

CONFERENCIA EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO DE VALLADOLID

Buenas tardes a todos

En primer lugar quiero agradecer al Colegio de Arquitectos de Valladolid y a su presidente José Ignacio Zarandona, Santiago Bellido, Daniel Villalobos la invitación a participar en este ciclo de conferencias con motivo de la exposición de Miguel Fisac y sus vigas-hueso

La conferencia de hoy, en este magnifico marco del patio Herreriano, me gustaría que sirviera para mostrar más que la obra, que creo es de sobra conocida por todos ustedes, su metodología de su trabajo y, más que los logros espaciales, técnicos o constructivos conseguidos en sus edificios más representativos, su forma de hacer y entender la arquitectura. Algo que siempre me ha interesado especialmente.



Quería comenzar mi intervención, recordando la **última conferencia** que dictó Miguel Fisac a la edad de 91 años en el Teatro Infanta Isabel de Madrid, una conferencia que organizó el Colegio de Arquitectos de Madrid y que tenía por título: **Las partes de la arquitectura** en ella hablaba de las **4 partes** en que Fisac dividía el **hecho arquitectónico**. Una seriación de cuatro preguntas: **para qué?, dónde?, cómo? y un no sé qué**. Y por este orden



En esta conferencia recordaba al numeroso auditorio que aquella tarde nos habíamos congregado para oír lo que sería su última lección (entre los asistentes recuerdo que se encontraba Rafael Moneo), dos de sus referentes, de sus más claras influencias al hacer arquitectura: **la casa tradicional japonesa y la ampliación del Ayuntamiento de Goteborg**, las que están ustedes viendo en la imagen. De la casa tradicional japonesa, en la que vivió cuando estuvo en Japón en el año 1955, hablo con tanto afecto, con tanta proximidad, con tanta devoción, del como se hacen las cosas en los espacios de estas casas, de lo que tanto había aprendido. Decía algo muy hermoso: que en la casa japonesa **la arquitectura se crea para lo que se hace en el momento** (es un espacio versátil diáfano en el que todo cambia para realizar las distintas actividades de la familia, comer, dormir,...) . es un resultado, una consecuencia de la necesidad humana.

Y también hizo referencia en esta conferencia, a su encuentro en el año 1949 con la **ampliación del Ayuntamiento de Göteborg (1934-37)** que había realizado el arquitecto sueco Erik Gunnar Asplund – muerto hacía nueve años- y que fue todo un descubrimiento como el mismo cuenta: “La ampliación del Ayuntamiento de Göteborg fue para mí la lección de un maestro que dentro de su contexto social y ambiental, radicalmente distinto al mío, me descubría la posibilidad de hacer una arquitectura de nuestro tiempo, para los hombres de nuestro tiempo y al servicio de la sociedad de nuestro tiempo”¹.

Yo creo que Asplund, o este edificio en concreto, marcó el verdadero camino que desarrollará Fisac en su larga trayectoria como arquitecto. Y que le llevo a proyectar a la vuelta de este viaje, en el año 1950

¹ FISAC, Miguel (1981). “Asplund en el recuerdo”. *QUADERNS 147*, octubre, pp. 33.

el **Instituto Laboral de Daimiel**. Un edificio que el propio Fisac consideraba su primera obra moderna.

Un proyecto con muros blancos de tapial que supone un claro **reencuentro con la arquitectura popular, con el paisaje rural** y una **estética de mínimos** tan propia de la arquitectura popular manchega.

Una influencia que le hizo replantearse su preocupación y su reivindicación por el lugar, por el ¿dónde?. Su afirmación de que: **La arquitectura como el árbol esta plantada con sus raíces en la tierra, quieta.**

Este será el primer edificio proyectado desde su **itinerario mental** donde empieza a desarrollar su **método de proyectar** basado en una sucesión de preguntas. El ¿dónde?, el ¿para qué?, ¿cómo? y el no sé qué.

¿Para qué?

Compromiso entre la necesidad humana, que la hace precisa

¿Cómo?

Las relaciones técnicas que la hacen posible.

Un no sé qué

El arte que la hace bella.

La arquitectura será a partir de entonces para Fisac –abandonados los primeros intentos clasicistas de CSIC-, una unidad indivisible, quieta, situada en un paisaje cultural que responderá a la pregunta **¿dónde?** (que no sólo será un lugar **físico** (topográfico y climático), sino **cultural y social**) y compuesta por tres partes que podríamos titular: **un para qué, un cómo y un no sé qué.**

De lo que hoy quiero hablar de su método proyectivo.



Tres preguntas, que nos hablan y nos interrogan sobre **tres conceptos básicos**: el espacio, la forma y el decoro (ornamento).

Para qué **Espacio** como subestructura

Cómo **Forma** como síntesis

No sé qué **Decoro** como estructura

El espacio como subestructura (experiencial, intelectual, emocional y perceptiva del hombre), desde donde surge la estructura (estático-resistente) como una consecuencia fenomenológica.

La forma como síntesis de todo un proceso proyectivo, funcional, constructivo y estético. Que nos habla de procesos de depuración morfogenética (Condensación).

Y el decoro como estructura, como función de una complejidad estructural inherente al propio proceso constructivo. De adecuación formal. Del aspecto correcto de la obra que diría Vitruvio. Ni más, ni menos.

Tres conceptos de los que quiero hablar a continuación referenciados a esa viga hueso de la que esta exposición, que hoy tenemos la suerte de contemplar en Valladolid, nos gracias al empeño de Fermín

el espacio como subestructura para qué



Etienne-Jules Marey. Cronografías (1886). Ivonne Rainier. (1966).

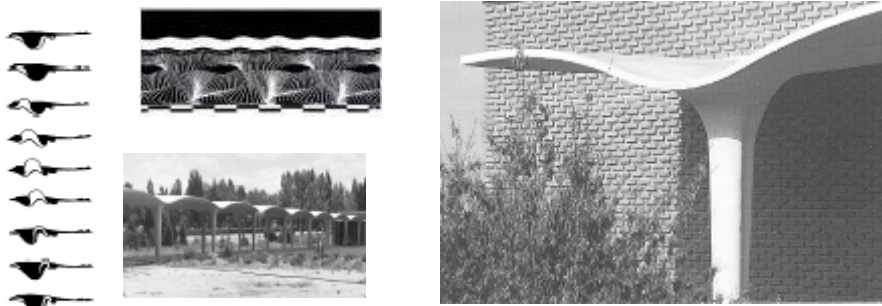
Fisac sostiene que la arquitectura no es una **experiencia sensible** sino un **concepto**².

Este sentido conceptual Fisac lo personaliza sobre todo, en la **experiencia** de la **acción del hombre** en la propia configuración del espacio.

El ejemplo más notable de esta **idea de acción** es el concepto de **cubierta adintelada** que, según Fisac, surge por desplazamiento de la persona, de modo que, en su movimiento, define dos planos horizontales, el suelo y el techo: el alzado se deduce (es deductivo) de la planta.

Fenomenológicamente, **la planta corresponde a un espacio de acción** -el espacio en el que se transita, en el que se actúa-; mientras, **el alzado corresponde a un espacio de contemplación** -el muro supone un límite, un obstáculo para la acción-.

el cubo... fijate que yo aprendí mucho de la casa japonesa, la casa japonesa tiene un techo, que es distinto a la autoridad que tienen las paredes del cubo, que están en igualdad de condiciones, no desde el punto de vista de las tensiones, pero sí desde el punto de vista geométrico de espacio. Yo creo que no puede considerarse esa igualdad... o, mejor dicho, es que no se dá. Por ejemplo, que se organiza en un espacio libre humanizado, el hombre andando. ¿Y el hombre andando qué hace? Pues genera un plano horizontal paralelo al suelo a la altura que quieras y el resto queda libre.



Del mismo modo que vemos en la imagen la **raya**, como ha incluido en sus aletas el movimiento de las olas, Fisac parece querer incorporar en sus marquesinas, (aunque sea de una manera inconsciente) **el movimiento de la persona** andando.

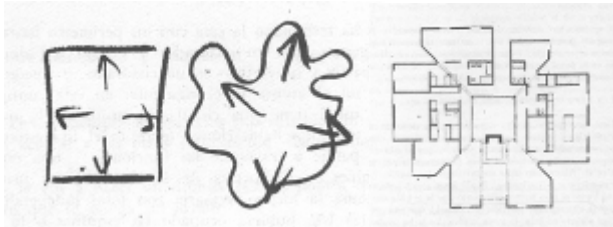
Un ejemplo grafico notable de lo que estamos hablando, lo observamos en el diseño de la marquesina de hormigón para el Instituto de Formación de Profesorado en la Ciudad Universitaria de Madrid 1953.

Una imagen que patentiza esa **condición liminar** de la arquitectura como consecuencia del desplazamiento de la persona, de modo que, en su movimiento, define dos planos horizontales, el suelo y el techo. Una solución formal a la que Fisac seguramente llego por intuición. Pero que sorprende por su calidad plastica.

² El concepto como idea socrática del verdadero conocimiento que expresa lo que la cosa es.



La plataforma y la cubierta generan en este dibujo de Utzon que tanto recuerda a la casa japonesa ese espacio intermedio adintelado.



Croquis para la casa Goldenberg 1959. Kahn

Una reflexión sobre esta idea de **planta generada por el desplazamiento de la persona**, lo podemos encontrar en el croquis que Kahn realiza para la casa Goldenberg de 1959. Si entendemos que **el movimiento de la persona define el espacio**, podemos entender que **es la acción de la persona, la ocupación, la que es utilizada como molde del espacio: el espacio construido es el negativo de esa acción.**



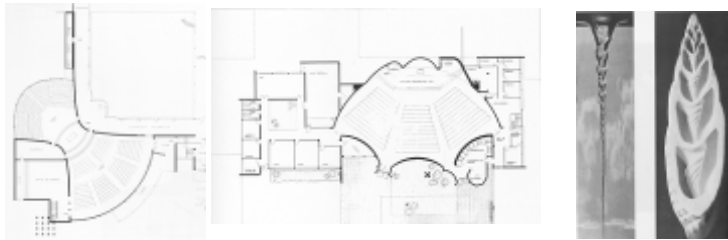
En algunas de las obras del escultor Eduardo Chillida, uno parece intuir esta misma noción de “vaciado” del espacio. **Como si el escultor configurará un molde prefigurando el hueco, el vacío; que será finalmente, lo que la materia no ocupará.**

El espacio sería así, (en las esculturas de Chillida) un vacío, resultado de sólidos, previamente formalizados, que actúan como moldes.



WHITEREAD, Rachel. House (1993).

Un ejemplo radical sería la escultura de casa que nos propone la escultora inglesa Rachel Whiteread (**reichel waitred**), solidificando con hormigón el espacio: el vacío de la casa, que hace evidente el concepto que estamos aquí manejando



Iglesia de los Dominicos de Alcobendas 1955, Iglesia de Santa Ana 1965.

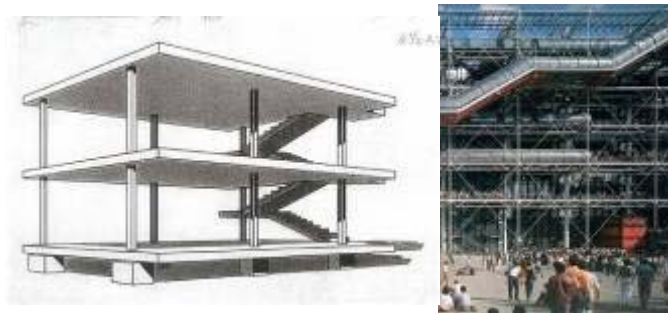
Foto de remolino y concha de molusco gasterópodo. (SCHWENK, Theodor. *El caos sensible* (1962). Fotografías 41,42)

La planta, bajo esta visión, se entendería más que como el concepto moderno de **planta libre**, como el concepto de **planta dinámica**, como el lugar para la acción o el lugar donde se produce la acción, como se aprecia ejemplarmente en las plantas de: La Iglesia de los Dominicos de Alcobendas (donde la planta surge de una hipérbola, claramente direccionada hacia el punto central), o la iglesia de Santa Ana que surge de las nuevas directrices del **Concilio Vaticano II**. Donde se establece un nuevo principio de disponer a los asistentes a misa de una forma mas directa y participativa (la planta surge como un corro entorno a una persona).



Una idea del movimiento **como generador de la forma** que estamos aquí manejando, es puesta de relieve por los **planteamientos científico-orgánicos** de las teorías del ingeniero industrial alemán Theodor Schwenk en su libro *el caos sensible* (1962) donde nos muestra como el agua en movimiento es generadora de forma. Y nos permite entender la idea que estamos aquí proponiendo. **El espacio como una**, como una consecuencia fenomenológica de la acción del hombre como ese molde del espacio.

La forma como síntesis. cómo



Le Corbusier 1914

Pompidou (1971-77),

La practica del Movimiento Moderno ha estado marcada por frases que siempre han buscado la esencialidad de las formas, desde el **“ornamento como delito”** de Loos; pasando por **“menos es más”** de Mies, hasta **“menos en arte no es menos”**, de Le Corbusier. Son todas premisas que hablan de reducción de forma, premisas que nos vinculan con el objeto arquitectónico, con un mínimo de operaciones formalizadoras: **el objeto como un mínimo formal** .

Esto ha hecho, que el objeto arquitectónico se haya visto abocado hacia una reducción de elementos y partes, hacia la unidad formal y corporal. Se ha visto orientado, desde los primeros albores del siglo XX, hacia un **esencialismo formal** que acabará imperando en las últimas décadas del siglo pasado.

En la esencia de la cultura funcionalista del siglo XX, la forma se nos muestra como el resultado de un proceso lógico, mediante el cual la función y técnica forman un todo. **Función y tecnología** llegaran a ser totalmente transparentes, buscando el esqueleto desnudo de nuestra cultura (tecnológica) para que parezca desnudo ante nuestros ojos. Estos planteamientos culminaron en la década de los años 70, con un edificio como el Pompidou (1971-77), proyectado por Piano y Rogers.



Cézanne



Piet Mondrian. Árbol gris (1911).

Incluso artistas como **Cezanne** o **Mondrian** han mostrado esta tendencia de simplificación y geometrización, de esencialización formal, como un proceso de abstracción, donde la complejidad de las formas naturales son sometidas a modelos geométricos de orden (modelos de estructura). Como puede hacer **Cézanne** cuando reduce las formas naturales (la manzana) a un sistema de conos, cilindros y esferas. O **Mondrian** cuando partiendo del árbol llega a la cruz.



Carl Andre, Lever (1966),



Cubierta del Centro Estudios Hidrográficos (1960-63)

O incluso cabría decir más, aunque por ciertas similitudes formales, se pudiera relacionar la **síntesis fisacquiiana** con una cierta **estética minimalista**, surgida para las artes plásticas a finales de los años 50 en Norteamérica, concretamente el minimalismo nació en el año 1958 cuando Tony Smith realiza su obra, Caja Negra. Las diferencias conceptuales son notables como puede apreciarse en el siguiente cuadro.



Donald Judd (1977-78)



Dovelas del Centro de Estudios Hidrográficos (1961)

Minimalismo	Fisac
Parte = 1 = 3 (elemento)	Todo = 1+1+1 = 3 (holones)
Serie (1,2,3,... 64)	Composición (plantas, alzados) Serie (vigas)
Perspectiva exterior (escultura) Formalismo	Perspectiva interior (arquitectura) Espacialidad
Simetría	Compensación de tensiones
Repetición (seriación)	Tensión y equilibrio (composición)
Geometrizado	Humanizado
Medida	Función
Reproducción Industrial	Reproducción Industrial

El minimalismo ensaya varias formas para evitar la composición (1+1+1), [3]:

- 1.- La seriación, como forma de evitar las relaciones entre las partes, que queda reducida a la simple copresencia -una cosa al lado de la otra: (1,1,1,...).
- 2.- El todo sin partes. La eliminación de las partes, mediante obras unitarias: [1]. Por ejemplo, el cubo.
- 3.- La simetría (mis cosas son simétricas por que quiero alejarme de efectos compositivos judd, Donal).
- 4.- Formas simples, prismas geométricos. Trabajan dentro de estrictos sistemas modulares autoimpuestos.

Fisac desarrolla un proceso compositivo para llegar a la forma:

- 1.- La composición mediante la tensión y el equilibrio. Mediante el ajuste de las partes, por ejemplo: tamaño, forma, color, emplazamiento, para llegar a la obra concluida, cuya naturaleza exacta no se conoce antes de realizada.
- 2.- La idea de Todo mediante el sumatorio 1+1+1=3. por ejemplo, la viga-hueso.
- 3.- La asimetría buscando la idea de planta dinámica.
- 4.- El no empleo de figuras geoméricamente simples, por ejemplo **el cubo**

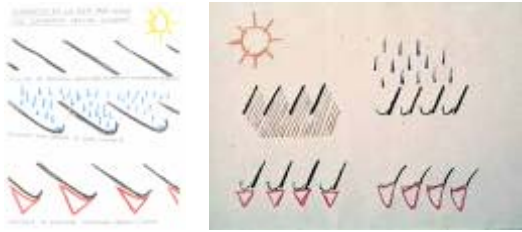
Por eso, habrá que diferenciar el minimalismo (en el sentido estilístico) de otras “**estéticas de mínimos**”, ligadas no tanto a un cierto repertorio de formas geométricas, sino a un proceso de depuración morfogenética. Un proceso de síntesis formal, de obtención de formas a través de la adaptación, de la búsqueda de soluciones a un problema complejo a través de la **metáfora biológica**.

A mí esto si me parece un hallazgo en la obra de Fisac



Croquis de las vigas-hueso (1961) Miguel Fisac

En Fisac, desde esta condición de austeridad y simplicidad formal que siempre esta presente en su arquitectura el proceso de formalización, no discurre tanto por una idea moderna de **esencialización** propio del Movimiento Moderno, ni de **mínimos** propio del minimalismo, como de **síntesis (de condensación)**.



En **Fisac** observamos otra actitud, por ejemplo, para resolver la cubierta de la nave de Modelos que proyecta en el año 1960 en el Centro de Estudios Hidrográficos, un espacio de 22 metros de luz entre apoyos y con una solución de bóveda celeste de luz informe que permitiera la toma de fotografías de las maquetas de las presas hechas a escala reducida. A Fisac se le plantean tres problemas:

La protección solar

La recogida de agua de lluvia

Y la solución estructural

Y Fisac para encontrar la solución, no parte de la idea de hueso, por ejemplo, para llegar a la viga. Sino, que llega al hueso, al intentar resolver todos los problemas que plantea la **solución constructiva, estructural, funcional y lumínica**. Consiguiendo así un objeto arquitectónico que el mismo bautiza con el nombre de **vigas-hueso** (por la similitud en su solución con las estructuras óseas de los animales vertebrados), y que si las observamos con detenimiento, estas vigas postesadas, tiene unas propiedades muy similares al hueso del ala del albatros.

[3]
CONDENSACIÓN



(1+1+1)
SUMATORIO



Centro de Estudios Hidrográficos de Fisac (1963). Museo de la Colección Menil en Houston de Renzo Piano (1986).

Las vigas-hueso son un objeto arquitectónico con independencia y autonomía formal, constituido por un conjunto de partes. Una **condensación** de elementos que componen su formalización y cumple con la idea de **Todo**. Y que son algo más que la **suma de parasol+gárgola+viga**, como vemos en el ejemplo de las hojas de Renzo Piano

CONJUNTO	(1,1,1)	N	Parasol Gárgola Viga (elementos)
TOTAL (contiene)	(1+1+1)	N(T)	“Hojas” de Renzo Piano (partes)
TODO (confiere)	[3]	T(n)	Vigas-hueso de Fisac (todo-partes)

Las vigas-hueso son algo más que la suma de las partes: parasol+gárgola+viga, como nos muestra el siguiente cuadro.

Juan Daniel Garcia-Bacca define la diferencia entre tres niveles de organización:

- Un simple conjunto de elementos
- Una totalidad como consecuencia del sumatorio
- Un nivel superior de organización, que constituye la aparición de una nueva forma.

Como decía el poeta Owen: es el poema el que hace las palabras, para indicar la idea de Todo.

Así, la utilización de **patrones morfológicos** (como es el caso de vincular la viga al hueso) se nos presentan reveladores de estructuras más complejas, como en este caso es el hormigón postesado.

(Existe una **ortogénesis** que hace que la arquitectura que se engendra sin seguir un recto orden en su aparición en el proceso creativo del arquitecto, **adolece de una malformación genética que tiene directas consecuencias en el resultado**³).

Ontogénesis = planificación de los nacimientos.

Analogía = relación de semejanza entre cosas distintas.

Decoro como estructura un no sé qué⁴



Un verso de San Juan de la Cruz que decía: **Todos me van diciendo un no sé qué que andan transluciendo.**

Fisac nos deja un conjunto de obras de arquitectura que reúnen una rica variedad de experiencia humana. Los detalles figurativos de sus fachadas, nos muestran una estrategia, a través de la cual intentar, se establece una relación directa entre arquitectura y hombre⁵. Por eso, no es casual, el interés e incluso la afinidad que Fisac mantiene con el arquitecto sueco Erik Gunnar Asplund, ni tampoco la obsesión de ambos por humanizar la arquitectura.

³ FISAC, Miguel (1995). “Una manera de ver la arquitectura”. Publicado en el Catálogo de la Exposición: Miguel Fisac Arquitecto, del Colegio Oficial de Arquitectos de Toledo.

⁴ Padre Feijo.

⁵ VV.AA. *Asplund* (1988). Barcelona: Gustavo Gili. Artículo de: ACKING Carl-Axel, “Artista y Profesional”, pp. 19.

Una forma de humanizarla que en el caso concreto de Fisac tiene mucho que ver con la idea de una “decoración funcionalista”, con la idea Vitruviana de la palabra **decoro**.



Asplund, Ampliación del Tribunal de Goteborg (1934-37)
Fisac, Librería del CSIC 1950

Un ejemplo clarificador de la idea de **decoro** que intento mostrar, resultaría ser la escalera que Asplund diseña para la ampliación del Ayuntamiento de Göteborg, donde podemos contemplar esta **categoría vitruviana de decoro** de la que estamos hablando. Con la simple transformación de las proporciones de los peldaños 11x35 cm, (hace una escalera para ascensiones ceremoniosas), es capaz de **alterar el uso y enriquecer la experiencia**.

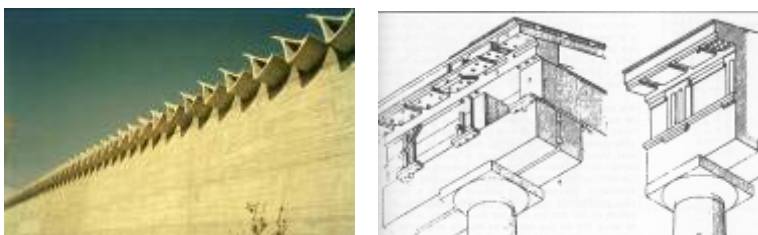
Fisac nos ofrece así, una lectura de lo ornamental, basada en una visión muy próxima a la **estética popular** que se aproxima a la visión de la arquitectura primitiva, en la cual, el objeto era a la vez su función y su decoración.

Así,- como decía el antropólogo Levi-Strauss- los cofres no son sólo recipientes adornados con una imagen animal pintada o esculpida. Son..., el animal mismo...⁶.



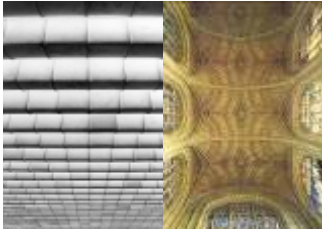
O la visión que nos da la propia naturaleza, donde cada vez más claramente, la biología nos advierte de la inexistencia de elementos totalmente arbitrarios o exentos de función en los comportamientos y en las estructuras de los seres vivos. Ya no es posible, por ejemplo, pensar el **colorido floral** como derivado de un **capricho natural**, sino inmerso en un complejo sistema de señales operativas ligadas a las formas de percepción de los insectos que la planta utiliza para ser polinizada.

Siendo así, ya no podríamos considerar **el camuflaje y a las marcas conspicuas** como signos ornamentales (si nuestra definición de “ornamento” siguiese circunscrita a elementos exentos de cualquier desempeño de una función primordial), sino estructuras somáticas y extrasomáticas ligadas a fenómenos de intercambio de información, a encuentros perceptivos entre seres de la misma o de distinta especie.



⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude (1958). *Anthropologie structurale*. París: Plon, pp. 287
Francisco Arques.

En Fisac, se produce un ensayo de gran honestidad intelectual, al abordar el problema de la arquitectura en toda su complejidad, sin renunciar por ello, a la función del ornamento, como una “decoración funcionalista”. Como se puede apreciar en el remate de la última dovola de las vigas-hueso a modo de gárgola, que estructuralmente es innecesaria desde el punto de vista resistente, pero totalmente pertinente desde el punto de vista funcional, formal y compositivo.



Centro de Estudios Hidrográficos (1960-1963).
Capilla del King's College, Cambridge (1515).

Esta idea de **decoro como problema estructural** esta presente en el pensamiento de Fisac cuando dice hablando de la arquitectura griega como el referente de todas las posteriores: ... *no existen adimentos decorativos, sino verdadera creación estética que es parte de la composición estructural*.

Y que del mismo modo esta presente en el discurso de Vitruvio, cuando afirma: *el decoro es el aspecto correcto de la obra, que resulta de la perfecta adecuación del edificio en el que no haya nada que no este fundado en alguna razón*.



Paul Cezanne, Rocas en el parque del Château Noir (1898)

Deberíamos así, pensar que esa **luz uniforme, intemporal**, como una luz ex-divina, o luz de la razón, que nos proporcionan las vigas-hueso, y que tanto tiene que ver con la luz difusa y homogénea que buscaba Cezanne en sus cuadros para que no produjera sombras, hace que la **cubierta del Centro de Estudios Hidrográficos, se convierte en un artefacto difusor** que cualifica el espacio.



Por eso, llegados a este punto, la Nave de Ensayos ya no la podemos ver simplemente como un edificio racionalista, minimalista, o en el mejor de los casos organicista, sino como un edificio notablemente significativo de los planteamientos más originales de la arquitectura de Fisac, como una construcción que, desde su precisa adecuación funcional y tecnológica, (desde el **para qué** y el **cómo**) trasciende la función y la técnica para convertirse en un lugar poético: (un no sé qué).



Me gustaría terminar esta conferencia con esta imagen.

La primera vez que conocí personalmente a Miguel Fisac y a su mujer Ana María, fue en el año 1994, y en una de mis primeras visitas a su casa del Cerro del Aire en vez de hablarme de sus edificios de oficinas, de laboratorios, de sus iglesias, ... ya me dio la primera lección, nos pusimos a hablar de su último proyecto, que era lo único que le preocupaba en ese momento, y para mi sorpresa era: **un picaporte**, este que están ustedes viendo en la diapositiva, que una casa italiana le había encargado y que en aquel momento lo tenía encima de la mesa por que lo acababa de recibir.

Y recuerdo en este sentido pronuncio una frase que se me quedo gravada desde el primer instante que la pronunció: toda persona por modesta que sea debe plantearse el **por qué** y el **para qué**, de una cosa. Creo que esta frase ilustra como pocas su manera de pensar y, explica además, el compromiso con el que Fisac ha abordado su practica profesional, la que ninguno de nosotros como arquitectos, deberíamos de olvidar.

Fisac en ese texto que acompaña la fotografía del picaporte nos dice: *que es muy importante **la bondad del procedimiento**....* Y para eso, -yo creo-, que es muy importante que nosotros como arquitectos sepamos contestar al **¿dónde?**, al **¿para qué?**, al **¿cómo?** y al **no sé qué**. Y por este orden.