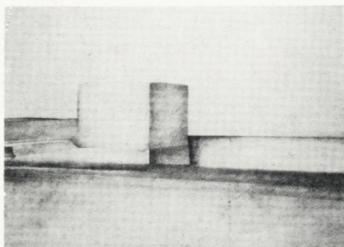


Fotografía: Javier Azurmendi



Fragmento de una chimenea. Le Corbusier, 1918.

## MARIANO BAYON

## Prismas sobre el plano

Escribir unas líneas sobre un edificio propio ya construido es una operación sin sentido a no ser que se aproveche la ocasión para explicar alguna cuestión de posicionamiento con algún ánimo proselitista más o menos oculto.

Toda cuestión artística es una cuestión de posicionamiento. Incluso las que pretenden lo contrario —arquitecturas de la no comparecencia, alineación directa o indirecta, instrumental con el pasado, defección de la presencia— lo hacen desde esa ausencia.

Lo que ocurre es que ese posicionamiento previo del arte se convierte en un hecho natural cuando se trabaja con la convicción de que el arte, la arquitectura, no hacen más que desvelar lo que ya existe. De que la pintura ya estaba antes de ser descubierta por el pintor, igual que la música o la arquitectura. De que lo que hace el auténtico artista es un papel de *medium* capaz de desvelar —quitar el velo— a lo que ya estaba. De ahí ese abrazo regocijante, de reencuentro, que comporta la contemplación del hecho artístico positivo.

Utilizando semejantes deducciones para la plástica o para la música que para la arquitectura cabe pensar que en el espacio se den alguna suerte de sutiles tramas armónicas capaces de configurar previamente las piezas aún no existentes como si de las tensiones previas a la cristalización de un fluido se tratase. Según ello se daría la ocasión a pensar en que de forma parecida al reconocimiento que se hace al *genius loci* desde otros posicionamientos, siempre hubiera para cada lugar un edificio correspondiente, lo mismo que una pintura, una escultura o una música para un lugar (aquí se hace más expresivo el concepto de lugar cultural) en un tiempo.

Lo cierto es que la operación de reconocimiento es más compleja, y tiene toda la riqueza que es capaz de hermanar desvelamiento con invención o interpretación, absorbiendo y asimilando algunas *constantes* tanto de la época como de su propio entendimiento de la topología. Las tramas no serían sólo físicas y se harían más complejas al detectar las tensiones que les hacen participantes de la vida de una época —del *Zeitgeist*— sea cual fuere la importancia que en el posicionamiento artístico se de

a ese *espíritu de la época*. De hecho, tal posicionamiento no acaba de concretarse hasta el desarrollo final de la idea a través de la obra, de forma que los detalles del edificio no son sino comprobaciones continuamente retrospectivas de la primera ideación, aunque los primeros croquis tengan valor por sí mismos, entendidos como una obra de arte. La obra en su desarrollo también habla por sí misma. En arquitectura, cada etapa previa resulta ser conclusiva en lo positivo, a pesar de su carácter instrumental respecto al edificio final construido.

El edificio de Algete está concebido como un *bodegón de varios prismas simples cercanos situados sobre un plano*.

Desde el principio, desde los primeros croquis, y después a través de la primera y segunda maquetas existió un posicionamiento en este sentido. Una forma de entender el extenso plano donde se orienta el edificio. Una postura semejante a las *naturalezas muertas* de Morandi o a aquellos primeros dibujos premonitorios, sordos, apenas rematados de *La Chimenea 1918* de Le Corbusier.

Un prisma de base triangular, separado de otro prisma rectangular a su vez separado de una larga pieza prismática más ancha, iban a comprender las inflexiones del espacio entorno: el paso de la carretera, con su cambio de dirección y su continuación en paralelo, la disposición de las parcelas limítrofes, la vía de servicio al fondo, la forma trapezoidal del solar, el cambio de alineación en la línea de *fachada* a la carretera, el sistema de circulación de sentido único de los vehículos en el interior de la parcela, la orientación de las captaciones de luz del interior, etc.

La pulcritud de los prismas, la separación entre ellos, llevan a un entendimiento del hueco como incisión, como grieta practicada en el muro o en la cubierta.

La rotundidad de las piezas prismáticas se refuerza así en la continuidad de los muros más allá de su condición de exteriores, entendiendo los cuerpos edificados como elementos independientes.

La única condición de la interioridad es la luz individualizada. Muy tamizada en los planos de fachada, claramente protagonista de todo el interior en las aperturas practicadas en cubierta, por

las, que accede una luz que inunda libremente las dos plantas del edificio, gracias a perforaciones en los forjados.

Esta condición de la luz como protagonista de la interioridad, reforzando la limpieza abstracta de los prismas, de forma que no exista ruptura entre el entendimiento exterior de los volúmenes ciegos y el interior lleno de luz en movimiento, es una condición básica de la arquitectura islámica, que no dudo en encontrar como sutil punto de meditación para mi trabajo actual.

Ya fue encontrada como un hallazgo no casual en la topología de los espacios interiores que conforman la manzana de Cascorro. Y con ella hay un acuerdo sustancial, no programado, en la manzana de Palomeras en curso de realización.

Existen razones profundas tanto de orden cultural —lo cultural entendido aquí como comportamiento y gesto interiorizado, digestivo, íntimo, no como espectáculo de consumo que es la aceptación más en boga de la palabra— como de orden paisajístico, climático, lumínico, que estaban en la arquitectura islámica.

En el fondo la referencia no es más que confirmatoria y tiene la misma trabazón profunda que la arquitectura mediterránea respecto del reduccionismo de Mondrian o al revés, aclarado en el discurso del neoplasticismo.

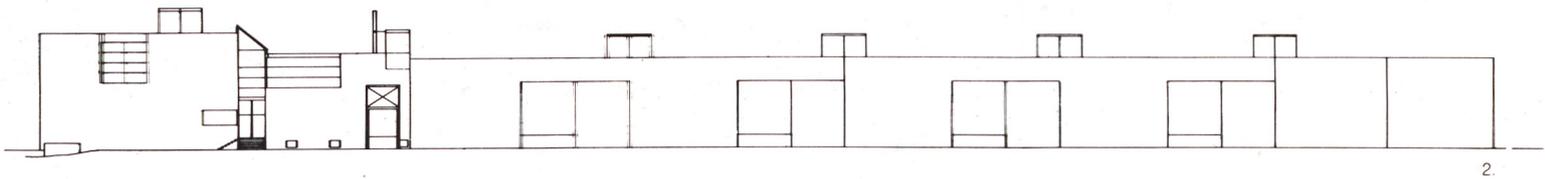
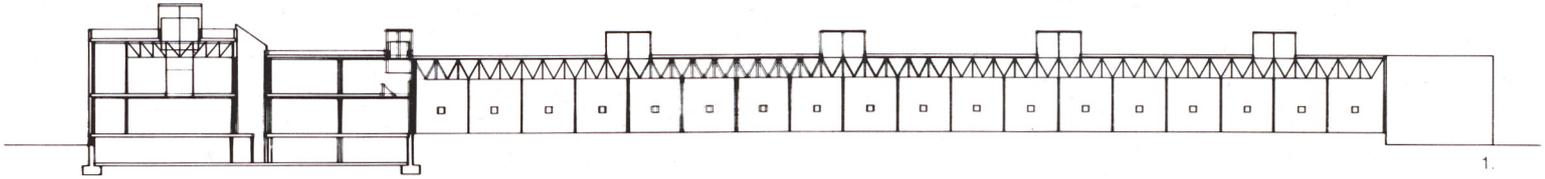
Lo cierto es que en el edificio Volumen las grietas de iluminación practicadas en la fachada disponen de controles móviles diversos, manuales, de la luz hasta un total oscurecimiento, mientras que se practican diversas tipologías de lucernarios en cubiertas y aperturas verticales en los muros que a su vez se controlan con diafragmas de maderas pintadas.

El edificio entendido como contenedor, receptor de exposiciones, como museo dedicado a la muestra de mobiliario y objetos de uso o artísticos, incluso cuando el uso de oficinas pueda entenderse como una muestra en uso del material que se exhibe, se distribuye y se vende.

La expresividad remisa de todos los elementos que se usan —muros, estructura, líneas de distribución eléctrica colgada, bombillas como elementos de iluminación, tabiques móviles— son los únicos medios compositivos del interior. Esa y no otra es la única razón del parentesco con la arquitectura industrial.

Mariano Bayón

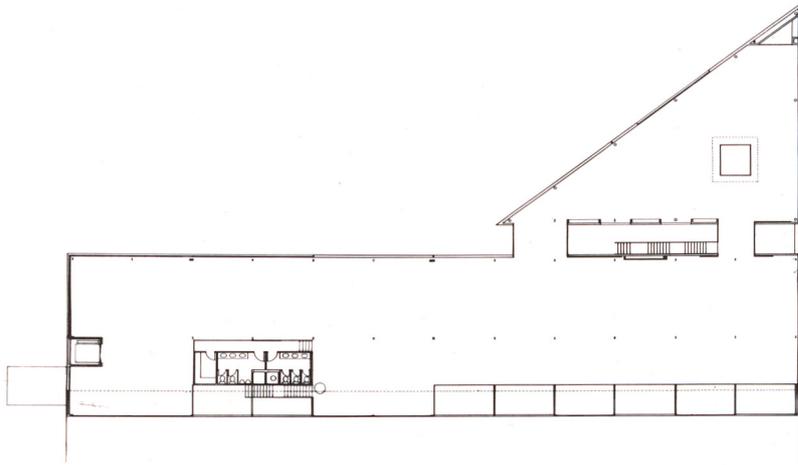




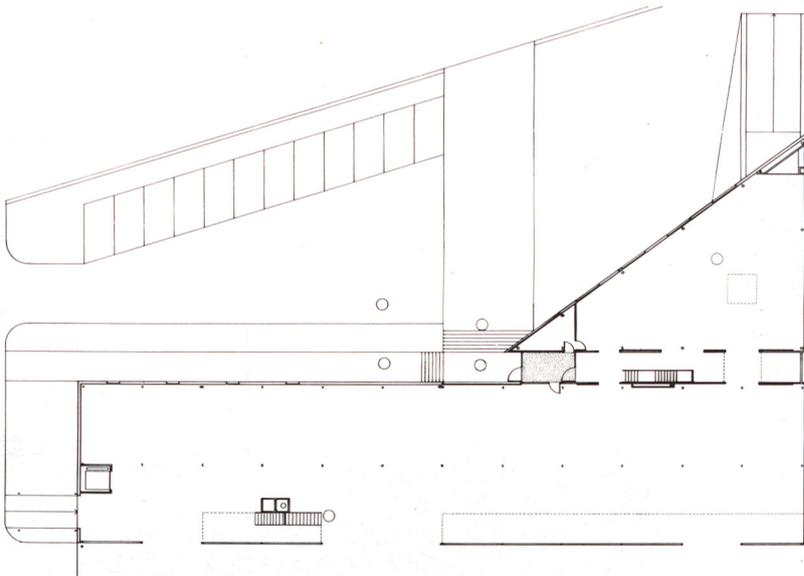
3.



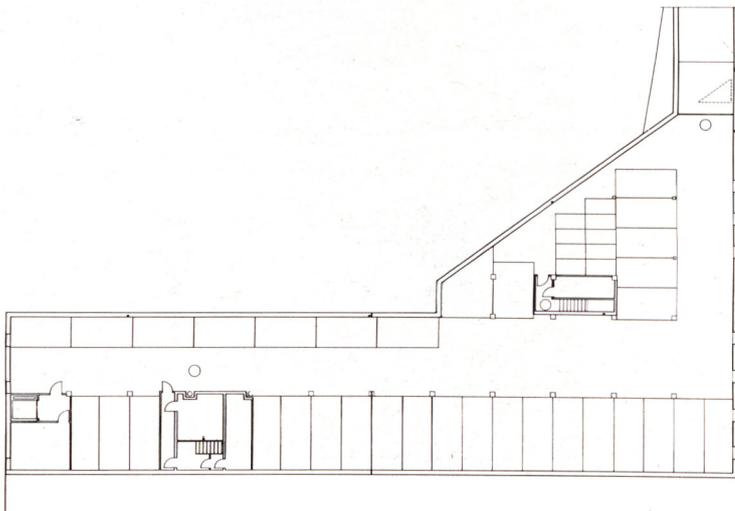
- 1. Sección general.
- 2. Alzado general.
- 3. Fachada. Edificio principal.



Planta superior. Edificio principal.



Planta baja. Edificio principal.



Planta sótano. Edificio principal.

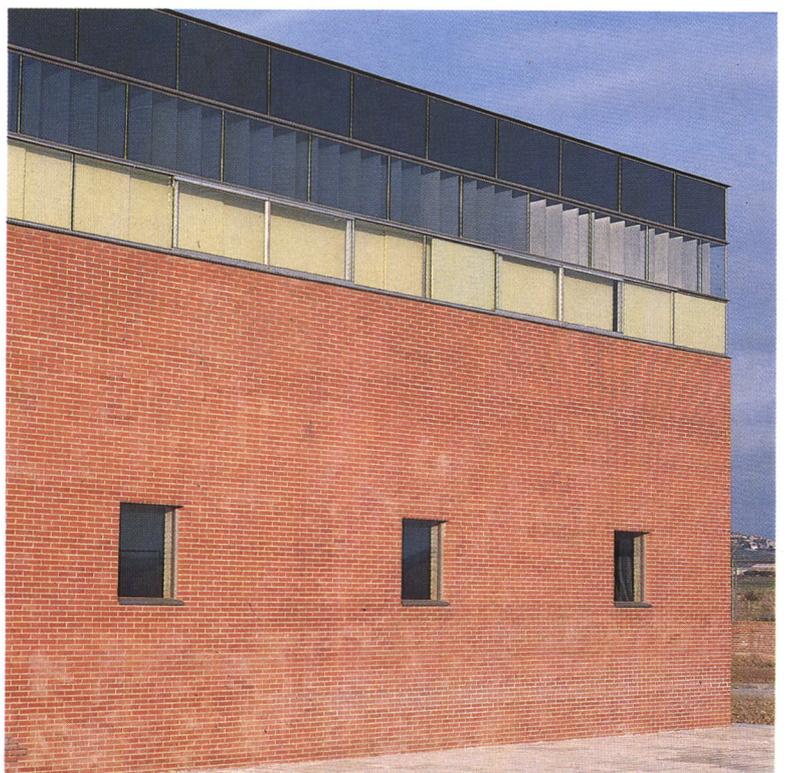


4.

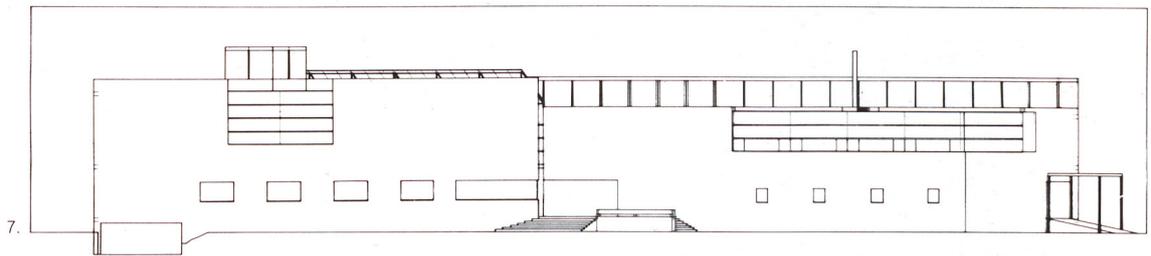
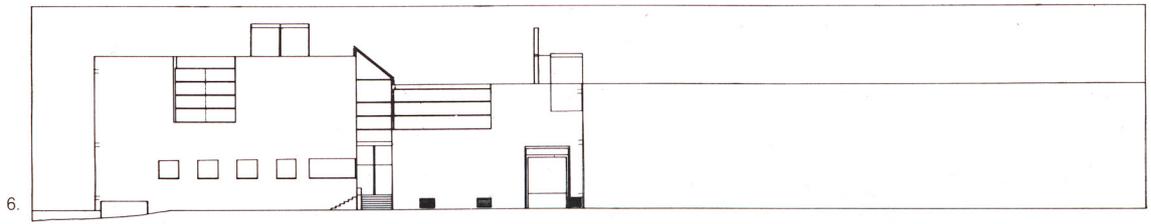
4.5. Detalles de fachada.

6,7. Alzados del edificio principal.

8. Acceso.



5.





9.

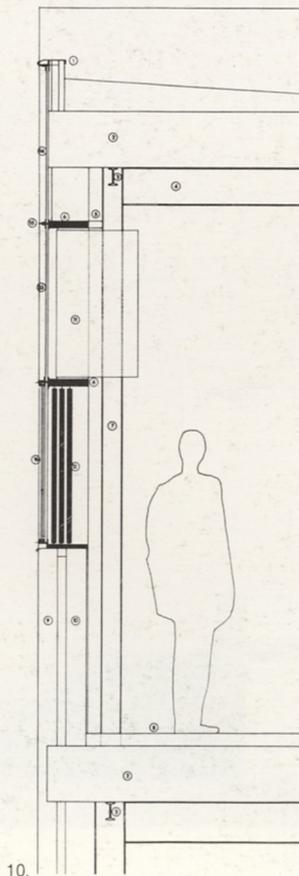
9. Vista interior. Elemento de oscurecimiento.

10. Cerramiento. Alzado y sección.

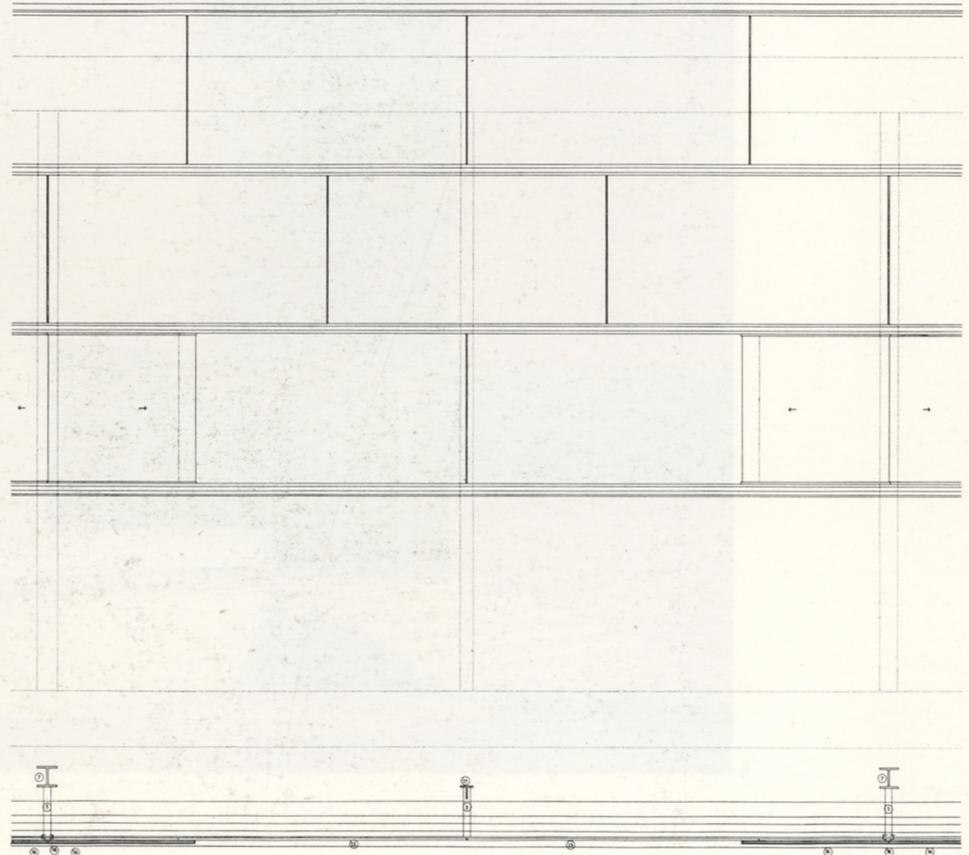
11. Sección por acceso.

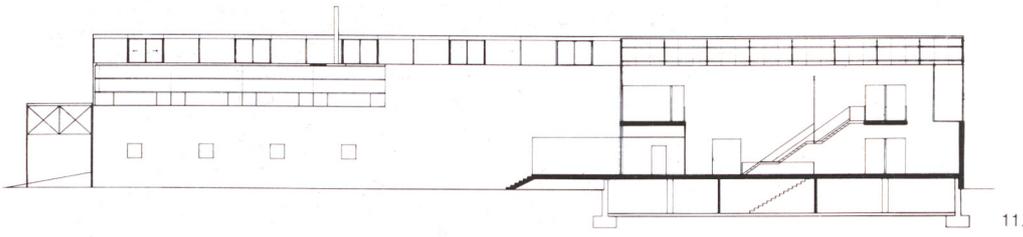
12. Interior. Acceso.

- 1 MONTAJE SOBRE ALMUELA DE CHAPA
- 2 BORNADO
- 3 MOLDURA
- 4 PVC - 250
- 5 CONECTOR A INCHERA
- 6 21 SE 20 CON MALLA ROMA
- 7 PANELES METALICOS
- 8 BORNADO EN TUBO
- 9 1/2" DE SE CANTONERA BORNADO
- 10 1/2" DE SE CANTONERA
- 11 MALLA METALICA UNIDA POR TRAMER (TRAMER LACRADA)
- 12 CUBIERTA SOBRE LACRADO
- 13 CANTONERA TRANSPARENTES
- 14 CANTONERA TRANSPARENTES CON CARRA METALICA PLANA
- 15 1 SE 20 F. CANTONERA
- 16 CANTONERA CON CARRA DE ALUMINIO
- 17 1 SE 20 F. CANTONERA INTERMEDIA
- 18 TRAMER DE CUBIERTA



10.







13.

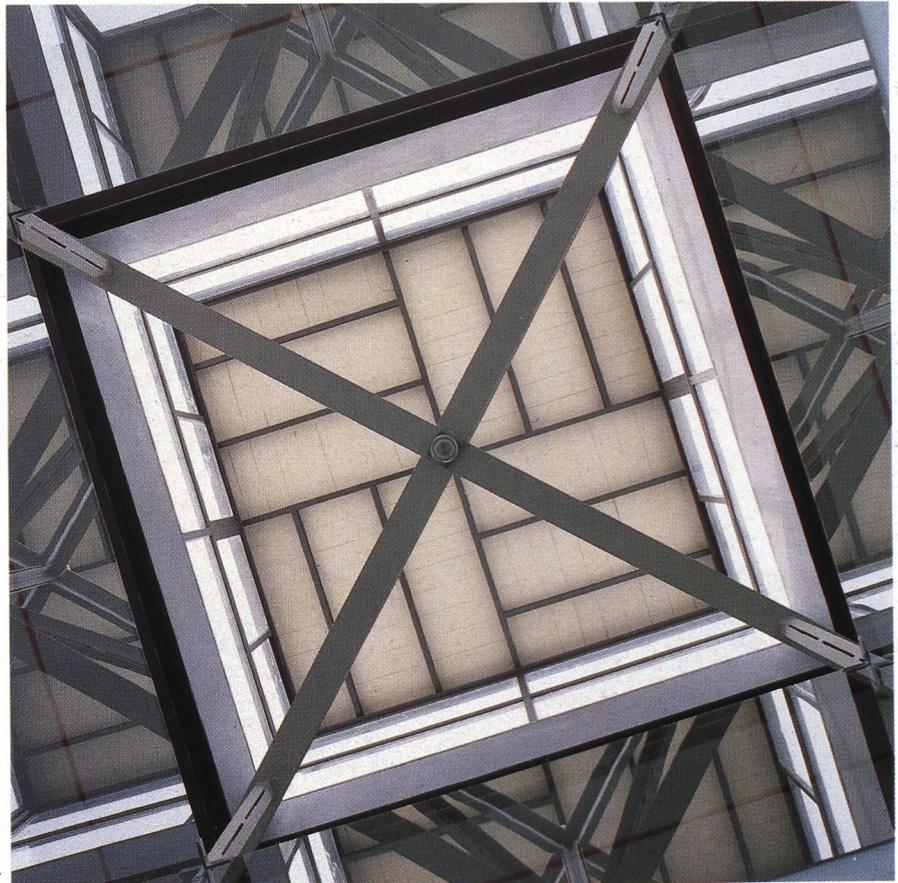
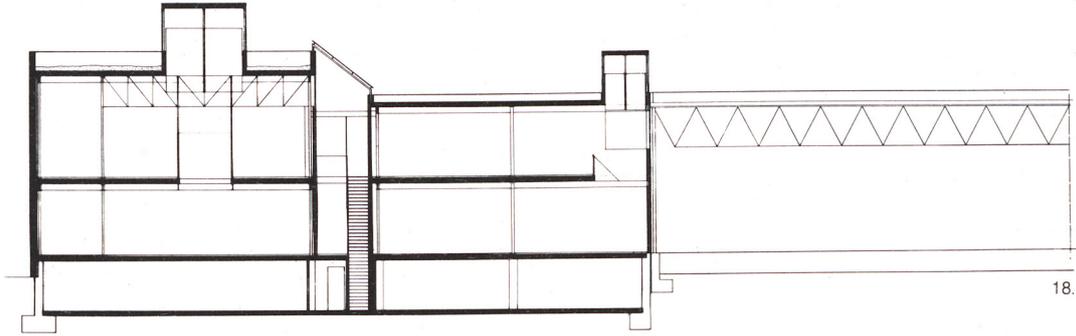
13,14,15. Vistas interiores.



14.







16,17. Lucernario central.

18. Sección longitudinal.