

LA VANIDAD COMO FATALIDAD Calatrava "versus" Foster

Tradicionalmente han sido el deporte de elite y el mundo del espectáculo los encargados de airear ciertas rivalidades profesionales, que no solo se limitaban a provocar aludes de una información más o menos veraz y tópica, sino que prácticamente obligaban a eludir la indiferencia y hasta cierto punto la imparcialidad, para tomar partido de un modo un tanto visceral por alguno de los rivales: Joselito/Belmonte, Tebaldi/Callas, Di Stefano/Kubala, Lollobrigida/Lo-ren, Carl Lewis/Ben Johnson, o más recientemente Induráin/Rominger han sido, a lo largo del tiempo, algunos de los más conocidos protagonistas de dichas "causas célebres".

Hasta el presente, la mayoría de las confrontaciones se presentaban dentro de unas coordenadas delimitadas por la cultura mediterránea tradicional. Ya se sabe: los países latinos difícilmente pueden eludir el componente emocional y su carga de violencia dramática; pero también saben como nadie apreciar la imagen lúdica del duelo con una óptica escenográfica: cualquier posible vacío de contenido puede sustituirse por la agitada belleza del ceremonial.

La reciente pugna entre Santiago Calatrava y Norman Foster, ciertamente dos arquitectos de alta competición, viene a inaugurar una nueva dimensión en el concepto de enfrentamiento habitual. Para una disciplina como la arquitectura, tan poco habituada a frecuentar los grandes medios de comunicación, verse de repente paseando por el lado salvaje de la acera y justo al límite del amarillismo puede provocar más de un sofocón entre los convencidos y convencionales defensores de un cierto tipo de elitismo profesional.

Y es que los tiempos están cambiando...

El pasado otoño (prácticamente coincidiendo con las exposiciones celebradas en Madrid, donde se recogían gran parte de los trabajos de las dos firmas), y con motivo de la adjudicación del concurso para la remodelación del Reichstag de Berlín, Calatrava acusaba a Foster

de haber copiado parte de su proyecto presentado en la fase previa; pero renunciaba a acudir a los tribunales por entender la enorme dificultad en el reconocimiento de la paternidad intelectual de la propuesta. Foster se defendía alegando que su proyecto no guarda ninguna similitud con la cúpula tradicional propuesta por el arquitecto español. De nuevo se volvía a abrir una vieja polémica y rivalidad que data desde los días de los Juegos Olímpicos de Barcelona, donde ambos habían dejado huella de su personal concepción estilística con sendas torres de telecomunicaciones: Montjuïc y Collserola.

Y es que, necesariamente, dos estudios de la envergadura de los de Calatrava y Foster se ven en la obligación de acudir a los concursos donde se deciden las obras de máximo prestigio y para ello entienden que la calidad de sus propuestas viene íntimamente ligada a la promoción de las "vedettes" que las avalan. Así, Foster y Calatrava asumen por vez primera en arquitectura el concepto ético que Steven Spielberg otorga a sus producciones: promoción que algo queda, y si lo que queda resulta que es bueno, fotografíalo bonito.

En definitiva, a lo que estamos asistiendo es al estreno en arquitectura de la aplicación de las más avanzadas reglas de mercadotecnia. Ahora bien, la pregunta del millón no puede ser otra: "¿Conseguirá convivir el mandato comercial con el espíritu de creación?"

Invito ahora al amable lector, a modo de posible aclaración, a un pequeño recorrido sobre la obra de ambos arquitectos.

Santiago Calatrava es una figura atípica dentro del más reciente panorama de la arquitectura europea. Pese a su juventud - nace en Valencia en 1951 -, representa la apuesta más sólida a favor de la regeneración del viejo concepto de vanguardia. Solo que ahora, aquella poderosa vitalidad dinámica que de alguna manera caracterizaba a las vanguardias históricas se ve sustituida por el compromiso en la ejecución de su propia solución técnica.

Si el Posmodernismo no hubiese fallecido de una muerte tan poco natural como su propio nacimiento, Santiago Calatrava (el comentario también valdría para Foster) habría tenido que firmar la partida de defunción. Porque la obra del arquitecto e ingeniero valenciano se sitúa decididamente en los antipodas del manifiesto posmoderno al sustituir la refrescante superficialidad atemporal de aquellos por un rigor ante el diseño, la escala y el orden, que impide en su propia formulación cualquier desviación o, al menos así era inicialmente, hacia la frivolidad.

Pero lo que da un carácter de mayor inquietud a su trabajo es una innata vocación por el riesgo, que le obliga a entender su obra como una sucesión de imágenes y proporciones, que a veces pueden parecer más próximas al mundo de la escenografía que al de la propia doctrina arquitectónica. Y es que Calatrava es, sobre todo, fronterizo; trabaja la arquitectura desde la orilla del ingeniero, construye con la mirada plástica del escultor y, finalmente, diseña con el rigor del filósofo.

A todo lo anteriormente expuesto no es ajena la propia formación académica de nuestro hombre. Calatrava estudia arquitectura en Valencia y se licencia en 1973. Posteriormente aborda la carrera de ingeniero civil en la ETH de Zurich, donde se doctorará en 1981 con la tesis: "Acerca de la plegabilidad de las estructuras" (toda una declaración de principios y a la vez anticipo de su futura trayectoria profesional). Ese mismo año se establece en la mencionada ciudad suiza, donde abre su primer estudio de arquitectura e ingeniería.

Naturalmente, el inevitable proceso de reeducación y la labor de síntesis necesaria para homogeneizar ambas actividades, junto con un decidido y confesado interés por la escultura (y en particular por la obra de Rodín y Brancusi), configurará a Calatrava como un artista multidisciplinar, de una proyección mucho más amplia que la del anecdótico "hombre de ida y vuelta".

En Calatrava, los años de educación y experiencia en Centro Europa se reflejan nitidamente en su obra. Puede que el secreto de su estilo haya que buscarlo en la imparcialidad frente a sus propias propuestas o simplemente en la ambigüedad de la objetividad (virtudes en sí decidi-

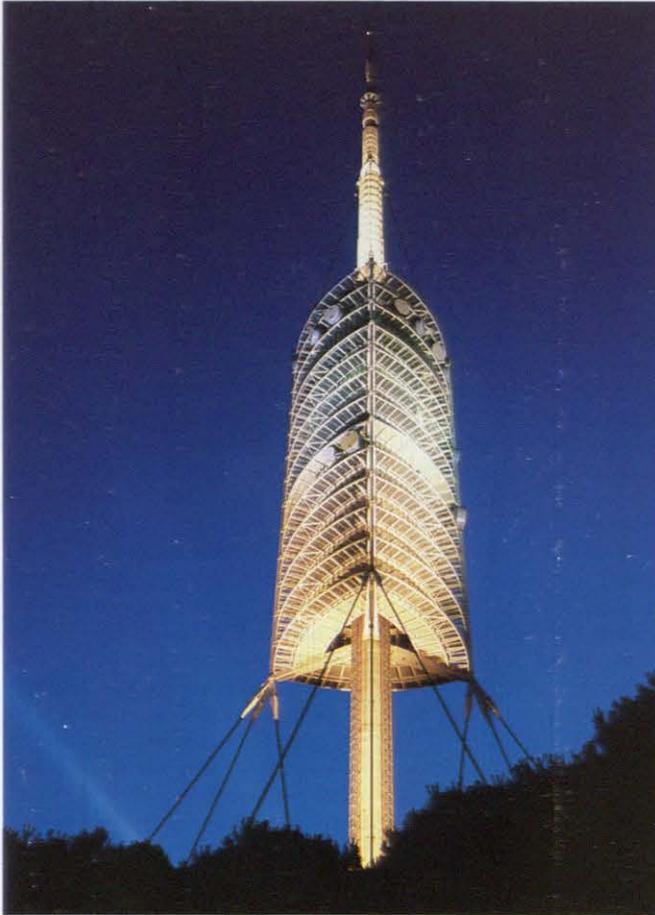
damente poco latinas). En Calatrava, su correlativo técnico siempre viene dado por la solución estructural, tan orgánica como perversamente objetiva. Este aparente distanciamiento se hace más evidente si comparamos las estructuras "óseas" de Calatrava, con las apuntadas por Fisac. Lo que en Calatrava son puras acciones mecánicas, en Fisac es arquitectura furiosa.

Calatrava nace a la fama recientemente; dos proyectos de idénticas fechas, 1983-85 y con el lugar común de actuar sobre edificios ya existentes: la fachada para la fábrica Ernsting en Alemania y la marquesina para la Central de Correos en Lucerna, Suiza: ambos, de carácter decididamente estructural (metálica) y deliberadamente conscientes de su geometría orgánica. A partir de ese momento y debido a la fascinación que ambos proyectos suscitan, empiezan a surgir encargos por toda Europa: edificio de oficinas en Suhr, escuela cantonal en Wohlen, ambos en Suiza; señalización de la Avenida Diagonal y Torre Olímpica de Montjuïc; aeropuerto de Bilbao; auditorio de Tenerife; pabellón de Kuwait en la Expo 92; estación de Lyon-Santolas; y, sobre todo, una serie de puentes en Gerona, Mérida, Burdeos, Bilbao, Berlín, Londres y, sin duda el más famoso, el del Alamillo en Sevilla.

Hasta la fecha, la evolución de su obra ha venido marcada por un desarrollo muy racional y objetivo de aquello que ya apuntaba en su tesis de Zurich: la preocupación por la estructura como elemento expresivo y la aspiración metafórica del movimiento. Así, en Bilbao se amplía la trama estética que Saarinen dio a la conocidísima terminal de la TWA, en el aeropuerto Kennedy de Nueva York; pero acentuando la metáfora del vuelo al otorgar formalmente al edificio el aspecto de una gran ave en el inicio de su despegue.

De otro lado, en sus obras estrictamente ingenieriles es evidente la aparición del componente arquitectónico. La estructura se desarrolla con la belleza (difícilmente se puede encontrar un puente más armónicamente hermoso que El Alamillo), pero sin llegar en ningún momento a traicionar su propio significado, adecuación o funcionalidad.

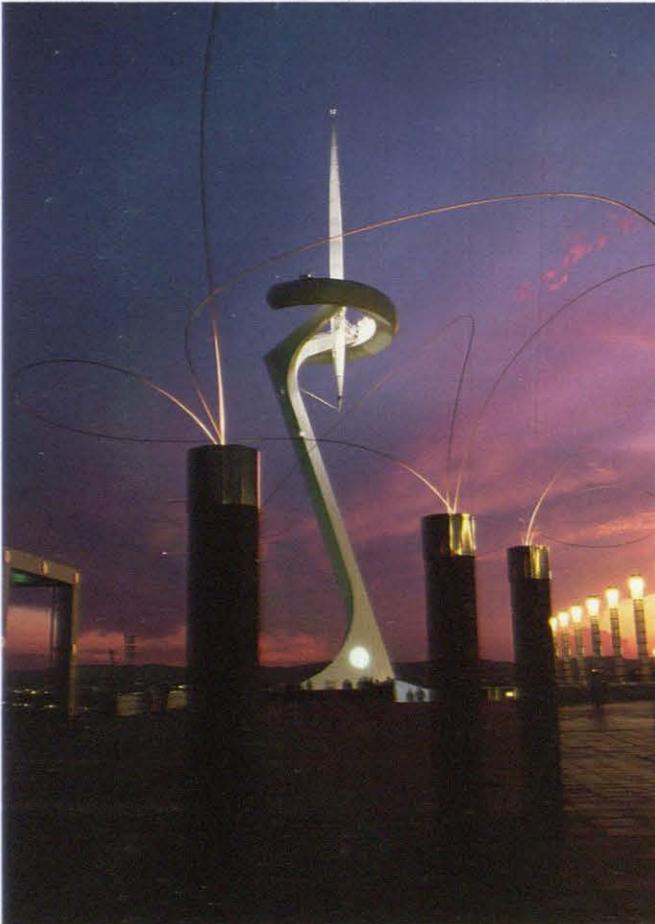
La única objeción ante tanta excelencia puede venir sólo por el exceso de virtuosismo. Cuando la



A.G.E. FOTOSTOCK

Norman Foster. Torre de Comunicaciones de Collserola. Barcelona.

Calatrava. Torre de Comunicaciones de Telefónica. Barcelona.



A.G.E. FOTOSTOCK

técnica se convierte en el principal apoyo del proceso creativo, la tentación por la "plasticidad" puede diluir definitivamente el resultado final. De hecho, las dos aportaciones más plásticas de Calatrava - Torre de Montjuïc y Pabellón de Kuwait - apuntan un cierto manierismo nada deseable, por no mencionar ese profundo desacato a la escala y al urbanismo que es el puente de Ondárroa. Y es que no hay que olvidar que el lado oscuro de la imparcialidad solo puede ser el cinismo.

Sir Norman Foster no solo gana en el apartado heráldico, también lo hace en edad. Nace en Manchester en 1935 y junto con Richard Rogers es el más conocido representante de la corriente neoproductivista británica, que a finales de la década de los cincuenta comienzan a proyectar edificios apoyándose en las posibilidades que les ofrece la tecnología punta. Son generalmente edificios rigurosos, pragmáticos y claramente destinados a habitar en grandes y cosmopolitas metrópolis, donde la posible ausencia de emoción se ve compensada por la rotunda elegancia de un diseño industrializado, solo apto para sociedades de economías super desarrollada, que en muchas ocasiones los utilizará como orgullosos emblemas de su prosperidad.

Como buen virtuoso, en Foster también cohabita cierta tendencia a la vanidad; y si es bien cierto que en el inicio de su carrera formulaba propuestas urbanas que pretendían reflejar el entorno (en el edificio para las oficinas Faber & Dumas, 1975, lo hace en sentido estricto al utilizar un muro cortina reflectante, similar al de las últimas propuestas de Bofill), en la Climatoffice (1971), probablemente debido a la colaboración con el hoy totalmente olvidado R. Buckminster Fuller, propone crear un entorno climático propio, ausente de toda referencia inmediata.

Pero el prestigio internacional le llegará a Foster desde la ciudad imposible: Hong Kong, la famosísima sede de la Hong Kong and Shanghai Bank Corporation (1979-86), donde la resonancia nominal y la suntuosidad en el pensamiento acarician la progresión en el tiempo del toque Von Sternberg; de igual manera que la aportación de ese paradigma y paladín de los consultores de ingeniería - Ove Arup - resume la filosofía del "high-tech" con la absoluta rotundidad de las obras maestras.

Se trata de un sofisticado proceso de cimentación bajo nivel freático, desde donde emergen cuatro cuerpos suspendidos de diferentes y

decrecientes alturas - 8, 7, 6 y 5 plantas cada uno -, y todo un repertorio de jácenas gigantes, elevadas mediante grúas y gatos durante la construcción, plataformas intermedias destinadas a áreas de descanso y reuniones, fachadas diferentes según la orientación, "lobby" de acceso a modo de plaza urbana, parasoles que también detienen el viento...

En síntesis, es el primer edificio-manifiesto capaz no solo de definir una postura creativa ante la arquitectura, sino también una época, una conducta y, desde luego y sin rubor, el pensamiento de un cierto tipo de sociedad: la capitalista. Es probable que el HKSB pueda tener una dudosa lectura ideológica; tan cierto como que su lectura arquitectónica es rotundamente abrumadora en su brillantez.

A partir de Hong Kong, Foster ya es una estrella indiscutible; su obra empieza a diseminarse por toda Europa: el premiado aeropuerto de Stansted (1966-90), en Inglaterra; la ya mencionada torre de Collserola en Barcelona (1988-92); la Mediateca y Centro de Arte Contemporáneo de Nimes (1984-93); hasta el proyecto en conflicto: la Reichstag berlinesa. Hasta el momento parece que Foster se resiste a cruzar el Atlántico (algo que su oponente Calatrava ya ha conseguido) y prefiere el dorado privilegio de ser cabeza de serie europeo.

Como en las grandes veladas pugilísticas, tras la presentación de los contendientes, ya sólo queda asistir al desarrollo del combate (las ampliaciones del Museo del Prado y del aeropuerto de Barajas pueden ser los próximos "rounds") y también preguntarse si semejantes colosos necesitan de tan dudosa cobertura publicitaria. Parece como si Calatrava y Foster, después de alcanzar el privilegio de ser admirados y respetados por todos aquellos que valoran su arquitectura como una pieza fundamental para la comprensión de la realidad cultural contemporánea, necesitasen el reconocimiento de las masas como esos tenores que se acercan al mundo del "pop" bajo la coartada de divulgar la llamada música culta, cuando en realidad lo único que buscan es el aplauso fácil junto al máximo rendimiento económico posible.

Y es que al final va a ser cierto el postulado de la Segunda Ley de la Termodinámica (versión Woody Allen): "Tarde o temprano, todo se transforma en mierda".

José María Fernández Isla

LEON BATTISTA ALBERTI

Mantua, Palazzo Te, septiembre-noviembre 1994

Mantua es una ciudad por la que desde los primeros años del Quattrocento hasta el Seicento pasaron extraordinarios artistas, dejando una profunda huella en su historia. Uno de ellos fue precisamente Leon Battista Alberti (1404-1472), quien dejó prueba de su genialidad no sólo con las dos obras que allí construyó —la iglesia de San Sebastiano y la imponente basílica de Sant'Andrea—, sino también con la influencia arquitectónica y la herencia que de él puede leerse en la cultura de la ciudad.

Siguiendo con la idea de ofrecer al público la obra de grandes artistas renacentistas, el Centro Internacional de Arte y Cultural del Palazzo Te le dedica a Alberti este año una interesante exposición. Recordemos, hace ya algunas décadas, la de Andrea Mantegna, y en 1989 la de Giulio Romano, dirigida por el recientemente desaparecido Manfredo Tafuri. El lugar elegido para esta ocasión es la Sala delle Fruttiere del fascinante Palazzo Te, proyectado por Giulio Romano.

En ella se muestra el trabajo realizado durante más de cuatro años por un grupo internacional de estudiosos, el "Alberti Group", dirigido por Joseph Rykwert —histórico de la Arquitectura, interesado en Alberti desde los años en los que trabajaba con R. Wittkove (ya colaboró también en Los diez libros de arquitectura, de L. B. Alberti, Londres, 1955), y Robert Tavernor, profesor de Arquitectura de la Universidad de Edimburgo.

A Alberti, uno de los mayores genios del Renacimiento, se le ha reconocido universalmente tanto el valor y la trascendencia de su obra construida como la de su obra teórica. Sin embargo, hasta ahora no se había conseguido relacionar suficientemente una con otra. En esta exposición se muestra por primera vez la correspondencia directa que existe entre la evolución del pensamiento del artista y su actividad arquitectónica. El grupo de estudiosos ha analizado ambos, el pensamiento y el proceso proyectivo de Alberti, recogiendo y examinando documentos his-

tóricos, presentados al público —medallas, manuscritos, dibujos, esculturas—, por un lado; y por otro, realizando nuevos estudios sobre lo que ha quedado de los edificios albertianos, para finalmente ofrecer una reconstrucción de sus proyectos originales. Trabajo interesante, y arduo también, si tenemos en cuenta la inexistencia de dibujos originales de los proyectos, las importantes variaciones sufridas por los edificios con el paso del tiempo y el hecho de que únicamente de dos de ellos se tiene la seguridad de que se construyeron tal y como él deseaba: el pequeño templete del Santo Sepolcro, en la capilla Rucellai, en el interior de la iglesia de San Pancrazio, y la fachada de Santa María Novella, en Florencia, pues los demás fueron acabados después de su muerte, por lo que pudieron sufrir algunas modificaciones.

Tanto en el proceso de trabajo seguido por el grupo y explicado por J. R. Rykwert al inaugurar la exposición como en su presentación al público, ha desempeñado un papel fundamental la informática. Un estudio fotogramétrico les ha permitido crear un archivo importante de las medidas de los edificios "albertianos". Gracias a ellas han obtenido nuevas valoraciones sobre las proporciones, lo cual les ha permitido comparar diversas hipótesis de proyecto e introducir, a medida que se desarrollaba el trabajo, nuevos datos para poder poner fin, reconstruirlos coherentemente, según los dictámenes teóricos de Alberti. Siempre con la ayuda de los ordenadores, han dibujado maquetas de los edificios más importantes, reproducidas posteriormente con madera, a una escala que varía de 1:10 a 1:200, y que pueden admirarse en el Palazzo Te: las fachadas de S. Maria Novella y de Palazzo Rucellai, el S. Sepolcro Rucellai, la Loggia Rucellai y Santissima Annunziata, en Florencia; la basílica de S. Andrea, la iglesia de S. Sebastiano, en Mantua, y el Tempio malatestiano, en Rimini.

El análisis conjunto de la obra teórica y constructiva de Alberti no sólo ha servido para la reconstruc-

ción de sus proyectos originales, sino que también ha quedado clara su preocupación por la construcción, la dimensión urbana de su arquitectura y la relación entre ésta y la ciudad; se han analizado sus estudios para Malatesta en Rimini, para los Rucellai en Florencia, y sus actuaciones en el centro de Mantua, relacionándolos con los famosos dibujos de ciudades ideales de sus contemporáneos. Han quedado patentes también algunos aspectos, hasta ahora quizá poco estudiados, como su gran interés por la tecnología antigua, o por transformar fragmentos o ruinas de edificio en nuevas creaciones, buscando siempre una relación entre lo antiguo y lo nuevo. J. Rykwert, en su presentación de Alberti, pone claramente de manifiesto la habilidad y originalidad con la que este artista fue capaz de crear, empleando elementos antiguos, tipos o modelos arquitectónicos utilizados posteriormente en toda Europa: en el Tempio malatestiano transforma un edificio medieval de ladrillo con tres naves, la iglesia de San Francesco, en un espléndido monumento moderno; e inspirándose en elementos tomados de la antigüedad, como el frente del templo, el arco de triunfo y el sistema de arco y columna tomado de los pórticos de los teatros, crea un tipo original, la fachada de iglesia con dos órdenes de columnas y frontón; o bien en el Palazzo Rucellai reinterpreta el palacio florentino, sobreponiendo en cada uno de los tres pisos una columnata que recuerda el Septizonium romano, creando un tipo arquitectónico, cuyo esquema se repetirá no sólo en los palacios privados, sino también en muchos edificios públicos.

Siempre gracias a la informática, en el Palazzo Te puede verse, a través de diez pantallas, la reconstrucción tridimensional de los palacios e iglesias y pasear por una ciudad albertiana ideal y virtual: se puede elegir qué monumento visitar, moverse alrededor de él, detenerse en la fachada o en los detalles o, si se quiere, incluso, introducirse en su interior. Siempre con el ordenador, se puede "hojear" el *De re aedificatoria*, considerado como el primer tratado "moderno" de arquitectura. En él, Alberti, tomando como ejemplo el *De architectura* de Vitruvio, define entre otros puntos el papel y la formación del arquitecto, los materiales de construcción, el proceso de proyección, o bien las relaciones entre la belleza arquitectónica

y las leyes naturales, entre el cuerpo humano y las leyes de simetría y proporciones en arquitectura, identificando diversas tipologías de edificios, atendiendo a estas geometrías y medidas.

Un trabajo tan vasto e interesante como el que se presenta en esta exposición requería, para que así quedase constancia de él, la publicación de un gran catálogo. En efecto, se trata de un gran volumen, por dimensión (contiene más de 500 páginas, ed. Olivetti-Electa) y calidad, que recoge todo el esfuerzo del "Alberti Group", con más de treinta ensayos sobre un Alberti preferentemente arquitecto, pero también teórico de la arquitectura, humanista, literato y pensador. Nos encontramos ante una actualización de los estudios albertianos, pues ofrece una documentación inédita y crea hipótesis e interpretaciones nuevas, dando al mismo tiempo una imagen cultural y científica de uno de los períodos más fructíferos y gloriosos de la historia de la humanidad.

Carmen Murua



ANTONIO PÉREZ

El objeto encontrado

EN EL ESPÍRITU DE FLUXUS

Hasta el día 8 de enero de 1995 se ha podido disfrutar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid de la exposición titulada ANTONIO PÉREZ, El objeto encontrado. Antonio Pérez es un personaje polifacético y muy peculiar. Su vida comienza en Sigüenza en el año 1934. Cursa estudios de Filosofía y Letras a partir de 1952 en Madrid; y desde ese momento se van a producir una serie de encuentros con personajes de nuestra cultura. Estos contactos - entre los que se incluyen entre otros los nombres de Francisco Mateos, Pío Baroja, Vicente Aleixandre y, posteriormente, Manolo Millares y Antonio Saura - lo van a configurar como un testigo privilegiado de la cultura contemporánea española. Además, su especial interés por las artes plásticas y sus continuos encuentros con la vanguardia de finales de los cincuenta le van a convertir en un intérprete muy destacado del fenómeno artístico de nuestro país.

Antonio publicará libros de poesía antes de trasladarse a París, donde trabajará en diversas imprentas y como traductor de libros. Desde 1961 será coeditor de la famosa revista Ruedo Ibérico, además de editar diversas publicaciones de poesía. En marzo de

1975 se instala en Cuenca, en donde reside actualmente.

A la vez que a su labor de editor de libros (especialmente dedicados a artistas plásticos contemporáneos), Antonio Pérez se ha dedicado a acumular durante estos últimos treinta años una amplia colección de más de 600 objetos de diversos tamaños y materiales, descubiertos en los lugares más variopintos. Algunos se conservan en su estado original; otros han sido manipulados levemente; pero todos ellos suponen una reflexión sobre el despliegue formal y conceptual que se origina durante la creación del objeto artístico. Antonio Pérez no es un artista; o por lo menos no lo es en un sentido habitual. Al contrario que el resto de los implicados en el análisis de la esencia de la estética actual, este personaje realiza su comprensión desde dentro; y además, por capricho, por placer y por idiosincrasia.

La exposición nos presenta una pequeña parte de estos objetos cargados de una belleza y simplicidad (e incluso, modestia), que sólo un objetivo poético consciente de la problemática actual del arte contemporáneo es capaz de llevarlo a cabo. He dicho antes que Antonio Pérez no es un artista, entre otras cosas porque a él no le gusta ese apelativo; pero todos sabemos que la noción de artista se ha ido redefiniendo de tal manera durante los últimos 70 años que quien sabe si no se equivoca.

La Fundación Antoni Tapies de Barcelona nos ha propuesto hasta el 29 de enero la exposición EN EL ESPÍRITU DE FLUXUS, organizada por el Walker Art Center de Minneapolis. Nos acerca a lo que supuso una actitud artística de carácter internacional surgida a finales de los cincuenta dentro de un contexto más amplio (el grupo Cobra, el lettrismo, la Internacional Situacionista, el Nuevo Realismo, ZERO y los "happenings" americanos), que desaprobaba a todos los niveles de enfoques del arte considerado de manera tradicional. Fluxus fue el más radical de todos.

La idea esencial de Fluxus podría resumirse en la consecución

de un espacio intelectual y vital lo suficientemente libre como para estar a la altura para combatir la opresión generada por la complejidad de la vida contemporánea. Para ello se pretendió una ruptura de las fronteras existentes entre las disciplinas artísticas y entre las convenciones culturales que posteriormente unificase todo en una postura general. De ahí surgió la acepción de "fluxus", formulada por George Maciunas, el gran mentor del movimiento, para hacer alusión a un proceso continuamente cambiante, que expresaba una actitud generalizada hacia la función del arte y de los artistas en la sociedad, hacia la naturaleza del objeto artístico y, esto es lo más importante, hacia la relación entre el arte y la vida. A partir de aquí podemos empezar a comprender tanto la multiplicidad de medios expresivos utilizados como las contradicciones inherentes al concepto "fluxus".

Fluxus se caracterizaba por la total libertad de acción por parte de sus miembros, que podían interpretar a su gusto las obras de los demás, menoscabando directamente la idea de la autoría de la obra de arte. Además, su naturaleza era especialmente performativa; y la importancia de sus publicaciones y múltiples residía en el acto de su creación y no su estatus de objetos artísticos tradicionales. De hecho, Fluxus rehuía sistemáticamente la relación habitual del arte con el comercio, así como su eventual situación en el museo. De ahí la importancia trascendental de sus "performances", para convertir así el cuerpo humano en el centro de sus obras como metáfora de la esencia del hombre y como nexo de unión entre el objeto creado (que en el caso de Fluxus podía ser cualquier acción banal) y el público. Se subrayaba la interacción entre el mundo material y el mental, y se pretendía despertar al público, expandir su conciencia social, estética y política.

Los temas explorados a través del cuerpo humano por los artistas Fluxus para tales fines estaban relacionados muchas veces con el género sexual, con la raza y, sobre todo, con el humor. Era un humor sencillo, utilizado tanto como ataque a las convenciones como para dar profundidad psicológica a los actos triviales de la vida cotidiana y provocar un acercamiento por parte del público. Las "performances", que se constituían en un principio como la realización de una determinada acción nunca demasiado compleja de llevar a cabo, pretendían

en este sentido desvelar lo extraordinario que se esconde detrás de lo ordinario.

En su visión del mundo como un proceso y no como un objeto, y en la búsqueda de un pensamiento no racionalizado, Fluxus está relacionado directamente con el budismo zen, sobre todo a través del genial músico John Cage, de quien recoge además su radical estética, proponiendo una música que puede utilizar cualquier sonido y prescindiendo de la voluntad de hacer música como elemento imprescindible para ser tal. Cage lega a los artistas el deseo por la búsqueda de nuevas posibilidades creativas.

El dadaísmo, y en especial Marcel Duchamp, es otra de las grandes influencias de Fluxus. El dadaísmo afirmaba que la verdadera fuerza del arte residía en su relación con la vida, pero no con la vida burguesa ni con la vida en conexión con un pensamiento de relaciones racionalizadas, sino con las cosas insignificantes, con el continuo cambio, con la irracionalidad y las contradicciones inherentes a la esencia humana. Fluxus está empapado en todo esto, pero por otra parte se sitúa en un momento histórico muy distinto y con una clara inclinación hacia lo social, cosa que el dadaísmo no hizo.

Particularmente pienso que también podemos buscar los orígenes del espíritu Fluxus en la obra de escritores esotéricos tales como Krishna Murti y G.I. Gurdjeff. Ellos también pretendían despertar la conciencia del ser humano a través de un pensamiento no racional y más libre.

Artistas que se autodenominaron como "intermedia", entre los que podríamos nombrar a Dick Higgins, Al Hansen, La Monte Young, Yoko Ono, Henry Flynt, Jackson Mac Low, Nam June Paik, George Brecht, Robert Filliou, Alison Knowles, Emmett Williams, Ben Vautier y, por supuesto, George Maciunas, además de muchos otros, tomaron parte activa en Fluxus. Procedían de las disciplinas más diversas, pero configuraron no sólo una postura artística, sino también una manera de interpretar el mundo. Las actividades Fluxus cesaron casi por completo en 1978, después de la muerte prematura de Maciunas. Pero el espíritu Fluxus, que es esencialmente cambiante e imposible de institucionalizar, sobrevive triunfalmente desde hace más de treinta años. Una exposición muy interesante.

Christian Domínguez



LUIS BARRAGÁN

Las metáforas del paraíso

La sala de exposiciones del M.O.P.T. en Madrid recoge en la actualidad la obra más relevante del arquitecto mejicano Luis Barragán. Nacido a comienzos del siglo XX, se gradúa en los años 20 como ingeniero y produce uno de esos deslizamientos, después de su etapa formativa, que deriva hacia una arquitectura con un énfasis especial en lo poético. Ensayó su introducción a la arquitectura por caminos muy personales, que aunaban conceptos tenidos por irreconciliables hasta el momento. Por un lado, la tradición, que incorporaba en su obra el componente racional; y por otro lado, la atracción por lo singular, que introducía la variante irracional en su trabajo. Poco afecto al exhibicionismo de exterioridades, incorpora en su arquitectura un lenguaje cargado de sentido, que recurre a la economía de medios llevando a una categoría magistral la producción en arquitectura de atmósferas. Alejado durante toda su vida de la trivialidad que movía la polémica entre izquierdas y derechas en el mundo de la cultura, se enfrentó con firmeza a la invasión de los modos de vida y estereotipos norteamericanos que llegaban a Méjico con gran fuerza.

Sus obras son propuestas de un tiempo totalmente distinto al actual. Los ecos de las arquitecturas criollas, la gran cultura del Mediterráneo y la influencia del mundo árabe se unen para materializar la calidad sintética de su obra, que - por el contrario - se encuentra cargada de emociones. Su forma de concepción espacial avanza más por la supresión que por la agregación, definiéndose - a la manera taoísta - por lo que no tiene más que por la pluralidad de gestos y efectos.

Su arquitectura convive con la inmensidad del paisaje mejicano, con su luz, en lugares donde no existen diferencias entre el adentro y el afuera. Es un juego geométrico y metafísico, donde lo lleno y lo vacío se intercambian. Sonido y silencio, acción y abs-

tención, presencias y ausencias describen las arquitecturas de Luis Barragán.

Dos personajes ejercieron gran influencia sobre él: en los años 20, el paisajista francés Ferdinand Bac, que incorpora en el trabajo de Luis Barragán la necesidad de poetizar el espacio público; y la figura del historiador de arte y artista alemán Mathias Goeritz, que a finales de los años 40 llega a Méjico, tras años de exilio en España y Marruecos. Goeritz traslada al arquitecto mejicano un interés por la dimensión antropológica en el arte, así como las memorias de su formación alemana - Itten, Mendelshon, Taut, Piscator y Reinhardt -. Esta influencia se ve patente en Tlalpan, Torres de Ciudad Satélite, la casa Giraldi, la casa Bernal Molina, las Arboledas y Los Clubes - Fuente de los Amantes -. Estos dos últimos proyectos son imaginados como colonias hípicas, en donde la presencia de los personajes parece inexistente. La casa Folke Eggerstrom incorpora al espectador una visión onírica, donde caballos purasangre se entremezclan con estanques, muros y arboledas.

En 1980 obtuvo el premio Pritzker, irrumpiendo con gran fuerza en el enrarecido ámbito de las arquitecturas tardomodernas.

Las fotografías que presenta la exposición excluyen sistemáticamente el paisaje moderno, tanto su modo de vida como sus artefactos y símbolos.

Su obra liga recursos pictórico-arquitectónicos de gran interés, siempre regidos por esa claridad que trata de disminuir el número de elementos a lo esencial.

Renunciando a comprender y a diseñar las grandes ciudades, construyó guetos privilegiados para vivir, escuchando rumores de arboledas y oliendo espacios donde la tensión mantenida al límite entre lo ascético y lo sensual carga de energía a estos paraísos perdidos.

Aurora Herrera Gómez

