

memoria, rostros, orden, bekleidung María José Pizarro, Óscar Rueda

Cuando nos llamaron para escribir este texto experimentamos una oleada de sentimientos contradictorios. Nos parecía una tarea sencilla y compleja a la vez. Sencilla porque analizando los proyectos producidos en los últimos años por Fuensanta y Enrique veíamos una forma clara de trabajar, con planteamientos comunes y objetivos que se han ido consolidando con cada nueva obra. Pero compleja por el pudor que produce escribir sobre alguien con quien has compartido tu período de formación, te une la amistad y sientes gran admiración. Lo que viene a continuación sólo son unas breves reflexiones surgidas desde la intensidad de esta contradicción.

memoria

“Durante muchos años afirmé que podía recordar cosas que había visto en el instante de mi nacimiento.”

Yukio Mishima, *Confesiones de una máscara*

Con esta frase impactante inicia el escritor japonés Yukio Mishima esta novela autobiográfica que escribe a la edad de 23 años. Narrada en primera persona, es un recorrido por sus recuerdos de la niñez y la adolescencia, de las circunstancias que rodearon la formación de la atormentada personalidad de un autor de talento extraordinario que acabaría suicidándose según el ritual japonés. Recuerdos imposibles como el descrito más arriba o, más bien, creaciones del subconsciente que asimilamos como parte de nuestra memoria son cruciales en la formación de todo individuo.

Oteiza lo describe con gran clarividencia en su libro *Quosque tandem* al hablar de su experiencia personal como artista y recordar que “... de muy niño, en Orio, mi abuelo solía llevarnos de paseo a la playa. Yo sentía una enorme atracción por unos grandes hoyos que había en la parte más interior. Solía quedarme en uno de ellos, acostado, mirando el gran espacio del cielo que quedaba sobre mí, mientras desaparecía todo lo demás.” Más adelante explica que de no haber sido escultor y haber concluido su actividad experimental en un “solo y simple vacío”, hubiera olvidado estos recuerdos. Según reconoce Oteiza en su texto, el azar del encadenamiento de una serie de situaciones ha conseguido que una experiencia más de su niñez se convierta en un hecho trascendental.

Sabemos que la mente es poliédrica y que es el principal instrumento de la visión. Se puede afirmar que mirar es una forma de pensar, ver en lo que nos rodea algo más de lo que verdaderamente existe. Observar dibujos o fotografías, leer reflexiones sobre experiencias personales, ayuda a entender la forma de ver la realidad, o de pensar, de cada individuo: el viaje a Oriente de Le Corbusier con sus croquis, fotos y escritos, ha originado cantidades ingentes de escritos, los dibujos a pastel de Kahn y sus reflexiones en su viaje a Italia, o visiones más íntimas como las fotografías de Alison y Peter Smithson de su casita de Upper Lawn nos hablan de su visión del mundo. Cuando observamos las fotografías que realizan Fuensanta y Enrique en sus viajes, las asociaciones que establecen en sus conferencias con citas literarias u obras de arte, nos muestran de forma deliberada una manera de pensar que tiene fiel reflejo en su arquitectura. Imágenes de contenedores con fotos de las esculturas seriadas de Donald Judd, celosías de Uxmal y cavidades excavadas en la roca de Petra o Longmen, el patio de la Tourette y la base de submarinos de Lorient, el parlamento de Dacca y el Panteón. Alguna vez han escrito que “la arquitectura procede de datos almacenados en la memoria, combinados con ingenio, de

manera sugerente, a veces imprevista". A nosotros nos gusta ver las esculturas bidimensionales, modulares, que Carl André extiende sobre el suelo, en el proyecto del Museo de Madinat al-Zahra, los ojos estrábicos que miran al Mediterráneo de la casa de Utzon en Porto Petro en las troneras que miran al barrio de Vegueta en el Museo de Gran Canaria, la textura rugosa, masiva, vibrando bajo la luz del sol, de los muros descarnados de una ruina romana en el Palacio de Congresos de Mérida...

"Los proyectos existen ya, sin saberlo, en nuestra memoria" nos dicen Fuensanta y Enrique.

rostros

"El rostro representa una desterritorialización mucho más intensa, diríase que es una desterritorialización absoluta: deja de ser relativa, puesto que hace salir la cabeza del estrato del organismo, tanto humano como animal, para conectarla con otros estratos de significancia o subjetivación. Ahora bien, el rostro tiene un correlato de gran importancia, el paisaje, que no es sólo un medio, sino también un mundo desterritorializado. Múltiples son las correlaciones rostro-paisaje a ese nivel superior... La arquitectura sitúa sus conjuntos, casas, pueblos o ciudades, monumentos o fábricas, que funcionan como rostros en un paisaje que ella transforma..."

Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*

A finales de los años 60, Aldo Rossi escribía el libro *La Arquitectura de la ciudad*. El propio título avanzaba el argumento principal del texto: identificaba la ciudad con la arquitectura que contenía, individualizando cada proyecto y asociándolo a un "hecho urbano" que sumado a otros muchos configuraba la dimensión esencial de la ciudad dejando en segundo plano otros condicionantes. La Arquitectura entendida como el arte de construir edificios en la ciudad tradicional configuraba la imagen urbana.

En un texto estrictamente contemporáneo publicado en *Artforum* en 1967, Robert Smithson enunciaba las bases de lo que denominaría "Paisaje Entrópico" al describir un recorrido por la periferia industrial de Nueva Jersey a lo largo del río Passaic. En él identificaba los nuevos monumentos, a su modo de ver, de la ciudad contemporánea, periférica, en el entorno de las grandes metrópolis (en este caso Nueva York): una autopista estatal, plataformas de bombeo y grandes tuberías de desagüe en el río, un aparcamiento gigantesco que dividía una ciudad en dos...

Proyectar en la ciudad contemporánea supone establecer una convivencia del hecho arquitectónico, o "urbano" del que hablaba Rossi, con el "Paisaje Entrópico" que define Smithson. La ciudad se expande en el territorio a ritmo vertiginoso y la arquitectura es la retaguardia que se establece en un paisaje conquistado por las cabezas de puente que son las infraestructuras. Releyendo la monografía de Fuensanta y Enrique *Desplazamientos*, observamos como su última obra construida discurre por distintas ciudades: Madrid, Sevilla, Mérida, Vigo, Gran Canaria,... Si analizamos la descripción que hacen de los distintos emplazamientos en las memorias que escriben encontramos: Latina, en Madrid, "... un tejido urbano disperso y fragmentado, donde grandes vacíos coexisten con edificios industriales y militares, vías de tráfico y ferroviarias..."; Mérida "... situado en el margen occidental del Guadiana (la ciudad

histórica está en el oriental), entre los puentes del ferrocarril y de Calatrava..."; o Sevilla "...la autovía S-30 constituye una barrera física real: agresiva por la contaminación química y acústica que produce..." Construir en este territorio supone encontrar nuevos códigos que permitan establecer una relación con el entorno. Establecer pautas mediante las cuales el "hecho arquitectónico" se convierta en el "hecho urbano" al que Rossi le confería el poder creador de la ciudad, pero esta vez sin dialogar con un tejido urbano consolidado sino con los "nuevos monumentos" de la ciudad entrópica en continua expansión.

Al observar los proyectos que han producido para estos entornos, no podemos dejar de recordar la descripción filosófica que hacían del Rostro Deleuze y Guattari: si bien la cabeza pertenece al cuerpo, el rostro sólo se manifiesta cuando la cabeza deja de estar codificada por el cuerpo y salta del estrato del organismo para conectarse con los estratos de significancia o subjetivación. En ese momento el rostro pasa de ser un elemento inexpressivo más del cuerpo a transmitir con un lenguaje propio emociones, recuerdos, etc... El rostro ya no es una superficie, pasa a ser un mapa. La arquitectura de Fuensanta y Enrique sufre esa transformación y eso es lo que les permite adaptarse a estas nuevas condiciones urbanas que hemos descrito: son rostros sobreimpresionados en el paisaje cambiante de la ciudad. En Sevilla observamos la metamorfosis de un edificio de viviendas en una gigantesca pantalla acústica frente a la autovía, en Mérida el auditorio se convierte en una cartografía de la ciudad histórica frente a la que se levanta, en Gran Canaria el museo es un camaleón de ojos estrábicos capaz de mirar en múltiples direcciones en busca de su presa. Sus edificios, como los rostros de Deleuze y Guattari, se independizan del "lenguaje corporal" del territorio para tener significancia y elaborar códigos abstractos que se comunican con el paisaje en el que se implantan. Son rostros que nos transmiten información del lugar en el que se asientan.

orden

"Sólo se puede ordenar aquello que ya está ordenado por sí mismo. Ordenar es algo más que organizar. Organizar significa fijar los fines. En cambio, ordenar significa dar sentido... Si diéramos a cada cosa aquello que le corresponde por su esencia, las cosas encontrarían, por sí mismas, su propio orden y así llegarían a ser aquello que han de ser. Sólo así se perfeccionarían realmente. El caos en que vivimos tendería al orden y el mundo volvería a tener sentido..."

Mies van der Rohe, *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*

Los avances tecnológicos y científicos de la segunda mitad del siglo XX permitieron visualizar el orden interno de la materia, algo sobre lo que hasta entonces sólo se podía teorizar o establecer modelos. La aparición del microscopio electrónico permitió observar estructuras naturales hasta entonces desconocidas. Frei Otto se valió de los estudios que realiza en este campo J. G. Helmcke para elaborar una escala doble, creciente y decreciente en potencias de 10, partiendo de la escala humana para llegar a la planetaria y a la microscópica en paralelo. Intentaba establecer modelos tipológicos y organizaciones internas válidas, en un sistemático conocimiento que no olvidase las relaciones de escala. Algo que luego veríamos filmado en el cortometraje *Potencias de 10* que realizaron Charles y Ray Eames.

Cualquiera de las arquitecturas producidas por Fuensanta y Enrique tienen un claro orden interno, tienen un fin y un sentido, una búsqueda de la esencia a través del orden y la organización, cualidades que van repitiéndose en las distintas escalas del proyecto, desde los despieces de los pavimentos, mobiliario, organización de divisiones, bloques de funciones... hasta la estructura global. Si fuésemos apagando capas de un mismo dibujo, el orden, la organización y la estructura seguirían estando latentes en cada uno de los nuevos dibujos parciales generados. Esto no sólo se percibe en la planta, sino también en la sección y, consecuentemente, en la fachada, lo que se traduce en un orden tridimensional capaz de generar espacio. Su arquitectura no es barroca ni ornamental, al contrario, es sencilla y clara, una claridad que se manifiesta desde los dibujos y el proceso del proyecto hasta los materiales y su colocación.

bekleidung

“¿Por qué *Felt Suit* no tiene botones? Bien, fue dictado por el carácter del fieltro. Ocurrió de forma natural. Mientras lo cortaban a la medida sobre mi cuerpo, pensé que lo más importante era mantener las propiedades del fieltro, en el sentido de que el fieltro no se esfuerza por ser apropiado, por decirlo así. Uno tiene que conservar el carácter, omitir naderías como los complicados botones, los ojales, etc..., y si alguien quiere llevar el fieltro, lo puede abrochar con imperdibles...”

Joseph Beuys, *The Multiples*

Semper propone en *Los cuatro elementos de la arquitectura* en 1850 un nuevo modelo arquitectónico diferenciando el basamento, con un hogar, sobre el que se levanta una estructura de madera revestida por una membrana textil. Posteriormente, en el libro *El estilo* asociaría a cada elemento una técnica industrial o artesanal: al basamento la mampostería, al hogar la cerámica, a la estructura la carpintería de madera y al recubrimiento lo textil. De todas ellas, la técnica textil sería la que estudiaría con más profusión dando pie a lo que se denominaría como su enunciado del *Bekleidung* o la “vestimenta” arquitectónica.

Visitando un día la casa de madera que han construido Fuensanta y Enrique en el barrio de Chamarín, observábamos a nuestro alrededor un conjunto de viviendas unifamiliares de ladrillo de los años 20. Ellos explicaban que la normativa les obligaba a mantener íntegramente la construcción existente al reformar la casa y que lo que habían hecho era “revestirla” con una fina membrana de madera. A continuación nos enseñaban por un resquicio de la pared como una subestructura metálica se superponía a la antigua fábrica de ladrillo y diez centímetros más allá aparecía la madera, envolviendo en su totalidad la antigua construcción. Un amigo común decía de una manera muy gráfica y divertida que le habían puesto un “pijama” a la vivienda.

Si Semper veía en las fábricas de ladrillo una vestimenta, una fábrica petrificada, y en el mismo sentido Loos decía que forraba sus interiores con delgadas láminas de mármol porque era el papel pintado más barato ya que nunca había que cambiarlo, podemos afirmar que los revestimientos de Fuensanta y Enrique son pieles que se ajustan con delicadeza al esqueleto interior de sus edificios, prolongando en el tiempo una tradición semperiana fuertemente arraigada en la arquitectura.