sola actividad. El nivel de progreso intelectual alcanzado por la sociedad española durante estos años en casi todas las profesiones, nos ha permitido escuchar sin descanso el aplauso mayoritario internacional; también disfrutar de una alta valoración, aunque no es este el sitio idóneo para hablar de estos asuntos.

Y si la mayoría de las tareas cercanas al arte, el arte mismo, u otras de manifiesta evolución creativa han disfrutado du-

rante este período de una favorable repercusión y expansión en sus medios, se debe, indubitablemente, a la calidad del trabajo y a la condición profesional de sus autores. Intencionadamente hemos dejado para el final el mundo de la arquitectura y el análisis de su trascendencia en el ámbito específico de la población y en la sensibilidad del ciudadano corriente interesado en la temática y el lenguaje expositivo propuesto en el espacio de la sala de exposiciones del hoy Ministerio de la Vivienda. Una oferta de notables resultados desde el comienzo mismo de sus actividades.

Centrándonos en el transcurrir de la Sala, sucesivamente la sala ha conocido numerosas modificaciones en la formulación de sus propuestas expositivas y sobre quién debiera ocupar el espacio ofrecido. En primer término se determinó que sólo los arquitectos españoles fallecidos y colectivas temáticas fueran quienes dispusieran del espacio expositivo, además, por supuesto, de eminentes figuras de la arquitectura mundial. Con cierta timidez se asomaron Lewerentz, Asplund, Scarpa, Plecnik, Morris, Saarinen, y algunas monotemáticas esplendorosas como las referidas a la arquitectura de Nueva York, a las Regiones Devastadas por la Guerra Civil española, Cien Planos de La Habana, o de Dibujos y Planos Axonométricos de la arquitectura alemana; y por supuesto los más afamados y fundamentales arquitectos españoles del pasado siglo.

A partir de 1992, España ya estaba imbuida en un tráfago imparable de gestión cultural por lo dicho más atrás, la sala alcanzó su más alto reinado. No sólo por la dimensión de sus invitados, también le llegó por la puesta en práctica de un novedoso y ambicioso compromiso divulgativo y engendrador de actuaciones de gran relieve, premios, colaboraciones con otras instituciones, itinerancias, proyectos en común con otras entidades culturales, conferencias de los arquitectos invitados. A partir de esos días, puede decirse, llegaron los mayores éxitos del programa de la sala. No sólo se pudo disfrutar de exposiciones tan memorables como la referida al arquitecto italiano Renzo Piano. La dedicada al arquitecto japonés Tadao Ando, poco después premio Pritker de arquitectura; o al no menos luminoso arquitecto mexicano Luis Barragán (todo un campo de aportación a las corrientes pictóricas del Expresionismo Abstracto Geométrico estadounidense de la época), o a la figura del orden y del equilibrio matemático en la abstracción lírica Gerrit Th. Rietveld, o el ejemplo aportativo al diseño familiar y de interior de Arne Jacobsen, o la referencia

de historia-política de Giuseppe Terragni, o el rigor y disciplina compositiva de K.S. Melnikov, o la metafísica aplicada de Peter Eisenman. Toda una pléyade de singulares arquitectos comprometidos con la condición intelectual y conmotiva del ser humano, en lo referido a los registros urbanos y a la incidencia sensorial. De ningún modo sencillo. Todos ellos pasaron por la sala ofreciendo sus disquisiciones y reclamando el acercamiento mayoritario. Siempre resulta difícil acceder a estos universos propuestos.

Lo cierto es que la Sala de Exposiciones del Ministerio de Fomento, del paseo de la Castellana, número 67, ha alcanzado una extraordinaria valoración entre el ámbito cultural internacional, y específicamente en la especialidad del diseño y montaje expositivo. Una valoración llegada desde la concreción de su temática, la claridad y calidad de sus exposiciones, la categoría de sus proyectos ejecutados y el nivel de los arquitectos encargados de poner en marcha las exhibiciones propuestas. Un lujo si repasamos algunos de los nombres que han firmado los diseños y la interpretación discursiva, escénica y de desplazamiento que éstos hicieron de las biografías arquitectónicas seleccionadas por los responsables de la Sala para la configuración de su programa. Entre la importante comparecencia en la sala desde su inicio, además de los autores extranjeros citados, hemos de repasar, a modo de ejemplo, algunos de los arquitectos españoles que con su trabajo fueron diseñando la idea y la consubstancialidad de la sala, se trata de Coderch, Jujol, Fisac, Oíza, Candela, Alas-Casariago, Corrales-Molezún, MBM, Alejandro de la Sota, Cano Lasso, Calatrava.

La dimensión de las expectativas en la elaboración de un proyecto esférico de gran alcance, debido a su compensación consumada, motivó una primera renovación espacial a mediados de los noventa. Lo que hasta entonces había sido una única sala de exposiciones, a dos niveles, con un único arquitecto convocado, el terreno fue transformado en un cuádruple lugar albergativo. Por un lado la geografía principal y mayor (sala uno) continuaba destinándose al sujeto soberano. Los nuevos espacios establecidos compondrían las ofertas de la vanguardia o puntualísimas intervenciones arquitectónicas de alto rango (sala dos y tres a doble altura), y un escenario cuarto (situado en el nivel inferior y sin más mérito que proporcionar una sala rectangular de bajísima altura escaparate de los jardines interiores del conjunto arquitectónico de los Nuevos Ministerios), para dar

entrada a ideas inusitadas en lo que hasta entonces respondían a procedimientos selectivos normales. Unas formas llegadas de las manos de Eduardo Arroyo, Angel Borrego, Vázquez Consuegra, Manuel Gallego, Manuel de las Casas, Llimás, Ruiz-Geli, Velloso, entre otros arquitectos renovativos de la lingüística más convencional.

El nuevo orden configurativo no habría de detenerse ahí, aún iba a saber de una alteración más en su cadencia cotidiana. Para que el círculo se cerrara y realmente la Sala de Exposiciones del Ministerio de Fomento, “Arquería de los Nuevos Ministerios”, estuviera dotada de la enormidad precisa, resultaba imprescindible incorporarle nuevos recintos para alcanzar la magnitud del programa deseado. El conjunto expositivo de la “Arquería de los Nuevos Ministerios” debería disponer de un entorno adecuado y de categoría capaz de resolver las exigencias celebrativas en el desarrollo totalizado de una exposición. Admitir esto como déficit en el recinto expositivo conocido, convino en aprobar una intervención en los bajos de la sala con el propósito de satisfacer y mayorizar la totalidad de los ejercicios suscitados como consecuencia de la celebración de las exposiciones, o en su término la aceptación de un plan de investigación de interés para el medio. Así como no tener que llevar a otro lugar las participaciones verbales de los autores asistentes. De este modo la Sala del Ministerio de la Vivienda puede cubrir todos los campos y autosatisfacerse de su magnitud.

Cada una de las exposiciones es acompañada de un proyecto realizado por un arquitecto al que se le ha encargado su diseño. Cada arquitecto hace un estudio minucioso del lugar, del tema, del autor o de los autores a exponer. Tras ello plantea el modelo expositivo que considera más acertado para el conocimiento de lo que se expone, mediante un proyecto exhaustivo. En este proyecto se presentan memoria, materiales, planos de todo tipo, con sus mediciones, escalas, proporciones, etc.; fotografías, en algunos casos presentaciones informáticas en tres dimensiones, y precios.

La programación de esta sala se concentra exclusivamente en el tema de la arquitectura, tanto si se refiere a la enseñanza y revisión de un arquitecto ilustre, una corriente constructiva, una generación específica, una temática colectiva, o a una participación puntual dentro de un amplio y preciso proyecto sobre arquitectura, como fueron al comienzo del bautizado Espacio

Dos, (aquí se dieron cita intervenciones conocidas en el mundo del arte como instalaciones, performances, acciones realizadas por artistas contemporáneas en algún caso, y en otros por arquitectos incursos y residentes en el ámbito procesual del lenguaje escénico vanguardista, donde es difícil emitir las calificaciones denominativas de los ejercicios en cuestión, trátase de expresión corporal, teatro, vídeo-instalación, película fotográfica, estructuras múltiples, u ocupaciones interactivas. Toda una abundante y prolíja lingüística para manifestar el conjunto de inquietudes y ratiocinios que nos impulsan. Pero en este caso, todo alrededor de la arquitectura). Todo ello nos resulta muy útil como referencia y aportación para el desenlace de este trabajo, y al alto valor explícito en lo relativo al estudio de la arquitectura efímera, los modelos expositivos y la fuerte influencia que este tipo de actuaciones ejerce en el ámbito cultural y en las determinaciones políticas en materia de difusión, propaganda y determinación educativa.

En el análisis que exponemos a continuación, hemos creído necesario abordar un gran número de exposiciones, debido a que revisamos varias décadas, lo que ello supone de variación y novedad en los procedimientos de trabajo y en los materiales empleados en cada intervención; vislumbrar los cambios experimentados en la morfología del propio edificio y conocer la dinámica de lo que ha sido y es la arquitectura de vanguardia.

Para ello nos hemos inspirado y apoyado en los archivos fotográficos y audiovisuales del Ministerio.

- Características técnicas de la sala

La “Arquería de los Nuevos Ministerios” se ubica en una de las zonas administrativas más activas de la ciudad de Madrid, la llamada “pequeña Nueva York”. Su ubicación es en el paseo de la Castellana, núm. 67, en el perímetro de los Nuevos Ministerios.

La sala contiene varios atributos de alta consideración. El primero de ellos es que la fachada principal se enseña al mismo paseo de la Castellana, la principal avenida de la capital; una consecuencia que permite el anuncio privilegiado a la ciudadanía de lo que acontece en cada momento en su programación. El segundo que la fachada posterior se abre a los jardines de los Nuevos Ministerios, lo que provoca paz y tranquilidad al ambiente.

La sala se dedica en exclusiva a la presentación y exhibición de las exhibiciones con una superficie expositiva de 600 metros cuadrados.

La sala ocupa 24 arcos de amplios ventanales a lo largo de sus dos fachadas, 10 arcos al paseo de la Castellana, 10 a los jardines; 2 en su orientación norte, donde se ubican las salidas de emergencia, y dos en su orientación sur como acceso principal. Lo que facilita el tránsito de la luz natural de extremo a extremo de la sala (muy utilizada en época de primavera y verano).

La planta original era rectangular, con las modificaciones que ha experimentado la sala en los últimos años, se articulado en cinco espacios. La sala cuando fue abierta era una planta a dos niveles, con suelo de granito, amplios ventanales matizados por estores regulables mecánicamente, escaleras en ambos extremos para acceder al nivel superior, y con una cubierta a trece y diez metros de la planta, según el nivel, de estrechas tiras metálicas. Detrás de éstas se encuentra el equipo de iluminación con los más avanzados aparatos del mercado en focos. El mostrador de recepción y atención al público se encuentra al comienzo de la planta de entrada.

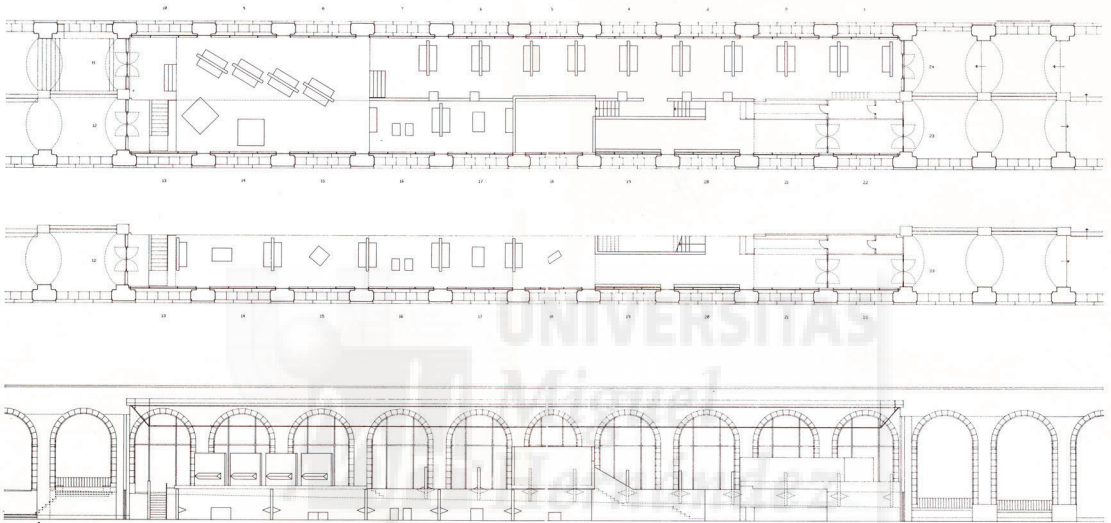
En la actualidad la sala consta de una superficie de 2.150 metros cuadrados construidos, y distribuida en tres espacios diferentes y comunicados entre sí.

La sala que hemos comentado y Sala Zuazo (ésta en el trabajo de investigación la hemos denominado Cripta, porque en el momento de abordarlo la sala aún no tenía nombre). Un espacio abovedado previsto como futuro Centro de Documentación de Arquitectura, y provisionalmente dedicado también a exposición, con una superficie útil de 750 metros cuadrados. En nivel sótano y bajo la sala de exposiciones (con una superficie expositiva de 500 metros cuadrados). Y el Aulario, anexo a la sala Zuazo, enmarcado dentro de la arquería el Aulario o Salón de actos cuyo vacío se eleva hasta la cubierta de la Arquerías. Arcos de carpintería fija de aluminio con cristal laminado y estores móviles cada uno. Cierra su perímetro diez arcos, cuatro a nivel del paseo de la Castellana, dos en su orientación norte con fachada al intercambiador, cuatro simétricos a fachada de Castellana por jardín al complejo, y dos en su orientación sur donde queda ubicado un acceso para materiales.

La versatilidad del lugar y las enormes posibles de adaptación y variabilidad que tiene para cualquier tipo de propuesta,

permite distinguir al lugar como uno de los mejor dotados para intervenir. Asimismo, el abierto planteamiento y postulado que la propia Administración mantiene con esa sala, ha permitido que por ella hayan paseado los más ilustres y emblemáticos arquitectos de todo el mundo y de toda la etapa moderna.

A continuación recogemos el plano de la sala original para mejor información de este trabajo de investigación, con el montaje realizado para la exposición “II Bienal de Arquitectura”, dirigido por el malogrado arquitecto Pedro Casariego.



*Plano de la sala original.
Montaje de la exposición
“II Bienal de Arquitectura”.*



Clasicismo Nórdico, 1910-1930 (1983)

Para iniciar la aventura expositivo-cultural de esta Sala, transcendida como “Arquería de los Nuevos Ministerios”, se eligió una muestra colectiva de la arquitectura nórdica del período de 1910-1930, porque de alguna manera esta región geográfica es la que puso los cimientos y el origen de la arquitectura moderna.

Quizá el hecho responda a la cómoda situación de autonomía que disfrutaban estos países, a la voluptuosa y exuberante naturaleza que les envuelve, al rigor de su climatología que les obliga a pormenorizar todos los detalles constructivos, pero lo cierto es que son pueblos que cuentan con una extraordinaria y ejemplar manera de abordar la arquitectura y todo lo que acompaña a los procesos de ejecución y de desenlace participativo. Una concentración absoluta en busca de una solución general satisfactoria, aspectos internos y externos, localizaciones, energías implícitas, culturas, tradición, recursos, materiales autóctonos.

La lista de nombres es tanta y de tanta genialidad que la elección bien mereció el aplauso colectivo a lo que fue la primera muestra y el comienzo del lance. Desde entonces ahora han pasado más de veinte años. Por ese espacio han circulado cerca del centenar de exposiciones, decenas de iniciativas en defensa de la cultura arquitectónica y sufrido varias y esenciales transformaciones el proyecto original.



Vista de la exposición.

El 1 de octubre de 1983 la sala de exposiciones del actual Ministerio de la Vivienda, comenzó a experimentar lo que podríamos considerar como una metáfora de lo acaecido en el libro “Ejercicios de Estilo” de Raymond Queneau. Un libro de ludolingüística donde un suceso cotidiano y trivial es contado de 99 maneras distintas por su autor. La referencia es útil para el recién inaugurado espacio. Se trata de un mismo lugar siempre, con los mismos accidentes físicos y las mismas dotaciones estructurales (el tranvía donde transcurre la acción del libro de Queneau). Un único tema, la arquitectura (el suceso acaecido). Cada una de las intervenciones, cada vez que se inaugure una nueva exposición, el espacio habrá experimentado los pertinentes cambios en función y según las pretensiones e intenciones de los autores encargados de diseñar el montaje de la exposición. Formas particulares y concretas después de analizar y estudiar la personalidad del arquitecto sujeto a exposición, o las naturalezas de las colectivas convocadas, con independencia de que se dé la circunstancia que un mismo autor sea el encargado de organizar y planificar su propio escaparate. Por lo tanto, un único espacio metamorfoseado cuantas veces sea intervenido, en una especie de ludolingüística y capacitación de proponer infinitas posibilidades del lenguaje expresivo de los diseños de los montajes de exposiciones.

El nacimiento con una muestra sobre la arquitectura nórdica de principios de siglo XX, basada en un orden coherente de distribución y desplazamiento de los objetos (la exposición concentró un gran número de muebles y creaciones industriales) por un entorno áspero y dominante como es el de la arquería. Suelo de granito gris difícil de cohesionar, cubierta al raso entrecruzada perpendicularmente por listones metálicos para cubrir la conducción eléctrica, grandes ventanales arcados abiertos a la vía pública del paseo de la Castellana y a los jardines interiores de los Nuevos Ministerios, dotados con estores traslúcidos. Espacio resuelto a dos alturas. En definitiva, un lugar exigente que obliga a un estudio profundo y minucioso para cada albergue.

“Clasicismo nórdico” se resolvió con sencillez, recortando el espacio con paneles pintados en tonos oscuros y organizando los cuadros de los planos y las fotografías en poblados mosaicos. Un diseño de marcada sincronía y disposición táctica para exhibir los cuerpos acumulados. “En el S, a una hora de tráfico. Un tipo de unos veintiséis años, sombrero de fieltro con cordón en lugar de cinta, cuello muy largo como si lo hubiesen estirado...” Así co-

mienza “Ejercicios de estilo”, así hasta el infinito. Con esa fecha dio comienzo el espacio infinito de la “Arquería”.(1)



Festivales de Vídeo y Arquitectura (1984)

Cuando la sala apenas había celebrado dos inauguraciones, los responsables del proyecto expositivo, decidieron poner en marcha una novedosa iniciativa cultural, la celebración periódica de un festival videográfico de arquitectura. Insólita y desconocida en los planes exhibidores de cualquier centro dedicado a la erudición y cultivación ciudadana, por aquellas fechas. Estamos hablando de la primavera del 84. Las primeras muestras de arte joven en España, propagadas grandilocuentemente como una operación determinante para clarificar el futuro de nuestros artistas más prometedores y por ende, la oportunidad de conocer la efervescencia y el capital artístico del tiempo recién inaugurado, tuvieron lugar en el año 1995.

El primero en acelerar los trámites para despertar a los ciudadanos españoles del letargo histórico al que habíamos sido conducidos, fue un añejo profesor universitario perseguido por las autoridades porque sus ideas no tenían nada que ver con las del régimen político instalado, llamado Enrique Tierno Galván.



Vista de la exposición.

Cuando murió Franco y se legalizó el libre pensamiento y se pudieron difundir las ideas sin limitación alguna, Tierno Galván montó un partido político, P.S.P., con el propósito fundamental de que ningún individuo careciera de la cultura necesaria para que otros le manipularan. Tenía claro que la única manera de que el individuo pudiera sentirse libre y decidir su destino, pasaba por el nivel de su formación y el grado de su universidad educativa.

La única herencia intelectual para ser por nosotros mismos y no por los caprichos de ajenos.

Enrique Tierno Galván en 1979 ocupó el puesto de alcalde de Madrid. Aún hoy se recuerdan y ejemplifican los modos de cómo puso en marcha la creatividad de los ciudadanos madrileños, hasta el punto extremo de posibilitar un movimiento expresivo de gran alcance, bajo la denominación de “movida madrileña”. Sin embargo, y a pesar de esta verdad ineluctable, el cambio y estas novedades ciudadanas no se registraron ni tuvieron la trascendencia que hoy se acepta, hasta bien pasados algunos años.

En aquella línea de progreso y renovación de las intenciones programáticas exhibidoras, la recién inaugurada sala de exposiciones del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, dependiente de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, proponía un concurso expositivo muy lejos de toda realidad plástica acontecida en nuestro país. Si la exposición se configuró a mediados de 1984, las muestras de arte joven tuvieron lugar en 1985 como el desenlace hegemónico y el no va más, y los centros expositores, por esas fechas, comenzaron a difundir y a enseñar el trabajo de los autores imprescindibles de lo que era la vida del arte y la cultura de entonces, la solución alcanzada por los responsables de la jovencísima sala de exposiciones ministerial, decantada por la exclusividad de los lenguajes arquitectónicos, significó mostrarse con sabia antelación, a lo que más tarde fueron para el arte los soportes didácticos inspirados en los registros tecnológicos y audiovisuales para la narración de sus conceptos y teorías escondidas en abstrusas elucubraciones.

El primer festival de vídeo y arquitectura, se adelantaba por tanto a cualquier dilucidación para decirse por el camino de la expresión animada. Años más tarde el mundo del arte vio en el vídeo el soporte inmarcesible, y en las imágenes móviles, la demarcación infinita. De ahí que hoy no sea fácil clarificar y puntualizar el tiempo y el espacio de aquella resolución adoptada con prioridad.

La sala se acondicionó convenientemente para reunir las películas videográficas de una mayoría de arquitectos interesados en estos procedimientos de mostrar sus proyectos. Se determinó resolver cada espacio con el propósito de autonomizar su sitio y que cada proyección pudiera disfrutar de la emancipación indispensable para mostrar y percibir los trabajos.

El segundo festival, celebrado en 1986, se mayorizó la sala y el lugar se adecuó en una plataforma diáfana de difusión, con gradetríos laterales para contemplar las pantallas. El espacio únicamente se rompió en la zona del techo, en la que se montó un recinto en espiral de ángulos rectos, que servían de aislamiento a los monitores volados que emitían sus proyecciones independientemente por encima de las cabezas del público. Un montaje de gran participación en general y diversidad de movimiento, tanto por la disposición de las televisiones y su organización espacial en un ámbito diáfano.

El tercer festival de vídeo tuvo lugar en 1990, y las intenciones de exhibición predominaron frente a las proyecciones. La sala se ocupó con una definida distribución de salas, mientras que el conjunto expositivo se ceñía a un proceso cromático de gran impacto visual y a una estructura urbana con reflejos continuos de fachadas y soluciones trompe o'leil, permitiendo una sensación de recorrido distraído y complicidad con el entorno. Los fuertes colores del amarillo, rojo, azul, y negro dominaban su presencia en el centro de la sala por marcarse en una serie de cuatro umbrales paralelos a las vidrieras con pilares y telones de lado a lado, cerrando y abriendo el recorrido al mismo tiempo. Un montaje muy espectacular, que rememoraba los decorados de algún viejo estudio cinematográfico. (2)

Follies. Arquitecturas para el Paisaje de Finales del Siglo XX (1984)

En el catálogo de la exposición, a pie de página del texto de introducción, encontramos la siguiente nota del traductor: “La palabra “folly” es más expresiva y completa en inglés que en español. Puede traducirse por locura, disparate, absurdo o extravagancia y de hecho, quiere decir todas esas cosas a la vez. Es algo no necesariamente relacionado con una enfermedad mental sino más bien con el opuesto a lo racional”.

La experiencia de una exposición con estas características, en el contexto de este formato y con el encargo expreso a un grupo de arquitectos conocidos que dibujaran un proyecto con la extravagancia utópica que les viniera desde la audacia, el descaro y los sueños, contó con el ánimo y el descaro de una de las más sólidas y respetadas personalidades del mundo del arte, del coleccionismo artístico y del galerismo, el neoyorquino Leo Castelli; además de con el empuje y el aliento de James Corcoran de Los Angeles, y por supuesto la hospitalidad del MOPU Arquitectura. Y todo ello debido a que la reunión quizá hubiera de leerse más cerca de la tridimensionalidad plástica, que de las formas arquitectónicas, pues las ideas planteadas por algunos de los citados viven muy lejos del espíritu funcional de la arquitectura, de la realidad práctica y del universo de los tableros. Mejor habitan en la irreductibilidad de la fantasía, el símbolo inacabable y la indefinición de su contexto.

Todos los arquitectos convocados para que ejecutaran la acción gozaban de engordados historiales profesionales, ningun-



Vista de la exposición.

no de ellos era sospechoso de no querer jugar al insolente juego del descarrío. Aceptaron gustosos: Raimund Abraham, Agrest & Gandelonas, Emilio Ambas, Gae Aulenti, Batei & Mack, Ricardo Bofill, Peter Cook, Eisenman/Robertson, Frank Gehry, Michael Graves, Hans Hollein, Christian Hubert, Arata Isozaki, Machado-Silvetti, Rafael Moneo, Paul Rudolph, Joseph Rykwert, Quinlan Terry y Bernard Tschumi. El resultado general de la práctica permitió disfrutar de un conjunto identificado profundamente con la sensorialidad y conjetura artística y en muchos casos compañeros de residencia de los códigos y lingüísticas artísticas, como por ejemplo “Santa locura” de Hans Hollein (al conceptualismo de Joseph Kosuth), “Broadway follies” de Bernard Tschumi (al minimalismo de Sol Lewitt), “Contextos imaginados” de Gae Aulenti (al estructuralismo geométrico de “The Lightning Field de Walter de Maria), por citar algunos.

El diseño de la exposición resultó una simbiosis de ambas disciplinas culturas, por un lado pesaba y mucho la relación con el arte de todos los proyectos y por otro no podía olvidarse que se trataba de una experiencia arquitectónica a últimos del siglo XX por descubrir un paisaje voluptuoso y cautivador desde la conducta de la edificación a través de la mente de arquitectos.

La sala se planteó como un lugar de arquitecturas, un espacio de concurrencias al tiempo que de autonomías arquitectónicas con el objeto de disponer de una distribución conjunta pero individualizada para cada uno de los autores. Se diseñó una morfología estructural apoyada en planos largos, arcos y cubiertas a doble vertiente en la distribución de espacios. El conjunto del esqueleto de la sala se pintó de amarillo y fucsia. La sala no sufrió modificaciones. La arquitectura de la exposición se levantó entre medias de los arcos. Los estores de los ventanales estuvieron levantados. Desde el interior de la sala podía verse el tránsito cotidiano del paseo de la Castellana y la cadencia sosegada de los jardines interiores de los Nuevos Ministerios. El espectáculo, lleno de sensualidad, se congregaba uno tras otro al otro lado de las estancias levantadas pintadas en amarillo o en fucsia según el orden sensitivo de la armonía escrita. Cada autor estaba representado con los elementos expresivos de siempre: memoria, dibujos, planos y maquetas en las lindes de un territorio específico. Un claro ejemplo de la llamada “arquitectura efímera”. La renta

de aquella muestra fue muy grande, desde el diseño, desde la iniciativa, desde el arte, desde la arquitectura, desde la conjetura entera. Un modelo gratificante y fresco cargado de chispazos artísticos. (3)



William Morris (1984)

Con la comparecencia del británico William Morris (Elm House, Walthamstow, Essex, 1834-Hammersmith, Londres, 1896) en el recién inaugurado ejercicio expositivo de la sala del paseo de la Castellana, en principio destinada y declarada al hacer exclusivo de la arquitectura, se convino en especular sobre el fin de los límites al entender que la paráfrasis formal de un edificio, no sólo reside en la ortografía de sus líneas ni en la cadencia de sus comparecencias ortogonales. Con William Morris venía a decirse que el intelecto, que la renovación de las artes decorativas (aplicadas y con éxito en Gran Bretaña) y que el pensamiento ilustrado, comprometido con las clases sociales para establecer los órdenes afines de concordia, siempre tendría un hueco en la realidad de la sala.

William Morris fue un erudito inafincable, empeñado en hacer valer la transcendencia de la inaprehensibilidad del genio creador. Nadie que pueda elevarse hasta la esencia, acercarse a las formas racionadas, puede deshabitar esos confines. Esto se desprende si revisamos minuciosamente el talante intelectual de éste. Sin embargo esta exigencia logra flexibilizarse durante el curso de las revelaciones concurrentes una vez que acordada su utilidad pública. Ahí declina la porfía. A William Morris no le desasegaba el equilibrio de los edificios ni la armonía urbanística, que obligatoriamente debieran ajustarse al concurso de una disciplina coherente y razonada, sino el orden compositivo de los lugares privados. Para él lo importante era el dentro y no el afuera, la cultivación del espíritu por encima de la exclamación repentina, la disciplina suave melodiando la ocupación de los sitios, el orden exclamativo. Para William Morris la literatura lo significó todo.

También el dibujo, el diseño de muebles, las artes decorativas condujeron su inquietud. Pero fue quizá su participación política la que marcó las lindes de los territorios y la imposibilidad de su clasificación. Durante mucho tiempo vivió en el corazón de una imprenta y experimentó con los métodos editoriales y las prácticas artísticas del grabado y la xilografía. La presencia de William Morris en el recién comenzado programa expositivo del Ministerio, significaba una apuesta inaudita en el compromiso expositivo defendido. William Morris no era ese arquitecto transcendental en el transcurrir de la arquitectura contemporánea, ni tampoco ese autor arquitecto ejemplar ni indiscutible en la pro-

gresión arquitectónica del siglo pasado. Pero sí era un erudito, un ejemplo del compromiso extremo.

La comparecencia de éste en el recinto ministerial apenas generó sorpresas. A su nombre le faltaba efusividad, repertorio exultante. Carecía de edificaciones ejemplares, de muestras con título exclusivo. No obstante su nombre lo nombraron muchos; se nombró en la mayor parte de los noticiarios televisivos. Todos coincidieron en destacar la dimensión intelectual de este autor.

El diseño de la exposición apenas transgredió el sitio. Quizá la decisión del modelo expositivo respondía al criterio que la figura de Morris debiera camuflarse entre la parsimonia de una narrativa sin alardes y como ausente. Evidentemente el modelo diseñado para que la figura de Morris fuera interpretada se ciñó a una cadencia tranquila, con apenas cortes en las perspectivas. La lectura de aquella exposición parecía ser la misma



Vista de la exposición.

que la secuencia de la lectura de un libro, de capítulo en capítulo, según la sección que tocara, mediante estructuraciones compartimentales temáticas.

La disposición de la obra se atuvo a un formato sencillo, por una lado los dibujos se registraron por agrupaciones a modo de mosaico, en línea, vitrinas empotradas albergando piezas de cerámica y los muebles sobre plintos escalonados y semicirculares, en función del tipo de mueble exhibido. Especial importancia se dio a la familia de letras escogidas y al tipo de iluminación, en penumbra, con la intención de crear una atmósfera intimista y privada. Unos aspectos que permitía descubrir y adentrarse en el mundo rico y variado de este autor capital

Convocar a William Morris para llevar a cabo una exposición sobre su obra en la recién inaugurada sala del Ministerio de Obras Públicas, en el paseo de la Castellana, cuando menos respondía a una nueva manera de abordar el compromiso intelectual de las exposiciones.(4)



Arquitectura Teatral (1985)

El apasionante mundo del teatro siempre tuvo una amplia acogida en la programación del Ministerio. A esta primera exposición se sucedieron algunas más y también una larga sucesión de títulos publicados sobre este tema.

Varios son los motivos de interés para centrar la atención en una obra tan concreta y específica como la teatral. Los detalles técnicos son sumamente trascendentes en una planificación arquitectónica de estas características. De un lado, es fundamental la transición modular en su configuración debido a las causas fundamentales de la acústica y de la percepción del acontecimiento escénico desde todos los ángulos para que el público no deje de participar del espectáculo. De otro, el sentido estético del recinto tanto en sus semblantes interiores como en los exteriores. El edificio no puede resultar cualquier pieza común ni reiterada. El hecho de levantarse para dar entrada a



Vista de la exposición.

las corrientes de la cultura, obliga al arquitecto a plantearse una cuestión eminentemente estética, singular y con esas dotaciones que antes hemos resaltado.

La historia culta de la humanidad se vincula ineluctable al desarrollo del intelecto y de la educación.

Independientemente de las constantes divergencias que el teatro generó entre las distintas civilizaciones y núcleos sociales, debido a que se trataba de una manera vulgar de transmitir la enseñanza y las costumbres entre el pueblo, fuera por el llamado teatro cortesano y elitista, o por el teatro ambulante, festivo y callejero, lo que ahora queremos destacar es el desen-

lace que en las sociedades modernas la arquitectura teatral ha simbolizado. No debe olvidarse que desde finales del siglo XVIII, entre las reivindicaciones revolucionarias burguesas europeas, estuvo siempre la de la libertad teatral para la representación de la dramaturgia y para la construcción y explotación de teatros.

Celebrar una exposición sobre esta tipología constructiva deviene en una delectación puramente sensorial. Son muchos los sentidos que se despiertan ante la presencia de un ejercicio con tantas propiedades. Las formas rítmicas de sus fachadas, la exuberancia de sus ornatos, la grandilocuencia de sus espacios interiores, la suntuosidad de los salones, corredores, escalinatas, pasamanos, vidrieras, techos. Un conjunto monumental calculado para el éxtasis y el embeleso.

La exposición contuvo una importante relación de teatros españoles. La lista se alzó a treinta de más de veinte ciudades españolas con arraigo y tradición por el género teatral. Los más ilustres y conocidos teatros españoles se dieron cita en aquella reunión de la arquitectura, con el ánimo de mostrar una faceta especial de la tarea arquitectónica y de abrir las voces del pensamiento actuado.

La sala se vistió como un actor para interpretar el libreto. Se adecuó el espacio al más puro estilo neoclásico, con colores sobrios e intimistas y la espacialización en compartimentos silenciosos y retirados, recreando un paseo y un clima de espiritualidad propia del tema congregado. La obra fue distribuida con sutil delicadeza y distinción por cada una de las paredes levantadas (distancia adecuada, altura pertinente, agrupaciones elegantes), mientras que los cuerpos con los plintos para las maquetas se instalaron por los centros como grupos escultóricos.

Los teatros fueron narrados mediante bocetos, planos, fotografías y objetos originales. El cielo estaba al raso. (5)

Carlo Scarpa (1985)

Varios han sido los arquitectos italianos que a lo largo del período que nos ocupa han visitado este espacio. Todos ellos arquitectos de gran altura e imprescindibles en la historia universal de la arquitectura contemporánea. Uno por uno todos éstos supieron elaborar una sintaxis única y singular que les valió ese registro categórico. Según avancemos en esta investigación iremos revelando lo que decimos.

El primero de los arquitectos italianos convocados en Madrid fue el veneciano Carlo Alberto Scarpa; un autor de gran delicadeza y plasticidad que supo destacar en cada una de las facetas creativas que abordó; aunque si debiéramos destacar alguna de sus extraordinarias cualidades por encima de otras, sería sin duda su mano para el dibujo (se le han llegado a catalogar más de 18.000). Hay otra tarea de Scarpa que llama poderosamente la atención, la que empleó en diseñar modelos



Vista de la exposición.

constructivos para stands feriales y montajes de exposiciones. Un empeño del que apenas se tenían experiencias en el campo de la especialización arquitectónica y artística. Pues su primera intervención se fecha en 1930, cuando apenas contaba con veinticuatro años, para la “Maestri vetrai muranesi”, Cappellin e C., en París. Una fecha que como podemos constatar se escapa de la referencia histórica en abordar la tendencia específica y concreta de tratar un espacio con el fin de mostrar, artística y escenográficamente, un fragmento memorístico, o puntual, de la evolución del ser humano, como es el mundo de las exposiciones, y que hoy se enmarca y goza de una particularidad y esencia

especial. Porque cualquier objeto, producto, obra de arte de que se trate ha de registrarse en fórmulas exquisitas, cuidada elaboración y composición estética y refinada. Una conducta exigida por la creciente demanda de un cada vez mayor público ilustrado y honda sensibilidad, así como la cada día más necesaria, por evolución culta, plasticidad en cada una de las propuestas que se planteen. (6)

Carlo Scarpa es uno de esos pioneros que, con su trabajo e intervenciones cargadas de refinamiento, sustentadas en una vasta formación intelectual y de conocimiento profundo de numerosas culturas y del arte, marcó un episodio especial en el estudio y planificación del espacio. Su arquitectura despliega argumentos y fases constructivas con demasiado apego al carácter estético sustentado en la pureza, la pulcritud y el desenlace de lo que hoy llamaríamos minimalismo.

Un autor sin límites ni reduccionismos profesionales porque lo cubrió todo. La exposición que se diseñó para mostrar su obra se inspiró en una consecución de paneles curvos sobre expositores de varillas de hierro, alineados a un extremo y otro de la sala. Sobre éstos se mostraban los proyectos de Scarpa mediante fotos, planos y bocetos. En el nivel inferior los muestrarios panelísticos se disponían junto a los ventanales abiertos de la sala al jardín interior del conjunto arquitectónico de los Nuevos Ministerios y, otros, los del interior, apoyados sobre largas cortinas blancas secuenciadas que envolvían el espacio escénico a modo de cuadrícula.

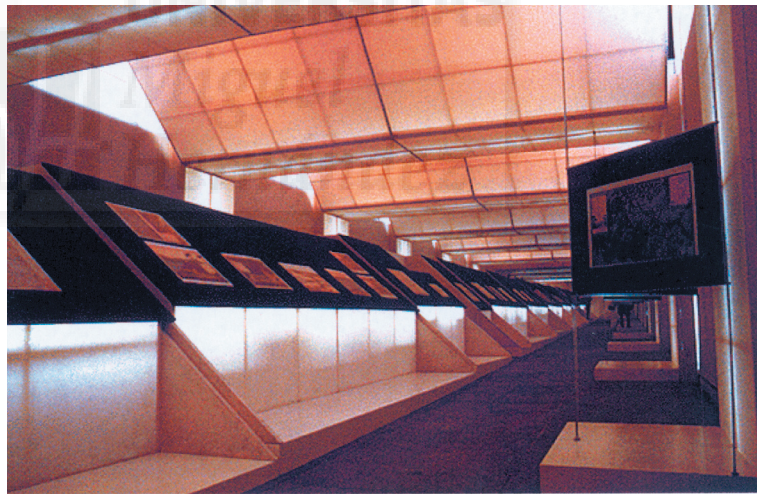
En el nivel superior, el espacio se abría a una narrativa de mayor arbitrariedad. Si ya no eran cortinones blancos los que envolvían el perímetro, los párrafos los configuraban paneles rígidos traslúcidos, los marcos sobre las paredes, en uno de sus lados, maquetas intercambiadas por el curso del recinto central y en otro de los extremos paneles de disponibilidad triangular enseñando el trabajo de Carlo Scarpa. Sin duda eran los comienzos de la sala y los compromisos de los encargados de llevar a cabo una exposición sobre uno de los arquitectos fundamentales del pasado siglo XX, aún no se habían especializado en esta disciplina, aún tratándose de arquitectos refutados. Tampoco supieron interpretar al genio italiano ni descubrir su dimensión como diseñador de montajes expositivos ni su universalidad plástica en

este proceso analítico de los espacios y de las funciones. Se dice que la primera instalación artística fechada fue la que Marcel Duchamp llevó a cabo en una galería de Nueva York en 1934. Esta información quizá pudiera revelar alguna identidad interesante del autor comentado y de la actividad de los diseños y montajes expositivos. (7)



Cien Planos de La Habana en los Archivos Españoles (1985)

Apenas iniciada la andadura de la sala con el firme propósito de reunir y mostrar el catálogo de los más reputados arquitectos de la contemporaneidad, se asumió la responsabilidad cultural de mostrar uno de esos capítulos escondidos y capitales de nuestra historia más próxima. Luego de haber celebrado muestras de altísimo nivel aportativo en la arquitectura, se acordó la celebración de una muestra documental de una parte de nuestro pasado considerada capital para entender la realidad de nuestra inmiscuición en tierras americanas cuando finalizaba el siglo XIX. Según el patrimonio de los planos de la Habana, el motivo de la exposición que nos ocupa, conservados en los Archivos Españoles, nos vemos en la obligación de estimar como documento transcendental su contenido. Así se hizo ver cuando la exposición fue inaugurada y a través de todos los escritos incluidos en el catálogo.



Vista de la exposición.

El contenido de la exposición se circunscribía a la limitación reiterante de sus contenidos. Nada permitía diversificar los modales de la propuesta escénica. Pero a pesar de esta restricción el diseño planteado resultó un ejercicio ejemplar aplicado. Se extremaron las disposiciones estéticas y las efusiones de hospitalidad a través de un modelo arquitectónico controlado permanentemente. Ninguno de los elementos concurrentes podía abandonarse a un destino desobediente. La eficacia de su resultado se sustentaba en su orden. Evidentemente el contenido de la muestra no ofrecía registros para enaltecer el interés de la

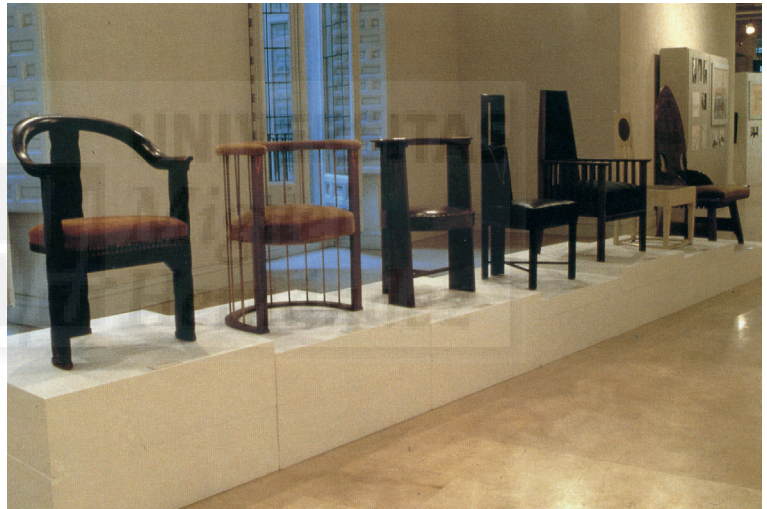
mayoría a pesar de sus datos históricos congregados. Las informaciones de esos planos no despertaron ninguna ansiedad.

Hasta entonces ninguna exposición celebrada en esta sala había respondido con tanta implicación ni con tanta consecuencia profesional. El formato propuesto para su desenlace expositivo se condujo bajo las órdenes de una disciplina comedida y la tarea de una disposición rítmica encadenada. Se midió la totalidad del sitio y se consideró la participación de cada uno de los elementos naturales involucrados. El resultado de aquel análisis significó la consecución de un proyecto absolutamente neutral. El espacio físico, la ortografía desnivelada de la sala y la concurrencia de unos ventanales evaluativos del curso de los hechos, no pudieron frenar la conjetura del desenlace. En el trazado propuesto no importó la heterodoxia del recinto ofrecido, tampoco la alteridad de sus volúmenes porque la fórmula propositiva no necesitó recurrir ni utilizar ninguno de los elementos fijos del sitio. El proyecto definitivo obligó a cerrar la sala y a construir compartimentos estancos elevados ligeramente por tarimas clasificadoras a modo de altares (tal vez un refrendo metafórico del valor litúrgico del arte) en su parte inferior. Enfrente la solución de un modelo panalístico sujetado por una ligera varilla metálica liberada de encadenamientos. Un plano en cada uno de éstos. Arriba se mantuvo esta decisión y también la de inclinar los expositores rompiendo y alterando el formato propuesto en el nivel inferior. La nueva solución formal se recreaba en la construcción de mostradores expositivos sin pausa alguna. La limpieza, la plasticidad y la disposición exhibidora de aquellos documentos históricos permitió la concentración de su lectura. (8)

Eliel Saarinen (1985)

Con la sobriedad propia que demanda trabajar sobre la obra de un arquitecto escandinavo se abordó la exposición del finlandés Eliel Saarinen.

Se trataba de abundar un poco más en el talento y la elegancia de esta zona geográfica europea dotada de un extraordinario privilegio y marcada identidad para la formalización arquitectónica. Y aún más si se trata de Finlandia, pues ésta dispone de una pródiga substancialidad, propia de una civilización repleta de innumerables episodios sociales y políticos y, como consecuencia, de un vasto y complejo universo cultural, implícito y evidente en cada uno de los distintos repertorios expresivos, pero también un reflejo inherente de esa pluralidad en cualquiera de las ramas de las conductas cultas.



Vista de la exposición.

Convocar a Eliel Saarinen para que celebrara la novena exposición, pocos meses más tarde de haber hecho el acto de inauguración de la Sala con una muestra colectiva sobre la tarea arquitectónica nórdica desarrollada en los primeros años del siglo XX, venía a refrendar la admiración y la necesidad referencial de la contribución de este enclave europeo específico. La lista de autores fundamentales provenientes de esta localización para el desenlace de lo que ha sido y es la arquitectura contemporánea se nos impone interminable.

La presencia de Eliel Saarinen en los comienzos del quehacer de la sala merece un largo reconocimiento en lo que significa para desentrañar las fórmulas ortográficas arquitectónicas utilizadas en los cambios de siglo, y que pronto habrían de en-

frentarse a profundos y radicales cambios en la idiosincrasia de las maneras del comportamiento creativo en todos los órdenes.

Si la trascendencia de la arquitectura nórdica en la significación del movimiento moderno resultó fundamental, no lo fue menos el apartado del diseño interiorista, de mobiliario, utensilios corrientes y elementos decorativos. Una actitud que destaca tanto por la calidad de los resultados, como por la sensibilidad y la armonía integrista en cada una de las intervenciones. Una faceta que dio origen a la belleza descrita en el abundantismo ornamental de la corriente art nouveau. En Saarinen hallamos claros vestigios iniciales del modernismo, control absoluto del proyecto, acabados, diseños, colores, organización del espacio, participación de artistas plásticos. Un trabajo que podemos considerar de arte total, o mejor quizá de encuentro de la totalidad de las artes.

El diseño propuesto para divulgar la figura de Eliel Saarinen se concretó en la imagen de una figura apolónica de los modales de éste. El planteamiento se suscribió al formato de un ordenamiento constante, por un lado lo referido a la exhibición en sí de las piezas originales (principalmente mobiliario) convocadas en apartados concretos y tarimas puntuales sin alarde alguno pero tocadas con distinción, y por otro el desarrollo de su trabajo arquitectónico distribuido en un largo repertorio de paneles de corta altura y organizados en alternancias dinámicas, lo que quiere decir mediante fragmentaciones, aislamientos, zig-zags, escalonamientos, así como salteados aderezos compositivos formalizados con la disposición de maquetas y de objetos clarificadores.

Si como decíamos se trataba de conferir una muestra confiada a la representación apolónica de la universalidad de este arquitecto, su manufactura resultó fiel al formato perseguido y como consecuencia pudo apreciarse la talla de este autor escandinavo y la categoría profesional y del conocimiento sobre aquél de los arquitectos encargados de la puesta en escena de esta exposición en Madrid. Significativa e importante comparecencia la de Eliel Saarinen en los comienzos programáticos de esta Sala. (9)

El Escorial. Ideas y Diseño (La Arquitectura) (1986)

En colaboración con la Comisión Organizadora de la Conmemoración del IV Centenario del Real Monasterio de El Escorial, se preparó esta exposición que analizaba detalladamente los motivos y decisiones que provocaron la creación del Monasterio de El Escorial y, específicamente, sobre los procesos de diseño previo a su formalización final.

La exposición respondió mejor a un papel ensayístico, y por lo tanto, de narrativa e ilustración investigativa, que a una espectacular escenografía del monumental edificio. Una clase magistral en una escuela de arquitectura dirigida a alumnos iniciados, que a una reunión de objetos y propaganda cultural del mastodónico complejo. A través de la propia exposición se dio



Vista de la exposición.

lugar a una serie de especulaciones y búsquedas eruditas en la resolución de su conjetura y de todas las materias coincidentes en el desenlace. Para ello se utilizó cualquier tipo de documento que pudiera dar un poco de luz a alguno de los secretos que guarda la traza entre sus muros, escritos, dibujos, grabados, crónicas.

Una de las más significativas aportaciones en este proceso indagador, es descubrir “que Felipe II no quería simples arquitectos para sus obras, sino hombres abiertos al mundo de la ciencia y de la cultura y a los estudios que pudieran tener alguna incidencia con la arquitectura: por eso la filosofía de El Escorial es el resultado de la serie que empieza en Pitágoras y sigue con Platón, quizá con Plotino y algunos Herméticos y neoplatónicos,

San Agustín (predominantemente, como señala Kubler), Lulio a través de Herrera, y los tratadistas del Renacimiento desde León Bautista Alberti; gracias a la exégesis de estos últimos se presenta Vitruvio como maestro directo y eficaz de los autores del gran edificio, según declara Sigüenza repetidas veces, aunque otras muchas se refiere al Templo de Salomón como modelo que influyó en todo, hasta en la organización de los trabajos de la construcción”, como escribió Luis Moya Blanco, en el catálogo de la exposición.

Si en cualquier exposición la edición del catálogo es fundamental para su fin, pues no olvidemos que el catálogo es la memoria del acto que tuvo lugar y que no existe una referencia más válida que ésta para comprender las causas y los motivos que animaron a organizar el evento, en esta ocasión el libro publicado resulta una especie de prolongación física e intelectual de los contenidos de la exposición. El catálogo lo componen varios ensayos de conocidos arquitectos e intelectuales explicando y argumentando la revelación de algunos de los misterios de esta obra gigantesca. Un magnífico documento de acceso al edificio cumbre de nuestra arquitectura.

La muestra se configuró en el espacio expositivo mediante un conjunto de puertas enfiladas al eje y en toda la longitud de la sala, y a dos alturas. Se cerró y se oscureció el recinto y se dispuso en cada compartimento luz artificial puntual. El recorrido establecido en zigzag quedó ilustrado por grabados, dibujos, axonometrías, planos y maquetas. La panorámica era completa y la exposición y su composición podía verse de una sola mirada.

El rigor y lo imponente del tema y del objetivo propusieron una dialéctica de envergadura y sobriedad, como lo es el monumento escurialense.

Esta exposición acompañó a los muchos actos conmemorativos que se celebraron por distintos centros artísticos de la capital madrileña. (10)

Aldo Rossi. Arquitecto (1986)

En 1997 Aldo Rossi perdía la vida al chocar su coche contra un muro, después de salirse de la carretera a gran velocidad. Desaparecía “un poeta de la arquitectura”, como le definió la crítica de arquitectura y jurado del premio Pritzker, Ada Louise Huxtable; pero sobre todo un teórico, artista, escritor y un maestro.

Cuando en 1986 dispuso de la sala del Ministerio para mostrar su obra, se pudo comprobar que delante estaba un arquitecto muy comprometido con su profesión, con lo social y con lo político. Defensor a ultranza de la buena arquitectura, frente a esa otra sin piedad y sin interés por la historia ni con el medio ni con nada, sólo comercial.

Un arquitecto que nos recuerda a menudo las composiciones metafísicas de Giorgio de Chirico, por su color, por su soledad, y a las cadencias cromáticas de Morandi, por sus desvaídos y su armonía. A Rossi le interesaban sobre manera las pinturas italianas, la pintura en general, (él confesó en ocasiones que siempre que podía visitaba el museo del Prado), de Velázquez destacaba su técnica y su hondo contenido. También le interesaba el cine, la literatura y el teatro (no olvidemos que una de sus más famosas creaciones es el Teatro del mundo, para la Bienal de Venecia de 1979). Y si a Aldo Rossi se le recuerda como arquitecto no es menos trascendente por sus dibujos y por sus diseños manufacturados. Aunque ahora bien, donde realmente Rossi es Rossi, es en ser él mismo. No hay arquitecto contemporáneo que más fácilmente se le identifique.

A Rossi no todo le han sido parabienes, ha tenido acérrimos críticos, en especial Bruno Zevi. Sin embargo él siempre mantuvo una conducta muy firme en sus decisiones y en su defensa de la libertad, a pesar de los inconvenientes que pueden suponer las posturas ideológicas, las restricciones económicas, los dictados de Bellas Artes o las adecuaciones don las leyes urbanísticas. Incluso le gustaba repetir, que si tuviera que repetir alguno de sus proyectos lo construiría idéntico, “para mí la idea de cómo hacer un edificio es la misma y por lo tanto el edificio es el mismo. En la confrontación entre la idea y la realidad algo pasa de forma que la construcción es diferente. Si uno se enamora, se enamora y el sentimiento siempre será el mismo cada vez que se enamora, pero la persona de al que se enamora, la situación

en la que se enamora, cambia, se es más joven o más viejo. Lo mismo es para mí la arquitectura, hay muchas condiciones que pueden cambiar la obra, pero es un cambio apriorístico”.

El Rossi provocador, el indómito, el rebelde, el joven que fue expulsado de la enseñanza, el mismo que ha sabido modelar un lenguaje arquitectónico absolutamente personal; el Rossi al que un accidente automovilístico le cambió la vida casi al terminar su juventud y lo inspiró a proyectar el cementerio de Modena; durante su recuperación en el hospital pensó que las ciudades eran grandes campamentos para los vivos y los cementerios para los muertos, construyó una exposición en Madrid similar a todos sus diseños. Un color matizado, huyendo de cualquier de los gritos y los desajustes. Desalójó los dos niveles, y a cada uno les instaló un juego de peines panelísticos, donde colocaría el conjunto de su trabajo, bocetos, planos, fotografías, maquetas, mobiliario y diseños diversos. Una muestra apasionadamente suya, donde podía respirarse una calma absoluta y un ambiente de máxima creatividad. (11)



Vista de la exposición.

El Salto del Caballo. Muebles y Objetos más allá del Diseño (1986)

“El salto del caballo”, significaba la primera experiencia en materia expositiva que se llevaba a cabo sobre el modelo del diseño industrial. Hasta la fecha en que tuvo lugar la celebración de aquel evento (1986) nunca antes se había conocido un certamen de esta índole en el interior de los espacios de un centro artístico-cultural, aunque éste se hubiera decantado por la exclusividad de la arquitectura, con todo lo que el diseño de interior significa para el desempeño del ejercicio de la arquitectura, porque de todos es sabido el valor que el control del diseño de la decoración y el diseño del interior de los inmuebles proyectados en cualquiera de sus facetas, mobiliario, utensilios, enseres cotidianos, significa para el desenlace de ésta y en la dimensión del autor. Un acontecimiento capital y determinante en la filosofía, en la sensibilidad y en la transcendencia histórica del trabajo propuesto.



Vista de la exposición.

No importa que decididamente sólo un pocos de los movimientos expresivos de la arquitectura basaran su conjetura y carácter singular en el control absoluto de todos y cada de los elementos partícipes en el desenlace de la convivencia y rutina

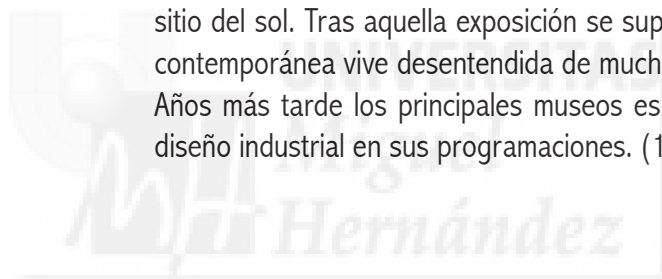
diaria del edificio elevado, como a modo de ejemplo el modernismo. Una intención, que no por absoluta en su condición cultural, es menor en otras corrientes dialectales arquitectónicas de definida inscripción, como también en lo que entenderíamos como eclecticismo. Más que la arquitectura contemporánea, es la iniciativa y la actitud de algunos arquitectos quien establece la tendencia a incurrir en estos procesos creativos manufacturados bajo el control de la tecnología industrial, la especialización de los manipuladores de las máquinas y la sensibilidad de éstos en el resultado último. Resulta fundamental el entendimiento y la armonía de ambos, diseñador y responsable de la máquina, para que la obra conferida alcance la categoría perseguida. Esa es la diferencia con el mundo del arte (pieza única) y el mismísimo mundo de la arquitectura (edificio exclusivo). Lo otro queda a expensas de numerosas manipulaciones.

El diseño industrial contemporáneo se aproxima a demasiadas plataformas, a la plástica, al mobiliario urbano, a la moda, a la ingeniería, al deporte, al ocio, al interiorismo, a la arquitectura evidentemente. Tanto su gestión como su intención resultan hoy imprecisas. Incluso los museos de arte, los más afamados internacionalmente, no hace mucho reconocieron su aportación creativa específica y su rango en el embrión de la cultura y no tuvieron otro remedio que doblarse a incluir en sus programaciones expositivas lo llegado desde las entrañas de las cintas industriales. Que en este caso específico sólo hace ceñirse a los bocetos acompañados por los arquitectos en la larga cadena de soluciones particulares a la morfología arquitectónica final planteada. Y que a veces ellos mismos extraen de su contexto original para ser mostrados autónoma y conscientemente en una consecuencia distinta a la globalizada en su concurso arquitectónico, con la intención de posibilitar un valor y una cualidad universal más allá del circunscrito al diseño absoluto de la sintaxis arquitectónica.

La exposición “El salto del caballo” mostraba todo este repertorio dialéctico y abría el debate de arte, diseño, arquitectura, ornamentación, creatividad, profesionalidad; ¿qué es qué? ¿dónde están los límites? ¿cuándo, cómo y por quién han de determinarse los territorios? Al margen de estas disquisiciones inacabables, y sin entrar en la metafísica, la exposición generó un muestrario de extraordinaria significación. Todo lo expuesto provenía de alumbrados arquitectos y de la mayor parte de las

geografías occidentales; ahora bien, en ningún momento pudimos saber la verdadera razón de su origen. Uno por uno la observación y lectura de aquellos modelos expuestos no aclaraban el objeto de su configuración ni la finalidad para tan siquiera uno solo de los proyectos firmados por los autores reunidos. Más bien se entendía después del recorrido, que lo mostrado respondía a una particular inquietud o a una aventura artística del arquitecto en cuestión y no a un empeño ornamental explícito para cada uno de los proyectos firmados por él.

Tiempo más tarde, releendo esta exposición, que entendemos se planificó y diseñó intencionadamente con el efecto continuo de panorámica, pues su narrativa se propuso resolverse a través de un alfombrado metálico corrido de extremo a extremo de la sala indistintamente del nivel, alterado a veces por el gesto voluntario en alguna parte de la alfombra con la intención de establecer secciones expositivas y dinamismo en su lectura. La sala apenas participó en su desenlace, pero sí la luz natural y el sitio del sol. Tras aquella exposición se supo que la arquitectura contemporánea vive desentendida de muchos de sus resultados. Años más tarde los principales museos españoles incluyeron el diseño industrial en sus programaciones. (12)



Lenguajes del Constructivismo (1986)

La agitación intelectual desencadenada a principios del siglo veinte como consecuencia de las revoluciones sociales, fruto de hallazgos impensables y de una economía revolucionada y racionada, convino en alterar y reconducir el pensamiento hacia estadios incógnitos y proceder incontrolables. Todo aquel recién nacido inscrito en los estratos privilegiados de la intelectualidad forzosamente debía revisar su compromiso y su participación pública. Aceleradamente se demandaba su posición. La respuesta fue frenética. En apenas quince años se manifestaron encendida y consecuentemente una larga lista de agrupaciones renovativas y de actitud transgresora capaces de voltear al extremo contrario lo acontecido calmosa y parsimoniosamente hasta entonces. Quizá fue la pintura la primera en reaccionar y en gritar alarma cuando fue a buscar la luz de los cuadros a la intemperie, entre los rincones de la naturaleza. Muy poco después se buscaron nuevas verdades a través del color. También se reveló a través de un comportamiento artístico la celebración de la llegada de las máquinas. Era tiempo de vivir apasionadamente y por los más diversos rincones se gestaba una nueva actitud, un nuevo modelo social. Impresionismo, Fauvismo, Expresionismo, Futurismo, Cubismo, Constructivismo, Suprematismo, Rayonismo; poco después aparecería la postura cultural más rompedora, el Dadaísmo.

Como se ha apuntado decimos de una época de gran convulsión e intento renovativo de cualquier principio heredado. Decimos de una actitud intelectual mayoritaria muy consciente de que las maneras ilustradas de expresión debían experimentar un cambio radical en sus conductas formales. Principio renovativo de las estructuras sociales dominantes. Hoy, un siglo más tarde, aún acudimos, con demasiada frecuencia, a ejemplificar comportamientos de ahora con aquéllos. Bien es cierto que en determinadas situaciones aún no hemos sido capaces de superar el talante ni la actitud de algunos. Me viene a la memoria Malevich, Tzara, Grosz, Duchamp. Es imposible enfrentarse a una exposición sobre los “Lenguajes del Constructivismo” sin retrotraerse a los orígenes históricos que lo hicieron posible y a la época de su fecha.

El “Constructivismo” surge en Rusia hacia 1920 como una actitud intelectual inspirada en la geometría y como conse-



Vista de la exposición.

cuencia en el orden estructural y armónico de las figuras puras de la línea y el plano dispuestas en el espacio vacío. En un principio son los artistas Tatlin, El Lissitzky, Pevsner y su hermano Gabo quienes proclaman la conjetura. Más adelante se unirían Popova, Miturich, Stenborg, Varst, Chaikof. Y lo que en un principio fue la inquietud de unos pocos artistas pintores y escultores, pronto se convirtió en un movimiento social de gran alcance que reclamó la participación de todos los sectores cultos. Por un lado la pintura y la escultura como se ha mencionado. Luego el diseño gráfico, el diseño industrial, el diseño de figurines, el diseño de escenografías, el diseño de exposiciones, la incorporación de la arquitectura.

Sin duda uno de los más significativos movimientos de las llamadas vanguardias históricas. Es por ello por lo que hemos querido extendernos antes de abordar la exposición que nos ocupa. Y aunque debemos hablar de arquitectura, resulta imposible sustraerse de las connotaciones implícitas que cada propuesta arquitectónica planteada y recogida en esta muestra contiene de la filosofía originaria. Si gran parte de los proyectos reunidos en la exposición referían con sus formas a los modelos escultóricos diseñados por los Pevsner y Gabo, otra reunía soluciones sensibilizadas con la cotidianeidad de la población y con sus costumbres más corrientes en un intento de esperanza.

El concurso de la exposición se dispuso dentro de un formato sin descanso alguno. Todas las comparencias se acumularon sucesivamente, también todos los datos. Su diseño resultó altamente eficaz debido a la figura metafórica planteada para transcribir el espíritu de la filosofía constructivista. Para ello se dispuso la fórmula de continuidad, reflejo de libertad, y el uso de la diafanidad de los espacios ofrecidos; una propuesta como si de una instalación escultórica se tratara. Sin embargo, y a pesar de su corrección expositiva e ilustrativa metáfora contenida, resultó necesario mayor información sobre el movimiento constructivista. (13)

Arquitectura en Regiones Devastadas (1987)

El Decreto de 25 de marzo de 1938 fundacional de la Dirección General de Regiones Devastadas, disponía en sus dos primeros artículos, lo siguiente:

Artículo 1.º “Corresponde al Estado, por medio del Ministerio del Interior y de su Servicio de Regiones Devastadas y Reparaciones, la dirección y vigilancia de cuantos proyectos, generales o particulares, tengan por objeto restaurar o reconstruir bienes de todas clases dañados por efecto de la guerra”.

Artículo 2.º “A partir de la publicación de este Decreto queda prohibida la realización de obras que tengan el expresado objeto, sin el previo permiso de aquel Departamento o de las autoridades y organismos en los que delegue”.

La creación de este Organismo va a determinar llevar a cabo la reordenación urbanística y arquitectónica de lo que supondría la nueva España, tras la devastación del conflicto bélico civil.

España, a diferencia de países como Alemania e Italia que conocieron distintas y favorables ayudas extranjeras para sacar adelante sus países deshechos, no tuvo otro favor que sus propios recursos para sacar adelante una nación destruida y aislada internacionalmente. Recursos tan escasos en lo que se refiere a bienes industriales, que los sistemas constructivos hubieron de sustentarse en técnicas artesanales y al aprovechamiento de los materiales encontrados en el lugar. Una manera de construir que beneficiaba, evidentemente, los sistemas de producción y al ingenio creativo, pero dificultaba en gran medida los procesos de ejecución.

No fue sencillo trabajar de aquella manera, pero la celebración de esta exposición mostró una España que supo resolver con dignidad y maestría una situación complicada y difícil. Es cierto que los modelos aplicados en los diseños constructivos fueron muy similares y no resulta claro distinguir una construcción levantada en plena sierra madrileña que en un recóndito pueblo de Huesca.

El trazado seguía unas indicaciones concretas, debían destacarse aspectos de unicidad regional nacional. Un prototipo que rememora los grandes valores del espíritu imperialista, bebidos de la fructífera fuente del mastodóntico Escorial. Un corte parecido en sus semblantes geniales, rigidez, esbeltez, orgullo,



Vista de la exposición.

austeridad, nobleza. Los resultados, con aquellos cortos recursos, aún pueden valorarse porque la conservación de aquella tarea realizada es excepcional.

Sin ser epígono de ninguna corriente posterior y fuera de toda conducta progresista y de vanguardia, la actuación arquitectónica en regiones devastadas es una presencia documental irrenunciable para entender la evolución de este país, su cultura y progresión arquitectónica.

La exposición marcó cierta referencia visual a la particular tipología expresiva de este período. Destacado de manera casi anecdótica por tratarse de un espacio expositivo alargado y flanqueado por una sucesión de arcos, muy en la línea del régimen. El monumentalismo de la exposición con mostradores inclinados a un lado, pendones desde la cubierta y paneles cúbicos sobre finas patas en el lado opuesto, intercaladas las correspondientes maquetas, ofrecían un espectáculo cuya alegoría bien representaba la armonía rígida e hierática ed la arquitectura que se escribió durante aquella época de desolación y tristeza de un pueblo marcado por haber sufrido una execrable guerra interna. (14)



Vista de la exposición.

Asplund y Lewerentz. Dos Arquitectos Suecos (1987)

Con la participación del Swedish Museum of Architecture se inauguró esta exposición con el propósito de mostrar el talento de estos dos paradigmáticos arquitectos nórdicos, que de manera tan decisiva marcaron algunas de las directrices de la arquitectura del siglo XX.

La exposición permitió contemplar, por vez primera en España, el trabajo de estos dos suecos que colaboraron juntos desde 1915 hasta 1933, de ahí el interés por estudiar conjuntamente y al mismo tiempo el desarrollo práctico y sensible de este equipo de clásicos modernos..

Decir de Eric Gunnar Asplund es hacerlo de una persona metódica y analítica capaz de organizar una estrategia conjunta para el resultado final de la obra. La completa articulación de todos los elementos participativos en el curso de sus proyectos,



Vista de la exposición.

recuerda una sinfonía para orquesta. Estudiaba cada detalle, desde los pormenores topológicos del lugar, hasta el mobiliario del edificio y los objetos comunes, y los decorativos. Un arquitecto que a juicio de los expertos es considerado una figura un tanto ácrata, a pesar de todo, difícil de encasillar en un modelo

constructivo y dentro de una corriente puntual. Sus permanentes cambios de estilos y sus continuos coqueteos con la libre expresión han hecho difícil encasillar y definir los términos de su arquitectura, acaballo entre innovación y tradición, nacional romanticismo sueco y clasicismo. Pero lo que no ofrece duda es la defensa de su arrojo y las decididas incursiones en los campos de la artesanía, la escultura, el diseño interior, o el diseño de mobiliario. Especialmente, destacan sus fuentes. Piezas de una gran belleza y dinamismo, que abren un nuevo misterio simbólico a la complejidad de este autor.

Sigurd Lewerentz, vivió más de noventa años, convirtiéndose en el último superviviente de la generación de arquitectos nacidos en la década de 1880 que tuvieron gran predominio en el desarrollo de la modernidad en los años 30. No tuvo el mismo reconocimiento que Asplund, que le llegó más tarde, ni tampoco el desparpajo ni la brillantez de aquél, sin embargo, los especialistas determinan, que lo que creó goza de un punto de genialidad, que en ocasiones le faltó a Asplund.

De Lewerentz se dice el arquitecto de fondo, del trabajador empedernido, del esfuerzo y del ahínco. Sus piezas no conocían ninguna resistencia, cada dificultad que pudiera surgir, cada impedimento, cada obstáculo, recobraba la tranquilidad por acto de voluntad, por convencimiento, por vigilia. Sus proyectos se identifican por la severidad y ese empeño acumulado dotándoles de una personalidad única, representativa de un arquitecto respetuoso con el medio, el paisaje y las tradiciones. Un tipo de arquitectura en diálogo permanente con el entorno y con la necesidad y la sensibilidad de quien lo tiene que ocupar. Entre sus intervenciones llaman la atención los diseños de cementerios, una colección exquisita, elegante y delicada espiritualidad.

El montaje de la exposición fue fruto de un encuadre rítmico y alegre, más en la línea aproximativa del talante de Asplund que el de Lewerentz. La sala se cubrió estancias independientes. El nivel de abajo se cerró a media altura con un panel alargado y continuo en su lado al jardín, mientras que en el del interior se capituló por temas y recogimiento de mobiliario y utensilios diversos. Se ambientó con un color dorado e iluminación mixta.

La parte superior registró el mismo tratamiento, el lado interior se cerró con un panel de extremo a extremo continuo, y el lado exterior mediante estancias independientes. Las habitaciones se trataron para depositar fotografías, dibujos, planos y

mobiliario. Los paneles se pintaron de tonos grises. Las peanas expositoras apenas se levantaban diez centímetros del suelo.

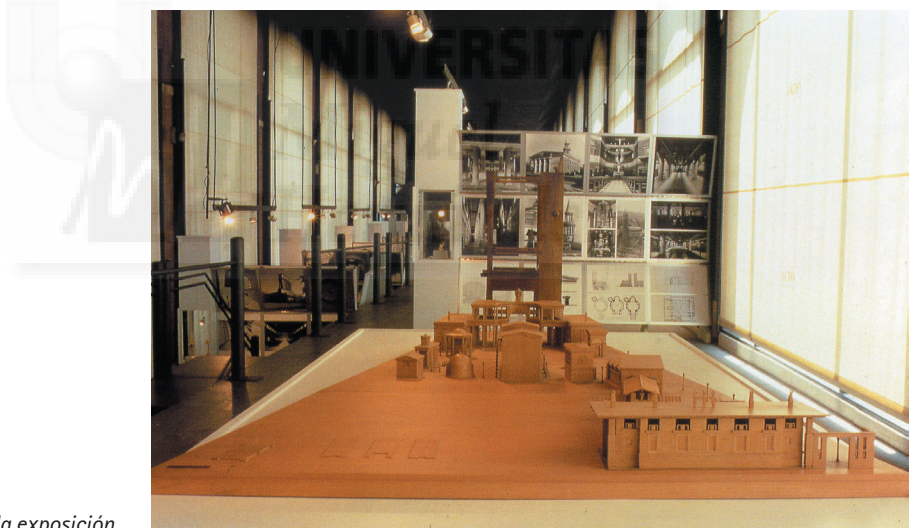
Un diseño muy activo y alegre, que recogió bastante material de ambos arquitectos. Una contribución muy acertada para mirar y contemplar la esencia de los suecos Asplund y Lewerentz. (15)



Joze Plecnik Arquitecto (1987)

Con la presencia del arquitecto yugoslavo Joze Plecnik en el espacio expositivo de la Arquería se ampliaba la geografía didáctica y el discurso de la arquitectura contemporánea, a la vez que permitía la adhesión al homenaje que se le estaba rindiendo internacionalmente por entonces.

Figura clave en el llamado posicionamiento ecléctico, Joze Plecnik vino a llenar un hueco histórico y documental de un sector culto-arquitectónico y fronterizo un tanto alejado de las tendencias ilustrativas y focales de este lado de Europa, centradas prioritariamente y primordialmente en las evoluciones del pensamiento de este lado social. Son muy pocos, hasta la fecha, los arquitectos de ese lado que provocaran la excitación de necesitar beber de esas fuentes para los procesos de su evolución contemporánea. Una medida que más de una vez ha causado verdaderos quebraderos de cabeza y lamentaciones inconsolables.



Vista de la exposición.

El nombre de Joze Plecnik se vincula a una identidad cultural de profunda e intrincada complejidad, que nos recuerda a la experimentada por Franz Kafka y a sus atormentados relatos debidos a la circunstancia de tener que compartir y trascender en varias civilizaciones y caminar registrado en un plurilingüismo pernicioso, con la evidente dificultad intrínseca que eso conlleva.

Habitante de varias historias sociopolíticas y socioculturales, Plecnik sobrevivió exponiéndose a la multiplicidad de los lenguajes arquitectónicos aplicados a sus demandas consubstanciales, por un lado tirándole sus raíces sencillas de pueblo

llano, y por otro tentado por la placidez y el efectismo dialéctico de una cultura noble aprendida. El resultado a menudo de ese conflicto interno (en definitiva sobre la verdad de su identidad cultural) le llevaba a mostrarse desde una sintaxis de difícil clasificación. A veces especialmente tentado por las especificaciones del movimiento moderno, otras como un autor solitario y autónomo obstinado en soluciones incontextualizables. Nunca pudo desembarazarse de su tragedia geopolítica y constantemente lo hizo ver a través de sus formulaciones arquitectónicas. Obras rebosantes de alardes formales, de episodios espirituales, de dialécticas comprometidas con el sin ser y con el que no se podrá, con el dolor de la desidentidad, con la desorientación de los desarraigados. Y en todas ellas, en cada una de ellas, la verdad de la sinceridad, el valor de los sueños, la vindicación de una tierra que deseemos nos acoja al morir porque nos conoce.

El planteamiento del recorrido de esta exposición en ningún momento desveló la angustia de Plecnik. El esquema de la narrativa se centró en el simbolismo de la ortodoxia de la obra de Plecnik. Y aunque cierta la zozobra de éste, su aportación a la arquitectura respira un aire diferente, adverso a las corrientes cómodamente establecidas, debatiendo abiertamente los postulados racionalistas, ejerciendo una actitud de honda intelectualidad mediante modelos irreductibles, personales, únicos, autóctonos. La escenografía del montaje siguió esta actitud. La sala únicamente conoció la consecualidad de una panelística espaciada conveniente y paralelamente entre sí para facilitar su estudio y contemplación. Cada uno de los paneles, curvados ligeramente con la intención de generar sensaciones de movimiento y tratados por ambos lados, se organizaron cronológicamente.

Tampoco en esta ocasión la sala sufrió modificaciones. Se bajaron los estores de ambos lados de los ventanales y en uno y otro nivel se dispusieron los paneles citados, conteniendo la información de bocetos, planos, fotografías y maquetas. Para los extremos de la sala se diseñaron unos paneles para que descansaran como abandonados sobre los muros bajos; éstos ofrecían una pequeña repisa donde podían acomodarse dibujos o piezas destacadas. En ese entorno se dispusieron algunas tarimas para se exhibiera alguno de los muebles diseñados por Plecnik. La celebración de esa exposición permitió conocer un ámbito geográfico y arquitectónico silenciado históricamente. Que la iniciativa partiera del Centro de Arte G.Pompidou dignificó

la transcendencia y el alcance creativo de un arquitecto que como Kafka sufrió el drama de la desubicación. Luego les facilitaría una grandeza inconmensurable. (16)



Arquitectura Española. Años 50 – Años 80 (1987)

Concebida para representar a España en el marco de Europa 85, esta muestra se configuró con la intención de ofrecer un amplio panorama de la que había sido la evolución de la arquitectura española durante la segunda mitad del pasado siglo. Sin duda una magnífica oportunidad y una extraordinaria plataforma para enseñar la obra de las que estaban siendo unas generaciones determinantes en el progreso metropolitano español.

La participación española, que contó con lo más significativo de su arquitectura, posibilitó una revisión pormenorizada de una época fundamental en el transcurso de la ciudadanía española. Porque es posiblemente a través de la arquitectura donde mejor puede conocerse e identificarse a un pueblo. En España se vivieron cambios transcendentales en sus metrópolis como consecuencia de una larga y dolorosa postguerra. Multitud de pueblos y ciudades precisaron decididas y obligadas intervenciones. Su resultado evidenció el surgir de un nutrido y valioso grupo de profesionales con ideas avanzadas y hondamente comprometidas con la responsabilidad del encargo.



Vista de la exposición.

La reunión de aquellas generaciones sirvió para celebrar una posterior exposición en la “Arquería”. Tampoco hasta ese momento se había tenido la posibilidad de disfrutar en ese espacio de una muestra colectiva y ambiciosa sobre la arquitectura española contemporánea.

El diseño se centró en un modelo sencillo de paneles consecutivos en color madera, con una cierta inclinación y con

patas. Cada una de las separaciones resolvía la habitación de un nombre o de un estudio. La sala se presentó diáfana en su conjunto y una vez abierta los paneles se dispusieron cronológicamente, con el fin de conocer en una progresión razonada la evolución y de las intervenciones. La luz natural quedó matizada con el alineado de unos estores traslúcidos claros, mientras la luz artificial se resolvía con el conjunto de unas planchas de fluorescentes blanquecinos, para alcanzar un tono limpio y cándido al lugar.

Debido a la rectangularidad del sitio y una vez establecido el recorrido de la muestra en zig-zag por la disposición de los paneles hacia uno de los lados, el otro lado se destinó a ilustrar la exposición con la fotografía de cada uno de los participantes en el centro, en el inferior el nombre de ellos y en la parte superior el título de la exposición en un alarde de marcada intención por destacar el diseño ortográfico, haciéndonos recordar en varios de los pasajes a las propuestas del Constructivismo ruso, más que a la Bauhaus, como también en alguna fase, puede rememorárnoslo. Y más a la vanguardia rusa cuando los fondos de la sala se destinaron a ocuparse con vitrinas inclinadas mostrando las portadas de las revistas de arquitectura y las paredes se llenaron con las cabeceras de éstas, en una especie de arbitraria composición cargada de ritmos y agitación visual.

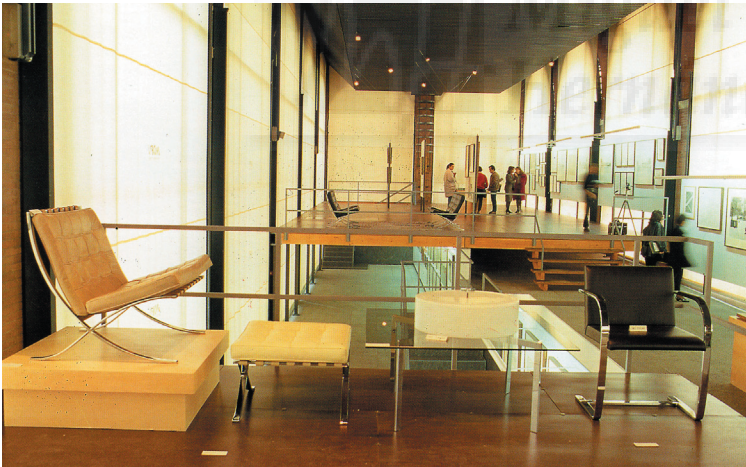
Una exposición que permitió recorrer en un mismo contenedor lo que la arquitectura española fue desde los años cincuenta hasta los finales ochenta, ilustrando cualquier duda o cualquier motivo documental. (17)

Mies Van Der Rohe. Su Arquitectura y sus Discípulos (1987)

Con motivo del centenario del nacimiento de Mies van der Rohe (Aachen, Alemania, 1886-Chicago, Illinois, 1969), la Dirección General de la Vivienda y Arquitectura organizó la exposición sobre este arquitecto paradigmático y sus discípulos, después de haber sido presentada por vez primera en Chicago, bajo el título “Mies desconocido”.

La fecha resultó clave para animarse a la celebración de una fecha tan importante para el mundo de la arquitectura. Una exhibición que guardó la particularidad de ofrecer al público los aspectos menos conocidos de Mies, al tiempo que constata su gran influencia en la profesión y en la definición del Movimiento Moderno.

Es probable que la arquitectura contemporánea no se explique sin la presencia de Mies van der Rohe, y no sólo por su fabulosa aportación a una arquitectura que con tan poco se ocupaba de tanto. Es el llamado minimalismo. Pura esencia, equilibrio sublime.



Vista de la exposición.

La exposición se diseñó, como explicó el director de arquitectura del Art Institute de Chicago, con objeto de examinar ciertas facetas de la carrera de Mies en relación con la de sus contemporáneos, colegas y discípulos mediante la exhibición de dibujos y maquetas poco conocidos, procedentes de diversas colecciones privadas, institucionales y colegiadas. El núcleo de la muestra provino de la colección permanente del Art Institute de Chicago. Mucho de los objetos incluidos en la exposición no se había exhibido anteriormente.

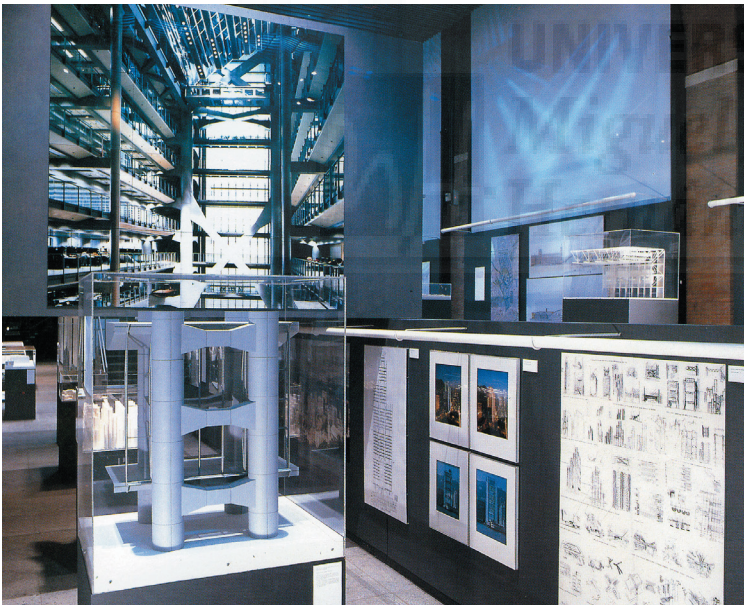
La exposición se articuló en cinco secciones, la primera de ellas contenía una breve selección de recuerdos personales. La segunda situaba los proyectos realizados por Mies en Europa desde finales de los años veinte hasta bien entrada la década de 1930, dentro del contexto de la obra de otros arquitectos y urbanistas alemanes, en especial la de su amigo y compañero Ludwig Hilberseimer. La tercera sección se dedicó especialmente a la obra de éste y Hilberseimer que juntos realizaron en el Illinois Institute of Technology; también casas y otros edificios de poca altura y espacios interiores creados por éstos y sus seguidores; esta sección reveló el interés en Estados Unidos por encargarle edificios de poca altura del tipo de los que había realizado en Alemania. La cuarta sección se empeña en mostrar la participación de Mies en la reconstrucción de la Alemania Occidental posterior a la Segunda Guerra Mundial (aunque sólo la Nueva Galería Nacional de Berlín –1962-67-) fue la única obra construida en este período. La quinta y última sección recogió el trabajo que desempeñó en la proyección de rascacielos y grandes edificios de acero y cristal a partir de 1938.

También se expusieron obras de Hilberseimer, Daniel Brenner, Peter Carter, Josph Fujikawa, Mirón Goldsmith, Jacques Brownson y Charles Genther del estudio Pace Associates. La celebración de este evento, que servía de homenaje al centenario de su nacimiento, contribuyó a facilitar unos datos desconocidos y a descubrir más aspectos de la interrelación que Mies mantuvo con sus seguidores.

El proyecto de diseño del montaje no abandonó la severidad y rectitud empleada por Mies en sus discursos arquitectónicos. La sala no conoció ninguna intervención que modificara el espacio ni revolucionara el ambiente esencial. La sala quedó desnuda y sin alardes imaginativos. La obra se colgó sobre paneles centrados a ambos lados del recinto. En la plataforma central se distribuyeron algunas de las sillas más conocidas. Las maquetas se enseñaron sobre plintos cúbicos de madera clara. En unos de los extremos un película de vídeo narraba la biografía de este extraordinario arquitecto. Lo mínimo respondía a la exclamación. Una obra hermosísima. (18)

Norman Foster. Proyectos (1988)

En la fecha que el inglés Norman Foster inauguró su exposición en Madrid, todavía no se conocía que le había sido adjudicado la realización del proyecto para el nuevo ferrocarril metropolitano de Bilbao. Después todo fueron parabienes. Su proyecto significó todo un acto innovativo y una de las más distinguidas maneras de plantear las actuales comunicaciones suburbanas. Sobrantes de atractivos. Lo iban a ser tanto los comboyes, las estaciones de carga y descarga de viajeros, como las señalizaciones públicas exteriores e interiores de los servicios de las estaciones. El diseño propuesto por Foster para el metro de Bilbao, resultó uno de los principales paradigmas internacionales como solución armónica del embellecimiento de una ciudad. Su cuidado detalle y resultado en cada una de sus intervenciones le confirieron una de las más distinguidas apreciaciones que puedan darse.



Vista de la exposición.

Pero antes de aquella distinción, y de otras, y de las largas polémicas mantenidas con Santiago Calatrava, y de su universalidad, cuando Norman Foster celebró su exposición en la “Arquería de los Nuevos Ministerios”, su imperio arquitectónico iniciaba su andadura. Ciertamente su nombre figuraba en los primeros puestos de las listas mundiales de la arquitectura, pero aún no era el afamado y superestrella de la actualidad. Después de aquella fecha Norman Foster lanzó su carrera hacia los lugares del primer orden.

Hablar hoy de Norman Foster es hacerlo de una figura absolutamente comprometida con la realidad de las cosas y el entorno circundante, y para que el equilibrio cotidiano y dimensional de la naturaleza pueda conferirse sujeto a la disciplina de cada momento. Esto no es otra cosa que intentar resolver en cada una de sus intervenciones el equilibrio dialéctico entre las partes coincidentes. Una tarea que exige, evidentemente, un profundo determinismo y un sincero compromiso.

De la fecha que tuvo lugar la exposición en el Ministerio a la de ahora han acaecido muchas situaciones. Por un lado hablar hoy de Norman Foster es hacerlo de un arquitecto principal, importantísimo. Es imposible leer su nombre detrás de lo que no es arquitectura de autor. Así es la verdad de su trayectoria. Cuando en 1988 Norman Foster presentó su trabajo en la “Arquería de los Nuevos Ministerios”, pudo comprobarse ya el talento de este arquitecto inglés, centrado casi de manera obsesiva en la configuración de formas escultóricas y modalidades específicas refrendantes de una actitud empeñada por distinguirse singular. Una actitud pródiga en decenas de arquitectos en la actualidad.

Sin querer ir más allá del tiempo de Norman Foster cuando acudió a esta sala, apuntillar que su exposición se celebró con los mismos argumentos de entonces. Un diseño expositivo planteado con el formato genérico de la construcción de paneles a ambos lados de los pasillos establecidos en uno y otro nivel para el recorrido de la muestra, maquetas entre medias a distintas alturas y la novedad de articular una secuencia panelística estableciendo compartimentos estancos y de escaparatismo, con el fin de albergar individualmente variados elementos tridimensionales diseñados con el propósito concreto de una función específica todavía entonces sin especificar. El modelo de la exposición no contenía aún propósito distinguido de diseño. Llegó años más tarde. Su fórmula se inscribía en la retórica cotidiana de organizar una exposición, sobre un autor conocido, dentro de un espacio dado. Entonces el proyecto no se encargaba para generar una revolución. El espacio sólo podía ser modificado e intervenido lo mínimo. A Norman Foster pudimos verle en los límites de ese formato. A pesar de todo supimos descubrir que se trataba de uno de los principales arquitectos de finales del siglo XX. Sin embargo según fue configurada su exposición dejamos de ver un montón de cosas. Quizá el metro de Bilbao sea una de sus más importantes obras. Durante aquella exposición pudimos ver el proyecto

que presentó a concurso. Más tarde inició una polémica dialéctica con Santiago Calatrava. (19)



Dudok. Arquitecto de Hilversum (1988)

A estas fechas la transcendencia de la programación de la sala centrada exclusivamente en la arquitectura, había alcanzado un nivel sin parangón en el ámbito expositivo nacional, y con mucha humildad también en el internacional. La categoría de los arquitectos expuestos desde el primer día de su inauguración y la calidad de sus formatos exhibidores hizo que el nombre de la sala se distinguiera determinante. También es cierto que ninguno de los principales museos de arte contemporáneo españoles, inaugurándose por doquier entonces, incluyó una sección dedicada a la vanguardia de la arquitectura ni al repaso de sus evoluciones a lo largo del siglo XX, tan fundamental en su desarrollo como en las repercusiones e interacciones entre ambas disciplinas a partir de las primeras décadas.



Vista de la exposición.

Lo cierto es que ninguno de éstos pujó por la disciplina y la sala de la “Arquería de los Nuevos Ministerios” continuó fiel y decididamente decantada por la especialización. Antes de Dudok fueron numerosas las exposiciones que se habían granjeado el reconocimiento y la ovación de un público mayoritario sin distinciones de clasificación (si bien el porcentaje más alto lo acapara el visitante relacionado con la arquitectura). Masivamente los directores de los centros de arte y de la cultura reconocían la labor del Ministerio y el rango de su programación, y de sobra tenían asumido, y decidido, que todas las exposiciones sobre arquitectura eran de su exclusividad.

De lo nombrado hasta ahora ya podemos establecer con criterio la jerarquía del sitio y desvelar el empeño de sus contenidos, repasar lo mejor y más aventajado de la disciplina.

“Dudok. Arquitecto de Hilversum. 1884-1974”, resultó una exposición premonitoria por la dimensión de los contenidos ecologistas y paisajísticos defendidos con fruición por el autor. Una posición de inmenso compromiso con la vida de las personas, con la coherencia de lo público y lo social, con la calidad de las relaciones humanas, con el respeto a la naturaleza, con la obsesión de comportar el equilibrio interactivo entre hombre y medioambiente. Una actitud que se adelantó al tiempo y a las exigencias y necesidades de los individuos por reestablecer el orden de las cosas y la salvaguarda de los entornos y naturales para preservar su supervivencia. A estas alturas de la evolución, comprobado y vislumbrado el riesgo de su destrucción y con

ello la aniquilación de la especie, se toman cartas al asunto y se aplican normas y medidas para frenar el desenlace. Dudok jamás flaqueó en el empeño de definir un estadio de concordia y respeto con la pluralidad de la vida, desde la solidez de sus principios inspirados en el control jurídico, control de la forma arquitectónica y protección de la naturaleza. Y mantenía: “la arquitectura solamente se convierte en arte si la obra por construir queda sublimada por dimensiones de espacio armónicas, que expresan el significado cultural del edificio y su destino”. Su obra guía el valor de la ética y los principios sensibles y respeto fundamentales. Una referencia absoluta hoy.



Vista de la exposición.

El eje central del diseño configurado para la exposición se movía alrededor de la rememoración de algunas de las tesis planteadas por el movimiento plástico De Stijl, la cooperación de todas las bellas artes en busca de un objetivo único, la expresión determinante capaz de conmover el universo de las emociones sin posibilidad de dispersión. La base narrativa de la muestra se fijó en la transición de un edificio abstracto. La forma conferida del diseño se estructuró desde la variabilidad de los registros, desde la alteración de los espacios, mediante el empleo del color y la adecuación y geometrización de los volúmenes arquitectónicos para distinguirse. Sin embargo, y a pesar de la corrección y menciones continuas a la filosofía de De Stijl, de notable aportación educativa no obstante, la inspiración del argumento expositivo echó en falta la enfatización que Dudok manifestó,

persistentemente, en la relación del hombre con la naturaleza y en la necesidad de mantener un equilibrio obligado entre ambos para subsistir. Decimos de un autor exquisito y enorme trascendencia. (20)



Alejandro de La Sota (1989)

Considerado por la profesión como uno de los arquitectos más limpios, finos y exquisitos del panorama nacional, Alejandro de la Sota se ganó la admiración y el elogio de sus compañeros por la calidad y la pulcritud con que planificó y ejecutó el contenido de su trabajo. Un arquitecto guiado en todo momento por la rectitud y la elegancia de la geometría lineal y el juego sin cesar de encuentros volúmenes. Una transición constructiva de cadencia tan sutil, que sus edificios parecen estar en adecuación permanente para acoplarse al sitio de la manera más conveniente.

Apenas esos edificios paracen estar depositados en tierra firme, mejor parecen tan livianos que es como si se hallaran ingravidos por un espacio de completa armonía. Según la figura trazada y el orden establecido de formas geométricas puras, visto a distancia resulta un espectáculo de delicada claridad y culto equilibrio.

Son decenas las obras levantadas por este arquitecto pontevedrés. Edificios de todo tipo de naturaleza y diversidad



Vista de la exposición.

funcional. Construcciones tan variadas y variopintas como viviendas unifamiliares para alta burguesía, como una central lechera; bloques de viviendas en barrios periféricos, como talleres ae-

ronáuticos; colegios, como ciudades deportivas; centros parroquiales, como una facultad universitaria; sedes bancarias, como museos; tiendas comerciales, como diseño de exposiciones. Aún podríamos ampliar sobradamente el correlato de sus obras. No es necesario, pues lo apuntado nos desvela un trabajador empedernido, abierto y despierto a toda manera de aventura e indagación para crecer sin descanso en la tarea elegida. Avanzar y adentrarse en todo ese universo constructivo le obligó también a conocer de primera mano y sentarse en la vanguardia tecnológica, en el progreso de los materiales y en la cultura de las zonas de intervención.

Una obligación llevada a la práctica en los acabados de sus trabajos, en cada una de las conexiones, en todos los enlaces, en la corrección de las elecciones ejecutorias. Todos los elogios le llegaron por esa incesante vigilia en la finalización perfecta y sensible.

El trazo que eligió para configurar el recorrido de la exposición y la manera que él mismo deseó ser conocido, fue el mismo que conservó durante toda su carrera. Una sala a dos niveles, como es ésta, no debía ofrecer ningún obstáculo que impidiera ver una panorámica general desde el mismo instante de entrar en la sala. Ninguna ornamentación contraria al rigor caracterizado. Una exposición inspirada en la sobriedad y en la línea, en el ángulo recto y en el paso de la luz de un lado a otro con la sola matización en las ventanas arcadas de unas ligeras pantallas blancas traslúcidas. La amplitud por encima de cualquier otra consideración expositiva. La muestra explícita quedó resuelta en paneles corridos, de suelo a techo en el lado inferior, y cortados a media altura, formando una franja, en el nivel superior; sobreiluminados con una especie de finos brazos para fluorescentes. Ordenados por medio de la sala con medida y cuidada simetría algunos muebles diseños por de la Sota; algún panel volado con cables de acero recogiendo planos y fotografías; y, por supuesto, maquetas.

Una morfología sencilla, sobria y pulcra como la propia arquitectura de este maestro indiscutible. (21)

Coderch. 1913-1989 (1989)

La exposición que se celebró en Madrid en 1985, un año después del fallecimiento de Juan Antonio Coderch, permitió descubrir la dimensión de este arquitecto, uno de los más destacados arquitectos de mediados del siglo XX, esclavo de su propia exigencia en el desarrollo y conclusión de todas sus empresas.

Un arquitecto pulcro, perfeccionista, profundo estudioso del acontecer simultáneo, principalmente de la arquitectura popular mediterránea, que llegó a redefinir con un estilo muy organicista y equilibrado funcionalismo. Coderch legó una arquitectura de altísima calidad. Cualquier trabajo que revisemos de este arquitecto, nos revelará un ejemplo constante edel bien interpretar las proporciones, la distribución espacial, la aplicación de un generoso repertorio de materiales. Su abierta sensibilidad le llevaron a que algunos le tildaran como el gran lírico de lo cotidiano enraizado con lo popular, o de su obra como la síntesis de la abstracción del Movimiento Moderno.



Vista de la exposición.

Juan Antonio Coderch desplegó un extraordinaria fuerza creadora, con marcado respeto por la tradición vernácula y la arquitectura integrada. Nunca descuidó aspectos tan esenciales como la luz, la orientación, la interacción exterior-interior, la pre-

servación de la intimidad y el diseño interior, por lo que puede afirmarse de sus casas unifamiliares (epígonos del devenir y de las principales corrientes actuales preocupadas por los valores energéticos naturales y de la arquitectura ecológica), con sus muros encalados blancos, o de sus edificios de viviendas, con sus diferentes texturas, que despliegan una deliciosa plasticidad exterior, pero sin olvidar que lo verdaderamente importante es el orden y la organización distributiva del espacio interior. Demostrando que aplicando este principio de solidaridad con el ocupante entregándole un territorio privado de confortabilidad y sensaciones agradables.

Sin embargo es probable que su arquitectura no hubiera crecido de la manera que lo hizo, con ese rigor, esa honestidad y esa preocupación por la belleza y el equilibrio, si no hubiera sido gracias a su segunda pasión, la fotografía.

Su interés por la fotografía se remonta a principios de la década de 1940, el mismo año que obtiene el título de arquitecto por la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona. La fotografía, según escribió su hija Elvira, le reportaba mayor libertad que la arquitectura y una satisfacción más infantil. Si en arquitectura trabajó con Manuel Valls, en fotografía lo hizo con Luis Gardeta en la tarea de laboratorio. Los temas que destacan de su objetivo son las corridas de toros y los retratos de las personas de su entorno familiar y profesional. Se dice que los rasgos fotográficos, corresponden a los mismos que los arquitectónicos, la preocupación por la luz, claridad en los planteamientos, pureza de las líneas y sentido del ritmo y del movimiento.

Durante la exposición pudo contemplarse un gran número de sus fotografías, especialmente las dedicadas a la tauromaquia. El montaje planteado mantuvo la misma discreción y la misma serenidad esenciales que definieron la arquitectura y la fotografía de Coderch. Un profunda humildad sin alardes innecesarios y sin excesos innecesarios. La muestra se diseñó sumida en un gran silencio. Apenas se manipuló el interior de la sala. Se dispusieron un pequeños paneles en forma de U en la parte superior, junto a las ventanas a la Castellana, conteniendo la información arquitectónica. Mientras en el nivel inferior, se hizo un largo y estrecho pasillo con paneles y la pared, donde se expusieron los conjuntos fotográficos, mayoritariamente, y un bloque de planos y dibujos a doble altura. La iluminación se cerró con el intercambio de la luz natural tamizada por los estores de la sala, y un grupo de

lámparas en línea, diseñadas por el propio Coderch. También se incluyó su famosa frase “No creo que sean milagros o genios lo que necesita la arquitectura”, a modo de resumen de su sencillez. (22)



Schinkel. Arquitectura 1781-1841 (1989)

Berlín bien merece una misa, como siempre se dijo de París. Por su idiosincrasia, por su historia, por sus celebraciones, por sus museos, por muro, por su reconstrucción, por algunos de sus edificios, por visitar las obras de Schinkel.

Reconocido tardíamente como uno de los maestros del siglo XIX, Schinkel hoy es considerado como uno de los principales representantes de la corriente neoclasicista de su país. Fue discípulo de David Gilly, cuyo padre, Friedrich, había despertado años antes en el joven Schinkel la vocación de arquitecto. Entre 1803 y 1805, y más tarde en 1824, viajó a Italia, que era como un rito en la formación noble y artística de los siglos XVIII y XIX. Durante la ocupación napoleónica de Berlín (1806-1808) trabajó como pintor, y después de la expulsión de los franceses ingresó en el departamento de obras públicas de la capital prusiana. Allí llegaría a ocupar el cargo de máximo responsable de las obras civiles y regias de la ciudad. Schinkel se forma como pintor y escenógrafo. A partir de estas actividades se dedica a la arquitectura. Una arquitectura en gran medida inspirada por su sentir y predilección por lo romántico, que reflejó sobradamente entre las telas de sus pinturas, paisajes con lagos, desfiladeros, cascadas, cuevas en la roca, arcos iris, bucólicas arquitecturas, aproximándose en muchos casos al pintoresquismo sublime de David Caspar Friedrich. El talento de este alemán y su formación en disciplinas como la composición pictórica y la modulación escenográfica, aportando una singularidad ejemplar e influencia en la historia de Alemania, Dinamarca, Suecia, e incluso España, ha obligado a muchos estudiosos a elaborar numerosas claves interpretativas a su polifacética producción.

Esas fuentes formativas con predilección especial a la antigüedad clásica y a la naturaleza inaprehensible le guiaron a un estilo elevado e iluminista que marcaría un episodio ilustrado en el arte de la arquitectura. Un modo de idealismo por establecer la arquitectura como una corona de la civilización, alimentada por los rituales subjetivados del lenguaje de la pintura y del dibujo.

Obras como Galleria Guardia, el Gran Teatro, el Altes museum, el Viejo museo, el Nuevo Pabellón, o Pabellón Schinkel, en Berlín; o el esplendoroso Palacio de Charlottenhof, en Potsdam, hablan de la espiritualidad y de la fantasía de este artista romántico infatigable, que desbordó en la lógica volumétrica del orden



Vista de la exposición.

y la armonía, y en el recogimiento en sus proyectos de casa de campo.

Bocetó apasionantes utopías arquitectónicas para palacios y teatros, villas y residencias campestres, catedrales y museos.

La participación de Schinkel en la Galería del Ministerio permitió disfrutar de un genial arquitecto, dibujante y soñador.

El diseño recayó en un eclecticismo propio de la obra final de Schinkel y cierta alegoría a sus numerosas utopías, al vestir parte de la sala con telones rayados para depositar sobre bajas peanas poltronas y sillones como si de tronos se tratara, finas vitrinas para albergar los diseños cerámicos y otros utensilios, y paneles a media altura, pintados en tonos pardos, para alinear en base la serie de bocetos, dibujos y pinturas reunidos. En el nivel la atmósfera creada con muy poca luz, sirvió para ausentarse y perderse por las sublimadas campiñas de los retratos.

Magnífico el catálogo que se editó acompañando e ilustrando la exposición. (23)



Vista de la exposición.

Arquitectura de Nueva York, 1970-1990

Indudablemente abordar una exposición de arquitectura revisando la morfología del paisaje arquitectónico de la ciudad de Nueva York, requiere, cuando menos, una necesidad de la demanda cultural de lo acontecido en el siglo pasado.

Si la arquitectura ha desempeñado un papel clave en las maneras del comportamiento de la humanidad y en los modos de convivir y de emparentarse en su historia más reciente, la iniciativa urbanística y de alojamiento social emprendida en la que hoy se considera la capital del mundo resulta una consulta ineluctable. Ninguna otra metrópolis llegó a proporcionar mejor informe sobre economía arquitectónica a lo largo del siglo, ni mayor dialéctica en la contextura formal aplicada a un territorio escaso y limitado por su disposición geográfica. Aunque no el más saludable como epígono. Detrás de la sintaxis del rascacielos y la abundancia de medios conviven decenas de urbes desasistidas y abandonadas a un formulario arquitectónico despiadado e insensible y sin ninguna consideración por la calidad de la vida.

La muestra no tomó en consideración estos extremos sociales y se ciñó al refrendo de una época específica, la que coincide con la crisis económica de la ciudad a principios de los años setenta, que coincidió con el descenso del movimiento moderno y con el auge subsiguiente que generaría la formación de nuevos símbolos arquitectónicos. El abanico de los proyectos representados en esta muestra, pretendía ofrecer una imagen renacida de la ciudad. Ejemplos de rascacielos residenciales y de oficinas, edificios públicos, museos, edificios de servicios sociales, hospitales y también edificios comerciales, decoraciones de interiores o proyectos conceptuales, e importantes proyectos para concursos como los del Aeropuerto J. F. Kennedy, Times Square, Columbus Circle y los museos Guggenheim, Whitney y Brooklyn.

Ninguno de estos trabajos, por el empeño de los organizadores de esta exposición, refirió el submundo arquitectónico de esa ciudad, cientos de bloques de viviendas en condiciones infrahumanas, masivas barriadas abandonadas a un destino bárbaro e implacable. La responsabilidad de la arquitectura no puede permitir el enmudecimiento de esta realidad social.

Lo que se congregó en la muestra, mayoritariamente, fue la megalomanía de un compendio de actuaciones ejecutadas entre el período de los años 70 y 90. Quizá el período de

mayor eclecticismo y desidentificativo de aquella metrópolis. No obstante entendemos su programación como fundamental para componer el orden de cada uno y la verdad de los orígenes de muchos arquitectos de este tiempo.

La esencia del contenido de la exposición se decantó inmediatamente por la figura del autor. La fórmula empleada para su diseño no ofrecía duda. El proyecto representaba incondicionalmente la simbología de la monumentalidad de lo tratado. La construcción del edificio expositivo con el encargo de hospedar de la manera más distinguida el conjunto expositivo de la arquitectura monumental neoyorquina firmada durante el período de 1970 a 1990, se sujetó a la formulación de un escenario imponente, a la directriz de la transcendencia de lo reunido.



Vista de la exposición.

La exposición no podía resolverse de otra manera. Se primó el monumentalismo, y subliminalmente el vacío y el aislamiento que las personas padecen en estos sitios de masificación impía e imposible comunicación. Ningún detalle cálido durante toda la exposición. Una luz oscura, paneles demasiado elevados. El orden calculado y el aspecto frío de la exposición retraían cualquier recorrido aventurado y provocador. De igual manera que pasear por las calles frente a Central Park. Un profundo silencio nos daba paso al comenzar la visita. Luego podíamos ser testigos de un mundo de fantasía incongruente. La exposición proponía un paseo sin sobresaltos a pesar de las sombras provocadas. En algunos momentos recordé el pasaje del camposanto del Juan Tenorio de Zorrilla. Demasiada pulcritud y falta de realidad. Nueva York encierra decenas de sorpresas y de ejemplos determinantes para las

soluciones del devenir. Aquella exposición acertó en su metáfora. (24)



Alvaro Siza. Arquitectura 1980-1990

La delicadeza y el buen gusto del portugués Alvaro Siza pudo contemplarse en Madrid a finales de 1990. Aún Siza no había alcanzado la fama ni la dimensión de la que disfruta en la actualidad. Entre medias queda la distinción ejemplar del premio Pritzker y numerosos encargos por todas las latitudes. En España pueden disfrutarse varios ejemplos de su hacer, el primero el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, en Santiago de Compostela, y por hacerse la renovación y readaptación del paseo del Prado de Madrid.

La exposición se celebró en colaboración con el Centre Georges Pompidou, la Secretaría de Estado da Cultura de Portugal y el propio estudio del arquitecto en Oporto.



Vista de la exposición.

Muchos aspectos destacan de este discreto arquitecto, pero sobresalen es su dulzura personal, la templanza en todo lo que aborda, y su humildad. Dos aspectos claves de su personalidad para entender el tratamiento y la evolución de sus proyectos. Si tuviéramos que destacar alguna de sus intervenciones donde mejor pudieran estar representadas sus condiciones espirituales y filosóficas, sin vacilar, me quedaría con su intervención en el Chiado de Lisboa. Un muestra apasionante del mayor de los

respetos a la tradición, a la cultura y al arraigo popular del sitio donde ha de ponerse a instrumentar. La solución alcanzada, la fisonomía final de los edificios, la sutil integración con el entorno, supo aliviar en gran medida, el profundo dolor que supuso para la ciudad de Lisboa, la pérdida de un trozo de su rincón más entrañable. Un ejemplo indiscutible y reverencial en la arquitectura contemporánea.

El primero de sus sueños personales fue el de ser escultor, pero por no contrariar su padre estudió arquitectura. Sin embargo, aquel anhelo juvenil jamás lo enterró a un destino ciego, y lo ejerció en los vacíos tiempos que le permitía la arquitectura. El premio a su reservada pasión, le llegó en la Feria de Arte Internacional de Madrid, ARCO, cuando Portugal fue el país invitado, y los comisarios portugueses encargados de seleccionar lo más representativo del arte de su país, decidieron que uno de los espacios destinados a la sección de los “Projects Rooms”, fuera para un trabajo escultórico de Alvaro Siza. Se cerraba el círculo.

Durante la exposición tuvimos la oportunidad de descubrir otra de las cualidades congénitas de su condición, el dibujo. Un dibujo de trazo fino y voluptuoso en cada uno sus movimientos. Un dibujo pulcro y expresivo repleto de determinación y contenido narrativo. No había duda, estábamos frente a uno de los grandes autores de la arquitectura contemporánea. Su educación a través de los confines de la plástica y del formalismo funcional modularon la semblanza de sus trazos, acorde, discreta, elegante.

No fue muy distinto el diseño que planteó para que se vieran sus maneras en el concurso expositivo de la sala del Ministerio. Amplitud entre los elementos expositivos, claridad, sencillez y armonía. El conjunto se dispuso dentro de un orden formal muy rectilíneo. Intermitentemente se jugó con la iluminación. Por un lado se ejecutaron ciertas conexiones con el exterior, principalmente en la parte inferior y en los fondos. El nivel superior se adecuó a un formato distendido y de interrelación entre las maquetas presentadas, las vitrinas albergando ediciones, los paneles con los planos y fotografías, los muebles diseñados y las imágenes proyectadas en grandes pantallas. Nada divergente a la personalidad de Alvaro Siza. (25)

Mario Ridolfi. Arquitecto 1904-1984 (1991)

Quisiera comenzar este escrito con las mismas palabras del Director General para la Vivienda y Arquitectura, don Mariano de Diego Nafría, que encabezan el prólogo del catálogo editado a propósito de la exposición: “Hay veces en el estudio de la Historia, del Pensamiento o del Arte, y en el análisis de los hechos y de las personas que determinan su desarrollo, en que surgen momentos o individuos que se manifiestan como decisivos y de especial importancia, tanto por la trascendencia que tienen en sí mismos como por lo que suponen de innovación y de aportación original para la labor futura de todos los que practican la misma disciplina (...) Este es sin duda alguna, el caso de Mario Ridolfi en relación con la arquitectura. Y como suele suceder en tantos otros casos, su obra no ha tenido una gran resonancia fuera de su Italia natal y fuera de algunos reducidos círculos que han sabido valorar el carácter esencial, y lleno de fecundas aportaciones, de su trabajo”.



Vista de la exposición.

“Mario Ridolfi forma parte, por su amplia trayectoria profesional, de diversas tendencias de la arquitectura de nuestro siglo, pero a través de todas ellas pone de relieve su indivi-

dualidad y el carácter personal de su trabajo creativo. Plantea su originalidad frente al ortodoxia racionalista, y al mismo tiempo es capaz de reinterpretar en un lenguaje moderno muy variadas experiencias históricas, demostrando una sabiduría inusual en el respeto a las preexistencias ambientales y en la inserción en ellas de obras actuales. La riqueza y el gran dominio del lenguaje arquitectónico que manifiesta son una combinación de rigor e investigación históricos, con invención y creatividad no exenta de tensión poética”.

Después de esta introducción, no considero necesario proliferar la adjetivación clasificatoria de este arquitecto singular. Es verdad que un gran número de arquitectos corrientes disfrutaban de epítetos grandilocuentes cuando se les nombra, sin ni siquiera comportar un solo edificio destacable en su biografía. No es complicado divinizar la tarea ejecutoria de cualquier arquitecto aislado, porque es muy difícil hallar en la profesión opiniones contrarias al beneficio de los desenlaces, cualesquiera sean sus propósitos, la consecución de una pieza artística trascendental, o el resultado beneficioso a las arcas personales de un trazado urbanístico impío y egoísta, ajeno a las necesidades de la población implicada.

Curiosamente el empeño de Mario Ridolfi fue el de ofrecer un modelo arquitectónico inspirado en la elegancia y en la validez de un territorio organizado y coherente, reflejo de una ortodoxia equilibrada y en la reinterpretación de algunos conocidos pasajes históricos, desde la base del estructuralismo arquitectónico moderno.

Los muchos problemas que sufrió durante su formación y de habilitarse en un lugar de honor en la exigente clasificación arquitectónica universal, le condujeron a la situación extrema de configurarse en un estadio perfeccionado y dentro de los pabellones imperativos clasificatorios de una lingüística profesional responsable y afín con las actuaciones estilísticas propuestas durante cada edad aplicada.

Eso le salvó de un anonimato impío y de que su nombre formara parte de un largo silencio. La exposición permitió dar entrada a un nombre distinguido y sobresaliente del panorama arquitectónico puntual. Un hombre metódico y estudioso de cada uno de los elementos coincidentes y partícipes en el coronamiento de sus proyectos, culto y disciplinado en su avanzada responsabilidad constructiva. Con Mario Ridolfi se recurría una vez más

a la cultura italiana arquitectónica, en el programa expositivo ministerial, y se evidenciaba la constante influencia de aquel país en la progresión de nuestros arquitectos.

La exposición que se llevó a cabo sobre Mario Ridolfi contuvo cada una de sus maneras y el total de sus intenciones. Ningún alarde en el formato ni en la espectacularidad formal. Todo tan sencillo como el propio autor. Merecido homenaje a una gran figura semiescondida entre bastidores. (26)



Europan. Concurso Europeo para Jóvenes Arquitectos (1992)

Una de las actuaciones en materia de arquitectura que mejor han sabido afianzar el compromiso adoptado por diversos organismos para defender, consolidar, estimular y difundir el flujo continuo de proyectos arquitectónicos, es sin duda, la llevada a cabo por el programa internacional EUROPAN.

EUROPAN es una federación europea de organizaciones nacionales que rigen concursos de arquitectura y sus consecuentes realizaciones, lanzados simultáneamente por varios países en torno a un tema y a unos objetivos comunes.

El certamen se basa en un concurso periódico de ideas seguido de realizaciones con un tema, un reglamento y un calendario común a todos los países que lo organizan y cuyos participantes son arquitectos europeos menores de 40 años que estén en el ejercicio profesional en cualquier país de Europa. Los arquitectos, solos o en equipo, pueden presentar propuestas en cualquiera de los emplazamientos propuestos por el continente.



Vista de la exposición.

El objeto primordial del concurso es aumentar el intercambio de ideas entre los profesionales europeos y extraer las ideas innovadoras así como la máxima calidad de la arquitectura y el urbanismo para nuestras ciudades. Al final de cada edición de EUROPAN, se organiza un gran debate sobre los resultados en el que participan tanto las distintas organizaciones nacionales como los equipos premiados, jurados, propietarios de suelo y expertos en las distintas materias que han sido abordadas en la convocatoria.

Hasta la fecha, y desde su fundación en 1988, se han culminado siete convocatorias. En la actualidad los países organizadores de EUROPAN son Alemania, Austria, Bélgica, Croacia, España, Estonia, Finlandia, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Holanda, Italia, Noruega, Portugal, Suecia y Suiza. Los países apadrinados son: República Checa, Eslovaquia, Bulgaria, Bosnia Herzegovina y Hungría.

Cada uno de los países miembros posee una organización nacional cuyos representantes a nivel europeo constituyen la Asamblea General que se ocupa de coordinar, reglamentar y difundir los resultados de cada convocatoria.

Desde sus orígenes hasta hoy, los temas propuestos han sido los siguientes: “Evolución de los modos de vida y arquitecturas de la vivienda”; “Habitar la ciudad, recualificación de zonas urbanas”; “En la ciudad como en casa, fortalecimiento de áreas urbanas”; “Construir la ciudad sobre la ciudad, transformación de áreas urbanas contemporáneas”; “Los nuevos desplazamientos del hábitat”; “Entre ciudades, dinámicas arquitectónicas y nuevas formas urbanas”; y “El reto suburbano, intensificación urbana y diversidad residencial”.

Como miembro y presidente del Comité Español de EUROPAN, el Ministerio, hoy, para la Vivienda, organizó dos exposiciones en su sala para ofrecer los resultados de las selecciones de los proyectos presentados.

La primera tuvo lugar en octubre de 1989. Un proyecto de montaje muy atrevido, con reminiscencias de la abstracción lírica de De Stijl, y ciertos modos de Gerrit Rietveld, especialmente en la estructura modular para colgar las fotografías de los proyectos. El conjunto lumínico se combinó con lo artificial y lo natural, así como focos puntuales y de lámparas de bañador. El espacio mayoritario de la sala se pintó de azul de mar. Lo más novedoso fue la manera de mostrar las maquetas, que se realizó mediante plintos con urna inclinados, rememorando la famosa torre de Pisa. Un diseño ligero, muy suelo y abierto entre sí.

La segunda exposición se inauguró en diciembre de 1992, el gran año de la arquitectura española. Un montaje inspirado en el diseño gráfico, con una maquetación muy alegre y desenfadada, alternando los ritmos intensos con los pasajes de calma y la distribución de los elementos compositivos (toda la información disponible, fotografías, planos, dibujos, maquetas, gráficos) en una acronía muy llamativa, tanto por la confección

de los paneles de variada irregularidad, los colores empleados, el tipo de iluminación y el recorrido de la muestra. Un juego de intercambios permanentes y versatilidad. Muy propio para el tipo de exposición que se trataba y el contenido de la misma. (27)



Mario Botta. Arquitectura (1992)

Cuando se programó la exposición del suizo Mario Botta, quizá pueda hablarse de que la sala vivía el principio de una nueva transformación de sus esquemas, de la extensión de sus contenidos y de los modelos expositivos, generado por un cambio de gobierno en la responsabilidad de su programa. No era el primero, el servicio administrativo al efecto ya había experimentado otros reajustes. Antes del cambio directivo anunciado aún se inauguraría otra exposición asociada con el Art Institute of Chicago, bajo el título “España: Arquitecturas de hoy”.

La celebración de una muestra sobre la obra de Mario Botta llegaba en un momento estelar. El arquitecto suizo venía rodeado de un aura especial. A sus muchos trabajos, se había sumado un proyecto de grandísima transcendencia, el ejecutado en el corazón de San Francisco para domiciliar las tareas museográficas del arte contemporáneo en esa ciudad exclusiva. Su particularidad indiscutible, le llevaría a firmar un espacio monumental sustentado en dos gigantescos cuerpos arquitectónicos de idéntica factura, unidos entre sí, en su parte central, mediante el trazado de una marcada ranura a modo de gran junta de dilatación. Se trata de dos volúmenes de igual medida e idéntico dibujo formal, ladrillo visto de color rojizo, que marcan el eje central y el trazado de las dimensiones espaciales. A doble altura, y en su parte posterior, un cilindro acebrado y seccionado transversalmente en el extremo más alto. Un conjunto de ritmos cadenciosos para determinar el sentido íntimo de la obra.



Vista de la exposición.

En definitiva, una proporción simbólica del objeto funcional del encargo y la revelación de una figura paisajística en armonía con el conjunto arquitectónico concluyente del enclave. El edificio del SFMOMA significa una de las imágenes urbanas más respetadas de la ciudad y también uno de sus más característicos proyectos arquitectónicos.

La identidad de Mario Botta ha sido sustentada por su fidelidad a sus registros compositivos, a los materiales empleados (ladrillo rojo visto preferentemente) y a las figuras cromáticas intermedias a base de rayas negriblancas. Apariencias volúmicas de identificación inmediata inscritas en medio de una larga fachada de edificios, asomadas al precipicio de un acantilado o en medio de una manzana dispensada. Ninguna de sus obras experimentará la transformación del principio esencial de sus maneras creativas de color, forma y sintaxis.

La exposición que configuró en el espacio de la “Arquería de los Nuevos Ministerios”, él fue el encargado de diseñar el sitio para mostrar su obra, apenas supuso la variación del cauce discursivo formal del espacio expositivo ofertado. Prácticamente respetó en su totalidad el ritmo y la disposición de la sala. Acentuó los dos niveles para establecer el recorrido de la exposición y organizó la muestra cronológicamente, también con el aplicando universal del principio de cómo ha de estructurarse con ortodoxia una exposición de arquitectura. Evidentemente sustentada en bocetos, dibujos, planos, fotografías y maquetas. Aunque hoy ha de admitirse en el corolario imágenes audiovisuales en tres dimensiones y la tecnología punta en sus desarrollos. Pero lo cierto es que la exposición sobre este arquitecto suizo universal logró desatar un profundo debate en la arquitectura española sobre lo que era y dónde estaba situada la actualidad internacional arquitectónica de ese país escondido. Y es que toda la atención despertada en el mundo sobre la arquitectura suiza se llamaba Le Corbusier a lo largo de los años. (28)

España: Arquitecturas de Hoy (1992)

Que el Art Institute of Chicago participara en esta exposición con el propósito de enseñar a sus ciudadanos licenciados un fragmento de la arquitectura que se estaba haciendo en España, una nación ubicada en las antípodas (las antípodas como acertadamente se señala en la película “Los lunes al sol” es el punto contrario al sitio donde nos movemos, donde hay trabajo, se fornicaba y se vive la ilusión), desconocida por la mayoría de los ciudadanos que asistirían a la exposición. No obstante un logro inmenso. Era la primera vez que una muestra de la reciente arquitectura española se mostraba al público estadounidense. Por vez primera la sección encargada de la arquitectura del Instituto se hacía eco de la obra arquitectónica proyectada en un país tan alejado y desconocido como España.

El resultado de la experiencia generó numerosas simpatías al trabajo presentado y diversas valoraciones de fuste. La embajada en cuestión había medido y concentrado una fracción de lo más eminente de la arquitectura moderna española. Tal vez aquella presentación, de alguna manera intimidada, habría de significar el preámbulo de lo que resultaría más tarde: la explosión de su arquitectura en el mundo, a raíz de la celebración en 1992, dentro de su territorio, de una Exposición Universal y de una Olimpiada. Ambos certámenes resultaron capitales para el desenlace internacional posterior de nuestra arquitectura. Como consecuencia de aquellos actos y de las obras realizadas muchos fueron los arquitectos de nuestro país que comenzaron a frecuentar las invitaciones a los concursos más restringidos.

De regreso a la exposición que nos ocupa, destacar el modelo expositivo planteado para la Sala del Ministerio. Un dibujo circulatorio inspirado en la compartimentación espacial proyecto a proyecto. Cada uno de los proyectos y cada uno de los autores dispondría de un territorio acotado idéntico. El recorrido de la exposición trascendería linealmente a través de una serie correlativa de habitáculos análogos, singularizados únicamente por la señalética asignada. Ninguna transición a destacar en el curso de su desarrollo. Igual medida e idéntico formato arquitectónico de exhibición, variado solamente por las informaciones puntuales y el contenido de exhibición. Todos los proyectos se sustentaban en un modelo exacto: boceto, plano, foto, maqueta volada. Una especie de U, a izquierda o derecha

según la dirección elegida, y enfrente un pasillo abierto con información en vitrinas aéreas.

Quizá el mayor esfuerzo de esa exposición recayera en la configuración del formato para su itinerancia y en las maneras de cómo debía transportarse aquella exposición. Luego de discutir sobre cómo debían ser la cajas de embalaje, la pintura de éstas, la negociación con la aduana, la exposición tomó rumbo a Chicago. Poco después la arquitectura española se proyectó en los más importantes concursos de arquitectura internacionales. Cuando se inauguró la exposición sobre la arquitectura española contemporánea en el Art Institute of Chicago, un gran número de los asistentes valoró encendidamente el contenido presentado y reconoció el talento de sus creadores. (29)



Vista de la exposición.

La Arquitectura en Escena (1993)

En la década de los 80 los ministerios de Cultura y Obras Públicas, firmaron un convenio de colaboración para poner en marcha un programa de recuperación y rehabilitación de los teatros españoles del siglo XIX, cuyo fondo estaba considerado una de las piezas valiosas del patrimonio del pensamiento y de la singularidad arquitectónica de este país, con el propósito de iniciar un proceso de rescate y salvaguarda de la historia monumentalista española. Un fondo inagotable y precioso para desvelar una de las claves de nuestra idiosincrasia y condición natural, aunque quizá debiéramos decir esencia escolar.

Aquel encuentro fue el primero de una actuación decidida de protección y asistencia de los distintos conjuntos arquitectónicos, agrupados en epígrafes concretos por modalidad: mercados, balnearios, universidades, estaciones ferroviarias. Una fórmula de intervención amparada en el carácter disciplinar del ejercicio constructivo, mediante la cual todas las soluciones planteadas debían conducirse bajo el mismo grado de sensibilidad y función que cuando aquellos fueron inaugurados, evidentemente con las evoluciones que el tiempo impone.

La tarea llevada a cabo en los teatros, como consecuencia del compromiso ministerial, convino en organizar una exposición que contara los hechos según sucedieron. Para ello se encargó a un grupo de fotógrafos, especializados en los encuadres arquitectónicos, una especie de narrativa estereoscópica del proceso interventivo en cada uno de los edificios. El resultado sería un reportaje visual mostrando las diferentes etapas secuenciales experimentadas por el programa, desde su situación al comienzo de tratarse, hasta el resultado final. Una tarea documental gráfica de gran valor, que asimismo sería recogida en una publicación exhaustiva, podríamos decir que notarial, ilustrando las distintas fases del proyecto.

El compromiso de poner en práctica la función expositiva recayó en un arquitecto que conocía sobradamente los entresijos del mundo del teatro. Varias veces había asistido a los certámenes teatrales de Edimburgo, recorrido las entrañas de los escenarios, paseado por arriba de los peines y conversado con actores de todas las épocas. Tan sólo hubo de hurgar varios días por los fondos del museo del Teatro de Almagro para tener clara la escenificación de la exposición que llevaría a la práctica. La

sala de exposiciones del Ministerio de Fomento entonces contaba con un único espacio resuelto en dos niveles. El primero de ellos, en su parte inferior, apenas contaba con altura y posibilidades de lucimiento. El segundo, superior, con todas las propiedades para brillar. El formato expositivo del arquitecto autor del proyecto no consideró esta naturaleza. Uno y otro lo resolvió de idéntica manera, lo primero fue construir un modelo expositor idéntico para leer sin variaciones las rehabilitaciones realizadas en cada teatro mostrado, independientemente de instalarse arriba o abajo. Un formato sencillo consistente en un panel iluminado, de dos por tres metros, donde se mostraban con ordenaciones similares las fotografías, una memoria sucinta, un plano, un dibujo axonométrico y poco más. La creatividad y el espectáculo de aquella exposición, muy celebrada por distintos medios ha de decirse, llegó del lado de la escenografía. Eligió con mucho acierto la madera de los mostradores y de los bloques donde estarían instalados los teatrillos reunidos (bocetos tridimensionales de las escenografías propuestas y definitivas de los espectáculos a celebrar), parte del material original de los teatros intervenidos y la representación con cuerdas y pesas de los interiores de las bocanetas de los teatros.



Vista de la exposición.

No obstante ha de destacarse que a la magnífica dirección practicada, resultó determinante la incorporación a la muestra de un viejo telón de José Guerrero, de siete por cuatro metros, rescatado de un contenedor de basura del teatro Español

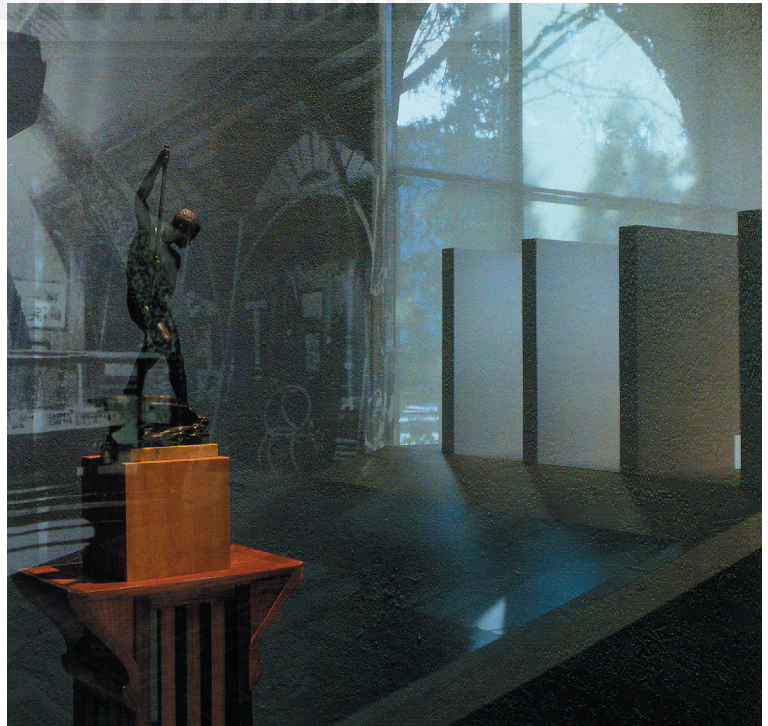
de Madrid por el director del museo del Teatro de Almagro. La pieza, una composición de clara identidad expresiva del pintor granadino, ilustraba lo que era la celebración del veinticinco aniversario de la inauguración de la obra de Yerma de Federico García Lorca. José Guerrero fue el responsable de su ilustración por su proximidad geográfica y coincidencia sensible con el escritor de Fuentevaqueros. (30)



Paul Hankar (1993)

Cuando se determinó que el encargo del diseño de la exposición sobre la obra de Paul Hankar recayera en un arquitecto de reconocido prestigio en el mundo del arte y en los ámbitos intelectuales de las publicaciones cultas (quien fue elegido gozaba de un larguísimo historial de colaboraciones en estos medios), tan sólo respondía a que, debido a esta atribución, su propuesta habría de destacarse desde el fundamento artístico y formal capaz de ilustrar la verdadera dimensión técnica y arquitectónica de este belga sublime del “art nouveau”.

Todos los autores inscritos en esta corriente expresiva tenían a gala que sólo ellos y únicamente ellos eran quienes determinaban la responsabilidad de la ornamentación conjunta del encargo recibido. Ningún edificio, ninguna intervención que fuera a llevarse a cabo por estos autores, admitiría otra propuesta que no fuera la suya para la definición decorativa de ese proyecto. Todo, absolutamente todo, sería controlado y determinado por el arquitecto encargado de ejecutar el proyecto. Asimismo, y en este caso, Paul Hankar fue un reconocido ebanista, carpintero y perito en la mayor parte de las técnicas empleadas para la formalización de los proyectos.



Vista de la exposición.

No es éste el lugar para abundar en la categoría artística ni arquitectónica de Paul Hankar porque lo que nos conduce es el análisis y la conjetura expositiva llevada a cabo sobre su envergadura. Aunque si bien es cierto que si lo hiciéramos hallaríamos decenas de universos excepcionales, y no sólo por la naturaleza del movimiento en cuestión, todo un alarde enervado en cada detalle comprometido, sino por su naturaleza misma de su condición disciplinar. Autores obligados a conocer profusa y detalladamente cada uno de los oficios concurrentes en los procesos de ejecución. El “art nouveau” significó una corriente morfológica donde nada podía quedar al azar, ninguno de los detalles participantes, que los eran todos, podían proceder al libre arbitrio ni al capricho repentino. Su firma era la firma de una sinfonía completa. Nada podía faltar, nada podía sobrar.

El estilo “art nouveau” hubo en determinar que la imagen que debiera transcender fuera una que enseñara los paraísos de la voluptuosidad vegetal, la hermosura inaprehensible de las formas libres de las plantas, la cautivación de los movimientos escondidos entre las expansiones de los tallos, de las hojas, de las flores. Un concurso de imágenes hinchadas rebeladas a cualquier reducción civilizada. De ninguna manera la libertad propuesta con esos argumentos irreductibles podía someterse al rigor de una disciplina geométrica ortogonal y a la severidad del ángulo recto. Así su grandeza.

Encontrados en una realidad antagónica, en la superficie de un tiempo distinto y con una preocupación evolucionada, el diseño de la exposición tal vez se obligara a un formato contrastado, a una solución ajena y distante de su espíritu contenido. El modelo presentado divergía de toda conjetura previa. Se trató de un proyecto inspirado en los contrastes, en la realidad de dos tiempos contrarios. El encuentro de una encendida pulsión preterita y la norma desnuda y rectilínea de un sentido racionalizado del orden. Un matrimonio de provocada tensión que resultó un grandísimo ejemplo de coherencia, discurso y carga teórica.

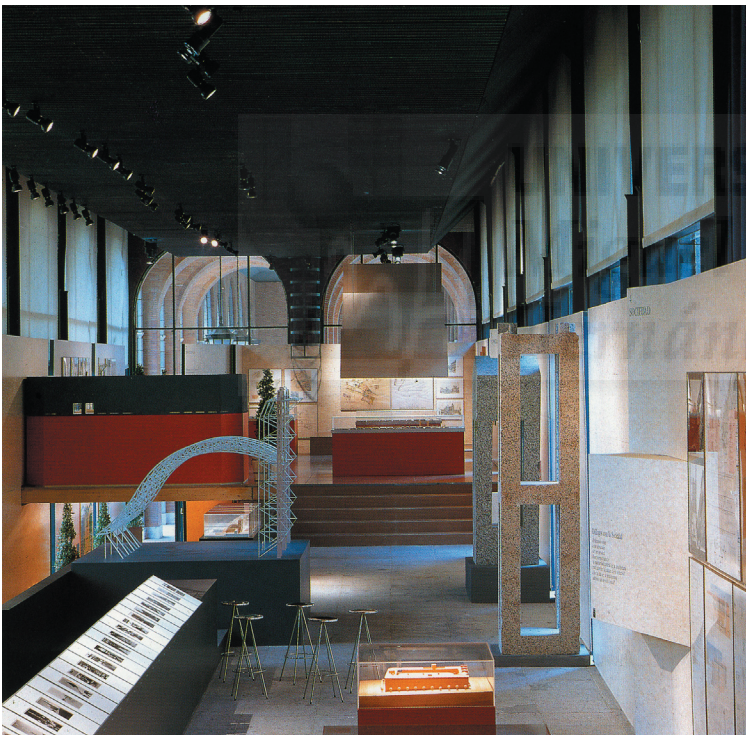
El concepto del proyecto manejó estos términos de principio a fin. Por un lado la voluptuosidad embaucadora contenida en las formas de los proyectos y de la ornamentación general, y por otro la reducción expresiva al minimalismo de la imagen arquitectónica conferida. Pasado y presente hermanos en el quehacer de una tesis incontestable y contundente repleta de fundamentos. Si bien la exposición se refiere a una de las im-

portantes figuras del “art nouveau”, el diseño planteado por el arquitecto encargado de resolver esta muestra ofrece una esfera dialéctica rebotante de estímulos y sugerencias. Las dos maneras se disponen en un territorio rival. El resultado es que hablamos de una de las más distinguidas y celebradas exposiciones de cuantas se han celebrado en esta Galería. Decidir que para mostrar la obra de Paul Hankar, rebosada de ritmos, movimientos y efectos decorativos, la mejor manera expositiva habría de ser la austeridad ornamental, el vacío, el silencio y la calma, supuso un punto de inflexión determinante en la evolución del sitio, y el modelo de una muestra elegante, sobria y majestuosa. (31)



MBM Arquitectura (1993)

Una vez decidida la revisión de la arquitectura española que supuso el punto de inflexión de lo que más tarde habría de distinguirse como la fuente obligada donde beberían las futuras generaciones de la arquitectura española, como fueron las promociones de los años cincuenta y sesenta, éstos son los nombres de los principales estudios y de los autores capitales en lo que hoy es la arquitectura española en el panorama internacional, uno a uno dispuso de la magnanimidad del recinto para enseñar su curriculum. Ya hemos citado a varios de éstos. Ahora hemos de hablar de una de las agrupaciones más transcendidas de cuantas podamos nombrar, se trata del estudio catalán conocido como MBM.



Vista de la exposición.

Un empeño difícil pues en éste se congregan, además de los originarios Martorell, Bohigas, Mackay (1951 y 1962), que dieron bautismo al nombre, Albert Puigdomènech, que formalizó su concurso en 1985 y Lluís Pau, posteriormente, como experto en diseño. En este último recayó la responsabilidad de formalizar la escena expositiva para mostrar la transición cultural de este equipo de incuestionable dominio e influencia en el discurso arquitectónico catalán y determinación política. Por lo tanto

nos situamos ante una de las familias de la arquitectura catalana contemporánea con mayor supremacía y relación jerárquica de cuantas vayamos a referir en este empleo.

El objetivo programático de los responsables de la sala quedaba circunscrito, únicamente, a la idea de mostrar los más claros y verificados ejemplos de lo que vino a ser la arquitectura en una época de desinformación, censura y falta de libertad expresiva, y que más allá de esta restricción algunos hubieron en defender la ilimitud de los pensamientos y la irreductibilidad de las ideas.

Con MBM se posibilitó la contrastación de dos escuelas contrarias. En todos los manuales editados con mención a los extremos lingüísticos aplicados según la naturaleza proveniente, el carácter, la antropología, las pautas climatológicas y la cultura ancestral, sería una u otra la proposición configurativa de la solución. La luz, la cadencia del tiempo o la falta de presión cotidiana bien pueden marcar los ritmos de las residencias y los estatus de confortabilidad; también los trazados específicos para distinguirse geográficamente.

El diseño de aquella exposición logró abarcarlo todo; logró abundar en la referencia oculta del latido sensitivo del hacer de este equipo arquitectónico y mostrar el aspecto más comprometido de éstos con la tradición mediterránea. También facilitó la desvelación de su polifacético abordamiento arquitectónico y la clase de sus maneras. Lo primero que se planteó para el ejercicio de la exposición fue el dibujo de la fachada. Las letras MBM habrían de ser, dispuestas arco a arco, las que compusieran la lectura de su publicidad. Al otro lado la disposición de los elementos participantes en un orden medido y controlado iba a ser quien estableciera las reglas del comportamiento de la visita. Cada uno de los elementos concurrentes y la dinámica de su enclave definiría la transición del recorrido. El concurso expositivo en Madrid del estudio arquitectónico de los catalanes MBM y por las características espaciales de la sala, convino en exceder las puntualizaciones y el empeño de mostrarse en su verdadera dimensión. Estaban en juego muchos argumentos. El trazado de la exposición resultó todo un alarde del distinguido quehacer de Lluís Pau, pausa, definición, armonía, control de los ritmos expositivos. En definitiva la concordia de un fin. (32)

Arne Jacobsen (1993)

Resulta curioso que la mayoría de los museos de este país tenga decidido para sus empleados vigilantes sillas de imitación a la diseñada por Arne Jacobsen. Estoy convencido que ni siquiera los responsables de la institución conocen el fraude, como tampoco quién es Arne Jacobsen. Lo más probable es que en la decisión de comprar ese modelo de silla sólo les guíe el sentido de la oportunidad puntual y el celo del representante vendedor de la empresa a la que éste representa, y más que seguro que tampoco él tendrá consciencia de lo que lleva entre manos. No puede sorprendernos a estas alturas, ni mucho menos a cercanas pasadas, que la mayor parte de la población de este país vive en un analfabetismo profundo en materia cultural. Lo vive en periodismo, que sería lo más inmediato, lo vive en literatura que es lo siguiente, lo vive en arte porque lo considera de otros, y en lo que se refiere a la arquitectura porque ha de facilitarnos el cobijo que se acepte más cómodo. Esto es una verdad de la mayor parte las poblaciones. Muy pocas de las personas en el mundo distinguen los términos de armonía, composición, lírica, orden, equilibrio, arte. Y sin embargo, como es el caso que nos ocupa, gran parte de las personas responsables de salvaguardar el patrimonio cultural de la humanidad recuperan su cansancio sentados en sillas de imitación del modelo inventado por el arquitecto Arne Jacobsen.

No es vano acusar severamente a los responsables de estas instituciones que han decidido decorar y habitar sus inmuebles con copias falsas de un modelo extraordinario. Resulta lamentable no el uso de la copia sino la ignorancia de los directores de estos centros por no conocer ni el trabajo de uno de los arquitectos determinantes de la arquitectura contemporánea, ni la relevancia de éste en el campo del diseño, ni la evolución cultural interdisciplinar. Un grave vacío de responsabilidad, ética, compromiso social y alcance político. Pero esto es lo común. Es fácil descubrir este engaño a lo largo de nuestro territorio. Pródigas son las asunciones por ignorantes, llevados por la cegatera del mando, a los que se les entregó la causa culta. Indistintamente si capital, pueblo o municipio dependiente. Así irremediamente la causa. Por eso es común ver en el repertorio del mobiliario de gran parte de los museos españoles una mala réplica de la silla diseñada por Jacobsen. En otro orden de cosas, un mode-



Vista de la exposición.

lo de eficacia, sencillez y cadencia. Todo un alarde de síntesis, consecuencia formal y dibujo comedido. Después de esta silla no importa su fabuloso legado porque en ella se encuentra su verdadera dimensión. Muchísimas cosas podríamos destacar de este arquitecto, su excepcional faceta para el dibujo y para la organización de los espacios, su ritmo pausado y exquisito para establecer los órdenes coincidentes, su compromiso con la luz y la geometría causal durante el curso de la dirección del sol, la pulcritud y exactitud de las medidas y los objetos partícipes en la consecución del trazado enseñado. Tal vez, y en definitiva, una inquietud alimentada por un desvelo obsesivo de la correlación y la disciplina modélica. Nada fuera del lugar y cada participante en los límites de su orden marcado.



Vista de la exposición.

El diseño de la exposición sobre Jacobsen apenas en nada coincidía con estas elucubraciones apresuradas y obcecas lanzadas más arriba. El boceto trazado para la escenografía de la exposición respondía prioritariamente a intenciones lingüísticas docentes del quehacer educativo y procesual de Jacobsen, que a pretensiones revelativas de su alma o a la configuración de un espejo identificador. En ningún caso el diseño de aquella exposición sobre la figura de Arne Jacobsen pretendió encender la polémica por su conducta, sus modales o su sitio social. La exposición más bien significó un reto para sus diseñadores, jóvenes arquitectos conocidos en el ámbito de la profesión como avanzados y exigidos intérpretes del tamaño de este arquitecto, que escenificaron la exhibición de Jacobsen inspirados en el quehacer de éste en el campo del diseño industrial. El formato de la exposi-

ción se concretó en la dispersión teatral por el recinto de los más conocidos trabajos de Jacobsen, con el criterio de una muestra referencial, según lo planteado y concluido por sus diseñadores, y metafórica de la lectura del trabajo de Arne Jacobsen.

Que recayera el encargo del diseño a dos jóvenes arquitectos conocidos especialmente por sus incursiones en el campo del diseño y por sus relaciones con el discurso del arte, define el que cada uno de los responsables entendía que a Arne Jacobsen habría de considerársele por encima de todo un destacado diseñador y un arquitecto de convencida pulcritud. (33)



Plazas de Toros (1993)

La exposición de las plazas de toros contuvo uno de los modelos arquitectónicos con mayor identidad de cuantos se levantan en España cualquiera sea su motivo. Es cierto que en nuestro territorio se levantan espléndidos templos religiosos y edificios sociales, pero la importancia de un asunto cultural y antropológico, apenas compartido en el mundo, como es el tema de la ceremonia taurina resulta especialmente significativo y como consecuencia especialmente singular en la planificación y el dibujo arquitectónico. No en vano se trata de una conducta constructiva única y específica imitada por todos los países donde tiene lugar este tipo de manifestaciones de profundo arraigo popular.



Vista de la exposición.

Una tradición festiva que tiene sus antecedentes en uno de los trabajos de Hércules: su combate con los toros de Gerión que pastaban en las llanuras hispánicas, pero insuficiente para evitar una fuerte polémica ciudadana en contra de su celebración. Algo que durante el curso de la exposición debió entenderse así porque las protestas contra la fiesta de los toros arrojaron virulentamente contra la sala en forma de pintadas y manifiestos de toda índole. Algo difícil de entender, no obstante, pues no la muestra no trataba ni negociaba con la fiesta de los toros, sino

de la revelación y transición en la historia de los órdenes arquitectónicos aplicativos en función del contenido del efecto social. Un aspecto metafísico trascendental para lograr el equilibrio conmotivo ante cualquier iniciativa en pro de la cultivación intelectual de los individuos, como lo es toda intención y compromiso creativo para el deleite plural. Inseparable en los registros expresivos en una actuación arquitectónica como ésta con tan numerosas particularidades y demandas definidas.

Bajo ese único mandato se gestó la exposición sobre la arquitectura de las plazas de toros. Una condición que demandó también aplicarse en el enlace que este festejo mantiene con las artes plásticas, y que motivó que el cartel anunciador de la exposición recogiera la imagen de la plaza de toros de Ronda dibujada por Pablo Picasso. En definitiva, muy lejos de polemizar y defender la postura de la defensa de la fiesta, y sí en destacar la singularidad y el lenguaje arquitectónico de este modelo.

El diseño de la exposición se estructuró sobre una base panelística y de disposición espacial a modo de metáfora de los burladeros y de las curvas de los ruedos. Sobre éstos se disponía la información visual y escrita de las plazas en cuestión. Los paneles contenían además de imágenes de la plaza y de su arquitectura específica mediante relatos fotográficos concretos y angulares de cada una de las instalaciones, información escrita de la historia del coso en cuestión.

El planteamiento expositivo de la muestra estuvo inspirado en la sencillez y en la panorámica inmediata. Nunca pretendió separarse de esta propuesta expositiva ya que el fondo de la eficacia de su contenido radicaba precisamente ahí, en la identificación fácil y coloquial del argumento, con la sola licencia de disponer en semicírculo (simulación de coso) la larga retahíla de paneles congregados. La totalidad de las concurrencias intencionadamente sólo recogerían datos universales y respuestas con alto valor anecdótico.

La celebración de esta exposición respondió una vez más al empeño cultural de los responsables de la sala y a su afán por mostrar a públicos mayoritarios modalidades arquitectónicas específicas y de singular identidad. Éste es un claro ejemplo. (34)

Renzo Piano Building Workshop (1994)

La celebración en la “Arquería de los Nuevos Ministerios” de una exposición sobre el trabajo del arquitecto italiano Renzo Piano, sin duda marcó un hito y una referencia en el panorama expositivo arquitectónico internacional, pues se trataba de mostrar el trabajo de uno de los autores más célebres y considerados de la arquitectura mundial de la segunda mitad del siglo veinte. Un autor que junto a Richard Rogers escribiría uno de los episodios más controvertidos y polémicos de la arquitectura contemporánea, la construcción en el corazón de París del proyecto museístico (centro de arte), George Pompidou.

Una propuesta disparatada, como deficiente en algunos aspectos que nadie, ni los mismos jóvenes arquitectos firmantes incluidos, supo ver. Decimos de la limpieza exterior del edificio. Una circunstancia técnica que años después obligaría al centro a cerrar sus puertas durante más de dos años. El propio Renzo Piano, en rueda de prensa, asumiría su responsabilidad en lo que vino a entender un fallo atribuido a la juventud e inexperiencia de ellos en el momento de resultar galardonado su proyecto. Aunque no obstante durante el transcurso de aquella rueda de prensa celebraba y se congratulaba por el éxito universal alcanzado por ese trabajo. Un dibujo experimental inspirado en las imágenes resultantes de las cadenas de fabricación industriales, y en alguna manera en aquel viejo juguete que nos vendían como “mecano”. Cuando se planteó la participación expositiva de Renzo Piano en el espacio de la Arquería de los Nuevos Ministerios, hacía muchos años que Piano vivía desvinculado de Rogers. Por tanto no se trataba de organizar una exposición de los autores del Pompidou, sino una exposición retrospectiva de los proyectos arquitectónicos de uno de los más célebres y sensibles creadores arquitectos de finales del siglo veinte.

Tras aceptar la invitación expositiva en el espacio de la “Arquería de los Nuevos Ministerios”, Piano convino en negociar con el Ministerio un modelo expresivo que recogiera fidedignamente el idéntico proceder de actuación en los distintos despachos de sus estudios. De esta manera se mostraría y podría compartirse el modo de trabajo, participación y vinculación entre las numerosas y complejas especialidades desarrolladas en su amplio universo profesional. También poder enseñar sus más hondos y sensibles desvelos de sus proyectos en relación con la naturaleza.



Vista de la exposición.

Desde el principio él quiso conducir el espacio de la galería y el curso de su transformación. Valoró el desequilibrio de los dos niveles arquitectónicos propuestos, la transición natural de la luz, la situación urbana de cada uno de los lados del recinto (los jardines a un lado y al otro la calle y el denso tráfico), la tendencia natural del visitante a leer la muestra. El resultado de aquel diseño de montaje convino en plantear una exposición sustentada en la sencillez y orden subliminal capaz de sosegar toda tensión que pudiera producirse en la entrada. Nada durante su recorrido en el tiempo que estuvo programada la muestra contravino esta certeza.



Vista de la exposición.

En el nivel inferior dispuso las maquetas y los dibujos de sus últimos trabajos, y, por encima, un macizo de bambúes en representación de la naturaleza. Las maquetas formaron una hilera pegada a los amplios ventanales abiertos a los jardines de los Nuevos Ministerios. Arriba, dos zonas específicas, una resuelta mediante ordenadores para consultas interactivas y otra con una larga mesa provista de sillas de loneta y de flexos para iluminar los distintos trabajos que el estudio de Piano seleccionó para su consulta directa, en clara determinación representativa de cuáles eran los proyectos más importantes y de cómo funcionan y proceden sus diferentes estudios de arquitectura. Una imagen esclarecedora de la sensibilidad y categoría del autor, y de los métodos de trabajo y de su propósito constructivo y organizativo.

Su exposición en la Sala del Ministerio, tras una minuciosa revisión topográfica y esencial del sitio, la planteó con los

finés citados desvelar al público visitante las maneras de trabajar en sus estudios y su identificación con los elementos físicos y naturales donde llevará a cabo su intervención. (35)



Tadao Ando (1994)

La exposición que se presentó al público madrileño en abril de 1994 sobre la obra de Tadao Ando, vino a significar la primera muestra en profundidad que sobre la arquitectura japonesa se celebraba en nuestro país.

Muchos autores japoneses hasta entonces habían circulado con énfasis y autoridad entre los estudios de arquitectura españoles, inspirando y obligando muchas de sus maneras de intervención a modificar los planteamientos y soluciones iniciales, debido a la poética, a la discreción, a la sencillez y al orden distinguido en los conjuntos de sus proyectos. Tange, Isozaki, Mishima, Kurosawa, Kikutake, Kobayashi, Kunihiro, Mahi, Takemaya o Wishizawa, podrían ser algunos de estos arquitectos japoneses que obligarían a reconsiderar muchos de los bocetos constructivos ideados para concurso, y especialmente en lo referido a ejecutarse en ámbitos medioambientales, donde el diálogo y la integración con la totalidad del lugar han de resultar ineluctables en el proceder.



Vista de la exposición.

Hasta la Exposición Universal de Sevilla en 1992, nunca antes habíamos tenido la oportunidad en España de contemplar en directo una obra de Ando. Su concurso en el certamen sevillano fue tan importante como llevar a cabo la representación en el mundo de la arquitectura japonesa contemporánea, al serle encargado por las autoridades niponas la edificación del Pabellón que les representara. Una estructura arquitectónica planteada toda ella en madera, con el propósito específico de determinar un bloque tridimensional atribuido de una sensación de levedad

e ingravidez propia de la lírica escrita en papel de arroz. En el corazón de aquel edificio delicado y lábil pudimos hallar, por vez primera, el alma de uno de los más sutiles y galanes arquitectos de la última parte del pasado siglo XX.

Cuando tras aquella comparencia en Sevilla de resonancia internacional, a Ando le sucedieron exposiciones por todos los más importantes centros expositivos del mundo, tuvimos la posibilidad y la fortuna de encontrarnos con una obra suprema. Todo un repertorio, no obstante, firmado como labor arquitectónica, pero que no hubiera sorprendido a nadie si lo hubiera registrado como escultura mayor y monumentalista, pues sus piezas resultan tan finas y gentiles desde el instante mismo de revelarse, que a menudo hacen dudar sobre la idoneidad del sitio de su colocación, en tanto que se hable de arquitectura. Nos referimos, por ejemplo, a sus iglesias, todas ellas obras autógrafas indiscutibles de lo que mantenemos.

La celebración en la “Sala de Exposiciones del entonces Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente”, de una exposición de la obra más significativa del arquitecto japonés Tadao Ando, permitió la revisión y reflexión del medio sobre una corriente expresiva de absoluta referencia en los modelos formales arquitectónicos del futuro. Profundo análisis del territorio, su entorno y sus connotaciones topológicas; su valor espiritual, las circunstancias espontáneas y naturales; también el tiempo social y la categoría de la población a través de las huellas de la arquitectura circundante. Un hecho absoluto de cruciales consecuencias.

Pero el diseño que Tadao Ando planteó para la sala, apenas se alejó de anteriores prototipos discursivos. La exposición la planteó bajo el principio universal de ir mostrando uno a uno sus proyectos con los elementos conocidos de siempre: planos, bocetos, fotografías, maquetas. Aunque con dos importantes y reseñables innovaciones expositivas, una intervención in situ dibujando con lápiz rojo el perfil de cada proyecto y la presentación audiovisual de cada uno de éstos en formato computerizado de tres dimensiones. Era la primera vez que en Madrid, y en esta Sala, podía verse esa manera de presentar los proyectos de arquitectura. Todo un anticipo de lo que hoy en el mundo domina la manera de presentación de los proyectos arquitectónicos.

La exposición sobre Tadao Ando vino a enfatizar el talento de su lírica, su tamaño humano, sus delicados modales de

entender e involucrarse con el ejercicio de la arquitectura, el tamaño de su influencia. También nos hizo saber que el nombre de su perro es Le Corbusier. (36)



Santiago Calatrava (1994)

Luego de arduas negociaciones entre los responsables de la programación de la Sala de Exposiciones del Ministerio de Fomento, la muy nombrada “Arquería de los Nuevos Ministerios”, y las máximas jerarquías ministeriales, en cuanto a la trascendencia y beneficio de la celebración, en esa sala, de una exposición de uno de nuestros más ilustres y reconocidos autores internacionalmente en materia de ingeniería y arquitectura, como era el caso del valenciano Santiago Calatrava, se convino en última instancia admitir la participación de este autor en la rutina cultural de la Sala.

La comparecencia de Santiago Calatrava en el orden programático establecido por la Sala, venía a alterar el principio establecido desde el origen por los creadores de esa aventura. Que consistía en que ningún autor español vivo habría de ocupar ese recinto expositivo. Únicamente podría accederse a éste a través del formato de una propuesta colectiva singular o desde la fórmula de un discurso transgresor planteado por varios. Una u otra, cualquiera de ellas, facilitaría la comparecencia según las reglas del método aplicado.

Al final de las discusiones se decidió que Santiago Calatrava celebrara su exposición en el recinto de la “Arquería de los Nuevos Ministerios” (venía de celebrar exposición en algunos de los más importantes centros artísticos del mundo, entre ellos el MOMA de Nueva York). La celebración de su exposición significó el principio de la alteración de la política expositiva de la Sala de la Arquería. A partir de entonces de ningún modo podía justificarse la política programática inicial de que ningún arquitecto español vivo disfrutaría de una exposición monográfica en el recinto expositivo de la “Arquería de los Nuevos Ministerios”. Con la celebración de una exposición sobre la obra de Calatrava se rompió la disposición inaugural.

Cuando se anunció la exposición de Santiago Calatrava, proliferaron a decenas los detractores. Recibió críticas a mansalva de los ingenieros y cientos de los arquitectos. Unos y otros despotricaron incansablemente al repasar sus propuestas convocadas generosamente en el recinto expositivo de la Sala del Ministerio. Por ambos lados se escucharon censuras y críticas a su labor. Nada satisfizo a las mayorías exclusivas. Apenas nadie de éstos hizo nada por aceptarlo en su disciplina. Lo cierto es que la



Vista de la exposición.

exposición alcanzó niveles de interés por encima de lo calculado. Las visitas fueron masivas. La satisfacción general ejemplar.

El diseño de la exposición se concretó en una propuesta sencilla. Los arquitectos encargados del diseño y del montaje de la exposición, tan sólo propusieron como impacto y cadencia narrativa una breve secuencia activa inspirada en la tensión y el dinamismo de una tela metálica plegada actuando por ondulaciones. Un registro económico y simple, evidentemente, repleto de metáforas sobre el movimiento en la obra de Calatrava, como de los procesos seductivos y embaucadores de su dialéctica prolífica al tiempo de su ingenuidad. Una difícil excursión a los arcanos de este artista universal.

La muestra se decidió como una veneración a la vieja teoría del orden del caos. Apenas quedaron resquicios en la sala para albergar más obra. Obras y obras y obras dispuestas a lo largo del recinto. Lo cierto es que esa abundancia, aquella su disposición bárbara y repleta, consiguió elaborar el discurso de un equilibrio ejemplar y modélico inspirado en la acumulación y el abotargamiento. Una tarea de análisis y reflexión expositiva, de complicada factura, realizada por el equipo de los arquitectos diseñadores, satisfecha con ejemplar pericia. Cuando Santiago Calatrava vio el resultado felicitó a los creadores.

Era la primera vez que Santiago Calatrava exponía en España. Con él comenzaba una nueva etapa en la programación de la Sala. Decenas de uno y otro lado manifestaron su ira sin piedad. Lo cierto es que Santiago Calatrava es uno de nuestros más importantes nombres en el mundo. Aquella exposición sobre su obra, que vino a transgredir la filosofía original de la Sala, significó uno de los mayores éxitos expositivos de la "Arquería". Su inspiración en el esqueleto de un perro, el blanco, el vidrio, la interrelación del pasado y el presente en su aplicación sensitiva, la limpieza del blanco y la autoridad del vidrio para la supervivencia y la salud del alma, conforman el espíritu de un artista comprometido con la realidad prístina circundante. Aquella exposición consiguió entreabrir un trozo de la verdad de este hombre universal. (37)

Luis Barragán (1995)

Quizá pueda resultar insólito que un arquitecto mexicano sea una de las mayores autoridades del lenguaje arquitectónico del siglo XX. Es cierto que sorprende en el transcurrir de la cultura occidental reconocer a un arquitecto de aquellos territorios, un tanto perdidos e incógnitos, como uno de los más lúcidos y personales autores de la cultura arquitectónica contemporánea, y uno de los grandes influyentes del escenario artístico del Expresionismo Abstracto matemático, propuesto por los estadounidenses de la época. No erramos si equivalemos gran parte de las composiciones cromáticas geométricas de Ellsworth Kelly, Barnett Newman, Kenneth Noland, David Novros, Josef Albers (con quien el arquitecto mantuvo una estrecha relación), con muchas de las paráfrasis configurativas que Barragán ofertó a sus clientes. Quizá el arquitecto mexicano no sea la fuente directa de influencia de esta corriente artística transcendental, como tampoco de algunos de los ramalazos expresivos de Mark Rothko, Motherwell, o del español Esteban Vicente, aunque podemos hallar numerosas cercanías.



Vista de la exposición.

Lo cierto, y al margen de estas posibles vinculaciones, es que el trabajo de Luis Barragán reactivó y alteró de alguna manera el discurso de la teoría arquitectónica contemporánea, ya que su empeño no vivió el desvelo occidental de etiquetación con los rigores de la geometría y la aritmética pura. Mantuvo pertinaz la defensa de la aportación tradicional en el ser y la consecuencia en su devenir. De ahí que la más rica y respetada contribución de Barragán a la cultura arquitectónica universal, se considere a su obsesión por el pasado y los vestigios idiosincrásicos que han marcado nuestra personalidad y la singularidad de nuestro entorno sociocultural. Que nuestra historia, y no otra, es quien determina la esencia de nuestro ser y nuestra condición humana, resulta un axioma fundamental. Las huellas de esta definición marcaron siempre sus caminos y sus ortografías. Las raíces y los ayeres arcanos son quienes desde siempre marcaron el destino y la formalidad de este mexicano. Además, y por arriba, su amor a la naturaleza, al agua, a los colores fieles de cada día.

En su famoso discurso al recibir el premio Pritzker de arquitectura, hizo valer la dimensión de lo que antes dijimos, pero aún enfatizaría sobre la transcendencia y el compromiso que el arquitecto tiene adquirido con la sociedad y sus ancestros, con el respeto y honra que los hombres deben profesar a la vida natural, al medio ambiente, a la cultivación del espíritu para enormecer lo dicho.

La exposición que se programó en la Sala de Exposiciones del Ministerio de Fomento, luego de experimentar y sortear reiteradas dificultades y maratónicas gestiones administrativas, logró un éxito considerable en todos los órdenes.

El arquitecto responsable del diseño planteó una especie de teatralización de los más famosos trabajos del arquitecto mexicano. Destacar que para la exposición apenas pudo contarse con material original del autor, porque no había y quien lo tenía no se ofreció a su préstamo. Una deficiencia que limitó a cuantos centros expositivos internacionales quisieron contar con esa exposición. El Ministerio de Fomento era el primero en asumir una exhibición completa de Luis Barragán. Con anterioridad se habían realizado algunas pequeñas muestras de Barragán, pero todas carentes de profundidad, motivadas por la falta de originales. El Ministerio de Fomento desde el principio quiso resaltar importancia al contenido reunido y se esforzó por destacar los aspectos más conocidos de éste. En primer lugar la esceni-

ficación de sus trabajos más representativos dentro de la sala; también, y por extensión, fuera de ésta. Una parte del proyecto consistía en reproducir una de las cinco Torres de Ciudad Satélite (la naranja), y se eligió la mediana del paseo de la Castellana, con el empeño de recrear la identidad del lugar en D.F. donde se levanta la escultura. Otra, la referida a la célebre fachada rosa de la entrada principal a los establos de la Casa Folke Egerstrom, a lo largo de la acera junto a lo arcos donde queda domiciliada la sala.

En el interior, todo fue dispuesto para abordar la facultad y la carrera de este creador inmarcesible y gentil, también su esencia. (38)



Julio Cano Lasso (1995)

De ninguna manera podía faltar a la invitación de la exposición del arquitecto Julio Cano Lasso la elegancia, el decoro, la nota delicada.

Julio Cano Lasso, fue fiel a sus principios. Tras ser invitado a desarrollar una exposición en la “Arquería de los Nuevos Ministerios”, pensó un proyecto que de una vez por todas enseñara su verdad más absoluta: su elegancia, su delicadeza, su distinción.

Su concurso abundaba e ilustraba la determinación de la nueva línea expositiva de la Sala, la de albergar y mostrar al gran público el trabajo de los más grandes e insignes autores de la arquitectura española de mediados el pasado siglo. En otro lugar hemos mencionado el comportamiento distintivo de las dos corrientes lingüísticas arquitectónicas con mayor empeño en su particularización, la escuela madrileña y la escuela catalana. Aún hoy, cuando el mundo de la creatividad tiende a una reunión universal y sin fronteras distintivas, la arquitectura española se empeña en firmar según sus raíces geopolíticas, y en marcar sus territorios interventivos; una especie confusa de autoafirmación. Sin embargo la realidad de estos hechos sociales han venido a revelar una conducta reivindicativa, y que aún hoy persiste, de defensa de distinción geográfica que ha marcado el temperamento y el trazo de sus arquitectos.

La recurrencia a este parentesco territorial de alguna manera ha significado el empeño investigativo en la localización



Vista de la exposición.

de las raíces y de los ancestros biológico-culturales de estas dos escuelas, que poco tienen que ver con el talante de Julio Cano Lasso que desde siempre estuvo comprometido al ejercicio de dotar al ciudadano con una construcción decorosa, aunque ha de aclararse que su línea dialéctica se identificaba claramente con las modalidades de la escuela madrileña y sus argumentos.

En otro orden de cosas subrayar que Julio Cano Lasso desde siempre tuvo claro que la arquitectura era un medio de pacificación y ensoñación de los seres humanos, un vehículo transmisor de las inquietudes ciudadanas. Y que a través de los barrios de las ciudades, diseñados coherentemente los menos favorecidos, se facilitaría una red comunicativa de máximos beneficios.

La experiencia ha demostrado la dificultad de este empeño mundano. Una mayoría obliga a quedarse en un mismo lugar. Julio Cano Lasso se empeñó en transgredir este axioma. Pocos años más tarde se comunicó su muerte en distintos medios. Sin embargo disfrutó y obligó a recorrer su exposición en la Sala de Exposiciones del Ministerio de Fomento en el paseo de la Castellana, dentro de un marco que él mismo configuró y diseñó para que fuera contemplada de excepcional manera la visita de la exposición.

Podríamos hablar largamente de otros recintos internacionales que acogieron la muestra. No debe ser la intención. La obra de Julio Cano Lasso ha de significarse en su condición misma. Un autor fundamental dentro del período académico de los sesenta. El diseño de su exposición, para la Sala de Exposiciones del Ministerio de Fomento, logró alcanzar uno de los mayores éxitos expositivos de cuantos habrían tenido lugar en ese entorno especial. Delicadeza, sencillez, melodía, orden distinguido, fueron algunos de los rasgos que facilitaron la distinción en esta muestra excepcional. El trazo de la distribución organizativa permitió más de alguna libertad expositora. Un accidente que para nada impidió la actuación determinante. Ni impedir la dimensión de este arquitecto grandioso. (39)

Peter Eisenman. Ciudades de Excavación Artificial (1995)

Uno de los montajes más apasionantes y espectaculares llevados a cabo en esta sala, fue el que planteó el estadounidense Peter Eisenman, para celebrar su exposición sobre el teórico proyecto “Ciudades de Arqueología Ficticia”, que llevaba trabajando desde 1982.

La forma que adoptó para dar albergue al proyecto, consistió en una gigantesca estructura torsionada, de color gris, en cuyo interior debía distribuirse la información relativa a tan compleja operatividad como el de las Ciudades de Arqueología Ficticia, alimentada del campo de la lingüística estructural y de la estructura profunda del lenguaje investigada por Noam Chomsky.



Vista de la exposición.

La contundencia y el peso de aquella estructura en movimiento, extremadamente sombría, ocupó la totalidad de la sala. La intensidad de la muestra se centraba en el interior de aquel cuerpo geométrico girado porque la gravedad se concentraba allí. Dentro de este esqueleto dinámico se depositaron los planos, las fotografías y las pequeñas maquetas (que más parecían relieves que volúmenes autónomos) para contarnos sus trabajos. En los laterales de esta pieza monumental se fabricaron planos inclinados interiores para mostrar los distintos juegos de maquetas de las Ciudades de la Arqueología Ficticia, de los proyectos de Canaregio, Berlín, La Villette y Long Beach, que desde la llamada estrategia de scaling representan una modificación radical en los planteamientos discursivos arquitectónicos clásicos, mediante la

conurrencia de forma matemáticas por medio de la subdivisión, suprimiendo así la supremacía del original; la proliferación de formas similares pero no idénticas, aboliendo la escala humana; y la fragmentación de las figuras para mirar la perfección de las formas geométricas sencillas. Un procedimiento de continuo proceso de transformación.

La estructura decaía lánguidamente al fondo de la sala como decae la columna vertebral en el coxis. Porque en definitiva aquella estructura semejava la articulación de las vértebras de la columna vertebral.

La exposición permitió encontrar un nuevo modelo de ejecución y representación expositiva. Hasta entonces los montajes habían sucedido por métodos más convencionales y ortodoxos.

La presencia de Peter Eisenman, y precisamente con aquel diseño, nos puso en contacto con uno de los arquitectos más controvertidos y de mayor desarrollo teórico de la actualidad. Sus abstrusas tesis elaboradas desde 1967, fueron difundidas en plataformas tan contundentes y precisas como el Institute of Architecture and Urban Studies, del que fue director, la revista *Oppositions* y la colección editorial *Oppositions Books*, organizados directamente por él con el objeto de convertirlos en una tribuna de discurso y debate arquitectónico. La disolución de aquellos órganos de discurso activo en 1982, le permitió adentrarse en una nueva posición de pensamiento y análisis de las fórmulas constructivas desde los trazados urbanos, bajo el título *Cities of Artificial Excavation*. El motivo central de la exposición que nos ocupa.

La cualidad mutante de Eisenman le llevan permanentemente a planificar nuevas incursiones en el diseño y a incorporar, a sus niveles de trabajo, los más avanzados sistemas de elaboración, así, la complejidad alcanzada en sus manipulaciones formales y, en ese otro intento suyo de eliminar la presencia del autor en el proyecto de arquitectura, son posibles a través del uso del ordenador, y crear multitud de formas sin intervención humana. (40)

Alas-Casariego. Arquitectos (1995)

Una vez determinada por el nuevo equipo de gobierno de la Sala la fundamentabilidad de incorporar a autores y escuelas arquitectónico-geográficas con clara determinación en la evolución y transcendencia de la especialidad interventiva, en los distintos ámbitos sociocotidianos españoles, durante los que fueron períodos restrictivos en los años cincuenta y sesenta, con el objeto claro de mejorar su condición cívica y su grado de sensibilidad comportativa en relación con el medio circundante, bien a través de la plástica propuesta desde la variedad generativa, por los modelos de convivencia ejemplar planteados bajo el auspicio de una experiencia universal inspirada en la concordia y en la buena voluntad y disposición de los ciudadanos al aceptar sin controversia alguna cuantas fórmulas de desarrollo y estabilidad puedan proponérsele, o por el método convencional de la metafísica en defensa de los valores esenciales y consubstanciales del territorio de intervención dentro de los perímetros acotados para su ejecución.



Vista de la exposición.

Por un lado hablamos de la escuela de Madrid; y por otro de la corriente catalana. Ambas doctrinas empeñadas en hacer valer su condición antropológica. Para la ocasión se decidió la muestra de uno de los más insignes y reconocidos estudios de la arquitectura española, el de Alas-Casariego, durante el período de 1955-1995.

Fue el resultado de entender, tras minuciosas y estrictas valoraciones, la conveniencia de celebrar una muestra arquitectónica de los trabajos de uno de los estudios más consolidados

y valorados de cuantos estuvieron registrados en el concurso arquitectónico nacional.

La participación de Alas-Casariego en la Sala de Exposiciones del Ministerio de Fomento se debió, por un lado y principalmente, a su condición de maestros y referencia inexcusable de su hacer arquitectónico durante las décadas de los años cincuenta y sesenta, y por otro, por su atrevido discurso plástico inspirado en el equilibrio de la puesta escénica arquitectónica transcendida en función del espacio asignado.

Un proceso realizativo arquitectónico de máxima incidencia ciudadana, como consecuencia del variable talante sensitivo y emocional de los individuos domiciliados dentro del perímetro de su actuación cultural propuesta. Que es lo que la arquitectura de hoy y sus nuevos formatos compositivos reclaman para la elaboración de las nuevas zonas sociales y grupos poblacionales. Con su trabajo ellos se anticiparon a un devenir previsible a medida que los españoles progresivamente han ido creciendo culturalmente.

Cuando se decidió la celebración de una exposición de la obra del estudio de Alas-Casariego, se valoró, por encima de todo, su categoría profesional, su talante innovador. Asimismo se revisaron los listados de sus trabajos y su compromiso con el orden cultural y de confortabilidad de los ciudadanos en su espacio vital.

La exposición se planteó con el criterio de un modelo racionalizado que reflejara, desde una transición metafórica, el espíritu organizado de sus formas proyectuales y del rigor de sus dibujos presupuestales. El resultado del diseño evidenció la transcendentalidad de este equipo y su preocupación para elaborar conjuntos armónicos y de integración entre todas las partes concurrentes. Un trazado cadencioso desde el silencio y la pausa calma. Nada que perturbara la iniciativa ni elemento alguno de distorsión en el ejercicio. Cada concurrencia una función, un significado. El trazado final una armonía revelativa de la sensibilidad de estos autores reunidos en una misma conjetura intelectual y una misma ilusión ciega.

La celebración de una muestra con la obra de este estudio, significó la lectura entrañable de uno de los capítulos más emotivos y sensoriales de la arquitectura española del siglo veinte, y la posibilidad de encontrarse con unos amigos que defendieron y lucharon por la dignidad de la arquitectura con la

claridad manifiesta de su responsabilidad con los ciudadanos. Una exposición que se planificó con el objetivo de que pudieran ser descubiertas la naturaleza y el alma de estos dos autores entrañables. Sosiego, reposo, calma, fueron las premisas que guiaron el trazado de su diseño. (41)



Las Bienales de Arquitectura (1995)

La exposición en la “Arquería de los Nuevos Ministerios” de la “Primera muestra de arquitectura española”, se celebró en el mes de octubre de 1991, como fruto de la iniciativa adoptada por los principales responsables de la difusión y promoción de la cultura arquitectónica española, el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y el entonces Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, con el fin de organizar cada dos años una Bienal de arquitectura, cuya celebración sería la localidad cántabra de Comillas, aprovechando la afluencia de público universitario a los cursos estivales de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, impartidos en Santander .

La exposición se inauguró en el mes de julio en la citada localidad de Comillas, bajo el epígrafe de I Bienal de Arquitectura Española. La exposición se presentó en la antigua capilla de la Universidad Pontificia. Un edificio emblemático y cargado



Vista de la exposición.

de historia, firmado por Juan Jerónimo Martorell, a quien le correspondió el honor de colocar la primera piedra del edificio, el 20 de marzo de 1883. Martorell recibió la inestimable ayuda de Cristóbal Casante para la realización del edificio. En la parte inferior de la villa se encuentra el famoso Capricho de Gaudí, lo que hace del lugar un sitio de atractivo turístico y cultural altamente apreciable.

La presentación de la muestra en aquel entorno, dignificaba la iniciativa propuesta de revisar al detalle los últimos acontecimientos arquitectónicos surgidos en nuestro país y la relación

de los nombres emergentes y consagrados, que a juicio de los jurados entendieron que debían estar representados en aquella convocatoria. La elección del sitio, la fecha de celebración y las causas electivas para alcanzar los mejores resultados eran lo suficientemente determinantes para que nada anduviera contrariado.

En la organización de un certamen de estas características, no sólo debían estar incluidas las obras elegidas para formar parte de la Bienal y como consecuencia ser exhibidas, ofreciendo al público la actualidad y el pulso de nuestra creación constructiva, sino que a su alrededor deberían celebrarse distintas actividades que enriquecieran y dimensionaran la imagen del proyecto. Para ello se acordó, acompañar al ejercicio de una serie de actividades alrededor del evento, como el desarrollo de un tema en cada edición, convocatorias a talleres impartidos por prestigiosos profesionales, cursos, conferencias y debates. Toda esta actividad se desarrollaría en distintos enclaves de la capital y en las aulas del recinto de la Magdalena, sede central de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

El pasado verano se presentó la sexta edición, lo que supone un éxito absoluto al esfuerzo de un plan cultural de esta consideración. Todo un acontecimiento y toda una tarea de empeño por parte de las instituciones que iniciaron esta aventura hace más de doce años, y que afortunadamente ha sabido hacer distinguir la arquitectura, en todos estos años, como un acto creativo y responsable de aceptación y reconocimiento internacional, y no sólo por su progreso, sino por la calidad contenida en la mayoría de las propuestas llevadas a cabo por los autores españoles. En este tiempo la arquitectura generada en España ha conocido el despegue definitivo y se ha hecho un hueco entre las arquitecturas más nobles del mundo. Ya no es la arquitectura española, o sus autores, un colectivo mimético de los demás. Desde aquí se crece con la personalidad y capacidad suficiente para que nosotros también, por supuesto, seamos referente mundial.

La exposición celebrada en Madrid, fue un adecuación de la presentada en Comillas. Después de aquella sólo se presentaron en Madrid dos más, en febrero de 1994, la segunda; y en noviembre de 1995, la tercera. Todas ellas se ajustaron a las pautas impuestas por los diseños creados específicamente para Comillas. Los formatos de exhibición se resolvieron median-

te paneles también diseñados al efecto y bajo la presión de los contenidos invariables e impuestos.

La muestra se presentó con dos largas rampas, paneles volados y expositores inclinados, sobresaliendo los hilos donde pendían los paneles y los expositores, recordándonos un teatrillo de marionetas. Se utilizaron colores intensos y perseverantes rojo, amarillo, azul y blanco.

La II Bienal encontró el efecto expositor mediante una composición sólida. A modo de marco de acero corten, las informaciones se dispusieron sobre una pantalla de metacrilato encabezando los expositores inclinados y volados de a sus pies. Unos modelos de clara lectura y fácil identificación de cada proyecto recogido. Una exposición específicamente narrativa y de rasgos expresivos muy arquitectónicos.

La III Bienal, se atrevió con un proyecto implicado con los audiovisuales y la tecnología. A la exposición se accedía mediante una larga escalinata iluminada a sus lados, cubierta de una mullida moqueta de colorines (toda la sala, solucionada en un único nivel). Una propuesta muy cinematográfica, puesto que los proyectos se enseñaron a través de un soportes a modo de trípodes y largos brazos. Aquellos sofisticados atriles contenían una estructura de proyecciones de gran impacto visual. Cada atril disponía de un cuadro eléctrico interior, un proyector de diapositivas y una pequeña pantalla de proyección, donde se mostraban los proyectos seleccionados. La panorámica de aquella exposición ilustraba una especie de compostura musical interpretada por una orquesta de cuerpos electrónicos. (42)

Gerrit Th. Rietveld (1996)

Llegada directamente y como un paquete inmodificable del Central Museum de Utrecht, el entonces Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente aceptó llevar a cabo la celebración de una exposición de la variada carrera del artista Gerrit Th. Rietveld.

La exposición se ofreció completa al Servicio de Estudio y Fomento de la Arquitectura, responsable de la programación de la Sala de Exposiciones, por lo que no cabía posibilidad alguna de modificación e incorporación al lote recepcionado. También se marcaba y exigía la especificación de su tratamiento. De ningún modo el contenido registrado podía ser manipulado por otras manos que no fueran las de los “correos” trasladados por el museo. La aprobación del diseño y del montaje de la exposición correspondía exclusivamente a los enviados por el Central Museum de Utrecht. Una vez que éstos afirmaron la elección de los arquitectos españoles, Solans, Briaies, del Amo, como los responsables de montar la exhibición de la obra de Gerrit Th. Rietveld, se relajaron parcialmente. Aunque en ningún momento dejaron de dar instrucciones y de manipular el proyecto convenido.

Aquella fue una de esas exposiciones que, más que apasionarse por mostrar el trabajo de uno de los arquitectos con mayor involucración en las teorías de la abstracción geométrica de comienzos del siglo XX, el llamado movimiento artístico De Stijl, junto a Mondrian y Theo van Doesburg, como principales valedores de un modelo formal preocupado por representar imágenes ordenadas en planos aritméticos lógicos y consecuenciales, sirvió como valiosa experimentación para sucesivos compromisos administrativos. Especialmente en lo relativo a la manipulación y a la libertad de criterio organizativo en la fraseología de una exposición. Algo que debe entenderse como un axioma en su práctica.

No obstante hemos de destacar la categoría y el nivel alcanzado del proyecto propuesto por los arquitectos responsables del diseño. Convinieron en plantear una solución inédita en la historia expositiva de la sala. Ciertamente es que tenían las limitaciones implícitas por las exigencias del propietario de la colección, el Central Museum de Utrecht, climatización, iluminación, seguridad. Los arquitectos responsables del diseño redujeron la Sala a un único espacio exhibidor. Todo el sitio y el tiempo escénico,



Silla azul y roja. 1925.

(entonces la Sala ofrecía dos estadios a diferentes alturas que se prolongaban en un rectángulo largo y estrecho), fue tabicado y reducido a la vulgaridad ortodoxa de cualquier espacio expositivo. Dentro de aquella sala imponente e irreductible, se construyó un formato contenedor impersonal sin otra defensa que la imposición museística de conservación de las obras inventariadas. El resultado del diseño arquitectónico llevado a cabo para la celebración de la exposición de Gerrit Th. Rietveld, en la “Arquería de los Nuevos Ministerios”, resultó un éxito valorativo. La mayoría de los que visitaron la exposición emitieron consideraciones favorables a la exposición y al montaje. Incluso muchos manifestaron que ya era hora de ver una exposición en condiciones y no como la mayoría de las exposiciones en esa Sala conducidas de arriba y abajo o de abajo y arriba, todo un desbarajuste.

La muestra se planteó para ser vista en un único y exclusivo espacio rectangular donde a ambos lados se expondrían trabajos específicos del arquitecto, en uno de los extremos la reconstrucción fidedigna de alguno de sus proyectos más célebres y en medio una plataforma alargada exhibiendo sus famosos diseños de mobiliario, utensilios y objetos decorativos. Todo había sido controlado, la temperatura, la iluminación, la distancia entre los objetos, la densidad del público. Aquella exposición fue una de las más visitadas de las celebradas en la “Arquería de los Nuevos Ministerios”. Muchos de los que visitaron la exposición quisieron imitar “the red blue chair”; también una amplia mayoría soñó con una casa como la “Rietveld Schröder”. Así la magnitud de aquella exposición y los sueños de unos cuantos. (43)

Casa Rietveld.



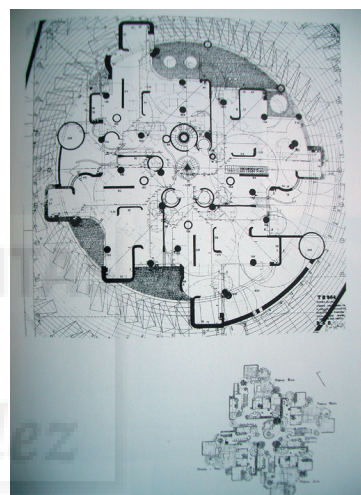
Saénz de Oíza (1996)

La invitación a Sáenz de Oíza para que dispusiera del espacio expositivo de la “Arquería de los Nuevos Ministerios”, respondía a la nueva política de rendir homenaje a los arquitectos españoles considerados paradigmas en uno de los períodos clave del comportamiento político-cultural universitario. A la postre fundamento indiscutible de la estructura social de nuestra comunidad actual. Estamos hablando de una época llena de dificultades y de obstáculos para poder expresarse emancipados. Los años cincuenta en este país tenían poco de permisibilidad y de libertad creativa. Resultaba imposible aventurarse a transgredir cualquier principio instaurado por el régimen si no era desde la clandestinidad o del sometimiento a las órdenes impuestas. Querer mostrarse como un intelectual entonces, significaba enfrentarse a un gran riesgo. Pero este país es lo que hoy es gracias a que un buen número de jóvenes comprometieron su futuro con el empeño de cambiar la intención de las maneras de pensar de la población.

Las plataformas utilizadas para defender los ideales se levantaban desde la propia disciplina estable del individuo. Desde ahí hacía crecer su razón y su fe. Javier Sáenz de Oíza lo hizo desde el graderío de la arquitectura defendiendo tesis muy arriesgadas, y arraigadas en sus principios. En primer lugar la renovación de los sistemas de la enseñanza de la arquitectura, que consideraba tradicionalistas y obsoletos, en su tarea como docente. Y como profesional, la renovación de los planteamientos academicistas reinantes, impulsado por la corriente vanguardista de la Bauhaus, lo que le permitió el dibujo de una arquitectura de variada abstracción.

La presencia de Sáenz de Oíza en el calendario de las exposiciones del Ministerio vino a mostrar uno de los más significativos episodios de la cultura de este país. Su concurso iba a permitir conocer a un gran intelectual implicado obstinadamente con la razón y la sabiduría y a un luchador pertinaz en unos tiempos difíciles para el desorden. A pesar de las dificultades, el convencimiento de éste fue tan férreo que nadie ni nada pudo detener su vehemencia; como así lo atestigua su prolífico legado.

La redacción del diseño de la exposición se acordó en planificarse dentro de un espacio abierto y diáfano y sin nin-



Vista de la exposición.

guna transformación de la planta original (aún la sala, hemos de recordar, es un único recinto a dos alturas). Con aquel croquis propuesto, se pretendía establecer un desarrollo discursivo cronológico, de abajo a arriba y de izquierda a derecha, con el fin de ir añadiendo datos e informaciones del autor al visitante interesado, sin interferencia alguna, para que a la conclusión del recorrido conociera convenientemente la evolución del arquitecto y así disponer de una documentación para debatir. Aunque hemos de aclarar que la escenografía planteada se sustentó en la idea de mostrar desvergonzadamente los rincones privados del estudio de Oíza, (como ya lo hiciera la inspiración de Renzo Piano meses antes). Todos, absolutamente todos los elementos comparecientes en la exposición, mobiliario, vitrinas, muros, mostradores, pasamanos, marcos, habrían de ser blancos. Un solo color y una misma figura constructiva. La exposición debía abarcarse con una única observación, un solo vistazo para hacernos comprender metafóricamente el espíritu del autor en cuestión y la intención de sus autores diseñadores de mostrárnoslo de esa manera para que la lectura fuera inequívoca.

Alguna vez consideré, luego de cambiar impresiones en el medio, si la figura de Javier Sáenz de Oíza, y específicamente la dimensión de su intelectualidad, fueron de alguna manera veladas irremediabilmente; y que si aquella exposición al ofrecerse tan pulcra e higiénica no supuso, de algún modo, una desfiguración del perfil escorzado por la historia de este personaje transcendental. (44)

Vanguardia Soviética. 1918-1933 (1997)

No es fácil imaginar que en un período pedestal y prolífico como el de las vanguardias soviéticas se decidiera mantener en secreto o arrinconada la revolución de las ideas que propuso el pueblo soviético durante las décadas del veinte y treinta del siglo pasado en todos los ámbitos creativos, y en especial en el de la arquitectura. Como tampoco comprobar el estado de desperfecto que sufren la mayor parte de los edificios construidos en aquella, o la transformación fisonómica y formal experimentada paulatinamente. Aun con retraso, a la postre pudo difundirse el talento y la clase intelectual atesorada por aquel grupo.

Debe saberse que hablamos de una fase histórica, de cambios radicales en el pensamiento, en la sociedad y en las costumbres intelectuales. Arte, literatura, teatro, diseño, arqui-



Vista de la exposición.

tectura, cualquier disciplina relacionada con la libre expresión van a disfrutar de una convivencia inaudita, impensable con anterioridad, que va a permitir renovar profundamente los estilos, las teorías y las soluciones formales. Por lo pronto se produce la transformación de lo definido a lo indefinido, de lo determinado a lo indeterminado, de la figura a la abstracción. Y curiosamente, ese cambio de imagen tenderá a converger en la geometría pura, en la figura arquitectónica.

Esta tendencia a la configuración de la plástica por la ordenación de líneas, la organización de elementos materiales estructurados por medio de sus relaciones dinámicas y su equi-

libro de tensiones contrapuestas, sin duda alguna se debe a los constructivistas. A los modelos teóricos alcanzados por éstos. Haber silenciado durante muchos años la aportación de estos grupos a la cultura universal, resulta un acto absolutamente reprochable.

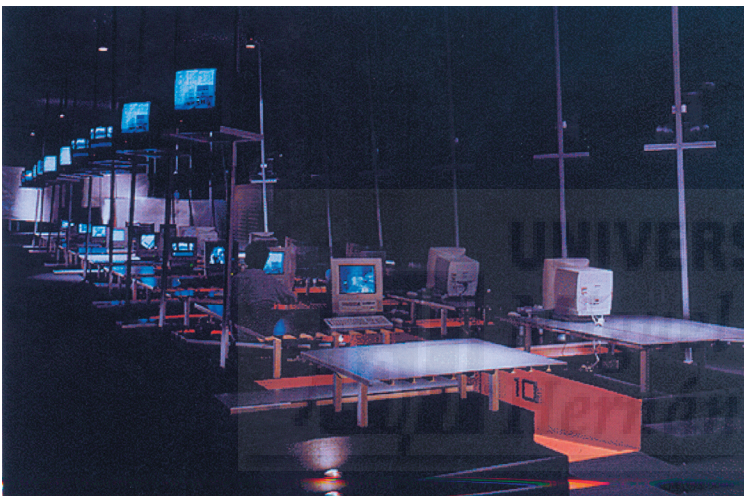
La exposición propuesta contemplaba visitar por vez primera el fértil período de 1918 a 1933 ocurrido en la antigua Unión Soviética. En la nota previa que el comisario de la exposición redactó al principio del catálogo, se explicaban los conceptos y las razones que motivaron su puesta en marcha, así como los contenidos de la misma. Entre otras cosas venía a decir: “Utopías, fantasías, academicismos, corrientes modernas autóctonas y foráneas, proyectos de transición., salieron a la luz en menos de tres décadas, quedando multitud de ellos en el camino, lográndose construir tan sólo algunas de las propuestas. Aún siendo un número infinitamente menor el de proyectos llevados a cabo, su cuantía es, sin embargo, asombrosa. La exposición (...) pretende ofrecer al visitante una visión de conjunto en la que desde la fase de proyectos se accede a otra etapa de realizaciones. Los planos, dibujos e información fotográfica nos ayudarán a comprender la magnitud y calidad de las obras. El conjunto mostrado intenta reflejar una recopilación que no se centre exclusivamente en la parte gráfica de una historia arquitectónica más o menos conocida, sino que, simultáneamente, y por primera vez, facilite una visión de lo realizado en aquel período” (45)

Asimismo, la exposición posibilitó la remembranza y el esfuerzo de bucear por una fracción de los movimientos de vanguardia, constructivismo, suprematismo, normativismo, esenciales en el devenir de las tesis de las morfologías plásticas, y en la dimensión personal de nombres tan determinantes en la historia de la cultura, como Malevich, Rodchenko, Popova, Tatlin, El Lissitzky. Un motivo excepcional para entender un poco mejor las causas que posibilitaron la concepción de un mundo nuevo y nueva manera de sentir.

El diseño se distinguió por su respeto y su fuerte compromiso con el tema y la época aludida. Rigor, cadencia, sobriedad en todos los modales. Una puesta en escena muy distinguida y con la personalidad suficiente para situarnos en el corazón de un ejercicio capital. (45)

1er Festival de Infoarquitectura (1997)

Motivada por el reconocimiento general de la ineluctable influencia en los modos de ejecución de los proyectos de arquitectura por los avances informáticos, se decidió llevar a cabo la celebración de una muestra expositiva cuyo contenido formal y narrativo habría de estar sustentado exclusivamente por medios audiovisuales, informáticos y realidades virtuales. La mejor y más clara manera de reunir aquello bajo un título mayoritario fue llamarlo “1er Festival de Infoarquitectura”. Una denominación que equivalía al compendio de la reunión de los entonces pioneros y avanzados sistemas de comunicación electrónica.



Vista de la exposición.

La exposición se programó con la intención de completar varios objetivos. Por un lado enseñar al público de la sala que el Ministerio vivía imbuido en la innovación y el progreso de los sistemas de comunicación. Por otro ofrecer al público de la sala la actualidad en las maneras de confeccionar los proyectos arquitectónicos. Por otro proponer una exposición de ambicioso contenido expresivo al colectivo cultural desarrollado. Y aún más, descomponer los límites creativos al eliminar la especificidad de las disciplinas. Una oración que impediría cualquier clasificación estereotipada: arquitectura, arte, informática.

Todas y cada una de estas parcelas de edificación iban a ser fusionadas en un mismo episodio formal y constructivo porque todas habrían de resultar imprescindibles interactuantes en cada uno de los procesos edificativos. Con ello se desharía la autoría y el empeño vindicador de las clasificaciones interventivas. Las máquinas allí reunidas se iban a encargar de dar por finali-

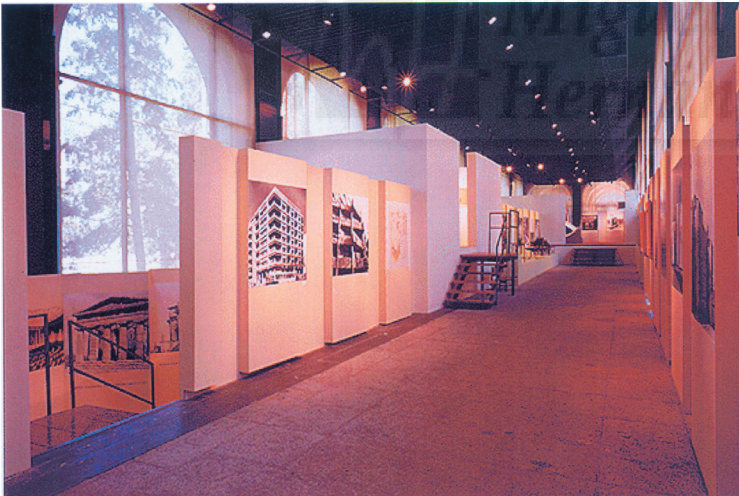
zadas viejas polémicas desencadenadas entre el arte y la arquitectura. Tan sólo el medio electrónico, la capacidad de su manejo, la libertad inagotable en su ejercicio. Aquella reunión proponía la ilimitud, la reflexión intelectual ante el devenir incalculado. Tan sólo era el comienzo de la era de las computadoras. Apenas recién nacidos los poderosos y superdotados compuestos Silicon Graphis (dos en la exposición), los montajes desmesurados con realidad virtual, las navegaciones por el vertiginoso universo de Internet, el apasionante camino abierto por los Macintosh. Todo se había dado cita en esa exposición. Nada podía objetarse. Se había abierto una ventana a lo siguiente, al paisaje posterior.

El dibujo de la exposición lo hizo el arquitecto Gabriel Allende. Según palabras suyas, fue el cuadro “Negro sobre blanco” de Casimir Malevich quien le inspiró a trazar la solución del montaje. La sala la dividió en diversas parcelaciones con el propósito de autonomizar cada uno de los espacios que requirieran proyecciones, o un tipo de iluminación específica, o de asistencia y encuentro individual donde fuera a demandarse información precisa a través de las vías internautas o consultas a CD Roms, o para participar con las cuatro instalaciones de realidad virtual que se reunieron. La puntualidad de la luz resultaba fundamental, así como la secuencia distributiva de los órdenes territoriales (para ello reveló que fueron claves las referencias de las geometrías pictóricas de Palazuelo). Cada estancia debía estar claramente concretizada. Para ello, además de los esenciales registros de la iluminación, recurrió a unos materiales de gran impacto: telas metálicas muy especiales para demarcar las estancias y gruesos telones negros cubriendo todo el recinto para impedir cualquier resquicio de luz exterior. Hizo levantar bancadas corridas en cada uno de los terminales informáticos y elevar sus monitores a media altura. El resultado se tradujo en un encuentro intimista y concreto entre los contenidos y el espectador. La celebración de aquella exposición convino en revelar las fórmulas de trabajo hoy en los estudios de arquitectura. (46)

Miguel Fisac (1997)

Uno de los nombres que revolucionaron con sus actuaciones el aspecto de la arquitectura española, fue Miguel Fisac. Un hombre que escribió varios de los episodios más apasionantes de lo que es la construcción en este país, y sin embargo, durante muchos años estuvo esquinado al silencio más doloroso, prohibido para el ejercicio arquitectónico. Se dice que fue la congregación del Opus Dei quien, aplicando su poder y su ira, consiguió que dejaran de encomendarle proyectos. También la envidia que generó entre sus colegas, pues en aquella época de los cincuenta era el nombre estrella, hizo que ni se hablara de él en las escuelas de arquitectura, según ha dicho en alguna ocasión.

La presencia de Miguel Fisac en abril de 1997 en la “Arquería”, vino a ser como el homenaje que nunca se le hizo en España. Aunque antes, en 1994, se le hizo entrega de la Medalla de Oro del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, en la Real Academia de San Fernando, en lo que se consideró una falsa emotividad.



Vista de la exposición.

El talento de Fisac y su aportación a la arquitectura escribe numerosos renglones en mayúscula. El primero quizá, su especial sentido teórico-constructivo aplicado en los trazados religiosos, con el desarrollo de un amplio repertorio eclesiástico, desde monumentales iglesias, íntimas capillas, retiradas ermitas, complejos parroquiales, escuelas y colegios apostólicos, hasta conjuntos teologales. El segundo la inspiración en estructuras óseas de animales para flexibilizar las estructuras arquitectóni-

cas y dotarlas, como consecuencia, de amplios espacios diáfanos y despejada iluminación. Evidentemente el abaratamiento y agilidad implícitos en los procesos constructivos. Un tercero podemos encontrarlo en su decisión de finalizar sus trabajos en hormigón visto, sin recubrimientos de yesos o falsos revestidos (lo que le valió en la sociedad de entonces una fuerte oposición y duras críticas); desde luego significa una nueva estética y un cambio de aspecto cromático a las ciudades del futuro.

La exposición se celebró bajo la atenta mirada del propio arquitecto, quien consideró que el diseño debía albergar en cierta manera la metáfora del sentido recogido de una construcción religiosa. Un recorrido inspirado en la emoción, en el recogimiento y el silencio preciso, además, por supuesto, del aspecto técnico y estructural explícitos para poder establecer el diálogo conveniente entre obra y público. Una manera honda de abordar y acceder al espíritu y personalidad del autor.

Planteó una figura sencilla de paneles a media altura con sucesivos entrantes y salientes y pintados con diferentes colores, en función de la materia, la temática y la etapa descrita. La muestra ofreció un ambicioso conjunto fotográfico de toda su obra, con especial énfasis a la pagoda de la carretera de Barcelona, hoy demolida. A la obra arquitectónica la acompañó con ejemplos de su largo repertorio creativo. Diseño de mobiliario, diseño de utensilios domésticos, pinturas, trajes y objetos decorativos; fragmentos de sus diversos tipos de soluciones estructurales de inspiración ósea. Todo un alarde y un lujo para entender mejor la multiplicación de los espacios diáfanos de oficinas y naves industriales.

La exposición se vistió de un encuentro continuo entre el exterior y el interior mediante el paso de la luz y la espacialidad reinante en la ocupación del conjunto general. Un ejemplo cuya imagen sirvió para entender y penetrar con facilidad en la dinámica compositiva y estética de sus trazos. (47)

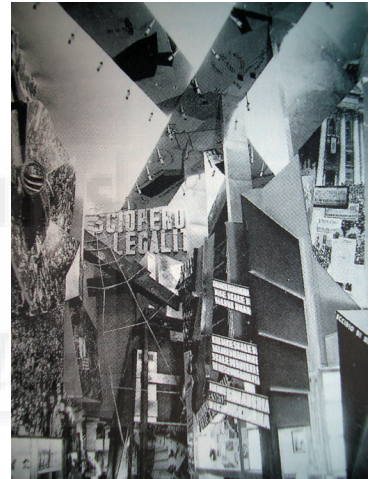
Giuseppe Terragni (1997)

Uno de los más laureados ensayos expositivos realizados en la sala en cuanto a diseño y montaje se refiere, fue para la exposición del arquitecto italiano Giuseppe Terragni. Todo un ejemplo a seguir de cómo debe estudiarse, calcularse y organizarse la totalidad espacial del recinto ofertado susceptible de exhibición.

La manera de plantear la exposición de la obra de Terragni por los arquitectos encargados, resultó toda una lección de minuciosidad, poética y reflexión de los medios concurrentes. En principio se trataba de resolver con la mayor plasticidad posible el recinto interior, luego la coherencia del recorrido planteado, más tarde la integración de cuantos agentes pudieran participar en el desenlace del encuentro, y por último hacer prolongar la muestra a los confines de los jardines exteriores, con el empeño y la particularidad confidencial de establecer un diálogo de bella armonía capaz de componer un lenguaje admirable de entendimiento universal. El resultado debe considerarse una obra maestra.

Y no sé si la figura de Giuseppe Terragni era la más idónea para ser defendida desde la paráfrasis propuesta de lírica y libertad y de esplendor constructivo y consonancia, por mucho que se empeñen conocidos arquitectos en racionalizar las maneras de articulación de éste en los órdenes manufacturados de sus viviendas, dígame, del Fascio (considerado el mayor ejemplo del movimiento moderno italiano), y de alguna manera en la casa Giuliani-Frigerio. Más aún, y aunque se mantienen severas oposiciones, una mayoría de renombrados arquitectos le proponen como el paradigma de la medida, la funcionalidad, la técnica, la tecnología y el amor y desvelo por la arquitectura. Palabra mayor esta última pues podría contener lo que podríamos considerar la piedra filosofal, la revelación de la existencia y de todos los misterios.

Mientras que se resuelve este entuerto disquisitivo, y si Terragni es el equivalente al comienzo de la identidad arquitectónica contemporánea italiana, lo cierto es que el tratamiento dado por los arquitectos españoles encargados del diseño y montaje de la exposición, significó una de las mayores glorias en la programación del equipo responsable del Ministerio. Por vez primera, en el transcurrir de la sala, se utilizó parte del jardín exterior



Vista de la exposición.

para la puesta en escena con la clara determinación de refrendar y simbolizar una parte destacada de la sensibilidad de éste y de su respeto obsesivo que mantenía con el medio natural.

La celebración de la exposición de Terragni en los espacios expositivos de la Triennale de Milán, comienzo de su periplo expositivo internacional, un lugar de varias alturas dotado con un carácter sobrio y ceñudo, se ciñó a un modelo clásico de exhibición con el claro propósito de capacitar al autor motivo de la muestra con el grado absoluto de protagonista principal, con una lectura estándar. Nada, en la puesta escénica propuesta, hacía desviar la atención de lo que no fuera la obra mostrada de Giuseppe Terragni, (sobresaliente, no obstante). Una solución propia de los enclaves artísticos que también tienen a su cargo la celebración de varias exposiciones (coincidiendo con la exposición de Terragni, se celebraba una extraordinaria colección de diseño industrial italiano). En los espacios del Ministerio sólo Terragni competiría con el propio Terragni.

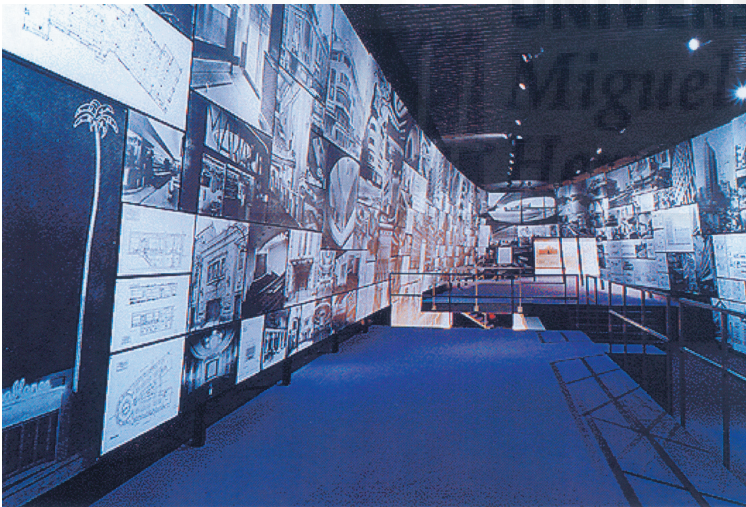
Todo, un espacio de más seiscientos metros a dos alturas y la posibilidad de invadir parte del terreno ajardinado del recinto de los Nuevos Ministerios, quedó en ser dispuesto para ejercitar la exposición sobre este arquitecto. La primera sorpresa resultó para todos el uso del jardín. Luego la limpieza y la pulcritud de los elementos articulativos seleccionados, blancos, vidrios, maderas claras y diafanidad. A continuación su orden orquestal fundamentado en la transparencia, levedad, ingravidez y sensación de fugacidad.

Un dibujo gentil y primoroso por su maestría y la ternura del trato del espacio. Aquellos modales valieron para que la muestra alcanzara varios premios en la disciplina. (48)

Gutiérrez Soto (1998)

En el proceso iniciado por los responsables de la temática expositiva de la Sala de revisar y mostrar el amplio y basamental catálogo de arquitectos españoles de mediados el siglo XX, se haya el nombre de Luis Gutiérrez Soto.

Se trata de uno de los arquitectos más prolíficos y determinantes de nuestra reciente historia social y suburbana, con cerca de setecientas obras construidas. Trabajó en varios períodos claves, aunque tal vez el más relevante tuvo lugar en los episodios de la postguerra. Una etapa dura y exigente pero capital en el desarrollo y en la configuración de las metrópolis. Un ejercicio apasionante cargado de responsabilidad. No en vano de esos trazos diseñados arrancarían numerosas referencias para el establecimiento del orden y la armonía necesaria en la transición compositiva de las urbes tan maltrechas. Circunstancias y retos abundantes y más que suficientes para imponer un hondo sentido de la responsabilidad en cada una de las ideas.



Vista de la exposición.

Gutiérrez Soto supo sobrevivir al medio con un trabajo de gran altura. Y lo hizo a través de una despierta intuición y dimensionalidad en el conocimiento de su tiempo y de su sociedad, de su confianza firme en su quehacer, del vasto conocimiento de sus herramientas, como de su elegancia congénita y experimentada para dar con la respuesta distinguida. El rol de sus proyectos evidencian estas cualidades y muestran su apabullante personalidad.

Gutiérrez Soto abarcó la práctica totalidad de las tipologías posibles. Abordó apasionadamente cualquier encuentro

con la función y la naturaleza del encargo, lo que le valió distinguirse con un estilo propio e incuestionable a pesar de su marcado eclecticismo. Todo un larguísimo repertorio de ejecuciones identificado con una primordial manera de resolver, por encima de todo, primaría la calidad y el lujo. Son inacabables los caminos por los que podemos acceder a este hombre y a su aportación arquitectónica en cada una de sus fases biográficas profesionales. La interpretación dada por los arquitectos responsables de edificar la exposición sobre éste, revela clara y suficientemente su universo amplio y el tamaño de su luz.

La exposición se circunscribió al método de la metáfora. El cuerpo protagonista y simbólico de la instalación se registró en el corazón de la sala. Éste quedó establecido en el nivel más alto del recinto y ocupándolo en su totalidad. El elemento escénico recreaba una de sus más interpretadas y sugerentes facetas tipológicas, aquella de los rincones de ocio, bares, cafes, cines. Para ello se teatralizó un cuerpo ambiental de uno de esos tipos arquitectónicos. En uno de los lados se dispusieron varios sofás corridos frente a otras tantas mesas, una iluminación especial, un envoltorio ajustado de moqueta morada y en el extremo principal un monumental mosaico fotográfico de suelo a techo con imágenes de los distintos proyectos de Gutiérrez Soto. El escenario dibujaba la narrativa en una especie de santuario abovedado con el propósito contenido en facilitar las relaciones públicas, la distensión de los concurrentes y el alimento de fugaces sueños. Un discurso metafórico entendido como uno de los más atractivos y sugerentes modos de descubrir el complejo mundo de este arquitecto singular.

El resto de la exposición, el formato planteado para el nivel inferior se resolvió con el correlato secuencial de paneles exhibidores con el propósito de compartimentar y autonomizar la cronología profesional del autor y de dinamizar la transición del recorrido. Los paneles se resolvieron con bajorrelieves cuadrangulares para mostrar los distintos documentos gráficos de la obra seleccionada. Y a un lado, en hilera, algunas maquetas. También la fachada principal del edificio, la del lado del paseo de la Castellana, conoció la intervención metafórica de una de las piezas de renombre y permitió su anuncio. En el centro de esa pared efímera se grabó la réplica de la firma de Luis Gutiérrez Soto. Símbolos y metáforas interpretativas que

supieron ilustrar el aliciente instructivo de una figura tan controvertida y abundante como la de este arquitecto madrileño. (49)



Casto Fernández-Shaw (1998)

Las facilidades en la modulación del espacio contenidas en la estructuración misma de esta sala, permite aventurarse por derroteros imposibles en los planteamientos proposicionales a alcanzar.

De un lado ha de distinguirse el territorio ofertado, un conjunto físico rectangular de marcada estrechez y levantado en dos alturas. A ambos lados de ese territorio la cadencia simultánea de altos ventanales arcados. La cubierta atravesada por un laberíntico amasijo de vigas metálicas. El suelo de granito gris. La fórmula del encargo y de su definición cultural en el ámbito expositivo, recibe el nombre de “arquitectura efímera”. Una especialidad joven obligada por la cada día mayor cultivación de los ciudadanos, mejor formación de los responsables de los centros culturales, el crecimiento de los espacios de exhibición, la desvelada responsabilidad de quienes conviven en ese ámbito y disponen, además, de la conjetura de su organización, entre otras cosas. Analizar y escudriñar el recinto interventivo, familiarizarse con los distintos agentes concurrentes participativos en el desenlace último, informarse del estrato ciudadano interesado por los contenidos ofertados del sitio, conocer suficientemente la disponibilidad de los presupuestos económicos de la institución, su transcendencia geográfica, la categoría profesional de los responsables del centro. Y éstos a su vez la dimensión intelectual, teórica y de conocimiento del medio, de la temática sugerida y del nivel plástico, creativo y sensible de quien se ejecutará el encargo. Una tarea cohesitiva impecable y obligada para el conveniente desenlace de la tarea.



Vista de la exposición.

Hoy son decenas los estudios de arquitectura, interiorismo, diseño, artes plásticas, consagrados a estas prácticas constructivas; y no sólo por los cortos ejemplos que más arriba hemos apuntado, también porque cada semana la competencia es más y más difícil de superar porque los límites del conocimiento, debido a la apertura del mundo desde la informática, no tienen realidad ni probabilidad aprehensiva. Esto significa que cada vez que hoy seamos los responsables de llevar a cabo un proyecto expositivo para escribir con imágenes tangibles y alternancias arquitectónicas en el discurrir de la enseñanza del autor encomendado, hemos de tener muy clara la masiva y dispar confluencia en su determinación.

Esta prolija introducción tan sólo pretende, evidentemente proporcionar algunos datos que se nos antojan imprescindibles para conocer la dinámica de estas actuaciones arquitectónico-culturales, despertar el interés de los visitantes de exposiciones en la lectura global de su ejercicio y en que se busque y ahonde en las intenciones interpretativas, metodológicas y narrativas del responsable de ejecutar el diseño y el ritmo de la exposición que visitamos.

La solución expositiva y arquitectónica planteada por el equipo encargado en mostrar al arquitecto Casto Fernández-Shaw, evidenciaba la rigurosidad y la disciplina del escenario seguida por estos autores. Cada uno de los trazos registrados parecía debiera seguir un orden calculado y metodológico. La sala se cubrió de una morfología consecutiva de pequeños escaparates a ambos lados del recorrido, donde se mostraban puntuales las distintas topologías resueltas: rascacielos, residencias, presas, a través de dibujos, planos y algunas fotografías. El formato dominante semejaba el ambiente de las principales calles comerciales de las ciudades, la suma aglomerada y correlativa de pequeñas páginas escénicas mostrándonos el carácter privado y los latidos de sus sueños. Así el tránsito de esta exposición. De esta manera el acercamiento a este arquitecto sin fronteras. (50)

Legorreta Arquitectos (1998)

La personalidad y el detalle de un pueblo se constituye por sus fenómenos arquitectónicos. Generalmente recordamos las metrópolis por sus edificios, por sus configuraciones constructivas. Si bien la historia nos sedujo con la idiosincrasia formal de la arquitectura religiosa, que en la mayoría de las poblaciones provocó el trazado urbano, junto con la civil resultan testimonios fundamentales para evaluar el pensamiento social y estético de cada época. En definitiva, es a través de las facciones arquitectónicas donde hallamos la clave de acceso a la sabiduría y erudición de sus habitantes.

En el caso de México resulta más que evidente esta obviedad. Pero no sólo es el pueblo en sí un modelo de tradición y aberturas a su interior por medio de la arquitectura vernácula, sino que aún en la actualidad esos principios se mantienen intactos en las cada generación de arquitectos emergida.

La arquitectura contemporánea mexicana preserva las raíces y su consubstancialidad congénita. Ninguno desea salirse de ese camino testimonial. En el caso de Ricardo Legorreta esto resulta una verdad inviolable, incluso cuando ha de intervenir en un territorio que no es el de México, no puede alejarse de esta condición natural.

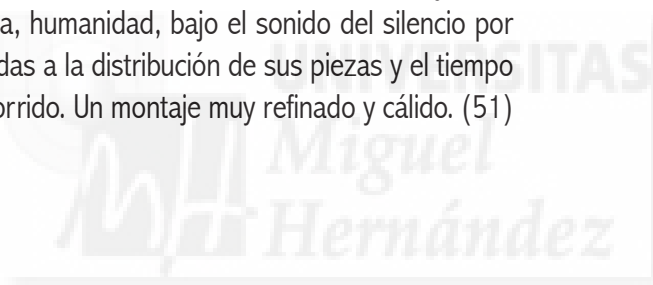
Legorreta lucha por mantener un estilo puramente mexicano en cada proyecto que le identifique con su verdad auténtica. En ese proceso de elaboración de un estilo singular, lo que más destaca es el aprovechamiento al máximo en el uso de la luz para resaltar el colorido de los rosas mexicanos y los amarillos sobre muros con formas geométricas y el empleo de los materiales. El tránsito de las formas y de los planos lo establece mediante una intensificación de los espacios a base de exaltaciones de la luz, lo que obliga a una crear un ambiente de fuertes tensiones entre el exterior y el interior, un poderoso movimiento de interacciones sublimes.

Ricardo Legorreta desestima el marcado formalismo de la arquitectura internacional contemporánea e incluso la alta tecnología para su construcción, sus intervenciones son más telúricas, más cercanas a su inmediato entorno. Trabaja con muros y superficies planas que reactiva por la aplicación de colores apasionados, muy similares a la volumetría fijada por Luis Barragán, a quien debe una fructífera influencia. Legorreta también apli-

ca el principio de privatizar las estancias interiores, como en la arquitectura popular mexicana, que levantaba altos muros desornamentados, para establecer esa privacidad y para elaborar jugosas iridiscencias de luces y sombras por las alturas de los muros y las texturas de sus superficies.

Una de sus grandes preocupaciones, además de la tradición y la luz y las sombras, es el respeto al orden de la ciudad y sus sistemas de vida y de relación entre los ciudadanos, en función de las características naturales e históricas del lugar donde debe aplicarse. Nació en ciudad de México, una ciudad gigantesca en continua efervescencia, lo que explica sus desvelos por la ciudad y su ordenación más correcta. Su actividad como profesor en México y Estados Unidos también explica su sentido humanitario.

Su presencia en Madrid no modificó su conducta ni su sentido arquitectónico de humildad y costumbrista. El montaje se concibió con el ánimo de mostrar la esencia de su trabajo, luz, sombra, color, pureza, humanidad, bajo el sonido del silencio por las articulaciones dadas a la distribución de sus piezas y el tiempo pausado para el recorrido. Un montaje muy refinado y cálido. (51)



Morphosis (1999)

La ciudad de Los Angeles es sobradamente conocida en el mundo por no tener centro. La mayor parte de las ciudades importantes estadounidenses cuentan con un extenso territorio ocupado por largos repertorios de edificaciones de gran volumen e interminables alturas. La ciudad de Los Angeles aún siendo la segunda metrópoli del país, para algunos la primera por ocupación geográfica, no dispone de esa antología distintiva. Apenas son diez o doce los edificios congregados en su downtown. Es obvio que insuficiente para formar parte de la nómina representativa de la contemporaneidad arquitectónica mayoritariamente concentrada allí, porque hasta allí fueron buscando cobijo las mejores ideas y los más distinguidos artistas europeos durante todo el siglo veinte. La mixtura de ambas cualidades generó una apoteosis inconmensurable de proposiciones creativas, y como no podía ser de otra manera el referente universal, el epígono inevitable.



Vista de la exposición.

Sin embargo la ciudad de Los Angeles nunca participó del modelo y se arbitró bajo la fórmula de la expansión y la ilimitud. Tal vez generada por la particularidad misma del sitio y su carácter congénito californiano de holgura, o por la necesidad impuesta por esas mismas condiciones naturales ya que con frecuencia la zona es sacudida con fuertes agitaciones sísmicas. Aunque ha de decirse que también la ciudad de San Francisco, ubicada un poco más al norte, también soporta temblores periódicos y nunca impidieron la concentración arquitectónica en el centro, y eso y además que la ciudad tuvo que levantarse casi por completo tras sufrir un terrible y devastador terremoto en 1906.

Debido a esto las imágenes más conocidas de Los Angeles no son esbeltos rascacielos ni líneas en el cielo, sino el nombre de Hollywood escrito en la ladera de una de sus colinas, y la panorámica inaprehensible de su valle más populoso desde lo más alto de Mulholland Drive. En definitiva se trata de una metrópolis abstracta sin principio ni fin y es lo que la hace diferente, su gigantismo, su inconcreción, sus todas sus poblaciones como en una misma, Venice, Santa Mónica, Malibú, Valencia. No es fácil aclarar su sitio pero sí su identidad y sus habitantes lo tienen muy claro y continuamente nos lo hacen saber, y la libertad que disfrutaban en el fondo es presión y exigencia y siempre dentro de unos códigos comportamentales fundamentados en la brillantez

de estilo y la innovación regeneradora. Una demanda inaudita y despiadada por el compromiso permanente en el que se vive sometido. Así en cada actividad.

La citación en Madrid del estudio californiano de Morphosis, encabezado por Thom Mayne, persiguió el acercamiento al quehacer arquitectónico de esta región estadounidense, que como se ha dicho más arriba es especialmente singular. Se trataba de contactar con el lenguaje del presente del lado occidental de aquel país mastodónico y por tanto el tiempo de indagar y contrastar las guías configurativas entre extremos geográficos y las consecuencias culturales.

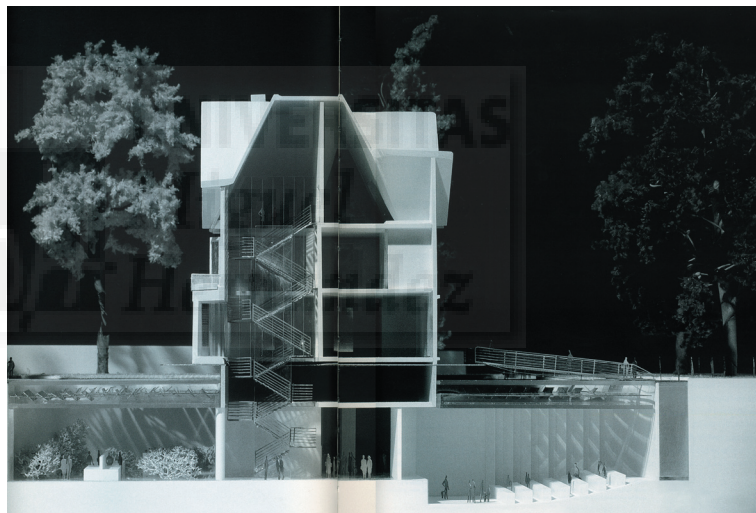
Morphosis se encargó de levantar su propio proyecto expositivo. Nada podía distraerse de su intención profunda y cada uno de los elementos convocados debía exteriorizar, inexorablemente, el lado más profundo del suceso narrativo asignado. Y cuando esto, refiero lo absoluto, y digo la orientación de la luz enfocando una maqueta, la cadencia controlada de las sombras, la medición del silencio, la ordenación de las pautas, la secuencia de los ritmos, la conveniencia de las distancias. El proyecto de la exposición refería la esencia de su responsabilidad contraída, primero como profesionales, luego como ciudadanos partícipes e involucrados en el transitar cotidiano de la ciudad. El trazo de la exposición así lo quería indicar. No se trataba tanto de enseñar proyectos realizados ni la probable estética identificativa, sino de revelar la inquietud que les conduce en cada una de sus intervenciones, el respeto al medio ambiente, el diálogo integrador con la totalidad de los agentes coincidentes en el sitio de la tarea, la aceptación de las normas, la reivindicación de las costumbres y de los valores ancestrales. De esta manera y bajo esta conducta el diseño de la exposición no podía vacilar. También pudimos saber que en su catálogo no tenían nombre los edificios altos ni la confusión premeditada ni la falta a la historia ni la violación al medio. Se trataba de conocer las tendencias de las jóvenes generaciones arquitectónicas estadounidenses de una zona exigida sin piedad. También se dan las obras megalómanas, la ampliación del museo Paul Getty, por ejemplo, recorriendo las cimas de las montañas de Santa Mónica dentro del convoy de un funicular, aunque jamás arañando la parsimoniosa línea primera del cielo. (52)

52. Archivo Ministerio de la Vivienda. Catálogo de la exposición Ministerio de la Vivienda, 1999 y Rizzoli International Publications, Nueva York, 1994

Dominique Perrault (1999)

Con Dominique Perrault se cubría un vacío histórico en cuanto a la representación de la arquitectura francesa contemporánea en el programa expositivo del Ministerio. Iba a ser la primera vez que un arquitecto francés ocupara la sala de la Castellana.

Indudablemente su presencia despertó gran interés. El anuncio de su visita generó un halo de inquietud en el medio. No hacía mucho que su proyecto para la Biblioteca de París comportaba un significativo estímulo referencial para la conducta arquitectónica universal. Sin lugar a dudas la actitud de Perrault significaba una nueva reflexión sobre el compromiso del hombre con la naturaleza; y lo iba a ser a través de uno de los mejores ejemplos posibles, el llevado a cabo en el interior del jardín ha-



Vista de la exposición.

bilitado para la Biblioteca de París. Una tarea cargada de delicados y universitarios detalles en tanto que los árboles elegidos para la configuración del jardín en cuestión, provenían de una selva concreta y seleccionada y la dificultad técnica y matemática en la práctica del ejercicio. Una acción destacadísima y un modelo para los procesos creativos y arquitectónicos. Son muchas las reflexiones que pueden sacarse de esta intervención, pero una de ellas destaca por encima de las demás, sin duda el valor ecológico y vincutivo hombre-naturaleza.

La obra llevada a cabo en el proyecto de la Biblioteca de París, que por otro lado significó el masivo reconocimiento profesional al trabajo, convino en proporcionar internacional-

mente una tarea ejemplar en lo referente al diseño de obra pública.

Quizá, y aunque la obra más conocida de Perrault internacionalmente pudiera ser la Biblioteca de París, no por ello ha de desatenderse intelectivamente la transición arquitectónica de su obra. Y aún menos ante determinadas y brillantísimas propuestas constructivas.

Quiérase o no, la reflexión que ha de destacarse de la solución expositiva que planteó por Perrault para la Sala del Ministerio, es la de su extraordinaria sensibilidad y sentido de la estética para mostrarse en un orden geométrico concreto y limitado.

El diseño que el arquitecto francés dibujó para la Arquería sirvió para firmar un alarde de eficacia y plasticidad expositiva. Por vez primera se apagó la sala con el propósito de concentrar la luz en determinados puntos de atención: algunas maquetas, el recinto perfilado rectangular en bajorrelieve en el centro del recinto, la puntualidad de una breve escenografía,... Todo bajo el control de una silenciosa melodía y de un recorrido intimado.

Todo se mostraba con el rigor y la reverencia de una calma sobrecogedora. En algunos instantes bien podía parecer que nos encontráramos en el interior de un santuario con referencias del devenir. Embaucados con el espectáculo de una teatralidad inspirada en el silencio y en la apenas insinuación instrumental de una arquitectura contemporánea, resultó muy sencillo adentrarse en el universo de Dominique Perrault. De eso se trataba, como siempre, no obstante, en todo empeño divulgador, facilitar el acceso de cuantos lo deseen a la interiorización de los mundos de esos autores desnudados en la narrativa de una exposición sobre su tarea evolucionada.

La imagen que Dominique Perrault, suponemos, quería trasladarnos a través de aquel planteamiento expositivo, descansaba en la metafísica de la totalidad conferida; suficiente para descubrir los latidos de su sensorialidad y el tamaño de su alma.

Una proposición sobria y semivestida con el ritmo cadencioso de una poética espontánea: una luz contada, el latido de la ausencia, las palabras de las sombras, el paisaje incierto de una orografía efímera.

Quizá la arquitectura sólo sea una quimera, una “follie”, el resultado de una escultura mastodónica, la traslación de un

sueño. Dominique Perrault lo apagó todo en esa exposición para destacar únicamente pequeños fragmentos de sus consideraciones más íntimas. Tal vez una abstracción repleta de implicaciones. La dimensión del alma es quien determina el valor de las imágenes que se nos presentan. (53)



Ignazio Gardella 1905–1999

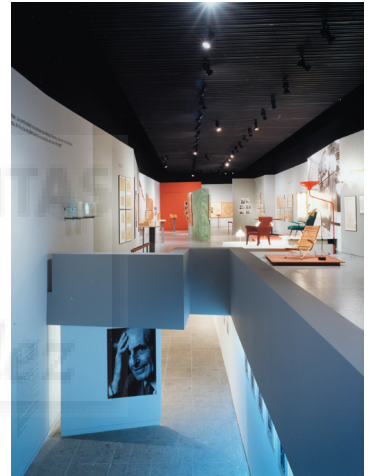
“Arquitectura a través de un siglo” (2000)

La importancia que la arquitectura italiana ha representado para los arquitectos españoles en cualquier época de la historia, siempre animó a la Subdirección General de Arquitectura a celebrar exposiciones sobre los nombres más destacados de aquella tierra.

El último en disponer del espacio de la Castellana fue Ignazio Gardella, a modo de homenaje póstumo pues el arquitecto italiano había fallecido unos pocos meses antes de la inauguración. El interés europeo por la figura de Gardella se manifestó en que fueron varios los organismos que se pusieron de acuerdo para organizar una muestra antológica sobre este máximo exponente del racionalismo lombardo, entre ellos el Centre George Pompidou, Istituto Universitario di Venecia y la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Repasar la época y la trayectoria de Gardella es hacerlo sobre la casi totalidad del siglo XX. Un siglo de arquitectura italiana, una de las más activas y despiertas a los cambios expresivos y de adecuación a las condiciones sociales impuestas por las guerras. Un siglo fundamental en el discurrir de la arquitectura universal, como consecuencia y debido en gran manera a las renovaciones del pensamiento y de la cultura y avances tecnológicos. Aún más si a esto le añadimos que Gardella acomete la profesión de arquitecto y de ingeniero precedido de cuatro generaciones familiares.

El gusto y el refinamiento y las permanentes inquietudes de desarrollo innovativo impuesto en sus prácticas constructivas, junto a una vasta formación y educación del medio, destacan en la tarea ejercida durante su biografía. “La única forma de tener una auténtica continuidad es cambiar. La continuidad no existe en el inmovilismo, sino en el continuo fluir, y el fluir es análogo al del agua de un río: si el agua cesa, el río y la arquitectura se convierten en una ciénaga”, manifestaba Gardella al hablar de su profesión y de su actitud ante el debate de la creación. Un temperamento que le llevó a interpretar permanentemente el lugar, indagarlo, adentrarse hasta los confines de su alma para provocar un enlace inseparable y único, capaz de distinguirse específico. Con frecuencia decía, en su relación particular con los lugares y las ciudades que forman parte de su experiencia: “todas las ciu-



Vista de la exposición.

dades donde se ha nacido o que se conocen forman parte al final del trabajo de un arquitecto". (54)

Esta manera tan honda de involucrarse con la totalidad y con sus raíces, sirvió para que la arquitectura italiana y su categoría viajase por el mundo. No es la plataforma ésta para enumerar algunos de sus más emblemáticas intervenciones, pero no faltan los deseos. Sí el subrayar la dimensión de este arquitecto para despertar la admiración de la profesión y generar esta onológica homenaje.

La exposición ofrecida por el Ministerio español no desmereció del nivel y el rango del autor convocado. El diseño resultó todo un alarde de buen gusto y belleza expositiva. Se dispusieron montones de elementos fascinantes; especialmente las formas resuelatas para enseñar algunas de las maquetas. Se utilizaron adelantos tecnológicos de gran impacto visual y escénico. La imagen de Ignacio Gardella parecía flotar en aquella atmósfera teatral apuesta. El espacio se transformó completamente, apenas tenían presencia ninguno de los elementos naturales de la sala, arcos, niveles, jardines, tráfago externo.

Un montaje distinguido con elegancia y hermosura muy propias de las líneas de conducta de la arquitectura culta y de interiorismo sensible. Muy propios del carácter del arquitecto italiano. (54)

Luis Moya (2000)

Cuando se inauguró la exposición sobre la figura de Luis Moya, en mayo del 2000, muchos fueron los arquitectos que con anterioridad habían dicho su nombre como uno de los autores capitales y determinantes en el proceder de la arquitectura española subsiguiente. Para la mayoría de las firmas más ilustres del medio, Luis Moya venía a representar la coherencia ilustrada más atrevida, el absoluto más disparatado. Cuando los más vivían obligados por establecerse en un estilo calificador, dentro de la disciplina aplicada por los registros del Movimiento Moderno, Luis Moya se obstinaba en buscar su sitio por derroteros ajenos, lejos de cualquier disciplina impuesta.

Clasificar a Luis Moya dentro de una corriente específica no es tarea fácil. Su pertinaz empeño para indefinirse, resultó siempre una razón convincente para preservar su anonimato, enmudecer las intenciones de sus propuestas arquitectónicas. Sin embargo la dimensión de sus creaciones, la talla de sus proyectos comportan tal magnitud que no puede por menos que obligarse a la reverencia, a la inclinación aceptativa.



Vista de la exposición.

Estábamos ante un hombre grande. Un hombre atribuido con los mejores favores de la inteligencia y con el impagable don de la insatisfacción para poder progresar en la universalidad del pensamiento culto. Sus obsesivas y apasionadas decantaciones por el saber absoluto le llevaron a padecer una angustiosa desesperanza, una atribulada experiencia personal. Su lucha por la necesidad de lo irreductible, por el establecimiento de la infinitud de los comportamientos, le condujo a una ubicación indeterminada y sin epígrafe. No importaba que sobresaliera como tratadista y ensayista de la arquitectura, tampoco que se significara como un docente erudito de sólida formación artística y científica, ni que destacara como donado dibujante, ni que la solución de sus proyectos arquitectónicos anduvieran comprometidos severamente con la plasticidad y con el orden armónico del conjunto urbanístico final donde fuera a tener lugar la intervención solicitada, su talante y su desmedida sensibilidad obligó a reconocer a un arquitecto de tamaño monumental.

A pesar de esto Luis Moya llegó tarde a la sala. La exposición se planteó con el mismo rigor que la arquitectura de éste. Exquisita de ejecución y elegante en su conjetura positiva. La sala se tiñó de un blanco puro, intensificado por la luminosidad de potentes focos de bañadores.

En la parte inferior se establecieron dos zonas de exhibición; a la izquierda del recorrido la composición de la exhibición se alternaba y rompía por los vanos abiertos a los jardines ministeriales; mientras que al lado derecho el panel era alargado, recorriendo la totalidad de la pared; el movimiento aquí se producía por la construcción de muros ortogonales. La exhibición no jugaba con órdenes geométricos, sino con composiciones arbitrarias a distintas alturas. En el suelo se extendieron los paneles de las paredes para dar sensación de profundidad y escenificación, y en la parte central se mantuvo el granito visto.

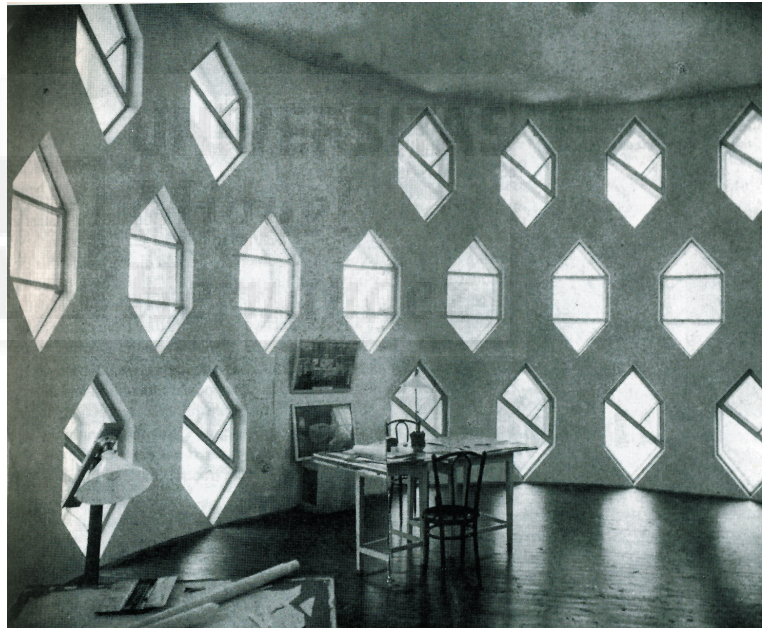
La parte superior se compartimentó con paneles a distintas alturas en un cielo al raso. Se utilizaron colores vibrantes para marcar las etapas de las obras. En el suelo se utilizaron serigrafías de planos voluminizados por maquetas en sus extremos. La iluminación también de bañador general. La manera de colgar fotografías, planos, dibujos también se prefirió un orden asimétrico. De nuevo el blanco se impuso mayoritariamente.

La exposición se distinguió por su trazo fino y limpieza de ejecución y presentación. Un ejercicio muy sutil y cautivador por su claridad y amplitud. (55)



K.S. Melnikov (2001)

Konstantin Stepánovich Melnikov (Moscú, 1890) desde muy temprano se revela como un apasionado de los lenguajes creativos. A la edad de ocho años inicia estudios de dibujo y canto en la escuela parroquial y se familiariza con la música de Chaikovski, Borodin y Glinka. Con doce años ingresa en el taller del pintor de iconos Projorov, y un año después comienza a trabajar en la ingeniería de sistemas de calefacción Zaleski & Chaplin y en 1905 Chaplin lo envía a la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú. En 1913 termina sus estudios de pintura. En 1917 los de arquitectura. Dos años más tarde comenzó impartir clase en la renombrada Wkhutemans, hasta 1923, debido a los continuos ataques que sufre por sus ideas sobre la arquitectura como expresión artística individual.



Detalle de la exposición.

Recién alcanzado su diploma de licenciado y tras la revolución de 1917, Mélnikov desarrolló un nuevo plan para la ciudad de Moscú, junto con su maestro Shchusev. Entre los muchos proyectos realizados destacan un Edificio de viviendas de madera, un Conjunto residencial para obreros y el Conjunto Residencial para los empleados del hospital psiquiátrico de Alekseev en Moscú.

Mélnikov rechazó el método como base del diseño, por el contrario se basó en la intuición como factor vital ya que representaba el significado social y simbólico de un edificio.

Intentó alcanzar una solución arquitectónica aceptable que podría ser considerada una mezcla de clasicismo y modernismo izquierdista. En los años 30 sus proyectos respondieron a las demandas oficiales para el historicismo explícito y simbólico. En 1933 creó su propio estudio en Moscú, pero su intolerancia hacia la creciente burocracia soviética lo llevó a su expulsión de la arquitectura en 1937. Aunque se reintegró parcialmente en la profesión, vivió esencialmente aislado hasta su muerte en Moscú en 1974.

Gracias a su enorme sensibilidad y su cultivación sobre las melodías y los órdenes compositivos, sus obras alcanzan las organizaciones más racionales posibles en cualquier proyecto. Son trabajos abiertos y descomprometidos con cualquier obligación. Él reclamaba los aspectos expresivos como elementos instructivos en el discurrir del plano. De ahí los numerosos detalles singulares que podemos hallar en sus obras, pero por encima de la mayoría de ellos el gesto plástico y la determinación armónica, fruto de su espíritu aprendiz y del período tan intenso de ideas de las que participó, movimientos fundamentales en el devenir de la cultura del siglo XX, como el Suprematismo, Constructivismo, Normativismo.

La categoría del montaje de la exposición supo rendir el homenaje pertinente a esta figura de enorme sensibilidad de la arquitectura, con un diseño repleto de detalles exquisitos y composición narrativa, que como en el caso de Mélnikov, podía apreciarse el acercamiento de la novela, de la música y de la plástica al diseño propuesto. Que además de posibilitar la enseñanza de este arquitecto indómito y luchador por la libertad de expresión, facilitó una empresa expositiva de gran belleza y ortodoxia en los modales, para el recorrido, para la atención, para el recogimiento, para el diálogo, para la sublimidad; especialmente con el control de la iluminación. (56)

Arquitectura del Siglo XX: España 2001

Para formar parte del paquete cultural que España diseñó en su participación en la última Exposición Universal, celebrada en el año 2000 en la capital alemana de Hannover, los comisarios Antón Capitel y Wilfried Wang, encargados al efecto, completaron una importante antología de la arquitectura construida en España a lo largo del siglo XX. La selección contemplaría tanto las obras firmadas por autores españoles como extranjeros, con el propósito de mostrar el carácter plural y complejo por el que navegó la arquitectura moderna en nuestro país.

La reunión se centró en edificios concretos, construidos en España y existentes. El proyecto se ordenó mediante apartados que unieron el aspecto cronológico con el temático o con el estilístico. Se inicia con dos capítulos paralelos, el dedicado a los Modernismos y al Historicismo y Academicismo 1900-1930, haciendo la crónica de dos conjuntos muy significativos anteriores a los que se convino en llamar arquitectura moderna, y que definieron respectivamente lo más cualificado de las dos grandes metrópolis españolas, Barcelona y Madrid.



Vista de la exposición.

Otro capítulo concretó Modernidades marginales 1924-1938, con subtítulos de La primera arquitectura moderna 1926-1938. Madrid y el racionalismo moderado y La primera arquitectura moderna 1926-1938. Barcelona y el racionalismo radical.

El capítulo Arquitectura de Estado en los años 1930-1940, contemplaba obras del academicismo oficial en la II República y en la primera parte de la dictadura franquista. Y los relativos a El segundo desarrollo moderno: los años cincuenta, La imagen moderna del Estado: 1954-1969 y Continuidad y discontinuidad: los años sesenta, se buscó narrar la variada intervención de la modernidad bajo el régimen de Franco.

El análisis sobre el final de siglo se capitula como Crisis moderna y disciplina arquitectónica: los años setenta, en palabras del comisario, responde a una etapa crucial de reflexión y de cambio arquitectónico español e internacional y que coincidió en España con el fin de la dictadura y la transición a la democracia. Mientras que los últimos años se cubican dentro de Racionalismo ecléctico y equipamiento: los años ochenta; Racionalismo ecléctico y vivienda: los años ochenta; Diversidad y fin de siglo: magisterio y pluralidad; y Diversidad y fin de siglo: nuevas generaciones.

Utilizar el escaparate de un evento como el de una Exposición Universal, no sólo elaborar un catálogo de la grandeza y magnitud de éste al entresacar e iluminar lo más granado y significativo de nuestra arquitectura, sino continuar, en este caso, con la promoción y difusión en los ámbitos internacionales del hacer arquitectónico español que tan extraordinarios e inacabables reconocimientos ha estado recogiendo desde el último tercio del pasado siglo. Fue el caso de esa fundamentada antología. (57)

Un Siglo de Vivienda Social. 1% Cultural (2003)

El artículo 46 de la Constitución Española dispone la obligación de los poderes públicos de garantizar la conservación y promover el enriquecimiento del Patrimonio Histórico, Cultural y Artístico de España.

La Ley 16/85 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español instrumenta el cumplimiento de esta obligación. Esta Ley, desarrollada por el Real Decreto 111/86 de 10 de enero, en su artículo 68.1, establece que, en el presupuesto de cada obra pública, financiada total o parcialmente por el Estado, cuyo presupuesto exceda de cien millones de pesetas, se incluirá una partida equivalente al menos al 1 por 100 de los fondos que sean de aportación estatal con destino a financiar los trabajos de conservación o enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español o de fomento de la creatividad artística, con preferencia en la propia obra o en su inmediato entorno.

Los organismos responsables de administrar esta partida presupuestaria se estableció fueran los ministerios de Educación,



Vista de la exposición.

Cultura y Deporte, en lo referido al Patrimonio Histórico, y de Fomento, en las competencias sobre el Patrimonio Arquitectónico y de Ingeniería Civil.

Una Comisión formada por altos cargos de los dos ministerios serían los encargados de determinar las actuaciones a llevar a cabo.

El volumen patrimonial de este país no podía ni se merecía seguir ignorando una decisión de estas características. Resultaba

muy doloroso para el ciudadano sensible, procediera de donde procediera, ser testigo del abandono y el arruinamiento progresivo de nuestros más ricos valores artístico-culturales, como era frecuente en poblaciones históricas como Burgos, Toledo, Palencia, Zamora, Alicante. La decisión de invertir en la salvaguarda de nuestros vestigios ancestrales, dignifica el propósito y habla bien de la sensibilidad de quien lo llevó a efecto.

La decisión de posibilitar esta fórmula de inversión en nosotros mismos y en nuestra herencia acumulada, ha permitido recuperar y salvaguardar un elevado número de tesoros patrimoniales, que, en definitiva, son los que definen nuestro carácter y los modales de nuestro comportamiento.

Las primeras actuaciones se priorizaron a las catedrales, incluidas basílicas y colegiatas de especial singularidad y tesoro. También se contemplaron las inminentes actuaciones en el patrimonio industrial, camino de Santiago. Museos, teatros, castillos, mercados, balnearios, monasterios y edificios conventuales, la restauración del Románico, estaciones de ferrocarril, casas de cultura. Una retahíla enorme y precisa capaz de instalarnos y dignificarnos en el capítulo exacto de la historia de la Humanidad.

Cuando se presentó esta exposición, nada pudo sorprendernos. El responsable de escenificar este tema, resultó ser el artífice del proyecto expositivo de esta sala. Y entre sus muchas virtudes se incluyen su lucidez y capacidad para proceder en el efectismo de los diseños ejecutados. Verdaderos proyectos renovadores en el ámbito expositivo, debido a su puntual conocimiento de las técnicas y los materiales propuestos para la mejor teatralidad narrativa de las propuestas convocadas. El diseño planteado por éste para mostrar lo ejecutado por la resolución del empleo del uno por ciento retenido de los presupuestos estatales mayores de cien millones de pesetas, se firmó dentro de sus ortografías más conocidas. Alarde, movimiento, espectacularidad, contemporaneidad desde los materiales utilizados. Un modelo discursivo inspirado en el efectismo de la plástica sugerida. En una exposición de estas connotaciones no cabe la demanda popular ni el interés expansivo; por lo que la libertad creativa y las sugerencias extravagantes han de ser quienes determinen el futuro de la configuración expositiva. No podía ser de otra manera, lo realizado hasta la fecha como consecuencia de la aplicación del uno por ciento cultural, se enseñó en un escenario de alta cultura y aplicación ilustrada. Un reflejo alegórico a la condición de salvar nuestro pasado más condicionante. La exquisitez de su

escenario sirvió para entender un poco más la riqueza de nuestro pasado construido. (58)



Anasagasti (2004)

Definitivamente una de las más distinguidas y notables exposiciones de cuantas se han venido celebrando en el espacio de la “Arquería de los Nuevos Ministerios”, a pesar de las transformaciones morfológicas que el sitio ha experimentado desde el día de su inauguración, contados alrededor de veinte años.

El proyecto expositivo quedó circunscrito a las obligaciones espaciales determinadas por los cambios espaciales experimentados en el ejercicio programático de sus responsables, que llegaron a considerar que el volumen arquitectónico de esa sala debería contener mayor número de muestras y variedad didáctica. Meses antes de la inauguración de la exposición de Anasagasti en el lugar principal y transcendido de la sala, el edificio contenedor conocido por todos había renovado su fisonomía y fragmentado en cuatro lugares autónomos con personalidad propia, abiertos a una consideración específica y determinada para cada uno de los sitios establecidos. Pero a pesar de esa metamorfosis aplicada el lugar principal y determinante continuaba siendo el recinto central distinguido con la casi totalidad de los valores exhibidores.



Vista de la exposición.

La celebración de una exposición sobre la figura del vasco Anasagasti en las fechas que se ocuparon quizá pudieran establecer alguna duda. Tal vez sobre la idoneidad de sus contemporáneos en el calendario de la exposición, acerca del antagonismo histórico evaluativo, sobre el contenido de su aportación a la disciplina arquitectónica, la vigencia de sus proyectos en la edad de ser mostrados. Aún podríamos añadir un gran nú-

mero de preguntas y de la realidad del tiempo que nombramos. Pero sin embargo cuando visitamos la exposición sobre la figura de Teodoro Anasagasti, radicalmente todo cambió. Cambiaron nuestros criterios de excepcionalidad en los modelos expositivos, sobre la categoría y dimensión de un proyecto de arquitectura efímera para narrar la trayectoria intelectual y profesional de un arquitecto (evidentemente cautivados por la profundidad interpretativa del compañero arquitecto encargado de llevar a cabo la escenografía que mejor y más claramente puede evidenciar el talento y la dimensión humana del autor causal de la investigación). En este caso no es fácil trasladar a adjetivos la propuesta expositiva empleada. Es tanta su categoría, el tamaño exhibidor presentado que los halagos hallan corta cualesquiera calificación. El proyecto expositivo es magnífico, la cadencia de su lectura ejemplar, los modales de su transición intachable. No podría haber sido de otro modo si no se hubieran medido y conjeturado la particularidad y el comportamiento de todos y cada uno de los agentes intervinientes en su ejecución. El resultado último firma una exposición enorme, majestuosa, categórica, sublime. Una de las más extraordinarias y ejemplares exposiciones de las llevadas a cabo en este lugar. Y aunque el trabajo de Teodoro Anasagasti signifique una referencia y un manantial obligado en la ilustración del intelecto arquitectónico de este país, por encima se sitúa el proyecto firmado de esta magnífica exposición. Ejemplares sus vitrinas, los modos de mostrar la obra del autor, el silencio de la iluminación, las pausas de la transición, la espiritualidad del conjunto. Todo reducido al encuentro de una imagen crecida sublime. Luego del tamaño incontestable de enseñar la biografía y la dimensión artística de Teodoro Anasagasti, se nos dificultan los calificativos. Para quien firma esto, posiblemente la más extraordinaria propuesta expositiva de cuantas se han venido celebrado en este recinto desde sus albores. Y debo reconocer que muchas fueron las exposiciones a lo largo de este tiempo a las que entregué mi corazón sin condiciones debido al tamaño descomunal de los convocados.

Tal vez debiera haber hablado en este reducido ensayo de la categoría personal e intelectual de este arquitecto vasco, pero no resulta fácil hacerlo cuando se trata de revisar y escudriñar la metodología y la imagen última de la composición alcanzada por el autor exegeta de llevar a cabo el proyecto interpretativo para mostrarlo en su identificación universal. Y a pesar de la altura del

arquitecto investigado, (sin duda uno de los grandes de la historia de la arquitectura española contemporánea de este país), es mi deseo destacar y enfatizar la excelencia y magnificencia de la exposición ejecutada para enseñar la persona de Teodoro Anasagasti. (59)



Arquitecturas Ausentes 2004

El 1997, el equipo del taller de maquetas Juan de Dios Hernández y Jesús Rey, plantea un original y ambicioso proyecto arquitectónico. No se trataba de levantar un edificio, evidentemente, sino construir la maqueta de veinticuatro proyectos contemporáneos, considerados de fuerte impacto arquitectónico que por una u otra razón no se construyeron, fueron demolidos o sufrieron substanciales modificaciones.

La aceptación de aquella propuesta dio inicio a un laborioso proceso de investigación y documentación, además del propio de la fábrica material del dibujo proyectado. Asimismo, para cada proyecto, se pensó en un comisario, o responsable del título, para que fuera él quien dispusiera la coordinación entre teoría y maqueta. Al volumen propio de cada ejercicio, se acompañaría un escrito en profundidad explicando la obra y su destino.



Vista de la exposición.

La relación de las obras fueron: “Concurso Cementerio en Lynsby”, 1952, de Alvar Aalto. Prólogo de Angel Luis Fernández. “Pabellones de la Exposición de Estocolmo”, 1930, de E. Gunnar Asplund. Prólogo de Eva Rudberg, José Manuel López Pelsez y Héctor Fernández Elorza. “Velódromo de Anoeta”, 1920, de Félix Candela. Prólogo de Miguel Seguí, en colaboración con Emilio Pérez Piñeiro. “Urbanización Torre Valentina, Costa Brava”, 1959, de J. A. Coderch. Prólogo de Gerardo García Ventosa. “Pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas”, 1957-58, de J.A. Corrales y R. Vázquez Molezún. Prólogo de José Antonio Corrales y Mateo Corrales. “Interior de Cineac. Ámsterdam, 1933, de Jan Duiker. Prólogo de Mariano Bayón. “Concurso Iglesia –Gaviota–”,

1959, de Miguel Fisac. Prólogo de Miguel Fisac y Carlos Asensio. "Teatro Total", 1926, de Walter Gropius. Prólogo de Javier Navarro Zuillaga. "Restaurante en Hannover", 1920, de Arne Jacobsen. Prólogo de Félix Solaguren. "Palacio de Congresos", 1969, de Louis Kahn. Prólogo Javier Vellés. "Casa sin fin", 1923, de Frederick Kiesler. Prólogo de José Ballesteros. "Villa Saboya", 1920, de Le Corbusier. Prólogo Joseph Quetglas. "Wolkenbügel", 1925, de El Lissitzki. "Viviendas en terraza en la Costa Azul", 1920, de Adolf Loos. Prólogo Javier Frechilla. "Garaje para 1000 automóviles", 1925, de Melnikov. Prólogo de Juan Navarro Baldeweg. "Interior del cine Universum. Berlín", 1926-28, de Erich Mendelsohn. Prólogo de Ángel Fernández Alba. "Café Terziopelo y Seda. Exposición de moda", 1927, de Mies van der Rohe. Prólogo de Gonzalo Moure y Enrique Colomé. "Capilla en el Camino de Santiago", 1955, de F. J. Sáenz de Oíza. Prólogo de Javier Sáenz Guerra. "Ciudad Reposo y Vacaciones", 1922, de J. L. Sert. Prólogo de Pep Llinás. "Viviendas en Mallorca", 1984, de Alejandro de la Sota. Prólogo de Manuel Gallego. "Danteum", 1938, de G. Terragni. Prólogo de Jesús Aparicio. "Museo de arte Asger Jorn. Silkeborg", 1920, de Jörn Utzon. Prólogo de Enrique Sobejano y Fuensanta Nieto. "Massieri Memorial", 1920, de Frank Lloyd Wright. Prólogo de Rafael Moneo. "Frontón Recoletos. Madrid", 1935, de S. Zuazo. Prólogo de Lilia Maure.

Una relación de títulos y autores esenciales en el discurrir de la arquitectura moderna. La exposición se presentó en un formato de dos secciones, cada una con doce proyectos e inaugurada en fechas consecutivas. El montaje propuso departamentos contiguos para los proyectos, donde la maqueta desempeñaría el principal protagonismo. La espectacularidad del diseño del montaje no restaba lírica al envoltorio. El ritmo marcado para la exposición reclamaba sutiles y sedosas cadencias participativas. Estaba resuelto de tal manera el montaje, que los tiempos y las secuencias establecidas para los tránsitos, venían impuestos por la disposición de las luces, los silencios, las sombras, los colores y las pausas ambientales. Un diseño de excelente ceremonia enmarcando un cuadro de ilusiones. (60)

Los Nuevos Espacios y Cripta

La propia dinámica suscitada por la labor desempeñada en la Arquería durante dos décadas, en defensa y divulgación de la arquitectura entre todos los públicos del mundo de la cultura, de alguna manera obligó a aumentar su oferta expositiva y programática, varios años después de su inauguración.

Para ello el espacio original destinado a exposiciones, estructurado en dos niveles a distintas alturas, se dividió en tres espacios, en una primera solución, y en cuatro posteriormente. Los nuevos espacios, bautizados bajo el nombre de “Espacio Dos”, aunque en realidad, en este nuevo emplazamiento, se ubicaron dos espacios a distinta alturas.

Las nuevas estancias expositivas se planificaron con programaciones anuales, bajo una temática única. Estas programaciones contuvieron todo tipo de iniciativas expresivas y formales. Desde las exposiciones mismas, con proyectos exclusivos, autores individuales, performances, conferencias, ciclos, mesas redondas.

El piso primero, era una especie de pasillo, rectangular de bajos techos, entorpecido por un hueco de escalera de distribución y acceso a los pisos bajo y segundo. En este primer nivel se albergaron exposiciones muy diversas. Siempre bajo contenidos monográficos, bien la presentación de un único proyecto arquitectónico, una “folle”, el resultado de un concurso, o la antesala del proyecto principal planteado en el piso superior. Se trató de un recinto escaso, muy iluminado por los ventanales arcados del lado del paseo de la Castellana, y una puerta de acceso en su fondo sur, de extremo a extremo y de suelo a techo. El suelo, como el de toda la sala, seguía conservando el granito gris original. El lugar, como todo el conjunto expositivo de la Arquería se modificaba y cambiaba de semblante con cada uno de los proyectos presentados. Entre las intervenciones desarrolladas en este recinto, quisiera destacar la intervención practicada por el arquitecto catalán Enrique Ruiz Geli sobre el premio que había obtenido con la ampliación del Pabellón de Mies van der Rohe, en Barcelona. Un ejercicio de instalación virtual, donde la edificación mostrada parecía estar suspendida bajo efectos holográficos. A la pieza se le aplicaron numerosos detalles de alta tecnología electrónica. Sensores de todo tipo y proyecciones minuciosas para desta-

car los efectos tridimensionales virtuales. Una instalación muy virtuosista con un alto contenido de efectos visuales y técnicos. Una intervención que permitía abrir una vía de información sobre los nuevos tratamientos de presentación de los proyectos arquitectónicos, muy alejados obviamente de los tableros de delineación y tiralíneas.

El espacio superior, contuvo el núcleo principal de las programaciones, dando entrada a revisiones puntuales y trabajos destacados, principalmente de las nuevas generaciones de arquitectos españoles. Como en el nivel inferior, este espacio sería sometido a cambios permanentes según el modelo expositivo elegido por los autores arquitectos, encargados de presentar sus obras.

Asimismo, este espacio experimentaría todo tipo de adecuación para habilitar la parte del programa que correspondiera, si muestra de un proyecto, como sala de audición o de experimentación.

Este nivel superior también contaba con una luz excepcional. Durante el día se dejaba bañar por la luz natural que le llegaba por ambos lados, desde el paseo de la Castellana y desde los jardines interiores de los Nuevos Ministerios, por la parte curva de los arcos arquitectónicos. El suelo también conservaba el granito gris original, a veces recubierto con las más diversas moquetas, según el diseño planteado para el montaje de las exposiciones.

Una concepción cultural y de difusión de la arquitectura que venía a aumentar y diversificar el amplio espectro expositivo que hasta el momento había ofrecido el equipo ministerial.

De las exposiciones celebradas en este espacio me gustaría reseñar la llevada a cabo sobre la figura del gran maestro Le Corbusier. Una exposición escueta y concentrada que reunía una pequeña colección de sus proyectos. Destacaba la meticulosa cadencia expositiva, resuelta mediante expositores volados a una altura aproximada de 110 cms para las maquetas, mientras que las fotografías y planos se organizaban sutilmente por encima de éstas en paños de color gris claro. La exposición se bañaba generosamente de luz natural y por delgados brazos cilíndricos en cuyo extremo se encendía un halógeno, para enaltecer, aún más si cabe, la obra mostrada. Una exposición que nos hacía recordar de alguna manera la blancura y los ritmos cálidos de la Villa Saboya.

De las performances interpretadas, yo significaría la escenificada por la artista Esther Ferrer, componente del antiguo grupo ZAI, el grupo artístico de mayor potencia conceptual de cuantos se hayan registrado en nuestro país.

Esther Ferrer realizó una pieza inspirada en los números primos y en acciones de voz de menor a mayor, y de pasos lentos a muy rápidos. Ocupó el conjunto del edificio en el desarrollo de la pieza, pues en su evolución el lugar quedaba atrapado como en un abrazo, ya que la voz se expandía por todo el recinto, y lo pasos recorrían de arriba a abajo la sala. Una acción muy especial, pues no era muy frecuente participar de acciones de este signo en la programación ministerial. Pero la elaboración de programas anuales de contenido temático implicativo de otras disciplinas, posibilitaron estas intervenciones.

De los cursos impartidos, también en este espacio, subrayamos el que llevó por título Arquitectura y ciudad.

Meses más tarde, se habilitó un cuarto espacio expositivo. El correspondiente a la zona inferior del espacio principal. Un lugar rectangular, estrecho y de baja altura, pero dotado de una especial iluminación llegada directamente de los jardines interiores de los Nuevos Ministerios, que para tan apretado espacio, lo coronaba con una extraordinaria cualidad visual. Este sitio se inauguró con el propósito de dar entrada a proyectos de índole más corta, tanto en sus aspectos narrativos como compositivos, que los espacios restantes. Aquí no se seguía con un programa completo anual, ni tampoco como en el lugar privilegiado de rendir homenaje a la figura de un arquitecto universal o destacar la tarea antológica de una corriente generacional. En este nuevo lugar se residía con la casi total autonomía proyectual. Se destinaba a recoger proyectos que no tenían alcanzada la edad para ser inscritos en el espacio de arriba, ni tampoco en el programa anual del espacio dos.

En este ámbito tuvieron lugar numerosas y destacadas aportaciones de diseño de montaje expositivo, debido a la estrechez del sitio, los bajos techos y que parecía un largo vagón sin apenas respiración, excepto la luz que le llegaba de los jardines. Se vieron soluciones tan espectaculares como llenar el lugar de espejos para conseguir una falsa perspectiva de prolongación y multiplicación, pintarlo con los más encendidos colores, generar sorprendentes laberintos, o aplicarlo con puntuales y sofisticados medios técnicos.

El que escribe esto, fue responsable de organizar una muestra de fotografía de arquitectura para ese recinto. En el diseño desarrollé el concepto metafísico de la presencia por la ausencia. La exposición se llamó “Arquitecturas de Colección”. La colección de fotografías reunidas, forma parte de la colección privada de la galerista Helga de Alvear, quien me prestó algunas de sus conocidas obras para su configuración. Para la exposición seleccioné un grupo de los más disputados autores fotográficos contemporáneos. Figuraban artistas de la talla de Gordon Matta-Clark, Thomas Ruff, Gabriel Orozco, Roland Fischer, Zazuo Katsuse, Tracey Moffatt, Frank Thiel, Alexander Timtschenko y Javier Vallhonrat. Para la exposición construí un territorio vacío, absolutamente aséptico, inmaculado y compartimentado a modo de altares y hornacinas.

Al tratarse de un lugar rectangular y estrecho, lo pinté todo de blanco, excepto el suelo de ranito que lo cubrí con una moqueta de un gris neutro, con la intención de amortiguar las pisadas y crear la atmósfera de silencio e intimismo que yo perseguía para el recorrido de la muestra. El recorrido se escondía entre sorpresas. Al iniciar el recorrido no se veía nada, la exposición completa quedaba camuflada detrás de paneles en el lado derecho. Al ver el primero no se sabía qué vendría después ni quién. Así uno tras otro hasta alcanzar el fondo. La sorpresa aún se mantenía más viva al hallar a nuestro lado izquierdo, y envueltas entre la magia y la poética de los ventanales abiertos a la zona verde, henchidas de luz, las cajas blancas de figuras geométricas de Javier Vallhonrat. Una especie de hornacina que adornaba con una aureola muy especial cada una de las piezas. El diseño, como digo se concentraba en crear un ambiente de ausencia, blancura y silencio con la intención de establecer una magia muy especial al trabajo de estos artistas delicados.

Cripta

Este es el último de los espacios inaugurados en el recinto expositivo de la “Arquería de los Nuevos Ministerios”. Para la realización de este proyecto en los sótanos de la Sala, hubo que modificar la disciplina de los llamados espacios dos y cuatro. El nuevo lugar obligaba a modificar los criterios anteriores programáticos, expositivos y escénicos. El espacio original recuperaba la totalidad del sitio. Se retornaba al espacio de dos niveles a distinta altura, para establecer los recorridos desde abajo al fondo para subir y regresar del fondo a la salida.

La cripta, como así yo la he designado, es la respuesta a un proyecto de arquitectura de enlaces presenciales entre el pretérito y el presente. Se conservan elementos originales del terreno y los tragaluces se resuelven con vestigios naturales y con la presencia de huellas del territorio. Mientras que las innovaciones arquitectónicas residen en el uso de materiales neutros, lechadas de cemento para el suelo y las paredes; los techos son abovedados de ladrillo visto. Los objetos de mobiliario colectivo como interruptores, señalizadores, pasamanos, ascensor, lámparas, etc., se resuelven con diseños industriales de vanguardia. En uno de los fondos se ha habilitado una zona de audición para impartir conferencias, mesas redondas, debates, presentaciones, dotada con los más avanzados detalles tecnológicos, así como una platea con sillería modelo Jacobsen.

La primera exposición, “Mesas blancas”, resultó una propuesta mágica, donde todos los elementos se entrelazaron en una comunión deliciosa. Espacio y lenguaje expositivo supieron cruzar la fantasía del arte.

Cabe destacar las siguientes exposiciones celebradas en este recinto pues gozaron de exquisitas muestras de buen gusto y distinción de los procesos de diseño de montaje de exposiciones.

Bajo el título “Nueva Arquitectura Alemana”, se presentó la segunda exposición en este ámbito. Una amplia muestra de lo que en la actualidad son los caminos y las tesis de las nuevas corrientes de la arquitectura germana. La exposición, cuyo concepto fue elaborado por el Colegio de Arquitectos de Hamburgo, recogía las tendencias arquitectónicas de los años noventa en Alemania. Un período, sociológicamente fascinante y multidisciplinar debido a la variedad de cambios ocurridos en aquel país,

que determinaron un nuevo devenir en sus costumbres y en sus maneras de convivencia.

Pero la colección, aún partiendo de la denominación indicada, mostraba una segunda faceta con el propósito de enseñar el perfil de la arquitectura alemana de los últimos decenios. Unos empeños que reunían una amplia lectura y plural revisión del panorama constructivo de la Alemania más reciente, y la posibilidad de contrastar el carácter, la técnica y los recursos de unas y otras generaciones.

Si como se dice en el prólogo del catálogo, hoy resulta difícil establecer la identidad de los lugares como consecuencia de la permanente trashumancia de los ciudadanos del mundo, sí cabe, en algunos casos, éste, por ejemplo, buscar rasgos de filiación para registrar unas particularidades afines en cada uno de los ejercicios creativos planteados, porque en el fondo siempre quedan registrados los orígenes de la cultura que se recibe, y la alemana es rica de pensamiento y desarrollo intelectual. La muestra dispuso de numerosas aportaciones para hacernos entender y descubrir estas referencias exclusivas de su hacer. Métodos registrados no en los acabados ni en los diseños de los edificios, similares en todo el mundo, sino en la manera de integrarlos y cohesionarlos con el entorno interventivo, con su propia idiosincrasia y naturaleza, con su historia y su realidad última.

La recopilación antológica convocada facilitó la participación de un conocimiento y puesta en realidad de la evolución de la arquitectura de un pueblo que a lo largo de la historia ha dado tan magníficos autores, capitales en la transición de la arquitectura del siglo XX. La novedad de esta convocatoria fue el repaso a las generaciones emergentes y el repaso a las generaciones consolidadas y directrices de estas pléyades de jóvenes.

El contenido específico de la exposición fue la reunión de veinticinco edificios y estudios de arquitectura, seleccionados por dos jurados de relieve, uno nacional y otro internacional. Mientras que la representación de autores y estudios quedó determinada por su misma naturaleza de expansión. En éstos, se hallaban Behnisch & Partner, Heinz Bienefeld, Gottfried Böhm, von Gerkan/Marg, Thomas Herzog, Josef P. Kleihues, Daniel Libeskind, Karljosef Schattner, Otto Steidle und Partner y Oswald Mathias Ungers.

La tercera exposición se destinó a debatir sobre un tema candente y fraudulento, como es la copia de modelos de diseños de marca registrada. Se tituló “Cocos”. Una exposición combinada y de alternancia compartimental, a modo de cubos contiguos, espejos, escaparates, vitrinas, atriles, etc., provocando un recorrido cargado de atractivos y rompecabezas, donde la arbitrariedad y una especie de desorden intencionado en el establecimiento del recorrido, marcaba la distinción del montaje. Cada objeto y su familia disponían de un sitio específico, de ahí la diversidad y variedad en la configuración del montaje. Destacó, también el colorido alegre y la festividad del conjunto.

La tercera exposición sirvió para homenajear a un arquitecto multidisciplinar finlandés de elegante dibujo. Se trata de Tapio Wirkala, un arquitecto finlandés de refinada ilustración y un símbolo de la calidad de los acabados de los trabajos y las formas de sus prolijos diseños.

El diseño de la exposición se configuró con los mismos criterios esenciales de este arquitecto exquisito, elegancia, clase, armonía, delicadeza, refinamiento. Así fue en el diseño de las vitrinas, de los plintos, de las bases, de las plataformas y de los mostradores para acoger el conjunto del arquitecto finlandés. Un diseño amparado en la técnica del buen gusto y del conocimiento de la disciplina constructiva llamada arquitectura efímera. Finos acabados, periciales agrupaciones y magnífica narrativa lumínica a base de bañadores y focos puntuales. Además de un destacado análisis y empleo del conjunto del territorio a colgar algunas de las esculturas y diseños de mobiliario del autor.

Una exposición en perfecta armonía y enlace con el recinto y con todos los agentes participativos en el discurso de la exposición, continente y contenido en íntima cohesión y diálogo entendido. Una unión refinada entre ambas apariencias, arquitectura monumental con arquitectura expositiva.

Como resumen apuntar, que la obra, lo que se reúne, lo que se exhibe, lo que se quiere mostrar no se afecta por el territorio, sino por el propio proyecto diseñado de exhibición. La obra siempre es la misma, los mismos planos seleccionados, las mismas fotografías clasificadas, las mismas maquetas reunidas, los mismos dibujos escogidos, los mismos muebles apartados. No es el lugar quien distinguirá esa reunión de elementos, sino el montaje de la exposición, la habitación donde se hospeden. De ahí que iniciara este capítulo haciendo referencia simbólica al

libro de Raymond Queneau, “Ejercicios de Estilo”. Un mismo espacio, un mismo territorio, es alterado, convertido y configurado tantas veces como exposiciones tengan lugar en su interior, como la escena de Queneau, contada noventa y dos veces de manera distinta.



Tercera Parte



CONCLUSIONES



