

EXPOSICIONES

ABRAHAM ZABLUDOVSKY

50 Años de ejercicio profesional

Dentro de las diferentes manifestaciones de la cultura mejicana, la arquitectura ocupa un lugar preponderante. Esta manifestación está cimentada en grandes y esplendorosas construcciones prehispánicas, las cuales aún podemos apreciar en el resto de las ciudades de la meseta, como Teotihuacan, Monte Albán y en el centro de la gran Tenochtitlán. La herencia cultural incluye ciudades mayas como Chichen Itza, Uxmal y Palenque. Son estos antecedentes los que fundamentan y dan expresión a la arquitectura moderna, a su vez influida por

diferentes corrientes de Europa.

Nuestro rico patrimonio arquitectónico puede dar testimonio fiel de esta relación de intercambio, que nos enriquece y nos da una vigencia participativa internacional. Por lo antes mencionado, es verdaderamente significativo para nuestra cultura arquitectónica que en estos días dos exposiciones sobre la obra antológica de los arquitectos mejicanos Luis Barragán y Abraham Zabludovsky sean presentadas en foros extranjeros.

La de Luis Barragán, después de su presentación en Madrid, Lisboa y Méjico, retorna-

rará a Europa para ser presentada en Berlín, Venecia, Milán y Helsinki, y después en otras ciudades como Tokio y Sao Paulo. Esta exposición surge de la idea y la iniciativa de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda del Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente de España en el año 1993. Su Departamento de Exposiciones ha tenido logros fundamentales dentro del panorama arquitectónico internacional al cumplir con la muy noble tarea de difundir la buena arquitectura de España y de múltiples arquitectos de diferentes países.

La exposición de Abraham Zabludovsky será inaugurada el próximo 9 de mayo en el Museo Diocesano del Pía Almoína de la Ciudad de Barcelona y permanecerá en exhibición hasta el 12 de junio del presente año. Todo ello, como producto de un grupo de profesionales que creen en la trayectoria del trabajo realizado por este arquitecto mejicano. En esta ocasión tan sólo se presentan setenta de sus más de doscientas obras realizadas durante sus 50 años de ejercicio profesional.

La exposición estará apoyada por la presentación del libro "Abraham Zabludovsky, Arquitecto (1979-1993)", que fue editado en español por Noriega Editores y que en su versión en inglés

"Abraham Zabludovsky Architect" es producto de Princeton Architectural Press. El prestigioso arquitecto catalán José María Botey se encargará del montaje y presentación de la exposición.

Abraham Zabludovsky, es titulado de la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Autónoma de México (1945-1949), donde recibe las enseñanzas de sus maestros Villagran, Del Moral, Pani y otros. Admirador de la obra de Mies Van Der Rohe y sensiblemente impactado por la obra de Nieme-

yer al presentarse en México la exposición "Brasil Construye", y con los antecedentes teóricos del constructivismo expresado por Le Corbusier, se inicia en la profesión de forma plena con el proyecto del Centro Deportivo Israelita (1945). Después vendrán proyectos interesantes, como los edificios de departamentos del Rincón del Bosque (1952) y de Schiller y Horacio (1959), y el conjunto habitacional de Torres de Mixcoac (1967), con el cual se inicia una sociedad por más de 23 años con el arquitecto Teodoro González de León. A partir de este momento realizan proyectos tan variados e importantes como museos, edificios recreativos, bancos, departamentos habitacionales y edificios gubernamentales, de los que destacan el Instituto Nacional de Fondo a la Vivienda de los Trabajadores (1973), el Colegio de México (1975) y el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo (1981).

Con el proyecto y la construcción de la Casa Sacal (1968) se conjugan sus ideas y su experiencia de constructor. Experimenta una vez más con los sistemas constructivos y con acabados en fachadas; y, como resultado de ello, al paso del tiempo le daría a él y a sus colaboradores una etiqueta distintiva de prestigio nacional e internacional.

Aún creyendo necesario consolidar su experiencia, realiza el proyecto y construcción de su casa (1969), a lo largo de 3 años, y termina por obtener una reputación de proyectista serio y consumado.

No dudo que el público entendido de la ciudad de Barcelona sabrá apreciar con detenimiento e interés la obra de tan respetado arquitecto mejicano. ■

Salvador Rodríguez

Edificio de departamentos. Torre Manhattan (1975). Arqs: Abraham Zabludovsky y Teodoro González de León. Vista de la fachada sudoeste.



AGUSTÍN CELIS

Pintura y arquitectura

Pintura y arquitectura han sido dos mundos estrechamente ligados en la trayectoria personal y profesional de Agustín Celis, artista plástico y profesor de Análisis de Formas en la ETSAM. No es fácil encontrar en el panorama artístico actual, donde cada vez se evidencia más la fractura entre las distintas artes, una obra plástica involucrada en la iconología arquitectónica como la que nos presenta Celis en la sala de exposiciones de la Fundación Cultural COAM.

Desde el privilegio de la reflexión que otorga la pintura, Celis vuelve su mirada a las esencias de la memoria, retomando uno de los temas clásicos en la representación arquitectónica como es el género de las ruinas, quizás una de las poéticas figurativas más complejas y con más matices de la historia del arte, que comparten por igual arquitectos y pintores.

Desde las recuperaciones formales de la antigüedad de Mantegna, pasando por la Arcadia idealizada de los cuadros de Claudio de Lorena, Patel o Lemaire, la ruina ha sido, seguramente, el objeto arquitectónico que mayor fascinación ha despertado, y cuyo interés ha trascendido más allá de lo estrictamente disciplinar. Mucho tiene que ver con esta fascinación la gran cantidad de valores a ella asociados, valores que —como señalaba Riegl— abarcan lo histórico, lo estético y lo conmemorativo.

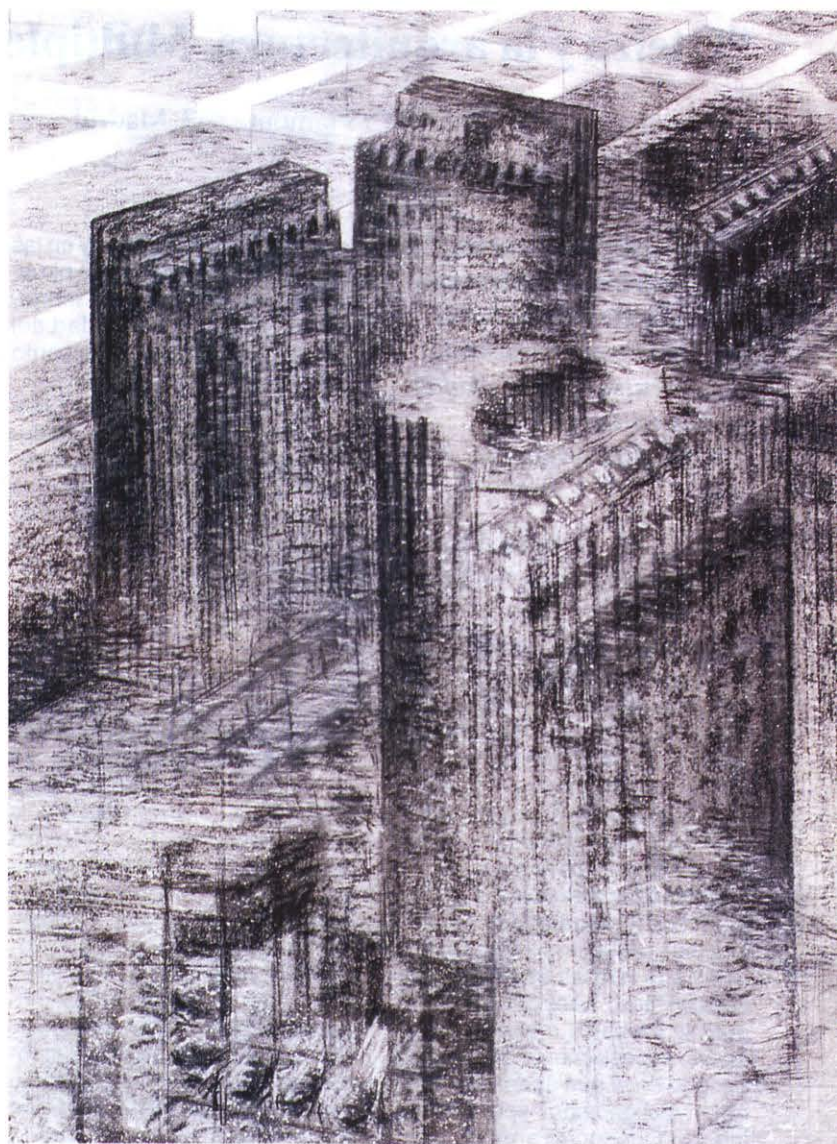
“¡Oh las hermosas, las sublimes ruinas! ¡Qué firmeza, y al mismo tiempo que ligereza, seguridad, facilidad de pincel! ¡Qué efecto! ¡Qué grandeza! ¡Qué nobleza!”, escribía Diderot en los Salones de 1767 describiendo las ruinas de Hubert Robert, en la misma época que Clefisseau y Robert Adam dibujan las ruinas de Spalato, que los alumnos de Panini —como Natoire, Vernet, Cochin o Barbault— dibujan junto a Piranesi los restos de Roma,

que arquitectos como Le Roy o Stuart recogen gráficamente las imágenes de sus viajes por Grecia. Aquellas representaciones, entre lo arqueológico y lo pintoresco, lo arquitectónico y lo pictórico, dejaron paso a la visión más íntima y sensible del romanticismo, a las ruinas solitarias de Friedrich o los paisajes tormentosos de Cozens.

Desde entonces, la representación de las ruinas se ha convertido en un acto fundamentalmente privado, ligado a la formación del artista. No pocos arquitectos, al igual que Le Corbusier o Kahn han cedido a la grata atracción de representar en un cuaderno de notas aquellos fragmentos de Roma o Grecia escogidos al azar entre un cúmulo de ruinas. En España, así como en otros lugares, la tradición del género de las ruinas ha sido poco influyente debido, entre otras cosas, a la escasez de restos suficientemente atractivos y abundantes de modo que puedan ejercer su influencia cautivadora. No es de extrañar por ello que las ruinas hayan sido uno de los géneros más ligados al viaje como instrumento de formación y generación de ideas.

La obra que nos ofrece Celis se entronca con esta tradición del artista nómada, recreador de formas y espacios cambiantes en sintonía con sus experiencias. La génesis de los cuadros que nos presenta hay que buscarla en su formación académica en Roma y en los muchos años de idas y venidas a ese contenedor de reliquias arquitectónicas. Memoria de un pasado milenario y memoria de una experiencia personal es la síntesis que Celis recrea en esta exposición, ingredientes que maneja y manipula para presentarnos una lúcida metáfora del presente.

Sí algo conviene destacar de esta nueva visión de lo viejo, que se nos brinda bajo el título de “Vestigia”, es la superación de la



Sin título. Papel. Técnica mixta. 100x70

mera figuración que el artista realiza de los fragmentos arquitectónicos, que se muestran en la colección de óleos (aunque bastarían por sí solos para merecer una exposición aparte), para presentarnos unos dibujos en donde la manipulación gráfica de la ruina la convierte en metáfora de un mundo contemporáneo, en el que la arquitectura pugna por tener una memoria. La ruina adquiere así su carácter más simbólico, fragmento atemporal de la experiencia humana. La manipulación de esos fragmentos y su transformación en elementos arquitectónicos de la ciudad (que acertadas las referencias figurativas a los pioneros de la visión urbana: Hilberseimer, Grosz, Lang, Poelzig) son un desesperado intento de fijar nuestro tiempo, un tiempo sin memoria, un tiempo sin ruinas. ■

F.C. D'Amico

“Oteiza y la arquitectura. Múltiple reflejo...”

Fundación cultural COAM. C/ Piamonte, 23 Madrid
Abril-mayo 1996

“Como quería Mondrian, la colaboración del artista con el arquitecto es para hacer del espacio habitable de la arquitectura (y de la ciudad) una construcción espiritual pero sin obra de arte”

Jorge de Oteiza
“Quosque Tandem...”

Hace ya treinta años José M^a Moreno Galván expresaba públicamente su deuda con Jorge de Oteiza como la persona a la que debía más ideas, orientaciones y formación, no sólo en el campo de la teoría de la creación artística. Hoy quiero hacerlo yo, y no soy el primero que lo hace, desde el plano de la creación arquitectónica. Sus propuestas escultóricas, sus proyectos arquitectónicos y sus teorías estéticas han supuesto un apoyo intelectual para la obras de muchos arquitectos, especialmente en un largo período en el que apenas existieron investigaciones sobre la forma. El “Quosque Tandem...”, el “Propósito Experimental” (Nueva Forma), la “Ley de los cambios”, el libro de Pelayo Orozco... han sido publicaciones de constante consulta por varias generaciones de arquitectos. Pero sobre todo su concepción espacial —el vacío obtenido por desocupación, antecedente de tantas propuestas “minimal”, “land” o “conceptual” art, y el mismo concepto de desocupación como presencia activa de la ausencia (como obtención vacío)— ha abierto una vía experimental para muchos proyectos arquitectónicos. El vacío encontrado como final de su investigación abstracta, que “no se ocupa, no se pinta, se piensa”. El vacío estéticamente desocupado que, como espacio, es espiritualmente receptivo. El vacío como desocupación conclusiva de la expresión en arquitectura, en palabras de Juan Daniel Fullaondo. El vacío que al comienzo de sus investigaciones (“el futuro está en el origen”) le explicará el hueco del cromlech sagrado neolítico como

raíz de la identidad vasca y en las últimas, en una asombrosa pirueta filológica, le llevará del morfema arr (hueco, concavidad del cielo) a definir arquitecto como constructor de huecos, vacíos.

La relación de Jorge de Oteiza con la arquitectura se produce desde los primeros momentos de su instalación definitiva en España de vuelta de su largo viaje americano. Entre 1950 y 1954 realizará el monumental friso de los apóstoles para la Basílica de Aránzazu, que gana por concurso; aunque habrá de esperar hasta 1969 para que las esculturas de entonces, coronadas por una furiosa “piedad”, se coloquen en la arquitectura construida por los arquitectos Francisco Sáenz de Oiza y Luis Laorga. En los veranos asistirá a los cursos de arte de la Universidad Internacional Meléndez y Pelayo de Santander; y en 1953, Curso de Arte Abstracto, pronunciará la ponencia “Escultura Dinámica”. En estos cursos convivirá además de con los numerosos artistas y críticos asistentes, con los arquitectos preocupados por el debate artístico sobre lo abstracto, como J.L. Fernández del Amo, L.F. Vivanco, R. Aburto, R. Vázquez Molezún, etc., con los que compartirá planteamientos e iniciativas. En este año realizará la escultura que remata el ábside de la Iglesia del Colegio Apostólico de Arcas Reales, del arquitecto Miguel Fisac, y las de la fachada e interior de la Cámara de Comercio de Córdoba, de los arquitectos Rafael de la Hoz y José María García de Paredes, donde además creará el increíble mostrador-escultura de hormigón armado que divide el espacio único de vestíbulo y oficinas, y que podemos considerar como su primera propuesta arquitectónica.

Sin embargo el verdadero Oteiza arquitecto se iniciará en su propuesta para el Concurso Internacional para el Monumento al Preso Político, en Londres en este mismo año, en el que tres columnas, una de ellas tumada, configuran un espacio interior, un vacío, “que es la sus-

tancia expresiva y trágica del monumento”. En el año 1954 realizará junto a los arquitectos Francisco Sáenz de Oiza y José Luis Romani uno de los ejercicios más interesantes y bellos de la arquitectura moderna española: la capilla para el Camino de Santiago, que recibirá el Premio Nacional de Arquitectura del año siguiente. Una estructura espacial regular y liviana como cubierta de un potente muro escultórico con relieves sobre la vida del apóstol.

Los años siguientes hasta el final de la década de los cincuenta, en que abandonará su actividad experimental serán el momento culminante de ésta; serán años de enorme actividad creativa en los que al final se concluirá su proceso escultórico; en ellos aparecerán propuestas arquitectónicas que abrirán caminos llenos de sugerentes posibilidades y, además, se gestarán un buen número de formulaciones teóricas sobre la creación artística.

En la escultura proseguirá insistiendo apasionadamente en la experimentación de la vía que le ha abierto el concepto de desocupación, (“me encontraba en mi escultura descontando expresión, silenciando lenguaje, como necesitando por inmovilización, de espacios vacíos, receptivos, sacralizados, de protección”), para llegar al hueco, al vacío, (“planteándome un vacío como obtención por desocupación espacial, frente al concepto de vacío en Malevich como espacio dado”). Recibirá el Gran Premio Internacional de Escultura en la Bienal de Sao Paulo de 1957, y dos años más tarde, en la plenitud de su prestigio internacional, abandonará su actividad como escultor al considerar concluido su proceso experimental.

En la arquitectura realizará la instalación expositiva del Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas, de los arquitectos R. Vázquez Molezún y J.A. Corrales, medalla de Oro de la Exposición en 1958; y construirá junto al arquitecto Luis Vallet la estela funeraria y Capilla-monumento al Padre Donosti

en un lugar mágico y significativo para él, junto a los cromlech de Aguiña en el inmenso circo formado por la Peñas de Aya, San Antón, Bianditz y otros antiquísimos montes del macizo de las Cinco Villas. Luis Vallet, arquitecto por ahora poco conocido, será, sin embargo, uno de los pioneros de la arquitectura moderna en Guipúzcoa; y será, por otro lado, el arquitecto elegido por Jorge de Oteiza y Néstor Basterrechea, después de un intento con Oiza según creo, para la construcción de su casa en Irún en un lugar igualmente significativo, a escasos metros del Puente Internacional sobre el río Bidasoa que une a España con Europa, (“animal fronterizo me declaro”), y con un hermoso y amplio panorama en la parte trasera sobre Fuenterrabía, el Jaizkibel y la bahía de Txingudi.

La vía experimental con que concluye su investigación escultórica se desarrollará en sus proyectos arquitectónicos en donde se pasará de una estatuaría relacionada con la arquitectura de los edificios, en los que se inserta al entendimiento de una única disciplina donde ya no hay obra artística ni arquitectónica sino una construcción espacial en la que el vacío es el protagonista, en donde el lugar de la escultura queda definido por su desocupación, y en donde toda expresión queda excluida de la arquitectura. Es el Oteiza arquitecto que ya en su memoria para Sao Paulo, “Propósito Experimental 1956-1957”, exponía además de su descubrimiento del hueco como forma desocupada, nuevas proposiciones conceptuales para elementos arquitectónicos, como la ampliación especial del muro, la pared-luz, la estela funeraria, etc. “Hoy oriento todo mi interés más que a la integración funcional de la estatua con la arquitectura y el mundo (...) a la determinación final de la obra como servicio metafísico para el hombre. Incluso como sitio sólo, espiritual, para el alma sola de espectador”.

La oportunidad de poder exponer estas ideas, iniciadas en el proyecto para el monumento al preso político, se la proporcionará el Concurso Internacional para un Monumento a José Batlle y Ordóñez en Montevideo. El proyecto realizado junto al Arquitecto Roberto Puig, que ganará el primer premio y que desgraciadamente no se

construirá, propondrá un gran edificio prismático, horizontal, sin formas, "minimal", cerrado al exterior aunque abierto a la luz cenital, elevado en la colina frente al mar, sobre un cuerpo bajo inexistente del que se prolonga un largo muro suspendido sobre un espacio desocupado. En la memoria del proyecto se expone todo un manifiesto de su pensamiento estético y arquitectónico.

"El hombre ha de participar activamente en la obra, caracterizada por su silencio espacial interno, receptivo, unitivo y reintegrador en la conciencia espiritual y política responsable con su tiempo". "Nos oponemos al arte actual de expresión, llamativo y formalista, con un arte receptivo y de servicio espiritual (...). En contra de un arte en que el artista -por desocupación espacial- en que el hombre se plantea y busca lo que le falta". "Entendemos, pues, la creación monumental como limitación abierta a un gran espacio vacío, receptor dentro del complejo dinámico y turbador de la ciudad que trata de aislar en la comunidad la razón vital de su circunstancia, traduciéndola en razón existencial desde cuya intimidad se rehace la nueva conciencia espiritual y política del hombre". "Para Mondrián, la integración del arte con la arquitectura suponía una colaboración orientada a la construcción exclusiva del espacio de la arquitectura como creación espiritual, sin obra de arte. Para nosotros, en una etapa complementaria y final, se recupera la obra de arte desde ese espacio espiritual, pero con un arte igual a cero (cero como expresión final)".

Con toda seguridad es el proyecto arquitectónico más personal de Oteiza, además de ser una de las propuestas más sugerentes de las producidas en estos años en todo el panorama de la arquitectura nacional y que más influencia ha tenido para los arquitectos.

Los años sesenta supondrán para Oteiza un largo período de reflexión desde su refugio fronterizo de Irún. Abandonada la escultura, recopilará su más influyente obra crítica y teórica: "El final del Arte Contemporáneo", "Quosque Tandem..." (en donde sentenciará que la arquitectura contemporánea ha concluido su investigación), "La Ley de los cambios para el Arte",

"Ejercicios espirituales en un túnel" (prohibido entonces y publicado años más tarde), "Estética del huevo. Mentalidad vasca y laberinto",.... Pronunciará constantemente proyectos de integración artística y de integración entre artistas, y, radicalizado cada vez más en la antigua profundidad de sus orígenes ("defenderé la casa de mi padre", como Gabriel Aresti), tratará en todo instante de formar una moderna "escuela vasca": Proyectos como el instituto de estética comparada, como el grupo GAUR ("hoy"), etc., sólo darán un tímido fruto al final de la década en el malogrado intento de Deba. Pero sobre todo continuará su constante acción crítica y provocadora del mundo cultural del momento ("me paso a la ciudad").

Mis recuerdos adolescentes de Irún se centran en el Bar del Real Unión donde muchos días al caer la tarde se producía una tertulia improvisada en torno a Jorge de Oteiza, en donde él, con vehemencia, como un "basojaun" enfurecido, (o como un profeta, como diría Aresti), exponía sus ideas y sus opiniones, conspirando contra todo, dejándonos entusiasmados a los que la escuchábamos. Son también los años de la difusión completa de su obra, los números de la revista "Nueva Forma", el libro de Alfaguara, etc. El último año de esta década reflexiva volverá a la escultura para finalizar la estatuaría de Aránzazu. Por fin podrá componer el gran friso subiendo a su sitio a cada uno de los apóstoles, quince años arrumbados junto a la carretera; y además realizará la poderosa Andramari que corona el muro. Dos importantes proyectos arquitectónicos serán su aportación a nuestro medio cultural en estos años. Dos concursos fallidos para Madrid, el del Teatro de la Ópera, 1963, en colaboración con los arquitectos Ángel Orbe y Javier y Juanjo Barroso, con la maravillosa escalera-escultura homenaje a Epidauro y el de la Plaza de Colón, 1970, otra vez con Orbe, que ganará el primer premio y no se realizará.

Los años setenta supondrán la radicalización aún mayor de su retiro. En una intencionada vuelta a los orígenes, se instalará en un caserío aislado en Alzuza, cerca de Pamplona, ("hay noches o siglos enteros en

que uno no está para explicaciones"), en donde iniciará un prolongado retiro interior. Ahí comenzará de nuevo en la escultura prosiguiendo otro fructífero proceso, el laboratorio de tizas, iniciado en los últimos tiempos de Irún ("es preciso que uno se renazca a sí mismo, nos nacemos"). Algunos de estos ensayos de tizas junto con las pruebas desechadas en la Piedad de Aránzazu se reproducen en múltiples, en los primeros setenta, por una galería madrileña con la intención de extender su producción artística a un mayor número de personas, en una aventura que no acabará bien del todo. Aquí será mi reencuentro con Oteiza en el que conversaremos muchas horas en largas mañanas solitarias de galería, e incluso en el COAM, en las que aprenderé de su intensa sabiduría muchas de las cosas que posteriormente me han hecho comprender mejor la existencia (no he conocido a nadie tan profundamente trascendente como Jorge Oteiza) y él aprenderá, así me lo aseguró, que no todo lo que viene a Madrid es nocivo.

Después le visitaré una vez en su casa del puente internacional durante su traslado a Alzuza, y otra vez, fallida, en la que hablaría mucho sobre él con Andrés Basterrechea. En estos años se publicará el libro de Pelayo Orozco "Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra" que será además de una biografía un compendio de su filosofía de la vida. Los proyectos arquitectónicos de esta década serán de menor interés que los anteriores, como la propuesta para Roquetas de Mar, o serán auténticos fracasos, para desgracia de Madrid, como el del concurso de Altos Hornos, el del Edificio Beatriz, o el del Paseo de la Castellana junto al Museo de Escultura, donde, por cierto, y ahora para vergüenza de Madrid, no está representado. Solamente un proyecto de este momento, la Fundación Sabino Arana en Bilbao, realizado junto a Néstor Basterrechea, en el que partiendo de una imagen "splitting" de la casa natal del político vasco proponen una potente metáfora, volverá a suscitar la emoción de sus mejores propuestas; tampoco se construirá.

Los años ochenta y siguen-

tes serán los del reconocimiento público e institucional: Premio Euzkadi en 1983, Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes en 1985, gran exposición antológica "Oteiza. Propósito Experimental", organizada por la Caixa en 1988 en Madrid, Barcelona y Bilbao, con un espléndido catálogo resumen de su obra, etc. Dejará Alzuza como residencia única instalándose en Zarauz. Son años, también, de su mayor producción poética, que se recogerá al final de la década junto con toda su obra anterior en la antología "Existe Dios al Noroeste".

En los proyectos arquitectónicos de estos años se vuelve como modelo a su aportación más valiosa, el monumento a Batle, treinta años anterior. Así en la propuesta para el concurso del Cementerio de Ameztagaña en San Sebastián, en colaboración con los arquitectos Fullaondo, Herrada, Maiz y Muñoz, donde se ofrece "una construcción espacial y sagrada que simbolizaría religiosamente una estación de salida desocupada..." e igualmente en la propuesta para el Centro Cultural en el edificio de la Alhóndiga de Bilbao, junto a los arquitectos de los equipos de Sáenz de Oiza y de Fullaondo, en la que se propondrán dos cubos vacíos de diferentes dimensiones, dos grandes plazas cubiertas y vacías, atravesados por una pastilla prismática horizontal.

En la actualidad, entre Zarauz y Alzuza, e inmerso en sus investigaciones filológicas sobre el preindoeuropeo, este hombre que, según él mismo dice, ya no tiene tiempo de ser otro, sigue trabajando incansable, a sus ochenta y ocho años, en todos los frentes de su interés. Especialmente, apoyado por sus más constantes amigos Juan Huarte y Francisco Sáenz de Oiza, en un generoso proyecto que será la Fundación Oteiza, ampliación de su taller de Alzuza. Obra última de este gran maestro, uno de los pocos sabios que he tenido la suerte de conocer, que dona sus piedras a su pueblo, "harri eta herri", (otra vez Aresti), en un nuevo frenesí heroico de quien sabe profundamente que "...la muerte tampoco elige: hay que ganarla".■

**Alberto Humanes
Bustamante**

Hoy en día, en Viena: el IZD

Si se entiende la labor literaria como una consecuencia ("écrire est une conséquence" afirmaba Antoine de Saint-Exupéry), podemos adaptar dicha ocurrencia al proyecto del IZD (Internationale Zentrum Donaustadt) y a otros muchos cuya filosofía responde en gran medida a derivaciones legítimas o bastardas de nuestra profesión.

Este proceso intelectual, constructivo, organizativo y empresarial, ejecutado bajo la continua sombra de las normativas, etc, que desemboca en un resultado concreto, en arquitectura, se podría entender como una serie de etapas enlazadas y regidas por una estructura económica muy obvia: el capitalismo fin de siglo o, lo que es lo mismo, la gestión frente a la ideología.

Si estamos de acuerdo en esta visión, encontraremos sin apenas dificultad una estructura interna

que se implanta y se manifiesta. La obra de arquitectura responde en su programa, en sus contenidos, en su primera cimentación a una idiosincrasia de gestor, de grupo económico que organiza y da respuesta a diferentes necesidades: culturales, de servicios, empresariales, de alojamiento, institucional...

Hoy en día parece no ser posible financiar viviendas sociales si no van acompañadas de algún beneficio añadido y ajeno a aquel propósito primero, el de la necesidad y la ausencia de logros económicos inmediatos. Ninguna operación urbanística de cierta envergadura olvida sus "deberes" con los centros culturales o con el alojamiento de lujo y super lujo o con las superficies de oficinas en alquiler en edificios inteligentes. Hace ya algunas décadas que el zoning se ha perdido entre sus propios parches y

que pensar ciudad como una sucesión de territorios especializados no puede funcionar económicamente.

Hoy en día todo es todo. En los centros comerciales, por tomar un ejemplo como imagen, se sitúan puerta con puerta, las representaciones de inmobiliarias y los acuarios, las "boutiques" de bisutería dorada en forma de bombón con destartados locales de "oenegés", una terracita caribeña con la salida del suburbano. No debiera extrañarnos pues el concebir parcelas de ciudad como microorganismos ciudadanos, degradación actual de aquellas townships de mitad de este siglo. La idea de ciudad-estándar de Gropius se ha convertido en el zoning de las ciudades parche; todas ellas, acompañadas de la incertidumbre financiera que las pone en movimiento, van completando trozos de ciudad, intersticios en núcleos históricos, en los bordes y solares del extrarradio.

Qué lejanas parecen hoy las

palabras de Heidegger al hablar de un proceso ordenado que llevaba a construir, habitar y pensar.

Hoy en día, financiar-epatar-destruir, pudiera ser la revisada filosofía, la ofuscada adaptación a una realidad de mercado, de gestión, de técnicas, en donde plantearse la vivienda como símbolo de la lucha de clases (o cualquier otro concepto) no hace más que trasladar al atrevido parlante a las catacumbas de las charlas de café.

Por todo lo referido con anterioridad, encontrar operaciones urbanísticas que, aun estando sometidas a la ilógica de los tiempos, se muestren arquitectónicamente dignas de algún comentario no es cosa baladí. La continua necesidad por epatar como relación social, el ser capaces de adecuar los mecanismos de control que sobre la obra de arquitectura se abalanzan, el dejar a un lado la estética de lo financiero como guía para enlazar dos mundos, el económico y el proyectivo, suele ser una carga tan pesada que colapsa el interés de las propuestas.

Hoy en día, Viena, el paraíso de la decepción para aquellos turistas que buscan la Ciudad-Sissi, incorpora a su trama urbana un proyecto en el que las pautas antes señaladas intentan no ser las únicas tomadas en consideración. La propuesta, el IZD, se sitúa al noreste, en la Wagrammer Strasse, camino a Brno una vez cruzado el Danubio desde el corazón de la ciudad. Allí, junto al edificio de corte galáctico de la UNO City y a un barrio de viviendas aisladas sin carácter propio, arquitectos discípulos de Gustav Peichl desarrollan a modo de bricolage urbanístico un conjunto de torres de oficinas, hotel y apart-hotel, zona comercial, bloque de vivienda social, torres de viviendas, guardería y consultorio médico, además de otros servicios menores.

Se podría decir que el taller NFOG (Nigst, Fonatti, Ostertag y Gaisrucker), autor del proyecto (salvo el par de torres de vivienda del propio Peichl y de Coop Himmelblau) mantiene un lenguaje de conjunto que podría emparejar con aquel espíritu del Clásico Moderno de parte de la Werkbund del año catorce, que hoy, transcurrido el tiempo, se manifiesta como un Moderno Mediano sin excesivos alardes. Claro

Centro Donaustadt. Viena.



está también que de poco le sirve la tradición de los Höffe de la Viena Roja en cuanto a planteamientos generales y resultados formales.

El proyecto sí es un cuidadoso estudio de volúmenes y sobre todo un sencillo ejercicio de incorporación de algunas claves del contexto: las edificaciones de gran altura junto a la mole de la ONU y las viviendas de siete plantas próximas a la ciudad jardín. Tras éstas, las torres de vivienda aumentan en altura ya que lindan con un área deportiva existente. Concluido el diseño de cada una de las piezas, poco más le queda por hacer al taller vienés.

Sin entrar en juicios estéticos o formales sobre el valor de cada una de las arquitecturas, cuestión de indudable importancia y sobre la que mostramos cierta afinidad con la propuesta que nos ocupa, lo que parece evidente es que el papel del arquitecto se ha visto comprometido con este reparto de poder económico, en cuanto a la proporción de volúmenes y superficies construidas destinadas según fines de mercado. Se ve, por tanto, inmerso y obligado de antemano a aceptar un punto de vista acusadamente de mercadotecnia, que con carácter demoledor impone su propia ley, con lo que la incorporación a la tarea de proyecto se retrasa hasta una segunda o tercera etapa; además, posibles planteamientos diferentes en cuanto a usos o necesidades o provenientes de ámbitos distintos al triunvirato "financierogestorbusiness" se han oscurecido y relegado previamente de manera alarmante. Los estudios de arquitectos se encuentran obligados a favorecer y desarrollar cualidades de imagen, formales, pasajeras... Si además damos por hecho el relativismo como una constante temporal, esta especie de seguridad creciente en admitir y dar por adecuadas concepciones y puntos de vista exageradamente mediatizados no hace más que evidenciar la necesidad de revisar un comportamiento.

Este carácter gestor dominante marca una dirección que puede estar provocando miradas condescendientes en décadas venideras. Lo que es más alarmante es que esto sucede hoy en día.■

Carlos Flores Pazos



Visión general de la exposición en Roma. Paneles "flotando".

Campo Baeza en Roma

El 20 de marzo se inauguró una exposición sobre la obra del arquitecto español Alberto Campo Baeza en la Academia de España en Roma, en su sede de S. Pietro in Montorio, con una conferencia del arquitecto. La exposición estuvo abierta durante todo el mes de abril.

Campo Baeza, catedrático de Proyectos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid desde 1986, es uno de los arquitectos españoles con más prestigio internacional. Ha sido profesor en Zürich, en Dublín y en Philadelphia. Y este año ha dado clases en Virginia y en Copenhague.

Su obra arquitectónica se caracteriza por su gran claridad conceptual, lo que él llama "ideas construidas", y por su sobriedad formal, lo que él ha dado en llamar el "más con menos". En su arquitectura esencial destaca el tratamiento certero de la luz natural, que él considera como "material básico" para la construcción del espacio, como si se tratara de la misma piedra.

Acaba de aparecer un libro con sus textos publicados, editado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid en su colección "Textos Dispersos". Y está a punto de aparecer otro sobre sus obras. Entre

éstas hay que destacar las más premiadas como el Colegio Público en S. Fermín, Madrid, de 1985, o el Colegio Público "Drago" de Cádiz de 1992; y la casa Turégano de Pozuelo, Madrid, de 1989, o la famosa casa Gaspar, en Cádiz, de 1992. Este año empezarán las obras de sus más recientes proyectos, ganados en sendos concursos públicos de gran concurrencia: un edificio de oficinas de alta tecnología para el C.D.E.R. del Gobierno Balear en Inca, Mallorca, y la sede central de la Caja General de Ahorros de Granada en esa ciudad.

Esta exposición en San Pietro in Montorio en la Academia de España en Roma mostró las obras más significativas de Campo Baeza mediante fotografías y dibujos originales del arquitecto.

El catálogo que se editó para esta ocasión, muy cuidado, recoge alguna de estas obras y unos interesantes textos de Antón García-Abril, Valter Bordini, Charles Poisay y Juan Domingo Santos, y un precioso escrito de Jorn Utzon sobre la arquitectura de Campo Baeza. Próximamente se podrá contemplar en las salas de la Fundación Cultural del COAM.■

C.J.