

CAPITULO II:

ARQUITECTURAS EFIMERAS: HISTORIA , LIMITES...

En este Capítulo, voy a intentar hacer un recorrido por las Arquitecturas Efímeras a través de la historia, para poder situar su importancia y su relación con la Arquitectura. Es una manera de establecer un marco donde movernos en la investigación.

Un subcapítulo de éste sería el relativo al espacio público como generador de este tipo de Arquitecturas, al cual he creído conveniente dedicarle unas páginas para hacernos cargo de su importancia.

Cuando se hace un repaso histórico es inevitable que aparezcan manifestaciones o representaciones que lindan con otro tipo de experiencias, que la denominación de Arquitectura podría llegar a ser discutible: como pueden ser algunas intervenciones espontáneas como los *graffitis*, algunas investigaciones de artistas contemporáneos o en otro aspecto, los jardines y toda la variada complejidad de ellos.

(Ver Capítulo III.3.2.2 - La Vegetación).

También las construcciones de tipo marginal, residual u otras podrían llegar a estar incluidas en el adjetivo de efímero, sin embargo, parece más apropiado hablar de Arquitectura efímera que no de Arquitectura marginal, ya que ésta nos podemos referir a la autoconstruída (barracas, etc.) y no es lo que interesa en esta Tesis. **En cambio, me parece muy interesante incluir las fiestas, ferias y mercados populares porque también cualifican un espacio que, sin ellas, sería otro muy diferente o carecería de interés.** Pongamos por ejemplo las ferias que se sitúan en el centro de algunas ramblas o avenidas muy espaciosas que permiten la ocupación parcial de sus carriles de circulación, todo este espacio ganado al vehículo configura un espacio lúdico y de luz y sonido que transforma

completamente el barrio o zona donde se ubica. Este es un punto muy importante en este tipo de intervención, en el espacio de la ciudad en el que; la movilidad, la luz y el color influyen decisivamente, en su completa transformación.

Este tipo de ferias, con sus tirovivos, pistas de autos de choque, norias y otros, es un amplio abanico de construcciones móviles y por tanto efímeras en razón de su movimiento y de su cambio de ubicación constante, hacen posible toda una nueva tipología de construcciones efímeras que Robert Venturi bien podría denominarlas "patos móviles". Cuando estos elementos quedan anclados o fijados en los espacios denominados parques de atracciones y otros, en cierta manera pierden su capacidad de sorpresa y de alguna manera su mismo sentido debido a esta congelación espacial a la que son sometidos.

Existen, así mismo, dentro de este tipo de Arquitecturas tan lejos de las historias oficiales de la Arquitectura otras tantas que ocupan o transforman los espacios públicos (Ver II.1 - Consideraciones en el Medio Urbano).

No parece descabellado que hagamos una consideración de este tipo de Arquitecturas cuando Le Corbusier, defendió en sus famosos tratados teórico-propagandísticos la comparación entre la Arquitectura con los aviones, trenes y barcos. **Sin embargo, no se ha escrito ninguna historia de todas esas Arquitecturas que paralelamente se iban sucediendo y que tan bien definían las tendencias, las características y las tecnologías del momento. Además las Arquitecturas Efímeras sirvieron en muchísimas ocasiones como laboratorio de pruebas de futuras invenciones arquitectónicas.** No es mi intención hacer una historia exhaustiva² de esas Arquitecturas pero sí analizar su desarrollo y esbozar una especie de índice de lo que considero clasificable dentro de la cualidad efímera. (1)

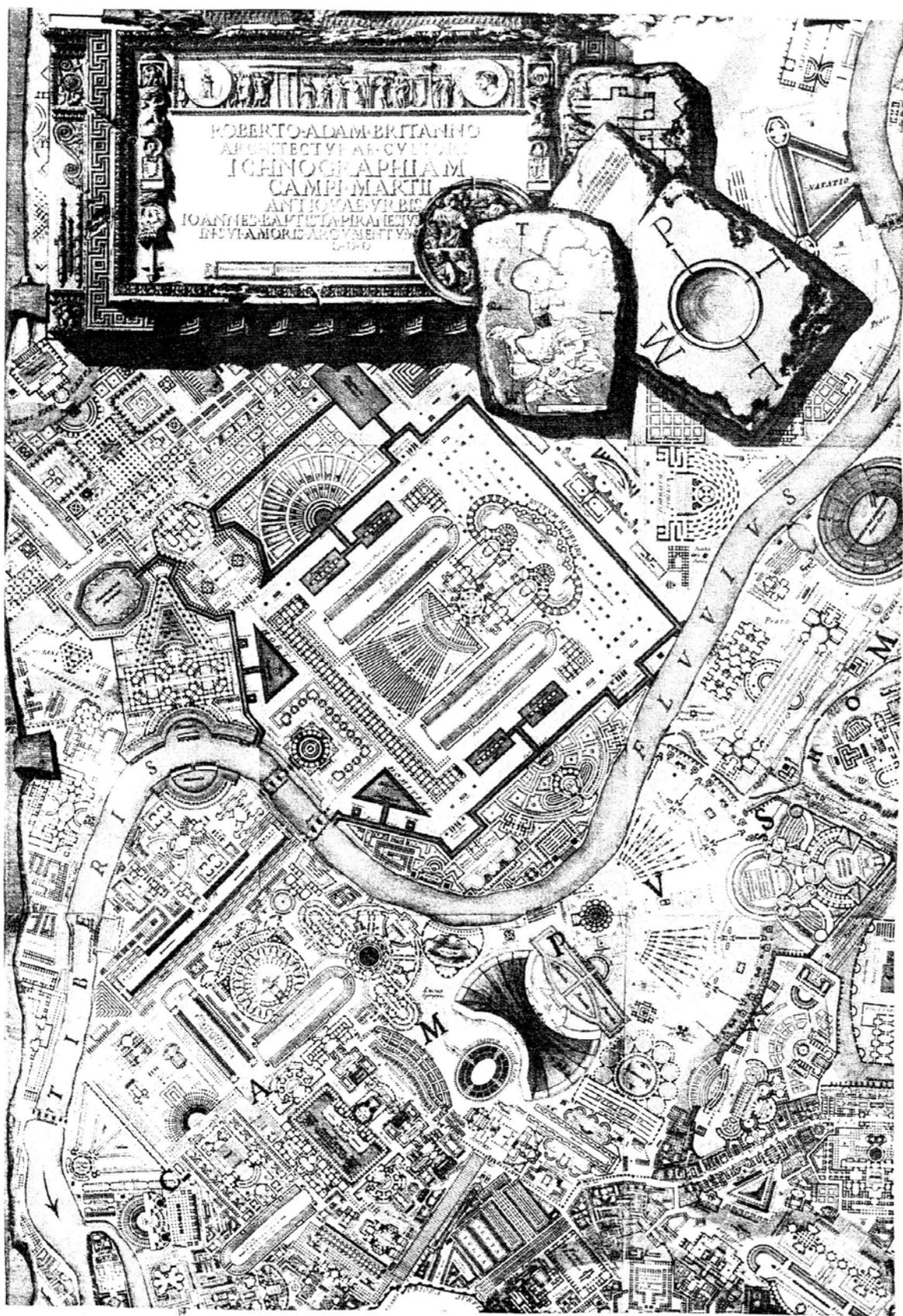
Este estudio histórico me ayudará a entender las Arquitecturas efímeras actuales, su relación con la Arquitectura y la sociedad actual y al mismo tiempo, comprender la importancia que tienen para que textos ya clásicos como *"Aprendiendo de Las Vegas"* del citado Venturi, donde después de analizar un ejemplo de ciudad simbólica, efímera, en su percepción visual como es Las Vegas defiende su Tesis, del simbolismo perdido en la Arquitectura.

Simbolismo de alguna manera recuperado en el Postmoderno aunque seguramente mal entendido por su aceptación sin crítica y de alguna manera en cartón-piedra de la Arquitectura clásica y neoclásica, convirtiéndose en un guiño a veces burlesco y que quizás lo mejor de su ya última influencia sea la capacidad de comprender algunas de las muchas cualidades de aquellas Arquitecturas y olvidados por el movimiento moderno.

Es por ello que resulta refrescante y clarificador el analizar determinados hechos o obras que no han sido consideradas como arquitectura desde los magníficos *envelats* hasta, por que no, los *tiovivos* y otros para poder entender algunas de las características de la Arquitectura y la posible evolución de ésta.

(1) Extracto de la conferencia dada por el autor de la Tesis en la Escuela de Artes y Oficios de la Diputación de Barcelona, 1993 "La Ciudad Efímera":..."Componente utilizado hasta la saciedad en teatro, opera y cine; las sombras por efecto de potentes luces son en Einstein en su "Acorazado Potemkin" fundamentales, así también la ciudad imaginaria y subterránea de "Metrópolis" de Fritz Lang, en donde también existe un juego de fuertes luces y sombras y en la ciudad futurista de Los Angeles en el más cercano mundo ficción/realidad de Ridley Scott en "Blade Runner" donde el juego de la luz-sombra se utiliza para reflejar una imagen entre real y de ficción. Aquí es hasta la propia sombra del hombre: el replicante, copia perfecta pero percedera y esclava del hombre.

Copia repetición, copia por reflejo, ese efecto que ocurre en esas enormes cajas de vidrio que se levantan reflejando en su multicelular fachada, parte del cielo y parte de la ciudad. Como Mies Van der Rohe adelantara hace ya muchos años en su magnífica propuesta de rascacielos de vidrio, de superficie alabeada (en 1920-1921), con su fachada totalmente liberada de su corsé estructural decimonónico. Mies hizo ensayos relativos a los reflejos sobre una maqueta de cristal, que llevaron al autor a desarrollar una planta con curvaturas. Los muros convergen de los paramentos de vidrio y se adaptaron a las condiciones del de los locales, al efecto de potenciar los volúmenes desde la calle y al juego de reflejos. Allí



II.1 - CONSIDERACIONES EN EL MEDIO URBANO:

II.1.1 - EL ESPACIO PUBLICO GENERADOR DE ARQUITECTURAS EFIMERAS

Desde siempre la actividad colectiva, desarrollada en las ciudades y pueblos se ha producido en el espacio público , pero no es sino hasta Grecia que se concibe este espacio como lo entendemos ahora.

Citando al arquitecto crítico Xavi Costa:

...” La Arquitectura Efímera tiene lugar en ciertas áreas o regiones en localidades específicas que no permiten un enraizamiento estable y permanente de las construcciones que allí se levantan. Tales localidades pueden denominarse lugares del intercambio, y su suelo es el terreno del ágora griega y del fórum romano. Es decir, se trata del solar de la confrontación agonística del mercadeo y el torneo, y a la vez de una arena foránea, de fuera. Este suelo es impermeable a toda fundación, y la ciudad lo venera construyéndose a su alrededor, a modo de anillo. Este suelo no es cultivable ni construible, debe respetarse como propiedad mercurial, como lugar de la mediación y el intercambio, del mercado y el juego, del tribunal y del mensajero, de la feria y la rareza, del engaño y de la ilusión. En una palabra es el suelo de lo pasajero como la figura del hermes en angélico que lo protege y que allí se venera.

hubiéramos podido ver reflejadas multifacialmente las nubes del “Cielo sobre Berlín”, (Wim Wenders) como en un gigante espejo de la nueva ciudad.

Es el mismo lugar, es el mismo edificio, es la misma fachada pero no puedes reconocerlo como tal, cada minuto que pasa sufre la transformación por su reflejo. Por la noche sólo sus ordenadas luces interiores nos recuerdan como mucho su altura y su trepidante actividad recordándote que la vida continua después del día y que la Arquitectura sigue estando presente.

¿Cuál es la verdadera imagen?, ¿Cuál es su auténtica representación?. Esta reflexión nos remite a la búsqueda de Andy Warhol en la identificación del objeto, ya que él intentaba demostrar que no existe como tal, sino la imagen que cada uno tenemos de él, así también el espacio se transforma en razón de la luz, el color, la imagen, la atmósfera y otros elementos, en algo diferente en cada momento siendo imposible su representación. (La fotografía nos daría la imagen más real de ese lugar en un momento dado, pero no nos filtra, por ejemplo, algunos tonos cromáticos, como hace nuestra visión y nos encontramos, con tonalidades verdosas cuando existen emisiones de luz fluorescente, que en nuestra visión no aparecen). Esto es parte integrante de la ciudad que se transforma, la ciudad efímera.

Ciudad Efímera también es aquella que nos habla Venturi en su “Aprendiendo de Las Vegas” donde nos hace una lectura del lenguaje de la luz y las formas que se jalonan a lo

*El territorio de la feria es por tanto región de la representación y lo imagístico. En sentido mercurial, toda imagen y figura es interpretación, traducción y proyectación transitiva. La Arquitectura que en él es construible no es otra que la arquitectura del nómada, ya sea este marchante, guerrero o exiliado. Esta Arquitectura es indistinguible, inseparable del equipaje que acarrea quien que no posee un lugar permanente y estable. **El equipaje es obra dedálica, construcción que obra engaño y propicia la confusión alucinatoria, la cual es la verdadera arma del nómada, de quien desconfían y recelan las gentes permanentemente enraizadas en suelo urbano. Toda Arquitectura Efímera está así especialmente contaminada de un ingenio especial, íntimo a la naturaleza de lo móvil y lo transitorio.**”...*

El ágora, donde se producían encuentros, compras, ventas y otra serie de actividades públicas, fue el gran precedente de la Plaza Pública, y que en Roma fue el Foro. En este se constituía gran parte de la vida pública de Roma, y en este es donde aparecieron algunas de las primeras construcciones efímeras que se conocen. (Ver II.1.2 - Del Foro Romano al Bibarambla Granadino).

Actualmente y tal y como nos dice el antropólogo Carlos Feixa en su estudio sobre espacios públicos. Lérida, octubre de 1992:

...” No son también los espacios libres funcionales a esta visión de la Ciudad-Mercado?, de la ciudad escaparate de consumo? No son espacios-tiempos de tránsito entre un consumo y otro? Finalmente lejos de ser espacios libres, no están ocupados por usos y valores sociales dinámicos y cambiantes?.

largo del impresionante Strip de Las Vegas, arteria principal de esa ciudad, donde, los anuncios de los casinos, los reclamos publicitarios, sus estaciones de gasolina, sus fuentes, etc., producen una transformación pensada para el conductor en marcha, totalmente alejada de la visión de una calle cualquiera de nuestras ciudades europeas.

Aquí Venturi nos habla de la relación de los edificios, anuncios, etc., con la calle, el espacio intersticial y la arquitectura de los denominados “patos” (denominación que le da el autor a determinadas Arquitecturas comerciales) y otros, todo cobra sentido a partir de la movilidad proporcionada por el coche. Esta movilidad es una nueva manera de afrontar la visión de la ciudad y el territorio, de la que ya nos hablara Kevin Lynch en “La Imagen de la Ciudad”.

Para abordar estos interrogantes propongo utilizar la perspectiva dramaturgica de la acción social que analiza las interacciones en el espacio público como si de un teatro se tratara (Goofman 1979). Del escenario a los actores, de los decorados a los dramas, de la presentación a la representación, los espacios urbanos que nos ocupan: plazas, parques, monumentos, pero también calles, esquinas, rincones que se pueden entender al margen de los procesos de apropiación-semantización de que son objeto por parte de los grupos sociales. En cada escenario se pueden representar muchos dramas: los decorados pueden condicionar el movimiento de los actores, pero estos tienen una gran capacidad para improvisar y jugar sus papeles. El actor urbano como sujeto social, interpreta su medio según determinados esquemas de percepción, valoración y acción, se orienta por la ciudad mediante mapas mentales que responden a identidades colectivas (Lynch 1982). El espacio urbano es acción y representación, por esto solamente de una manera analítica se puede pensar por separado su dimensión material y su dimensión simbólica. Para que el espacio construido se convierta en territorio vivido, es necesario que los actores sociales asuman ligámenes simbólicos, mediante complicadas operaciones de bautizo y nombramiento. La memoria colectiva deja marcas en el paisaje, y la descodificación de estos signos es el que funda propiamente la ciudad. Pero más que significados ocultos y enigmáticos, se trata de usos y costumbres, de imágenes visuales que orientan a los actores y a los grupos en el uso cotidiano del espacio. Estos procesos de apropiación no sólo se hacen mediante grandes movilizaciones sino también a través de prácticas de resistencia cotidiana y silenciosa. El combate por el espacio público es una lucha por recursos y poder, pero también sobre todo hoy en día es un combate simbólico. Como todo espacio es potencialmente funcional, la lucha por su apropiación intentará privilegiar unos usos y legitimar unas imágenes que justifiquen y otorguen prestigio a las prácticas de los sujetos y de los grupos. Y estos usos y estas imágenes no necesariamente coincidirán con los previstos por los autores, los constructores, o las instituciones o los poderes (Reguillo 1991).

Las interacciones que se establecen entre escenario y actores no son nunca ni unívocas ni unidireccionales. Por lo que respecta a los espacios libres la correspondencia entre forma y función puede explotar de muchas maneras. En primer lugar, a través de los cambios históricos en los usos del espacio y en su valoración social (por ejemplo: la transformación de la figura del paseante el Flanêur de Benjamin condiciona la valoración social de avenidas y paseos). En segundo lugar a través de los usos cambiantes a lo largo de la jornada (día-noche), de la semana (días de trabajo-días de fiesta) y del año (invierno-verano). Y en tercer lugar, a través de la pluralidad de significados que un mismo espacio puede tener para diversos grupos sociales (por ejemplo: un parque puede ser un campo de juegos para los niños, un lugar de encuentros amorosos para los jóvenes, una feria comercial para los adultos, un tranquilo

paseo para los jubilados o un lugar de esparcimiento para los inmigrantes sin casa). Esta pluralidad de usos y significados de los espacios públicos es fundamental para diseñar sus formas y para planificar sus funciones en la estructura urbana.”...

Es en este punto que creo claro que habría que definir al espacio público como el auténtico soporte de la Arquitectura Efímera, no es en ningún otro lugar donde ésta cobra su verdadero significado, ya que la propia definición del espacio público; como lugar de expansión y comunicación colectiva, negativo del privado, no puede haber nada estable, fijo o duradero, por extensión todos los espacios como parques, espacios protegidos, etc. entrarían dentro de esta definición. Por tanto otra definición de Arquitectura efímera sería aquella construcción que se ubica o se desarrolla en el espacio público.

Claro está que existen, como hemos visto más arriba, otros tipos de Arquitecturas móviles, efímeras al fin y al cabo, que se han desarrollado en otros lugares pero cobran significado en cuanto ocupan la calle, la carretera o la plaza.

- LOS TIEMPOS FESTIVOS: (La incidencia de los eventos y celebraciones en el espacio urbano y la Arquitectura efímera)

Los antropólogos, como vemos, han estudiado, y muy bien, las características de los espacios públicos y la actividad de la comunidad en ellos. Así en relación con el uso de este espacio y la actividad que en él se produce nos habla Jordi Pablo de los tiempos cíclicos, excepcionales y festivos. Como definición de la actividad colectiva pero referida al tiempo. Esto nos ayudará a entender el uso de estos espacios como algo sujeto al tiempo, por lo tanto temporal, efímero.

El los divide en los tiempos: cíclico anual y excepcional.

El tiempo cíclico anual se define como el reflejo de los sueños colectivos y de los grandes actos culturales, que hablan de la mitología; éstos los podemos dividir en exteriores e interiores. El primero de ellos como tiempo solar se fija en los solsticios y equinoccios, el santoral y la división de frío y calor. El segundo o interior, se refiere a lo móvil, al móvil lunar y es en los que se celebran las festividades de Pascua, Cuaresma y Carnaval. Esta primera división se refiere a los tiempos más comunes con las festividades o acontecimientos que año tras año se van sucediendo.

Los tiempos excepcionales son los que transforman y condicionan la lectura de los espacios y no siempre son festivos, (guerra) son, impuestos, creados por las estructuras del poder, por lo que el espectador entra en el juego quiera o no. Por su repercusión e importancia éstos son prefijados de arriba a abajo: del estado o poder a la ciudadanía; éstos son los tiempos de los grandes acontecimientos como Olimpiadas, ferias Internacionales y otras.

El tiempo cíclico anual es menos novedoso que éste y no provoca tanta sorpresa como el anterior, por lo que se incentiva, como resultado aparecen los hábitos colectivos o cívicos, que son los que al final desembocan o producen las fiestas y actos en el espacio público. El excepcional produce cambios muy importantes.

Más adelante continúa Jordi Pablo: **el espacio festivo en cualquiera de los tiempos descritos, ha de parecer, no tiene que ser, por lo tanto su escenografía es esencial ya que es temporal (efímero). Luego la máxima expresión del espacio festivo es cuando éste es móvil o dura un instante, por ejemplo la carroza (existe un bellísimo ejemplo de Antonio Gaudí).**

Por lo que respecta a las tipologías que se trabaja en el tiempo festivo o sea su intervención en el espacio público son: en el caso de las calles su perfil

con la realización de fachadas (calles, puertas, pisos, etc.) y si se refiere a plazas: el *embelat d'estiu*, ciudad imaginaria como escenografía, etc. Los ejemplos son abundantes en las festividades de las fallas, ferias, etc. Aquí tenemos ejemplos magníficos como las Fiestas del barrio de Gràcia en donde se engalanan las calles, siendo un ejemplo de transformación del espacio urbano a gran escala.

Se distinguen a su vez tres ejes fundamentales en los tiempos festivos: el tecnológico (escenografía, maquinaria y material), el eje cívico (las asociaciones que organizan la fiesta, recogen fondos, rifas, etc.) y por último el eje artístico (los encargados del diseño de artefactos, escenografías).

Es muy importante que en este tipo de fiesta, converjan varios elementos: por un lado la relación de la macro estructura y las micro estructuras para conservar las fiestas populares que son la esencia de mitologías, ritos y otros de la comunidad, y por otro , mantener su cohesión y evitar la presión de grupos externos, para evitar su manipulación o pérdida de entidad.

En Barcelona, por citar un ejemplo, tenemos todo tipo de manifestaciones populares, pero es una ciudad volcada en el tiempo excepcional, o sea, Ferias Internacionales (1988-1929), Olimpiadas, etc., y según Jordi Pablo esta dedicación al tiempo excepcional ha desvalorizado los espacios efímeros en general. (2)

(2) Sólo cuando el apoyo oficia falla y no existen ayudas, aparecen los movimientos originales en la abstracción como los famosos Fluxus, arte póvera, land art y otros que planteaban una estética efímera. Es importante no olvidar esta consideración de la temporalidad, que posteriormente se vino abajo debido a los grandes medios expositivos de las grandes galerías y museos, y que sólo últimamente parece que se ha comenzado a revalorizar lo efímero en el sentido de lo irreal e irrepetible.

Termina diciendo Jordi Pablo que hay que crear medios estéticos cíclicos aprovechando las festividades y tiempos rituales que están establecidos. Esto refuerza la tesis de equipar adecuadamente los nuevos espacios públicos.

Este nuevo concepto lo considero fundamental en el sentido de lo irrepitible como característica de lo efímero; efectivamente esta cualidad dificulta su comunicación y su repetición, con lo cual la Arquitectura efímera que se convierte o ha sido un laboratorio de experimentación y resumen de las tendencias del momento así mismo dificulta su comunicación.

Si bien los medios audiovisuales que la tecnología actual nos ofrece puede intentar corregir esta deficiencia, no podemos olvidar, como dice Oscar Tusquets, que enorme diferencia hay entre la vivencia de la Semana Santa sevillana, comparada con su visionado en televisión. Me temo que al fin y al cabo nuestras grabaciones actuales, de aquí a cien años, quedarán como esas reproducciones que tenemos de los montajes efímeros que adornaban la calle y la plaza de los siglos XVI, XVII y XVIII. **Ya la propia Arquitectura tiene esta dificultad y más si tiene la característica de efímera y su representación no puede ser simplemente planimétrica o fotográfica sino algo mucho más complejo, en palabras de Luis Fernández Galiano en la introducción de su libro "El fuego y la Memoria" (Ver Capítulo I - Introducción).**

- EL ESPACIO PUBLICO HOY

El espacio público tal y como lo entendemos actualmente, es donde la Arquitectura Efímera tiene su desarrollo: Las fiestas populares, las visitas papales, las reuniones culturales, los acontecimientos deportivos, las manifestaciones y otras tantas actividades configuran nuevos espacios dentro de la plaza y la calle. Y por lo tanto debemos entender éste como capaz de albergar todas estas manifestaciones y que no se convierta en un

lugar de exhibición de Arquitectura, como se ha venido viendo últimamente, sino en un marco adecuado de relación y comunicación.

En este sentido debería tener capacidad de poder ser como un gran contenedor de todo tipo de actividades, dotado de agua, luz, sonido, etc. de una forma totalmente manipulable para poder ejercer en él cualquier actividad sin límite de medios.

Curiosamente el proceso seguido en muchos casos ha sido a la inversa y el espacio público se ha convertido por un lado en un escaparate de una nueva Arquitectura con un gran despliegue de artefactos: mobiliario urbano, que de alguna manera también es arquitectura efímera en el sentido de su movilidad y repetición. (Ver Capítulo II.1.2 - Artefactos y Microarquitectura). Me explicaré: los nuevos puestos ambulantes de venta de helados, kioscos y otros, son parte de nuestro nuevo paisaje urbano.

Otro tipo de Arquitectura efímera sería la de los Nómadas, pero evidentemente el territorio del Nómada no es privado y carece de dueño (el desierto).

Así mismo, los indios y otras tribus con Arquitecturas también textiles (Ver Capítulo III.3.2.2 - El Tacto, Las Texturas y Los Materiales), cambiaban constantemente de lugar, como así todavía sucede con algunas tribus masais del este de Africa en las que cuando fallece un miembro ilustre de la tribu, trasladan el poblado a otro lugar, quemando las chozas del actual y produciendo de esta manera una auténtica relación ecológica con el medio, debido al enriquecimiento del suelo.

Hoy en día, la auténtica ágora, la Piazza Renacentista por excelencia, son los grandes centros comerciales con todo tipo de actividades (tiendas, bar, supermercados, cines, etc.), la sociedad de consumo hace que no podamos estar sin algún tipo de intercambio comercial, bastante pobre por otro lado,

ya que son relaciones de consumo inmediato: ropa, comida, cine, etc. pero sin valorar otro tipo de encuentros y relaciones como disponían los antiguos espacios públicos.

Sin embargo, este cambia según donde nos encontremos, mientras que el espacio público en Europa está muy vinculado con el peatón, aunque últimamente se han hecho ejemplos de una relación compleja de este tipo de espacios con las preexistencias y diferentes grados de movilidad de las personas y vehículos que lo utilizan. Un ejemplo muy interesante y lleno de sugerencias estéticas muy vinculadas por otra parte a los fenómenos de transformación del espacio, es la conocida Plaza de Sants de los arquitectos Albert Villaplana, Helio Piñol y Enric Miralles, en Barcelona. (3) lo cual conlleva siempre una visión perspectiva a la altura de la visión, muy diferente de la ciudad americana, donde las calles se viven fundamentalmente en automóvil y todo se articula a través de la visión desde el vehículo (es impensable en la práctica totalidad del país no circular en un automóvil en cualquier pueblo o ciudad), eso produce una movilidad muchísimo más importante que en una ciudad europea.

Por tanto vemos que la ciudad efímera es fruto tanto de los componentes efímeros de la Arquitectura como de la actividad propia de la vida social en

(3) Artículo del Autor: *La plaza de Sants está en un entorno carente de uniformidad y coherencia, ya sea de tipo histórico, formal o viario. En resumen se trata de un lugar caótico cien por cien.*

La ubicación de sitios delimitados visualmente dentro de lo que denominamos la plaza, dan a ésta una identidad. Identidad lejana a cualquier referencia de lo que damos por llamar urbano y también alejada de una referencia artística inmediata. La construcción material de los "objetos" y "ámbitos" (entendiendo como ámbito algo delimitado en tres dimensiones) está hecho por los elementos más estereotipados de la construcción actual. La elección (no casual) de perfiles: IPN, UPN o religas, etc., vistos dan la medida de la abstracción que se pretende hacer. Como lo elemental y standarizado se puede lograr lo sublime. Podríamos generalizar diciendo que toda la plaza es un conjunto de elementos puntuales que descansan sobre una alfombra (pavimento continuo). Ese lugar de juego define con su continuidad y su inclinación (reforzada esta última por un singular banco) el contorno donde pasan todas estas cosas. Sin embargo la continuidad también viene reforzada por la distinta escala de los objetos depositados en la gris alfombra. Desde estas pétreas esferas que sutilmente nos indican ese entrar en y entrar por, a la plaza, (recurso ya utilizado en la Arquitectura, aunque no tan sutilmente) que a la vez nos delimitan y nos "invitan" a tomar parte de la escena, hasta esas enormes pérgolas de diferentes formas y tamaños,

el territorio urbano. Esta movilidad y continua transformación parece que cada vez va a más y no podemos ni debemos quedarnos fuera, por lo tanto todos aquellos que de alguna manera nos sentimos vinculados a intervenir en el espacio, mediante la escultura, la pintura, la arquitectura, y otras, salgamos del taller, saltemos del plano y del marco al exterior, a la plaza, a la calle y actuemos sin miedo en un territorio en que casi todo es posible y donde parece más creíble que se convierta en el "museo" activo del futuro como representación de todas las tendencias, gustos, sueños y necesidades de la gente.

Así como las esculturas adornaban la Piazza renacentista y los obeliscos la ochocentista, ahora debemos de transformar todo el espacio de una manera continua: la ciudad estática ha dejado sitio a la ciudad móvil, la ciudad efímera.

El caso del Beaubourg (París):

En algunos casos excepcionales se producen extrañas transformaciones. El centro Beaubourg se ha convertido en un espacio, que podríamos denominar por sus connotaciones, algo así como gótico-renacentista. Debido a la cantidad de actividades de payasos, ilusionistas, aprendices de cantantes y reuniones de grupos de diferentes razas, convirtiendo el foro del

entendemos sin dudar la totalidad del conjunto, en este juego de escaleras. Mención aparte merecen estas mal llamadas "pérgolas" (A. Viaplana denomina palio a la cuadrada); una enorme estática, otra de menor tamaño en altura pero más larga, que dibuja el camino desde la anónima estación hasta la ventana ciudadana. Desde ésta, el asombrado ciudadano ve amén de otras cosas la vieja locomotora, como recordatorio de la que has dejado atrás: el ultramoderno tren. Entre los dos han pasado más de cien años y la plaza ha sido testigo atemporal de ese tiempo.

Siendo como es, tan rica en sugerencias, la plaza aparece vacía al espectador poco atento y provoca el rechazo del "conformista" que llora desconsolado por el metro ciudadano de verde que le^a han negado. Como gran espacio público que es, rechaza todo cerramiento, toda zona oscura, se percibe el conjunto desde todos los ángulos, nadie se puede esconder, - sí aislar - no existen zonas de suciedad. Resumiendo: no existen rincones sórdidos.

Estos bancos, que ora son serpientes ora delimitan que sirven de lecho para el cansado viajero, el trotamundos, el vagabundo o la anciana que busca el sol, estos otros bancos de frío mármol, bajo la pérgola en rigurosa fila, donde apoyarse, sentarse o jugar en uno de sus

Beaubourg en algo muy rico y con un soporte más cultural que comercial, que contiene museo de arte, biblioteca, etc. lo ha convertido en un centro muy diferente de lo que normalmente vienen a ser nuestros espacios exteriores. De alguna manera, la Arquitectura tecnológica en su día se ha transformado en una especie de híbrido de catedral pagana y centro multiracial-cultural.

Este es un caso en que la actividad colectiva ha transformado un espacio presidido por un edificio que nada tiene que ver con la apreciación final que obtenemos.

Muchas veces es la propia actividad humana, como el mercado, las fiestas, desfiles, entierros, etc., los que configuran ese nuevo paisaje cambiante. Sin embargo, en todas ellas hay algo en común, aparte de su difícil evaluación temporal que define su efemiridad: La incidencia de éstas se produce en mayor o menor medida en el espacio público.

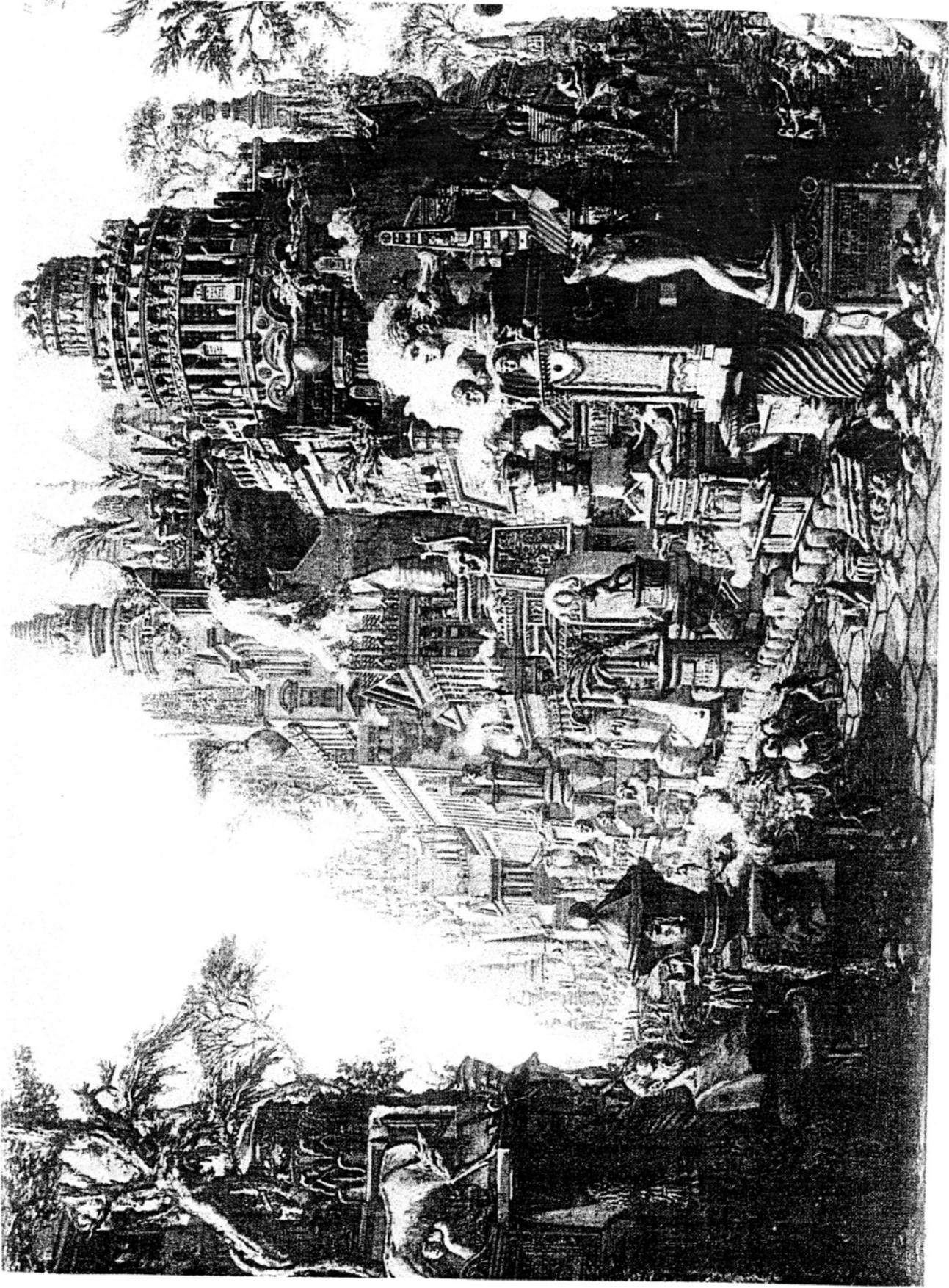
juegos grabados en su superficie horizontal, que además nos delimitan esos distintos ámbitos bajo la sinuosa pérgola. Ese telón de fondo en donde la yedra se encargará de espesar para evitarnos la visión de lo que más allá acontece.

No podía faltar el agua como elemento apaciguador y relajante. Pero no en forma de monumental fuente, inaccesible que siempre asociamos con la imagen de plaza-con-fuente, que sólo se puede mirar y a una cierta distancia. Aquí es un desparramarse por el mismo pavimento. Una vez más es este el que recibe o acapara todo lo que allá acontece. Con una leve inclinación se hace resbalar el líquido, que ha sido arrojado en forma laminar por unas escalonadas picas de frío y plateado metal, hasta ser recogida en unos canales.

Cómo olvidar la cubrición de los enormes palios, también en metal (en el proyecto se definían como "plancha de cobre finamente calada") no dejan de dar una cierta intranquilidad: pasa el sol, la lluvia, el aire y más allá las nubes. Como telón de fondo: el cielo enmarcado por el palio: ¿Estamos dentro o fuera?. ¿Tiene límites?.

La plaza es pero no está. No tiene imposiciones, tampoco dicta órdenes. No llena espacio ni lo posee. Habitualmente las plazas no se hacen a la manera de un edificio, es decir, si algo las hace es el entorno, el vaciado de un pedazo de ciudad, un cruce de calles o avenidas, un gran edificio representativo. En este caso no es que el arquitecto haya hecho la plaza sino que le ha conferido a ese trozo de ciudad esa categoría de espacio público que damos por llamar plaza, sin la ayuda de nada, en cierta manera podría ser la excepción que confirma la regla.

En el caminar por el mojado pavimento, rezuma algo de las grandes plazas de Italia. En la lluviosa tarde de San Marcos sentí un "frío y gris" estado de ánimo... semejante al producido aquella tarde nublada en Sants.



II.1.2 - LO EFIMERO EN RELACION A LA ARQUITECTURA: BREVE HISTORIA

LAMINA III

El espacio público, debido a su característica se convierte en soporte de la Arquitectura efímera, en este grabado de Piranesi, donde vemos en la Via Appia una acumulación de elementos y Arquitecturas de la época, en una sugerente imagen, que de alguna manera nos traslada a la temporalidad de estos elementos.

II.1.2 - LO EFÍMERO EN RELACIÓN A LA ARQUITECTURA:

(BREVE HISTORIA)

Para hacer este pequeño viaje por la transformación del espacio a través de "lo efímero" he creído que lo más conveniente será hacerlo básicamente desde dos ópticas, por un lado, en el territorio de lo urbano, como gran contenedor de Arquitecturas efímeras e inmejorable receptor de lo que más tarde denominaré componentes efímeros. Y por otro el de los acontecimientos tangenciales que los podemos agrupar como Arquitectura efímera: pabellón, *folly*, artefacto, etc., en un intento de estudiar aquellos elementos que hacen del espacio urbano algo tan cambiante y en transformación que convierte a cualquier ciudad, en otra muy distinta. Estas transformaciones las veremos reflejadas en la ciudad de los siglos XVI al XIX.

El Barroco, arte que asumió la simbología, el movimiento y el dinamismo en la Arquitectura, será objeto de un Capítulo centrado en la linterna de la iglesia de San Ivo alla Sapienza de Borromini.

También debido a una serie de componentes o intervenciones a veces tan espontáneas como pueden ser los *grafitis* se producen transformaciones más marginales pero no por ello más importantes en las diferentes partes de la ciudad. Dedicaremos un par de Capítulos a la relación del arte con el espacio; así se hará un pequeño repaso al *land art* y las investigaciones artísticas de la relación entre la luz, el agua y el fuego con el espacio, que han hecho artistas contemporáneos. Finalmente se hará una pequeña reseña de las microarquitecturas y artefactos urbanos.

Evidentemente también encontraremos toda una serie de espacios efímeros en el mundo del teatro, del cine y de la opera, donde su mismo carácter produce una transfiguración de los espacios arquitectónicos, incluiremos un apartado de la efemeridad de los espacios teatrales.

En cualquier caso aquí se introduce en un intento, casi a título de extenso índice, un recorrido histórico - conceptual sobre la Arquitectura Efímera, como para poder esbozar una historia de ésta y entender mejor este tipo de construcciones y su influencia.

- STONEHENGE, LA LUZ Y LA SOMBRA

La fascinación por este monumento, y su inclusión en este estudio, tiene dos facetas, por un lado su significado solar con el efecto de luces y sombras, como primera "construcción arquitectónica" que utilizó la luz como elemento participante de la obra y en segundo lugar, como primer espacio de relación, que si bien distaba mucho de los posteriores espacios públicos propiamente dichos, sí que era un lugar que aglutinaba varias tribus de lugares diferentes, podemos así decir que fue un primer espacio de lo transitorio, a pesar de su inamovible y pétreo aspecto.

Stonehenge una obra del segundo milenio antes de Cristo construida en el condado de Wiltshire; era una obra compleja, rica en simbolismos y con una clara significación astral (solar), se convierte así en uno de los primeros monumentos del hombre en que se utiliza la luz y la sombra para delimitar un inquietante espacio cargado de simbologías.

Este complejo monumental está situado en la gran llanura de Salisbury, cerca de la población de Amesbury, en Whiltshire, Inglaterra. Su imagen actual es tan popular como la más espectacular de las catedrales góticas. La realidad que encierra es, sin embargo, mucho más compleja que la propia de aquella.

Este gran monumento es fruto de numerosas reconstrucciones y remodelaciones, lo atestiguan como lugar especialmente prestigioso, y posiblemente acrecentó importancia con el paso de los siglos. Se distinguen

tres niveles conocidos como Stone-henge I, II y III. En principio no fue más que un terraplén circular de 116 m. de diámetro protegido por un foso salvable en un sólo punto de acceso al interior. Ahí se abrían 56 fosas, los "hoyos de Aubrey", que dibujaban una milla en paralelo al propio perfil del terraplén.

Un henge, es un monumento de carácter ritual exclusivo de las islas Británicas que comprende un diámetro entre 16 y 519 metros, por lo tanto Stonehenge lo era pero con enormes piedras de hasta 50 toneladas de peso, traídas a distancias de 44 km. **Desde luego esta construcción no podemos decir que sea efímera, en el sentido de que situada aproximadamente entre los años 3.000 y 1.000 a.C. continua parcialmente en pie. Sin embargo, lo que me interesa destacar es su relación con los astros y quizás la primera utilización de las luces y sombras para definir o simbolizar unos espacios.**

Stonehenge además estaba íntimamente relacionada con el culto solar: la orientación del círculo de piedras del llano de Salisbury, en base a un eje NorEste-SurOeste, parece sugerir la verosimilitud inicial de esta hipótesis, aunque no se pueden establecer las características de esta forma religiosa con exactitud. En la madrugada de cada 21 de junio, solsticio de verano, los primeros rayos de sol, iluminan la zona central de Stonehenge, en un efecto realmente impresionante y que nos hacen pensar en esa mágica relación de éste monumento con la luz y el cosmos.

Imaginemos estos grandes monolitos pétreos de Stonehenge convertidos repentinamente en gigantes de hierro y cristal, el efecto que nos produciría sería la misma inquietud que nos sobrecoge, cuando las enormes sombras de los grandes edificios del siglo XX arrojan, sobre la calle, como gigantes, sus perfiles escalonados en una apariencia esperpéntica, pero aquí su

simbolismo no es otro que la mayor o menor riqueza de sus promotores y a mayor gloria de ellos. **Son luces y sombras de objetos inamovibles que se transforman por capricho de la luz, transformando la ciudad y el espacio en otro muy distinto, como aquel de los monolitos neolíticos.**

Desde luego que la luz siempre ha estado y está presente en la creación y definición espacial, como texturizador, como filtro, como efecto dramatizador o potenciador de volúmenes y otros.

Vemos que Stonehenge se convierte en uno de los primeros lugares, en que se ejerce una actividad común, aunque sin el significado, de intercambio y actividad pública que más tarde devendrían otros espacios como el ágora griega o el Foro romano. Este último lo describimos a continuación como precedente de la plaza pública.

- DEL FORO ROMANO AL BIBARAMBLA GRANADINO

Es en la antigua Roma cuando se recibe al emperador vencedor, bajo grandes arcos del triunfo a su paso por la capital del Imperio con el espectáculo del botín arrebatado al enemigo y sus prisioneros mientras el pueblo enfervecido aclamaba al general victorioso con tan suculento botín.

Así se erigieron multitud de arcos del triunfo contruidos en madera, que algunos de ellos posteriormente se materializaron en construcciones pétreas, como los que han llegado hasta nuestros días.

Este espacio urbano, se convirtió en el verdadero precedente de la plaza pública y auténtico centro de intercambios y por tanto, soporte de los móvil y efímero. Aldo Rossi en su *"La Arquitectura de la Ciudad"*, nos da una precisa definición del nacimiento y desarrollo de este singular espacio:

"El Foro romano, centro del Imperio, referencian las construcciones de las transformaciones de muchísimas ciudades del mundo clásico y fundamento de la Arquitectura del clasicismo, tiene formas y situación anómalas respecto de la ciencia de la ciudad tal cual era practicada por los romanos.

Sus orígenes son geográficos e históricos al mismo tiempo; una zona baja y pantanosa entre colinas empinadas en el centro de aguas estancadas entre sauces y cañaverales que se inundaban completamente durante las lluvias; en las colinas, bosques y pastos.

Así los latinos y los sabinos que se establecieron en el Esquilino, en el viminal.

Estos lugares favorables para los encuentros de la campania y de la etruria favorecían los asentamientos, en el siglo VIII los latinos descendían de las colinas para depositar a sus muertos...la conformación geográfica dictó el recorrido de los senderos, después el de las calles remontando los valles en el sentido de su mínima pendiente y los que seguían los itinerarios de las pistas extraurbanas, con una estructura obligada por el terreno. Este carácter de unión con el terreno, permanece en toda la historia del fuego, en su forma que lo hace así diferente de las ciudades de nueva fundación... Al rededor del siglo IV el Foro cesó su actividad como lugar de mercado (perdió, pues, una función que había sido fundamental) y se convirtió en una auténtica y verdadera plaza casi siguiendo el dictado de Aristóteles que alrededor de aquella época escribía (...la plaza pública nunca será ensuciada con mercancías. El ingreso a ella será prohibido a los artesanos, lejana y bien separada de ella será la destinada al mercado...)

Y precisamente en esta época el Foro se va cubriendo de estatuas, de templos, de monumentos; así el valle que estaba lleno de fuentes locales, de lugares sagrados, de mercados, de tabernas empieza a enriquecerse con basílicas, templos y arcos triunfales y permanece surcada por dos grandes vías: La Sacra y La Nova, donde van a parar diversas callejuelas.

...Vinculado al origen de la ciudad, extremada e increíblemente transformado en el tiempo pero siempre crecido por sí mismo, paralelo a la historia de Roma que se documenta en todas sus piedras históricas y en una leyenda como Lapis Niger y los dioscuros; llegado hasta nosotros con sus signos más claros y espléndidos, el Foro romano constituye uno de los hechos urbanos más iluminadores de cuantos podamos conocer. El Foro resume y es parte de Roma."...

Sin embargo, lo que más desarrolló la Arquitectura efímera en el espacio público fue sin duda alguna, las fiestas populares y otros

festejos con ocasión de las bodas reales, visitas regias, papales, celebraciones de pascua y otras que se organizaron desde finales del siglo XV hasta el XVIII. La plaza fue el “gran foro” de celebración de estas fiestas. Sobre todo en la época barroca, tal como nos explica Bonet Correa:

...”Luz y sombra. Tenebrismo. La fiesta renacentista y sobre todo la barroca son la máxima apoteosis visual de lo lúdico a nivel colectivo. El espectador no podía encontrar más maravilla. El mundo emblemático de las máquinas laudatorias, de las arquitecturas ficticias en la noche hecha día cobraba una superrealidad metafísica y lírica, un carácter radicalmente onírico. El olvido de la tristeza y penosa realidad de todos los días se lograba en el palacio abierto de las maravillas, en los destellos de luminarias reflejándose en los espejos de los salones y de los estanques de los jardines umbríos creados para el fugaz instante de las fiestas, fuesen ya sólo abiertas a los cortesanos o al pueblo.”...

Este país es particularmente rico en este tipo de festejos y para su consulta merece verse la Tesis Doctoral de Ignaci Vicenç sobre este tipo de Arquitecturas.

La Arquitectura efímera tubo en Granada un gran énfasis con ocasión de la fiesta del Corpus instituida en el siglo XV. Se hacían auténticas transformaciones urbanas, en las que se levantaban construcciones como templos y arcos que solamente existían durante unos días u horas.

Este auge tan importante , con la riqueza de medios con que se construían, y el derroche de imaginación que se veía, parece directamente heredado de las sutiles Arquitecturas y jardines Nazaríes del conjunto de la Alhambra. Sin embargo, no he encontrado ningún precedente en el mundo islámico directamente relacionado con este tipo de Arquitecturas efímeras, todo y que los juegos hidráulicos y de jardinería que se llegaron a construir para estas festividades hace difícil no pensar en esa influencia.

El verdadero origen de estas creaciones se debe en gran parte a la tradición que existe en Granada de las pompas fúnebres y exequias de reyes, que fueron precedentes de estas Arquitecturas. Ya Machuca (arquitecto del Palacio de Carlos V en La Alhambra) en los años 1455-1559 diseñó unos túmulos para la emperatriz Isabel y la princesa doña María de Portugal, esposa del futuro rey Felipe.

Las fiestas del Corpus, instituidas por los reyes Católicos con un tono religioso pero también festivo, se fueron enriqueciendo de año en año. Ya en 1501 se disponía limpiar y adornar las calles en ese día, en las "Antigüallas Granadinas" de Miguel Garrido Atienza encontramos cantidad de datos y alusiones a los decorados y altares de la ciudad que iban evolucionando gradualmente.

Estos, los altares, fueron siempre la más típico de estas fiestas. Si sencillos, eran los que en el recorrido de la procesión levantaba el vecindario fervoroso, sacando cuadros e imágenes de las casas, depositando en ellos los preciosos terciopelos granadinos, y los renombrados tejidos de los moriscos; entre todos sobresalían los altares de la ciudad por el ingenio y lujo que alardeaban. No había fiesta en Granada que no tuviera altar estupendo, con más de mil luces, y ramos, pirámides, banderolas y medallas entre otras cosas. **El altar monumental del Corpus era el de Bibarrambra, que muchas veces medía 40 y 50 varas, adornándose las empalizadas que sostenían los toldos que daban la vuelta a ella, con lienzos pintados y otros caprichosos adornos. Estos altares simulaban unas veces una descomunal columna, otras veces reproducían el tabernáculo de la catedral, pero siempre trataban de armonizar con el resto del decorado. Se adornaban con cuadros y esculturas, incluso, a veces, disponían de graciosos juegos hidráulicos, situados entre improvisados jardines o bosques de laurel y mirto. El jardín se metía en la plaza o la plaza se convertía por momentos en una sugestiva obra de jardinería. Arañas, lunas venecianas, candeleros, molduras**

churriguerescas eran la máxima expresión de esa obsesión granadina por lo recargado.

En el siglo XVII se cerraron las ventanas de todo un testero de la plaza para dar rienda suelta al juego escenográfico. Se decoraban con brocateles carmesíes las paredes y balcones, y el altar, así como las ingeniosas colgaduras, arañas y jeroglíficos de temática religiosa y profana de los siglos XVI y XVII, con que se adornaba la plaza, pintados por los artistas granadinos más conocidos. Es cuando se convierte la plaza en un “pensil hermoso y deleitable; todo era claustro de gran primor”. Es también la época de las disputas artísticas en el orgulloso Pedro Atanasio Bocanegra y Teodoro Ardemans que colgaban sus cuadros en la plaza. Se elevaron en 1607, fruto de esa simulación arquitectónica, cuatro altares y cuatro arcos; los altares se situaron en la calle Mesones, en la Plaza Nueva, junto al Pilar del Toro, y en la calle Elvira; los arcos se levantaron en la “boca” del Zacatín, Azacaya del Tinte, “puente de la gallinería” y bocacalle de los Zurradores. Se realizaron representaciones de autos sacramentales, juegos escénicos hechos sobre las imágenes o teatros rodantes, y que se situaban en los que la procesión se estacionaba.

En el siglo XVIII, las decoraciones variarían en la galería del pórtico que circundará la plaza Bibarrambla, con pinturas al temple, cornucopias, imágenes y cuadros al óleo. Tarjetones y medallones recorrerán su friso. Eran imágenes efímeras, aunque aún hoy podemos ver dibujos que muestran aquellas espléndidas Arquitecturas, ingeniosas e inteligentes que surgían del pueblo como un sentido de obra colectivo, hechas para durar poco, pero para disfrutar con ellas.

En 1847, Pascual Madoz, en su magnífico “*Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico*”, dedica una amplia referencia a la plaza de Bib-Rambla o Bibarrambla, donde se vislumbra todavía ese sentido de “teatralidad y escenografía” que ha tenido siempre este espacio de la

vida granadina. Era “muy celebrada de los poetas árabes y romanceros moriscos, como teatro de las justas, corridas de caballos y galanteos de los caballeros musulmanes...”. Madoz añade, por último, que “se adorna todos los años con cartelones, figuras caprichosas y con letreros de poesía sagradas, para solemnizar con esplendor la festividad del Corpus”.

Existen magníficas descripciones durante el siglo XIX de las características que tendrán estas obras efímeras, como es la que nos describe en 1859 la construcción de un “templete monumental, greco-romano y corpóreo, imitando mármol con remates y detalles dorados”, **extendiéndose a sus pies, un precioso jardín artificial formado por un laberinto de arcos de arrayán, guirnaldas y ramilletes de flores.**

El espacio público se convierte en un perfecto caldo de cultivo de la Arquitectura efímera a raíz de las experiencias colectivas.

Es en el siglo XVI en que se constituyeron las plazas mayores, donde se produjeron las fiestas y espectáculos públicos. El espacio abierto pero a la vez cercado de una plaza es sin ningún género de duda, dentro de la ciudad el más apto para una fiesta. Cuando la plaza es amplia y regular y su arquitectura se dispone en balcones y miradores dispuestos para que en ella se coloque cómodamente gran número de espectadores, **la plaza es como una edificación teatral, una especie de “corral de comedias” de grandes dimensiones que a la vez sirve para uso de la vida diaria y lugar de fiesta en las grandes solemnidades y festejos. La Plaza Mayor de Valladolid y la de Madrid producirán un tipo que, repetido, se convirtió en un espacio para espectáculos públicos.** Otro tanto ocurrió en el vasto imperio colonial, aunque las plazas hispanoamericanas, más cargadas de significación y usos (iglesias, gobierno, mercado y fuente) constituyen un modelo de mayor riqueza monumental, siendo verdaderos

núcleos centrípetos y polivalentes de génesis y desarrollo de la estructura urbana. Su vigencia a nivel popular es aún enorme aunque, como las españolas, desde la creación a finales del siglo XVIII de las plazas de toros (espacios circunscritos para la especial manera de toreo a pie) haya desertado de su área una de las fiestas de mayor emoción, cromatismo y vistosidad.

Imposible resulta, por su demasía y por ser obvias, el dar aquí citas de la belleza de la plaza en fiestas. Sí puede decirse que, en ocasiones, es como la protagonista de ellas. Basta sólo decir cómo la quíntuple canonización de Santa Teresa, San Ignacio, San Francisco Javier, San Felipe Neri y San Isidro, en 1622, tuvo como escenario la recién estrenada Plaza Mayor de Madrid. Cada *relación* de un Auto de Fe no es más que una descripción de la misma plaza madrileña o, como sucede en las silvas de las ya citadas Fiestas de Lima, en 1632, la protagonista es la plaza de la ciudad de los Reyes, amplio espacio al que la afluencia de gente a raudales y empellones en las calles, sobre el puente del Rimac, allí se sosegaba en un apacible remanso. La plaza hispánica en el Barroco es el auténtico corazón de la ciudad en fiestas.

En la plaza se colocaban, además de tablaos y cadalsos, gradas y tribunas para el público a fin de cerrar el coso o escenario y a la vez colocar el mayor número de asistentes con la mejor visibilidad posible. Las gradas cerraban las calles de entrada a la plaza, formando puentes sobre ellas. Pero tan importante como estas eran los balcones de las casas. En ellos se colocaban las personas más distinguidas. El reparto de estas localidades estaba reglamentado jurídicamente por privilegios o propiedad, siendo administrados por las autoridades. De ahí que las plazas mayores ya tardías como la de San Sebastián, tengan sobre cada uno de sus vanos la inscripción de un número, a fin de facilitar racionalmente la tarea. El caso de la Plaza Mayor de Madrid, el reparto hecho áulicamente desde palacio, colocando al rey en el balcón principal de la Casa de la

Panadería, disponiendo el resto por pisos y lados, constituía una operación que se hacía a veces por medio de un dibujo en el que de antemano cada uno tenía su puesto asignado. El resultado perfectamente reglamentado por la etiqueta cortesana era un plantel de jerarquías oficiales y orden social estricto. Visualmente el efecto debía ser el de un cuadro en el que no faltaba nada desde los trajes y atuendos más aparatosos hasta los gestos y actitudes más rituales.

Así se fue desarrollando un tipo de Arquitecturas Efímeras que tenían como soporte la Plaza Pública, esto ha llegado a nuestros días totalmente desdibujado y carente de las simbologías de entonces. Hoy las fiestas populares como las existentes aquí: Gràcia, Sants, etc., ocupan la calle y la plaza y se engalanan compitiendo entre ellas.

- DEL MIDWAS DE LA ALHAMBRA AL ROYAL PANOPTICON

Las condiciones de la ilusión, están evidentemente ligadas a la cultura Islámica incluso más específicamente a la subcultura occidental. Pero la idea de un palacio como mítica fuente de ilusiones no es exclusiva del Islam. Tanto los jardines colgantes de Babilonia como en los palacios de Nerón en Roma, con sus techos en *Trompe o'leil* o en los palacios bizantinos de Constantinopla con sus leones rugientes, árboles cantores y emperadores descendiendo de los cielos, e incluso en el Versalles del Rey Sol, el escenario de la realeza trataba de sugerir la ilusión de otra vida distinta y mejor. Porque - modificando levemente una perspicaz observación de John Summerson - la Alhambra entera no es más que una reunión de "mansiones celestiales", que casi por definición, nunca pueden ser más que ilusiones sobre la tierra.

Estas ilusiones, se plasmaron en unas finas y sutiles soluciones espaciales, que hacían intervenir los cinco sentidos. **La luz tratada con especial**

singularidad llega a producir una especial emoción en los Baños, donde los denominados Midwas, auténticos lucernarios de la época de esplendor de la Alhambra, que con su sutil dibujo iluminaba su interior; aunque en principio estas aberturas tenían por objeto dejar salir el vapor, es evidente que también fueron diseñadas de esa forma para dejar entrar la luz, en unas determinadas condiciones muy sutiles. Este tipo de iluminación se copió en el sorprendente proyecto de palacio artístico-científico *Royal Panopticon* de 1850, en donde se hizo una recreación de las Arquitecturas de la Alhambra, (el llamado Alhambresco).

“The Royal Panopticon of Science and Art”: La tarea le fue encomendada al arquitecto Thomas Hayter Lewis quien finalizó las obras en mayo de 1854. El edificio quedó ubicado en el lado oriental de Leicester Square, en el centro de Londres. La elección del estilo resultó compleja, pues debía armonizar con las finalidades artístico/científicas del edificio; después de prolongadas reflexiones, se optó por el “sarracénico”, estilo que, además de adaptarse perfectamente a las necesidades de la Arquitectura moderna, provenía de un pueblo “que, como demuestran las ruinas de sus obras artísticas, apreciaron las ciencias con un ardor que merece la pena imitar”.

El objetivo del Panopticon, tal y como se especifica en la cédula real del 21 de enero de 1850, algo antes de su inauguración, era: “exponer e ilustrar comúnmente los descubrimientos de las artes y de las ciencias; extender el conocimiento de los inventos útiles e ingeniosos; promover e ilustrar el uso de las ciencias en las artes aplicadas; instruir a través de cursos de conferencias en los que se demostrarían e ilustrarían, por medio de aparatos e instrumentos, así como de otros dispositivos, todas las ramas de la ciencia y literatura; en cuanto a las Bellas Artes y artes aplicadas, demostrar el proceso de creación (ya sea artesanal o mecánico) desde el principio hasta el final”. Todos estos objetivos estaban encaminados hacia

una finalidad común: El progreso y la difusión del conocimiento a todos los sectores sociales.

Al elegir el estilo sarracénico, el Royal Panopticon pretendió ser la nueva sede del florecimiento científico, literario y artístico que tuvo lugar en los reinos musulmanes españoles. No olvidemos que, desde 1790 aproximadamente, los escritores británicos ensalzaron, en sus libros de arte, historia y literatura, el apogeo artístico-cultural del reino de Córdoba y, en especial, el de Granada, por lo que no resulta del todo sorprendente que el Panopticon pretendiese rememorar la fisonomía de la Alhambra. W. White, un contemporáneo autor de varias guías para el Panopticon escribe: **“Aquí tenemos la cúpula, los minaretes, el arco de herradura, las ventanas y puertas; complementos cuyas formas... se ajustan perfectamente al orden de la arquitectura mora de la que The Royal Panopticon es un claro exponente y constituye un sorprendente ejemplo del palacio y fortaleza que Mohammed I fundó en el siglo XIII (es decir, la Alhambra)”**.

La disposición y ornamentos de la fachada fueron adaptados a su finalidad científica y cultural. Los ornamentos clave fueron los escudos, un elemento decorativo típico de la Alhambra que fue célebre entre los británicos. Muchos coleccionistas, como Twiss o Ford, lograron atesorar uno de esos codiciados escudos de cerámica vidriada en sus repertorios y casi todos los viajeros los describieron en sus narraciones, destacando, además, la simbología del proverbio escrito en árabe en cada uno de ellos: “Sólo Dios es vencedor”. En el Panopticon, los escudos no “nos hablan de hechos sangrientos, rapiña o anarquía”, escribe White, “tampoco recuentan las batallas ganadas a los reinos conquistados, sino los éxitos en las artes, literatura y ciencia; acompañamientos convenientes y apropiados para una institución cuya ambición máxima es la de elevar el estándar social, moral e intelectual de la humanidad”. Los escudos distribuidos por la fachada representaban cada una de las ramas del saber a través de aquellos

nombres que fueron famosos por sus contribuciones en las artes y ciencias, como por ejemplo: Purcell, el compositor de la célebre ópera Diocletian; Davy, inventor de la lámpara de seguridad y descubridor de los métodos básicos de los alcalinos; newton, descubridor de la gravedad; Goldsmith, literato; Herschel, descubridor del planeta Georgium Sidus (Urano); el inmortal Shakespeare; el pintor y escultor Barry; Watt, inventor de la máquina de vapor; Bacon, padre de la filosofía experimental. Al lado de estos escudos se ubicaron otros. En primer lugar, el real de armas, con objeto de hacer ver, comenta White, que el proyecto de una institución como ésta. La fachada conmemora así la protección monárquica de las artes y ciencias prestigiando el gobierno de la reina Victoria.

Para entender interpretación que Lewis hizo del estilo alhambresco en al Panopticon, han de tenerse en cuenta varios aspectos. En primer lugar, los de tipo formal que muestran una fachada, cuyos prominentes materiales y cúpulas difícilmente recuerdan a la Alhambra. Ello es debido a que el revival nazarí no recuperó la realidad física del estilo tal y como lo entendería una mentalidad científica de hoy en día basada en el análisis de las formas. Se verificaron sus asociaciones históricas y culturales que, para los victorianos, eran las que comportaban la “verdadera realidad” de la Alhambra. En segundo lugar, los aspectos ideológicos explican que The Royal Panopticon, aunque estuviese “inspirado” en el arte y leyenda del palacio nazarí, pretendía ser un proyecto sin precedentes y genuinamente británico; es decir, una Alhambra, pero una Alhambra inglesa: “Aquí, el arquitecto ha demostrado su talento al contar con muy pocos precedentes. En este país”, escribe White ignorando la obra de Jones, *“no existe ningún ejemplo sobre el que haya podido inspirarse; tampoco puede suponerse que los edificios del continente (léase Mezquita de Córdoba y Alhambra) que han escapado de los agentes destructivos del tiempo y de las turbulencias políticas, fueran alguna vez apropiados para los mismos fines que han dado origen a la Alhambra inglesa”.*

El nombre "Panopticon" obedece a su planta circular, forma recuperada a principios del XIX por Jeremy Bentham (1748-1832), padre del utilitarismo inglés. Bentham diseñó cárceles "panopticon" cuya estructura consideró ideal en tanto que permitía a los guardias penitenciarios vigilar a la totalidad de los presos desde el cuerpo central. La planta centralizada se usó también con otros fines más idealistas; de hecho, el socialista Robert Owen (1771-1818) diseñó construcciones similares para sus comunidades utópicas. Su uso parece ponerse de moda en un momento en el que se empezaba a prestar atención a las teorías de la formación del sistema solar del francés Pierre-Simon Laplace (1749-1827). En su *"Le Traité sur le Mécanisme Céleste"* (1799) defiende que, en un principio, el sistema solar era una masa de gases arremolinados que, al enfriarse, condensó su centro, lo que dio lugar a nuestro sol. Las partes circundantes se convirtieron en anillos giratorios que se condensaron en planetas, cada uno de ellos girando al rededor de sí mismo y al rededor del sol. Para Laplace, el final de este proceso llegaría con el enfriamiento total del sistema solar, lo que impediría el desarrollo de vida. Una explicación del sistema solar similar a la de Newton si salvamos las cuestiones religiosas que le indujeron a éste último a creer en su origen divino. **The Royal Panopticon, basado o no en estas consideraciones científicas, eligió también una planta circular en cuyo centro se ubicó una magnífica fuente que, se decía, imitaba el modelo de la del Castillo de Zizi en Palermo, y cuyo surtidor arrojaba una columna de agua que llegaba hasta la cúpula. Alrededor de la rotonda, se dispusieron estatuas que alternaban con máquinas en funcionamiento. Rodeando la planta, se elevaban dos galerías ricamente adornadas en estilo alhambresco. La totalidad de la decoración del interior, realizada por la compañía Harland & Fisher (de Bond Street, Londres), se adaptaba felizmente a la Arquitectura de Lewis. La cúpula, de unos 18 metros de diámetro, adornaba su centro**

con una claraboya de 16 estrellas perforadas. Todo ello producía una extraordinaria ilusión óptica de tal forma que, vista desde abajo, la base de la cúpula parece ser dos veces más alta que la anchura del área de la rotonda.

La acústica fue uno de los aspectos que mejor cuidaron, ya que, en el interior, se colocó un órgano de estilo alhambresco y dimensiones colosales (unos 115 de ancho por 11,60 de profundidad y 14,65 metros de alto). Además de este órgano, otro de los elementos más típicamente victorianos del Panopticon fue el ascensor. Compuesto por una barra de gran altura y un pequeño templete hexagonal con una capacidad máxima de ocho personas, constituía una de las atracciones del edificio. La sala de máquinas se extendía a lo largo de la primera planta. Allí podía contemplarse en detalles los procedimientos mecánicos adaptados a la producción artística. En este caso, la llamada Vertical Sawing Machine obra de Brooke, una máquina diseñada en alhambresco para producir ornamentos alhambrescos, ilustró, mejor que ninguna otra, sus posibilidades artístico/mecánicas.

Esta construcción se convirtió pues, en un auténtico compendio de aplicación de los principios de la Arquitectura Nazarí, dado que ésta sentaba las bases de una Arquitectura sensitiva y con la utilización de componentes efímeros, como veremos más adelante, podemos ver el Royal Panopticon como una obra con mecanismos de transformación, aunque pensamos que seguramente nada tendría realmente que ver con las sensaciones que se disfrutarán en el interior de la Alhambra. La inclusión, por ejemplo, del sonido a través de un monumental órgano, resulta contradictoria respecto a la sutileza del rumor del agua que tienen los patios de la Alhambra.

- EL BARROCO: BREVE APUNTE

En el Barroco se retranquean las fachadas, se fuerzan las perspectivas, se potencia el claroscuro, cuando, se sobrevalora la ficción, la ornamentación, los entrantes y salientes, en resumen “la desmesura”. Es el reino de lo dinámico, todo se diseña para una percepción del espacio que parezca, pero que no sea.

Las obras de Bernini y Borromini, contrapuestos artistas y arquitectos (el último sólo arquitecto), hicieron múltiples creaciones desde la Escalinata en el Vaticano de Bernini (1663-1666), la linterna de S’Ivo alla Sapienza (1642-1644) de Borromini, todas ellas con una gran dosis de ficción arquitectónica en el sentido de representar algo que no es, en el sentido de la simulación arquitectónica. En palabras de Giulio Carlo Argan:

*...” El movimiento es ritmo, no simetría. Instaurado el principio de una espacialidad en movimiento nada impide imaginar una rápida fuga en perspectiva, como la que se ve por ejemplo en la Expulsión de Heliodoro del Templo, de Rafael. Bernini no se limita a uniformizar la alineación en perspectiva de las naves laterales graduando la emergencia de las columnas adosadas o encajadas en los pilares del cuerpo longitudinal, sino que, dando a cada tramo una fuente luminosa, transforma la ordenación en perspectiva en una continua sucesión de ondas luminosas. **Es lo mismo que hará más tarde en la Scala regia del Vaticano, aprovechando la escalinata como perspectiva y los rellanos como zonas de luz intensa que rompen la sombra de las bóvedas semicirculares.***

*Las naves, en su recorrido pros péctico-luminoso, unen el espacio exterior abierto, con la zona llena de luz alta y constante, casi abstracta, del crucero y de la cúpula. En el extremo opuesto a la entrada, como para sugerir una salida al cielo, colocará (1657-1666) “la máquina” de la cátedra: **Una inmensa masa radiante, deslumbrante, bullente de ángeles, que expande por el abside un río de luz dorada. Es un ejemplo sorprendente, pero en su origen aún corregista, de transformación de una estructura en perspectiva en una estructura lumínica...***

Respecto a la columnata del Vaticano, dice Argan:

...”De todas las ideas de Bernini, la columnata es la más genial: no sólo rescata y revaloriza el cuerpo entero de la basílica, sino que hace del antiguo pórtico una gran plaza, el anillo que une el monumento con la ciudad e idealmente con todo el mundo cristiano... es una imagen alegórica, los

brazos abiertos de la iglesia para acoger a la ecumene, pero es también la primera arquitectura abierta plenamente integrada en el espacio atmosférico y luminoso...La unidad que Bernini da a San Pedro no es sólo visual: desde ningún punto de vista se debería ver todo el edificio. La obra no se presentaba como un organismo cerrado sino como una sucesión y variación de perspectivas y variaciones espaciales. Como cualquier espectáculo tenía su tiempo de desarrollo. Está hecho para el visitante que lo recorre y lo rodea. Cada nueva perspectiva se coordina con las ya vistas y prepara las próximas. La admiración se convierte en un juego de memoria e imaginación hasta el punto que podríamos decir que la Basílica Vaticana, tal como la presenta Bernini, es más para ser imaginada que vista.”...

Un caso extraordinario de la manipulación de la luz, la sombra y los volúmenes, es el Transparente de la Catedral de Toledo de Narciso Tomé (1732). (Ver Capítulo III.3.1.2 - La Luz).

A continuación vamos a hacer un viaje por los acontecimientos y simbología de la Arquitectura efímera de los siglos XVI al XIX. Por un lado la creación de pequeñas Arquitecturas como los pabellones, *follies* y otros, que salpicaron los jardines y espacios de las cortes europeas, pasando por el simbolismo que permitió la construcción de multitud de Arquitecturas efímeras en la calle y en las plazas. Arquitecturas referentes a túmulos, visitas reales, celebraciones religiosas y fiestas populares. Para terminar, con el especial interés, que la ciudadanía del siglo XIX tubo por el ver, mirar, observar, coleccionar, escudriñar, etc. y que provocó, toda una serie de artilugios y espacios relacionados con esta obsesión.

- SIGLOS XVI Y XVII: LA CIUDAD EFIMERA

La ciudad de los siglos XVI y XVII, es la que más transformaciones tendría debido a sus importantísimas creaciones efímeras debidas a festividades religiosas, visitas reales o celebraciones mortuorias. Como hemos visto antes, con el ejemplo del Bibarambla en Granada.

Estas serían unas Arquitecturas efímeras cargadas de simbolismo: la religión, la muerte y la alegría se entremezclaban, de lo que ahora sólo queda de ese espectáculo las ferias y exposiciones y otros. Pero incluso estas últimas empezaron a perder significado cuando la importancia de los medios de comunicación han sacado toda la novedad y la sorpresa que vivían nuestros antepasados en el siglo XIX, cuando descubrían los grandes inventos que se presentaban en los diferentes países que concurrían.

A partir del siglo XVIII, la Arquitectura moderna explora con especial interés un caso de construcción, el Pabellón, que emerge en los jardines suntuosos de la ilustración, que se recoge ampliamente en las exposiciones universales del siglo XIX. El inicial carácter caprichoso y ornamental del Pabellón “Folie” permite desarrollar en él una Arquitectura reprobable en otras circunstancias.

La condición efímera y ligera del Pabellón, evidente en su etimología “papilia”, permite el acercamiento de la Arquitectura a figuraciones festivas, anamórficas y nómadas. El poder y la atracción que ejerce el Pabellón en el mundo contemporáneo se corresponde a la capacidad de vehicular y condensar un amplio espectro de referencias arquitectónicas intolerables en la Arquitectura moderna canónica. **El pabellón se convierte así en lugar de la permisividad y, más importante, de la discreción.**

- EL PALACIO DE PORCELANA

El palacete que Luis XIV hizo construir en los terrenos del Trianón, incorporados ya en 1670 a su vasto proyecto del parque de Versalles, podría considerarse el primer pabellón en el sentido moderno del término. Pabellón de porcelana, más precisamente, ya que así se denominó en su momento. Esta breve construcción deseaba incorporar el gusto exótico de la “chinoiserie” en arquitectura. Su referente era la pagoda de

porcelana de Nanking, y aunque los ceramistas europeos no poseían todavía el secreto de la arcilla vitrificada, sus azulejos blancos y azules no provocaban menor sorpresa y enmaravillamiento que la porcelana misma.

El Palacio de Porcelana se entendía por tanto como maravilla dentro del parque, como recurso comparable al “deus ex machina” recomendado por Aristóteles en la Tragedia Antigua. Esta domesticación de lo maravilloso se refiere así mismo, a aceptar una intensidad extraordinaria de figuración y representación en ciertas construcciones diminutas, lujosas, y marginales.

El palacete versallesco define, en su relación con el gran palacio principal, la condición del pabellón como satélite o apéndice excéntrico y ameno de un cuerpo central. Lo accesorio puede comprenderse como definitorio de la Arquitectura efímera.

Así mismo el pabellón en el parque se integra al propio proyecto de jardinería que vértebra itinerarios de vocación narrativa e incluso moralizante a través del paisaje artificioso del parque. **Así la experiencia del pabellón es transitoria y dependiente de la figuración secuencial del jardín.**

El Palacete de Porcelana anuncia un fenómeno posterior de gran popularidad en Europa, el Spiegelkabinnet o cámara de espejos y porcelana que se incorporará en palacios del XVIII a modo de “salón-pabellón”, como versión reducida e integrada al conjunto del edificio principal de la experiencia singular del pabellón en el jardín.

LA FOLLY

Así el pabellón pabellón como “*folly*”, locura, capricho o excentricidad, como lugar de lo obsesivo que permite liberar a los edificios y lugares centrales de

esta sinrazón. La *folly*, como diseño arquitectónico y como figura de la sinrazón, logró su definición más precisa en la Ilustración. Muchos constructores excéntricos, tanto legendarios como históricos, han sido tildados de “inventores de follies” por el amable camadreo del vecindario, pero el papel cultural de la *folly* no se evidenció hasta que la Edad de la Razón descubrió sus maravillosas propiedades. Como síntesis de una amplia gama de cualidades negativas, la *folly* asumía la esencia del polo opuesto, de lo absolutamente indeseable, de la total contradicción. **Como emblema del lujo inútil, encamaba una advertencia a los manirroto y a los inversores imprudentes; al carecer totalmente de función, ofrecía una admonición de la vaciedad y la inutilidad, sin la cual la propia función hubiera carecido de sentido; al rayar en la locura, describía un ámbito y encarnaba una metáfora visual que servía para familiarizar un concepto aterrador, concepto que se ignoraba con la presteza a encerrarlo entre muros sin sentido; como vehículo de todo tipo de ideas literarias a la moda, desde lo sublime a lo pintoresco, las exponía en una especie de museo de la piedra de toque intelectual. Así, dentro de un espacio domesticado, la *folly* encerraba ideas tan difíciles y tan lejanas al pensamiento burgués como el horror, el terror y la decadencia. La *folly* representaba en todos los sentidos, fuera en forma figurativa o pictórica, un mal menor. Sin la *folly*, el racionalismo, el progreso, y la fe en el perfeccionamiento de la humanidad, hubieran sido conceptos vacíos, meras aficiones del bien sin un antagonista tangible al que enfrentarse.**

La *folly* actuaba en la arquitectura como la folie en el ámbito mental, estableciendo un estado de calma y de razón. Así se alineaba con el manicomio, el zoológico, el jardín botánico, la colección de cabezas reducidas del fisonomista y el armario de cráneos del frenólogo, como analogía tangible de la pesadilla, del monstruo, del salvaje, del criminal y del loco. El jardín de las delicias puede albergar la cueva de un mago, la cabaña de un ermitaño, un precipicio vertiginoso, una gruta horrible, incluso una tumba llena de calaveras sin perturbar al conjunto arcádico de la

escena. Ciertamente, la utopía resultaba algo más cercano gracias al contraste con su polo opuesto, con el Otro innombrable.

Bajo la expresión de lo inexpresable se oculta, evidentemente, el deseo de la Ilustración de decirlo todo, de nombrar y por tanto superar, de racionalizar. "*Toda la folly debe tener un nombre*" afirmaba Francis Coventry en su maliciosa sátira de la jardinería de mediados del siglo XVIII; y como consecuencia, toda *folly* debía ser emblemática, un ejemplo lo más claro posible de la cualidad o la característica que ejemplificaba.

Las follies, al igual que las especies vegetales o animales, habían de mostrar rasgos característicos, formas que evidenciasen a primera vista lo que el objeto era. La *folly*, como ejemplo externo, se convirtió en el siglo XVIII en un objeto experimental para aquellos arquitectos que buscaban una arquitectura elocuente, una retórica visual que el observador pudiera "leer" como un libro; en realidad, como un libro de moral. Así como el "jardín natural", de creación anterior, se interpretaba como un jeroglífico, que ocultaba en sus recovecos y sombras la sabiduría del Creador, en el jardín dieciochesco y en sus follies se hallaba una sucesión de símbolos que daban lugar, en palabras del diseñador Robert Morris, a una "cadena mental". La *folly* se convirtió de este modo en una unidad lingüística i, expresión gráfica de una discusión filosófica, un instrumento más del programa didáctico de la Ilustración. Prácticamente todos los diseños de Ledoux, de Boullée y de Jean Jacques cumplen esta condición: son palabras dentro de un diálogo sobre la felicidad, que prefería hablar de la desdicha con tal fuerza, que su sola idea resultase insoportable.

La palabra *folly* se empleó en primer término para designar un comportamiento "lascivo, impúdico y disoluto", y aunque este sentido era ya obsoleto en el siglo XVIII, la *folly* conserva ciertas connotaciones de libertinaje, erotismo y pornografía. En este aspecto la *folly* no consistía tanto en un ejemplo del mal, como en heraldo de deseos imposibles y no tan

secretos. Lo que no se permitía en un edificio “serio” tenía cabida, por definición, en la *folly*. Por ser un mero juguete, la *folly* podía expresar aspectos lúdicos. De hecho, muchas follies se creaban no sólo como emblemas del erotismo, sino como el emplazamiento del mismo, refugio de los amantes, representados alegóricamente en forma de faunos, cupidos y ninfas, pero en cualquier caso reales. Fragonard representó escenas eróticas dentro de un marco clásico en el techo del pabellón de Madame du Barry, y todo el mundo sabía qué fines se dedicarían al templete. Las follies ofrecían una libertad no permitida en la sociedad refinada; eran el marco espacial, y en ocasiones figurativo - como en el caso de los burdeles de planta fálica de Ledoux o los monumentos a Príapo de Lequeu - no sólo de la “expresión total” sino de la “actuación total”. El Marqués de Sade escribió el manual de conducta de esta libertad. En las riberas del libertinaje descritas en sus 120 días de Sodoma, de Sade analiza seriamente un acto tras otro, como en una enciclopedia que pretendiese catalogarlos exhaustivamente. De un modo similar, cualquier motivo de la arquitectura exótica anterior que pudiese desgajarse, se empleaba en la arquitectura de la *folly*.

La *folly*, emblema de la “invención de la libertad” era al mismo tiempo su conclusión; puesto que, aunque todo monumento del pasado pudiera copiarse, satirizarse, fragmentarse o citarse - juegos, todos ellos, sobradamente conocidos hoy día - se trataba de un proceso muy peligroso, tal como reconocieron muchos historiadores serios. Cuando el Conde de Volney meditaba sobre el origen y la caída de los imperios ante las ruinas de Cartago, se refería de un modo indirecto, con talante conservador y melancólico, a la Revolución, viéndola como la toma de la libertad, pero al mismo tiempo de una libertad condenada a su destrucción. Las ruinas, o imitaciones de ruinas, se convirtieron en vehículo de esta nostalgia fácil fomentada por lamentaciones históricas y sustentada en un atavismo consumista. En este caso el culto barroco por las ruinas pasó de ser un simple gusto por lo erosionado, un sentido de la transitoriedad de la historia

y de la mortalidad del hombre, a constituir una "lección de historia". Las ruinas de los monumentos de Francia se recogieron esforzadamente para reunirlos en un Museo de Monumentos Franceses que mostrase, en orden cronológico, el origen y fin de un reino tras otro hasta 1795. En esta secuencia temporal, en la que cada habitación estaba decorada conforme al estilo de una época plasmado en una escena, era literalmente posible recorrer la historia. En el museo, la *folly* encarnaba no sólo su ruina presente sino su forma completa pasada o su futura destrucción total. Michelet recordaba haber recorrido el museo guiado de la mano de su madre y el efecto de esta historia enclaustrada sobre sus "cronologías" fue incalculable. Lo que se había tomado como una libertad de elección absoluta o como un juego, al someterse a las leyes inexorables del historicismo, era algo tan ineludible como las reglas de la anatomía o la cristalografía. **Todo aquello se contempla como amenaza a la Arquitectura Moderna Ilustrada, todas las sombras de lo incomprensible, lo desconocido o lo todavía por colonizar se amalgaman en el abigarramiento de pabellones a veces deformes e incluso monstruosos.** (Este Capítulo de *La Folly*, ha sido entresacado de el relato de B. J. Archer y un artículo de Xavier Costa).

- PABELLONES, EXPOS Y OTROS

El gran pabellón del Crystal Palace simula una ciudad de delirio, puramente regida por las leyes de la exhibición y la espectacularidad. La ciudad de la Exposición es por tanto un proyecto y anhelo de ciudad transformada, y en ello impulsa y dirige el crecimiento y transformación posteriores de las ciudades europeas. La urbe en miniatura de Crystal Palace opera en relación al resto de la ciudad como lo hace el pabellón en relación al palacio central.

Exposiciones posteriores optaron por la multiplicación de los pabellones. Así, la Exposición de París de 1867 añade al palacio un parque salpicado

de pabellones temáticos donde se tolera la yuxtaposición del palacete chino con el templo azteca o la ruina medieval. La diversidad de pabellones permitirá dar expresión a inflexiones regionales o nacionales, así como históricas. Cada pabellón es un episodio, una amenidad que nos conduce o redirige a otros episodios en estos terrenos definidos por la itinerancia constante del visitante que en ellos se ejercita como paseante o flâneur.

La estrategia constructiva del pabellón es el ensamblaje. Esta técnica se extiende a la propia articulación de la Exposición que se define como yuxtaposición o "collage" de fragmentos diversos y dispares, como ocurre en la imagen variable y fascinante del caleidoscopio. De modo similar, la metrópolis se configura como gran contenedor donde se amalgaman los fragmentos culturales que han sobrevivido la historia junto a las porciones de remotas colonias. Esta estrategia constructiva se debe también al fenómeno del coleccionismo, que cobra un gran ímpetu en el siglo XIX, y que refiere al anhelo de complejidad en un mundo compuesto de entidades insuficientes y parciales que precisan reunirse y agruparse en lugares precisos, el Kunstschränk o Wunderkammer, donde se atesoran y ordenan los valiosos fragmentos.

La arquitectura moderna presenta siempre su pabellón. Es en él donde se aparta todo aquello que molesta o entorpece el claro avance del movimiento triunfante del siglo XX. Puede hablarse de que la heroica desnudez de la modernidad guarda sus ropajes, cosméticos y enmascaramientos en el pabellón, el cual viene así construido por ellos.

En este sentido, el pabellón permite la configuración de una arquitectura distinta de sí misma. La Arquitectura Moderna puede enunciar sus pretensiones de universalidad y atemporalidad gracias al continuo acompañamiento de construcciones efímeras, es decir, intensamente temporales y locales.

El pabellón recoge en el mundo moderno las cualidades de corporalidad de las que se ha expoliado a la Arquitectura. Por ello, para trazar una descripción de la corporalidad en la Arquitectura contemporánea es preciso acudir a examinar los pabellones. Ellos son los que incorporan tal condición y la hacen manifiesta.

El pabellón como estrategia de incorporación, se sustenta en la comprensión de que la corporalidad no se manifiesta en la carne y huesos que físicamente la construyen, sino en el conjunto de vestidos, ornamentos, tatuajes y afeites que la arropan y le confieren su condición cultural y política. Cuando este conjunto se aplica a la Arquitectura, descubrimos que se usa para construir lo efímero, lo ornamental por excelencia, el lugar de recreo.

La recién terminada Expo 92 nos mostraba algunos elementos de la nueva industria y nuevos materiales y una cierta parafernalia tecnológica, sin embargo no nos descubrieron nada nuevo, o así lo creo yo, y se convirtió en una gigantesca fiesta de la cual lo más destacable eran los movimientos de miles de personas que desfilaban continuamente por sus bien organizadas calles. Un poco más allá de ésta, la Feria de Abril desbordaba bullicio y nos mostraba por ejemplo, un más sugerente montaje, en la tradición de la construcción, de sus portalones de acceso.

Con medios tan poco sofisticados como las bombillas nos adentraban en un espacio mucho más cercano y rico que aquél otro inexistente en la Expo.

De los pocos elementos interesantes de ésta fueron algunos de los espacios comunes como esas marquesinas cubiertas de plantas hidropónicas, para que a modo de pasillos verdes, intentaran mitigar el agobiante calor sevillano o las estructuras ligeras de esas grandes chimeneas de aire, que succionaban el aire caliente y también tenían la

misma función. Las combinaciones de diferentes cubiertas de tejidos en la denominada Plaza de Europa, configuraba un espacio de interés.

Pero seguramente una de las intervenciones de más sutileza y calidad fue el contenido del Pabellón de la Navegación del Arquitecto Dani Freixas, que con gran sensibilidad y no pocos medios nos transportaba por la historia de la navegación, descrita por su mayor y mejor protagonista, el mar.

El Pabellón de Kuwait de Santiago Calatrava, conjugaba la luz y el movimiento, con un resultado arquitectónico dudoso pero interesante y también podríamos citar, los reflejos de los grandes paneles del Pabellón francés y la interesante luz cenital del Pabellón del Japón.

Mucho más interesantes fueron algunas creaciones para anteriores Expo, como por ejemplo la de Melnikov en su diseño del Pabellón para la exposición de París de 1929, donde se inspiró en una especie de tiovivo, que podemos apreciar perfectamente en sus primeros bocetos. Interesaba para la exposición el crear un artefacto que se transformara, que permitiera una gran circulación de personas y que se alejara de una concepción estática de la arquitectura. El resultado es su famoso Pabellón, donde quizás es más difícil apreciar esa primera inspiración.

Una obra contemporánea y de las más interesantes, estructuras móviles que se han construido, aquella de Aldo Rossi (el teatro científico) para la ciudad de Venecia (en la Bienal de Venecia de 1980), en que sobre una barcaza se levantaba una edificación en madera con algunos guiños formales característicos de la ciudad de los canales. Su proporción y movilidad daban fondo, profundidad, medida y escala al fondo edificado del paisaje urbano veneciano, y configuraba un primer plano móvil a lo largo de sus canales.

- LA IDEOLOGÍA DIECIOCHESCA EN EL ARTE EFÍMERO

Junto al arte destinado a la perdurabilidad - falaz perdurabilidad, si se cotejan catálogos separados por el tiempo - hubo, particularmente durante

determinadas épocas, un arte efímero, destinado a ocasiones transitorias. Arte perdido irremediablemente, pues, casi por definición. Aquél aspiraba a un lugar en la historia, que no siempre ha logrado: la piedra, el oro y los demás materiales nobles no han bastado para eludir las devastaciones; antes bien, en ciertas ocasiones las han estimulado (saqueo sistemático de las tumbas egipcias; desmembramiento, piedra por piedra, de grandes construcciones). **En cambio, el arte efímero aspiraba tan sólo a la actualidad: una fiesta de corte, unas exequias, etc. esta renuncia a la posteridad iba implícita en la utilización de materiales deleznales: chapa de madera, yeso, cartón, tela, etc. Aquello a duras penas soportaba siquiera un vendaval o un aguacero.**

Pudiera entonces creerse que se trataba de un arte menor, servido por creadores de segunda fila. ¿Cómo entretener a los grandes maestros en unas obras tan amenazadas? ¿Cómo ocuparles en lo que iba a servir sólo unos días o acaso unas horas? Sin embargo, la realidad es otra: para los contemporáneos, aquella renuncia a la perdurabilidad no suponía una consiguiente renuncia a la calidad y son muchos los nombres ilustres que aparecen vinculados a obras de este tipo. Así, hay constancia de dos obras efímeras creadas por "El Greco": los arcos levantados para la traslación a la catedral de Toledo, en 1587, de los restos de Santa Leocadia; y el túmulo de la reina Margarita de Austria, viuda de Felipe II, en el crucero de la propia catedral, en 1611. Igualmente, Leonardo de Vinci ingenió las entradas de Luis XII en Milán y Francisco I en Pavía; Hans Holbein, la entrada de Ana Bolena en Londres, en 1533; Vasari fue autor de una máscara sobre "La genealogía de los dioses de los gentiles", en Florencia, en 1566; Tintoretto, Veronese y Palladio colaboraron en grandes fiestas por la entrada de Enrique III en Venecia, en 1574; y Rubens preparó las ornamentaciones para la entrada del Cardenal Infante Don Fernando en Amberes, en 1635. Si se quieren más ejemplos españoles, habrá que mencionar obras efímeras de Valdés Leal, Alonso Cano, Claudio Coello, José de Churriguera, Palomino, Viladomat y muchos otros, yendo por último

a parar, naturalmente, a la turba de los epígonos. Pero estos nombres bastan para indicar que el género no era desdeñado de suyo, aunque no siempre hubiera dinero para pagar a un "primerísimo" o estuviera éste a mano.

Por lo demás, en muchas ocasiones los contemporáneos sintieron algo así como lástima por la pérdida de unas obras como aquellas que - transitoriedad aparte - habían sido muy elaboradas; e intentaron compensarla haciendo que perdurase "algo" de las mismas: por lo general, la descripción, impresa en algún libro o folleto, casi siempre editado especialmente con este fin; y otras veces, para colmo de fortuna, su reproducción en grabado.

Así se ha salvado para nuestro estudio una parte de la producción artística efímera, también seleccionada por el azar, más no por ello desdeñable. Operando concretamente sobre las celebraciones en Barcelona durante el siglo XVIII, hemos logrado reunir una muestra suficiente, sobre las que es legítimo levantar una teoría general. Destinadas a la contemplación, no ya por un círculo de gente cultivada, sino por todo el pueblo, aquellas obras pueden a menudo considerarse un testimonio fidedigno sobre lo que la gente de su tiempo pensaba, comprendía o sentía.

Ocasiones de celebración:

Para las "ocasiones de celebración", preferimos emplear el término de "celebración" porque éste engloba las ocasiones alegres así como las luctuosas. Tanto en unas como en otras fue costumbre alzar grandes tinglados efímeros. Entre las primeras se cuentan entradas reales, bodas, proclamaciones reales, traslaciones de reliquias, inauguraciones, bautizos sonados, tratados de paz, fiestas literarias, conmemoración de canonizaciones y beatificaciones, nombramientos, etc. El segundo capítulo corresponde únicamente a ceremonias exequiales.

La solemnidad de las entradas procede lejanamente de los "triumfos" de los emperadores romanos, atraviesa con diversos avatares la Edad Media - con gran alarde de juglaría, torneos y otros regocijos - y se nos presenta bastante configurada en cuanto ocasión para la construcción de carros triunfales en 1414, año de la entrada en Valencia de Don fernando de Antequera. El espíritu renacentista hizo alardes de erudición en las obras efímeras de su tiempo: la entrada de Alfonso V "el Magnánimo" en Nápoles es considerada por Lleó Cañal más próxima a un "triumfo" de petrarca que a los lejanos antecedentes grecorromanos. El XVII, siglo barroco y por ello teatral y exteriorista, hizo primores efímeros: en puridad, en la propia entraña del Barroco late una angustiada vivencia de la transitoriedad de la existencia, incluso de su ambigüedad ("¡La vida es sueño!"), que entona con la ficción de las ornamentaciones efímeras: éstas "aparentan ser" grandes castillos, suntuosos palacios, ámbitos espaciosos, aunque no son más que bambalinas. Y por una convención unánime se acepta la ficción: todo el mundo sabe que "Sí, pero no...", "Es pero no es...": mantenido equilibrio entre lo que mienten los sentidos y desmiente la razón.

Pero aquella ficción - generalmente, debido a la escasez de medios - debió ser harto deficiente: los pórfidos, lapislázulis, mármoles, oros y bronces debían descubrirse como pintados al primer vistazo. Sólo valían como tales en cuanto el contemplador entraba deliberadamente en el juego, aceptando las fingidas magnificencias. La literatura de la época es pródiga en elogios hiperbólicos a unas creaciones cuya pobreza real se disimulaba - y no siempre - con la aparatosidad inventada.

En fin, el siglo XVIII es en este orden una consecuencia del anterior, cuyos principales estímulos ideológicos recoge y tan sólo hace evolucionar estilísticamente, con suavidad, desde el barroco al Neoclásico. Las descripciones de que disponemos son a menudo farragosas y aun contusas. Pero a veces hay ampulosos elogios que contienen una exacta información

sobre las pretensiones de los autores. Por ejemplo, cuando el escritor que describe el túmulo del Cardenal Boxadors nos dice que sus elementos *dejaban suspensos entre la veneración y el pasmo*, ha definido con mano segura los objetivos de aquel monumento. ¡Pasmo!, emoción barroca por excelencia...

Aunque nos hayamos fijado en los aspectos simbólico y plástico de estas celebraciones, sería tergiversarlas ignorar que dichos aspectos se insertaban en un contexto mucho más amplio. Con algunas reservas por las adherencias modernas que este término comporta para el hombre actual, hemos de recurrir al término "espectáculo": las celebraciones eran, en efecto, espectáculos integrales, donde la música, la danza, la literatura, la pirotecnia, la liturgia católica e incluso el movimiento del público componían un todo difícilmente dissociable.

El carácter enrevesado de algunos de los conjuntos simbólicos, hace pensar en un origen necesariamente intelectual. Pero aquellas obras se exponían a todo el pueblo y éste las comprendía, al menos hasta cierto punto, y las hacía suyas. En muchas ocasiones consta documentalmente la participación popular en la erección de los monumentos efímeros: cuando éstos respondían a la iniciativa de gremios o corporaciones, todavía puede aceptarse que utilizasen el asesoramiento de algún intelectual, en funciones de ideador o configurador de la simbología, quedando en manos populares el aderezo material; pero hay otros casos en que determinadas ornamentaciones han sido obra personal de sencillos artesanos: a éstos debe corresponder entonces todo el mérito.

Es más que probable que las calles y barrios rivalizasen en sus respectivas ornamentaciones, durante las fiestas de ámbito ciudadano, haciendo así de ellas un motivo de competencia. La animación de las discusiones e incluso la pasión puesta en defender lo propio

introducirán aún más al hombre medio en la temática y la intencionalidad de los conjuntos efímeros.

Algunos contenidos velados en las celebraciones:

La intención simbólica solía ser ponderatoria, cuando no aduladora. Pero en algunos casos, bajo el aparente rendimiento, se discernen admoniciones de muy diferente signo. **En este orden es revelador el copiosísimo conjunto de ornamentaciones con que Barcelona festejó la entrada y bodas de Felipe V: en aquella ocasión la ciudad “le dijo” muy finamente en símbolos al joven monarca que venía a incorporarse - uno más - en una tradición gloriosa.** Dinásticamente era ajeno a ella. Si hubiera que endurecer la traducción de aquellos símbolos, afirmaríamos que se le mostró en las calles de Barcelona su condición de advenedizo, advirtiéndole de paso que su aceptación popular dependía de su flexibilidad para adaptarse a los prestigiosos antecedentes del Principado de Cataluña: era él quien debía amoldarse a la historia que se le exponía en imágenes, no a la inversa.

En 1731 pasó por Barcelona, en tránsito hacia Italia, el entonces Infante Duque Don Carlos, es decir, el futuro rey Carlos III. Tenía sólo quince años e iba a tomar posesión de los estados italianos que le había preparado su madre, la avispada Isabel de Farnesio. Entonces el destino del joven príncipe parecía ser italiano, pues en aquella península los sucesivos éxitos de los ejércitos españoles acrecerían rápidamente su patrimonio. Sin embargo, ocupaba un puesto bastante próximo en el orden sucesorio español, inmediatamente a continuación de su hermano de padre, el llamado a ser Fernando VI.

Las autoridades barcelonesas ventearon sus posibilidades futuras. Estas aparecen expuestas en la simbología de las fiestas con que le obsequiaron. El problema consistía en coordinar aquellas perspectivas como rey de España con su inmediato futuro en cuanto soberano italiano. También esta

perplejidad se manifiesta en clave simbólica: un ópera escenificó los amores de Venus y Adonis. Era un tópico de la época identificar con Adonis a un personaje joven, que necesariamente era celebrado de este modo como bello y encantador, aunque no lo fuera. Pero además el mito contiene una respuesta ecléctica a la situación del Infante Duque: así como Adonis había sido requerido por dos diosas y hubo de repartir su tiempo y sus amores entre ambas, se concebía a Carlos requerido igualmente por España y por Italia. La solución al problema dada por el mito evitaba un pronóstico, que hubiera resultado acaso comprometedor. Los ideadores del espectáculo se limitaban a dejar constancia de unas circunstancias felices del joven príncipe, manteniendo la línea lisonjera propia de estas fiestas, pero sin pronunciarse acerca de su destino definitivo.

Cuando, en 1759, regresaba Carlos efectivamente ya como rey de España se evocaría aquellas fiestas, reconociéndoles el carácter de preanuncio que se les había insinuado en su día.

En suma. Las obras efímeras no sólo son un muy rápido indicador psicológico, sino que en algunos casos particulares pueden considerarse incluso una expresión, aunque materializada, de opinión pública.

Pervivencia de la mitología:

La mitología clásica previene tenazmente. El recurso a ella es muy frecuente. Pero se trata de unos dioses capitidismínúdos hasta el punto de reducirse a comparsas en la glorificación de los soberanos. Por otra parte, han sido manipulados hasta quedar a menudo desfigurados. **El moralismo de los ilustrados asesta el golpe de gracia a algunos de sus rasgos característicos: así, los amores de Venus y Marte, en uno de los carros de la gran cabalgata triple con que Barcelona obsequió a Carlos III en su arribo desde Nápoles (1759), se representan como el más púdico y apacible coloquio entre una pareja muy cumplidamente vestida...**

En efecto, durante esta época se hace patente en la simbología una nueva intencionalidad ilustrada. Bajo la apariencia de las fábulas de la antigüedad, se pretende comunicar exhortaciones a las virtudes más queridas por aquellos intelectuales, tan bienintencionados como ingenuos, a saber: el trabajo, la constancia, la cultura. Hay un entusiasmo hacia los progresos de la técnica y las primeras máquinas o artilugios mecánicos aparecen en manos de personificaciones de las artes y los oficios. La coexistencia de estas alegorías con otras figuras que aún proceden de Ripa o de Alciato muestra la índole del momento como encrucijada. En realidad, están contados ya los años de la mitología clásica: violentada, retorcida y desfigurada al servicio de unos ideales ajenos a los suyos prístinos, que a la sazón preparan los nuevos tiempos, causa la misma impresión de pobreza que los materiales con que se plasma. ¡La hoz de Saturno se hace símbolo de los bienes contingentes que el pueblo español va a cosechar si, por fin, escucha a sus prudentes mentores y se pone a trabajar en serio, por supuesto bajo el suave mandato de Carlos III, primer motor de toda felicidad!

Precisamente en este punto de entrada del espíritu ilustrado nos acometen las dudas sobre la asimilación por el pueblo de contenidos semejantes. Los que transmitía el Barroco, aunque formalmente confusos, respondían a una vieja tradición y estaban enraizados en el pueblo mismo. Este los desentrañaba sin esfuerzo, como un hábito. Pero a la sazón toma la palabra una minoría: esa minoría pensante, tan disconforme con la gandulería, la incuria y las manías del pueblo, que se enfrenta con él para sermonearle, pero no con las ideas religiosas, siempre aceptadas, sino con otras que aluden simplemente a prosperidad material. Reconozcamos que la pedagogía de los ilustrados dejó en este orden mucho que desear: el público asistente, por ejemplo, a las cabalgatas de 1759 no podía de ninguna manera extraer las rebuscadas conclusiones que el exégeta de las mismas brinda en sus páginas. Admiró el gran espectáculo: en uno de los

carros manaba una fuente continuamente; en otro se dio suelta a una serie de animales vivos, para la caza de Diana: los sátiros perseguían “galantemente” a las ninfas... Y reconoció en todo ello un homenaje a sus reyes, que se merecían tales alardes y muchos más. Pero de ello a deducir lecciones de laboriosidad y cultura, el salto era demasiado largo. La mitología jamás pudo haber sido un manual de comportamiento cívico.

Simbología funeraria:

Frente a la gran variedad de ornamentaciones posibles con motivo de las celebraciones jubilosas, las luctuosas se limitan a un monumento clave: el cenotafio o túmulo, algunas veces complementado, a lo sumo, por un conjunto ambientador que prepara o introduce al mismo.

Es una constante de la simbología - donde quiera que la estudiemos - su dependencia de una remota tradición, que llega en última instancia hasta las intuiciones primarias del hombre, evocadas según el estilo de cada época, pero reconocibles en cuanto tales. **El cenotafio recoge, por su parte, varias nociones simbólicas elementales: la noción del centro, en cuanto lugar por excelencia para el cambio de nivel - en este caso, de la vida terrena a la vida eterna, según la mentalidad cristiana -; la montaña sagrada, natural o artificial, como escenario de la epifanía, punto de encuentro con lo inefable, acomodada al propio tiempo a los símbolos del árbol sagrado, la escalera o la torre, que unen efectivamente tierra y cielo; la tumba, depositaria de los restos mortales, más por ello mismo lugar donde habrá de producirse la resurrección de estos.**

Semejante abundancia de significados yuxtapuestos - de hecho, se complementan y se aclaran mutuamente - contiene desde luego elementos procedentes de una religiosidad primitiva, que el cristianismo eleva y dignifica; pero al expresarlos solemnemente en el monumento efímero se

desnaturalizan un tanto, pasando al modesto nivel de fanfarria humana o magnificación social. **Todas las bellas ideas que algunos cenotafios expresan por modo simbólico aluden a personajes de rango: el pobre, el cristiano anónimo, no recibía homenaje semejante, por la simple razón de que el alarde resultaba carísimo.**

El túmulo, elevado generalmente en el crucero del templo, se convierte en centro de éste, desplazando en la práctica el auténtico centro, que debe ser el altar. Algunas veces, el propio túmulo incorpora uno o varios altares para la celebración de misas funerales.

Estos monumentos suelen caracterizarse por lo que hemos denominado “sentido ascensional” de su simbología, que corresponde a la trayectoria normal de la mirada al fijarse en ellos, procediendo de abajo arriba. Esta trayectoria marca el orden de una “lectura” de los símbolos, hasta formar un todo intencional coherente: un mensaje completo. Ni que decir tiene que dicha coherencia se registra solamente en los monumentos ideados de modo cuidadoso, mientras que otros presentan una acumulación menos ordenada de motivos o de tópicos celebrativos en honor del difunto. La riqueza material no siempre corre parejas con la finura intelectual. Un cenotafio muy modesto en sus medios presenta uno de los programas simbólicos más bellos: nos referimos al que costearon en 1754 los discípulos del Dr. Juan bautista Bolló.

La grandeza del intelectual, simbolizada en el túmulo del Dr. Bolló:

La simbología de este monumento depende de Alciato, bien manejado para expresar la grandeza del intelectual. Y éste es uno de los méritos del programa que vamos a esbozar: en una época cuando continuamente se incurre en “culto a la personalidad” - dicho sea con terminología harto actual

-, la figura del extinto queda disimulada bajo una glorificación genérica del auténtico “maestro”, en el sentido pleno del término.

De abajo arriba, en su lectura normal, el cenotafio presentaba ante todo cuatro emblemas, formando dos parejas, sobre las engañosas victorias de la Muerte. Esta ha logrado abatir la vida del maestro, pero subsigue la perduración de su obra a través de sus discípulos: la Muerte queda burlada, en cuanto los discípulos continúan a su maestro.

Los emblemas del segundo cuerpo representaban, también de dos en dos, sendas cualidades del extinto, a las que correspondían actitudes por parte de sus discípulos. Matiz importante: las virtudes no son contempladas en cuanto cerradas en sí mismas, antes bien, en cuanto suscitadoras de unas respuestas en quienes de ellas se beneficiaron. Son virtudes socialmente útiles, que no pueden sino producir un fruto de generosidad en los discípulos: virtudes fecundas que por su propia dinámica tienden a acrecentar el bien en el entorno. Los discípulos se manifiestan vinculados a su maestro por una especie de fidelidad perpetua.

Este túmulo es excepcional también por la perennidad de su significado. A través de la anterior interpretación - esto es, rebasando la contingencia de las formas que en su día debió revestir -, los elogios tributados al Dr. Bolló son sencillamente los deseables hoy mismo por cualquier intelectual honrado. Si lo es, no se busca a sí mismo, sino comunicar modestamente lo que sabe a sus discípulos. Es cierto que se trata de una inmortalidad auténtica. Inmortalidad cristiana también: pues comunicar es esencialmente un acto de caridad. La creación de un círculo de discípulos tan afectuosos, capaces de reconocer su deuda con el maestro, es la mejor piedra de toque para éste, tanto en el siglo XVIII como en el nuestro.

Dos expresivos cenotafios reales:

Los monumentos funerarios erigidos en la catedral de Barcelona para las exequias de Carlos II, en 1701, y de María Amalia de Sajonia, en 1761, son los ejemplos más completos de la “simbología ascensorial” típica de estas obras efímeras. Ya su escultura vertical marca una intención de trascendencia: elevación, superación de la materialidad. Sus representaciones, en gran número, son sólo aparentemente inertes: si se sabe contemplar con sentido simbólico, el conjunto está recorrido por un estremecimiento hacia lo alto, una fluencia lógica de abajo arriba que potencia su expresividad.

En el túmulo de Carlos II, el primer nivel con que tropieza la mirada, levantado respecto del suelo solamente sobre un zócalo, corresponde a una mentalidad que pudiera denominarse - un poco burdamente - geográfica: ocho grandes figuras representan a los principales reinos y señoríos de la monarquía española; intercaladas con ellas aparecen las representaciones de las cuatro partes del mundo y los cuatro ríos principales de España. Se trata de una expresión del “dolor universal” por el fallecimiento del rey. Por cierto, no ya la aparatosidad de este monumento, sino la torrencial literatura luctuosa suscitada por el acontecimiento, resultan a esta distancia de tiempo doblemente trágicas al comparar sus desatadas hipérboles con lo que había sido el pobre Carlos II...

Este nivel queda separado del nivel iconográfico inmediatamente superior por once gradas, que no son un recurso arquitectónico caprichoso, sino otra expresión simbólica. En efecto, afirman los simbólogos que la cifra once indica transición: en este caso, la transición desde el plano terreno, donde quedan los dolores suscitados acá por la pérdida del soberano, al plano de la inmortalidad, cuyo veremos que es el objeto de las representaciones colocadas en lo alto. Los peldaños sugieren la idea de ascensión, pero no

cómoda, sino esforzada. Esta noción de la ascensión ritual para alcanzar algo inefable es acervo común de la humanidad: zigurato, teocalli, Moisés en el Sinaí, subida al Monte Carmelo, etc.

Inmediatamente sobre el graderío estaba emplazado el féretro real: sucedáneo o doble simbólico del auténtico receptáculo de los restos, naturalmente ausentes. Sobre el friso se extendían las virtudes atribuidas al soberano: las tres virtudes teologales, más las cuatro cardinales; pero como la planta octogonal del monumento dejaba una plaza libre, ésta se ocupó con una representación de la Victoria, en misión empero más bien vocera de los méritos del difunto, es decir, actuando de hecho como una Fama. Es probable que sea error del P. Rocabertí, relator de las exequias, esta confusión entre Victoria y fama.

Por último, sobre la linterna del mausoleo, o sea, en el remate del mismo, campeaba el ave fénix: símbolo de la inmortalidad. Pendiente de las bóvedas catedralicias un majestuoso pabellón de negras bayetas, con forma circular, subraya las graduales afirmaciones simbólicas de toda la ascensión. Del ave fénix se pasa al círculo, lo cual expresado verbalmente significa que la inmortalidad tiene su marco en la eternidad.

Resumiendo: el rey, elevado desde los dolores terrenos que deja su muerte en pos, era ensalzado a la inmortalidad por las virtudes que le habían adornado en vida. Ahora bien, su vinculación con aquellos elementos mundanales, que el monumento incorporaba a su unidad, suponía que los mismos eran de algún modo absorbidos por el ímpetu ascensional del fenómeno espiritual allí representado: el rey no se elevaba sólo, sino que arrastraba consigo hacia la inmortalidad a sus súbditos. Es ésta una misión salvífica, que hemos tenido presente - al

lado de otros documentos diversos - para atrevernos a aludir a una supuesta dignidad cuasi-mesiánica de la realeza.

Emparentado con este monumento en su concepción, ya que no en su configuración estilística, es el que se alzó en el mismo lugar para las honras fúnebres de la reina María Amalia de Sajonia. En esta ocasión, sendas ornamentaciones del frontis, la nave y el trascoro de la catedral iban introduciendo al visitante, como disponiéndole para la máxima afirmación glorificadora de la extinta, en el correspondiente túmulo vertical. **La lectura, siempre de abajo arriba, conduce de menos noble a más noble, en un itinerario espiritual que puede considerarse en cierto modo reproducción del propio itinerario personal seguido por ella. Así, el contemplador de estos monumentos era motivo por ellos a seguir - intelectualmente, al menos - al que se plasmaba ante sus ojos como recorrido de salvación, desde el suelo material hasta las alturas del cielo. No hay que descartar esta dimensión de interpelación o dinamismo edificante en la concepción de tales obras funerarias: acaso más para vividas o convividas que sólo para admiradas.**

En el túmulo de María Amalia de Sajonia, el primer nivel simboliza el mundo donde desarrolló la reina su existencia - al menos, durante sus últimos meses -: más bien concretando al área del Principado de Cataluña la noción expresada ya en emblemas en la nave del templo sobre el dolor de todos los dominios relacionados con la corona española. Ocho ciudades realengas de Cataluña, más cuatro representaciones de los afectos de éstas a la reina - Amor, Dolor, Lealtad y Gratitude -, custodiaban el féretro.

En el segundo nivel se hallaban cuatro actos virtuosos de la reina, más cuatro virtudes, a saber: Generosidad, Constancia, Inteligencia y Obediencia. Con ello se indicaba que la extinta comenzaba a elevarse sobre la vida contingente por medio del ejercicio de las virtudes.

Quizá desconcierte hallar en el nivel inmediato otra teoría de virtudes: Caridad, Religión, Humildad y Oración. ¿Se trata de una de tantas chapucerías de los ideadores, que en este caso indiferenciasen dos niveles superpuestos? Nada de eso. Observando la cuestión con cierta calma, se descubre una diferencia entre unas y otras virtudes: las primeras eran virtudes referenciadas a la vida de acá y particularmente a las relaciones interpersonales. Por eso sus figuras alegóricas se alzan directamente sobre el nivel representativo de este mundo. Mientras que las situadas en el tercer nivel son virtudes que aluden al más allá: asentadas, a su vez, sobre la base humana de las otras, la subliman y la refieren a lo sobrenatural. Tan claro como arquitectónicamente es que no hubiera podido levantarse el tercer nivel sin la sustentación del segundo es que, en la vida espiritual, las virtudes sobrenaturales no se coinciden sin una sólida apoyatura en unas correctas relaciones con nuestros semejantes. “Si alguno dijere “Amo a Dios”, pero aborrece a su hermano, miente. Pues el que no ama a su hermano, a quien ve, no es posible que ame a Dios, a quien no ve”.

En este mismo tercer nivel se situaba la urna real. Puesto que más abajo hemos visto el féretro, parece que la urna corroborase aquí la idea de progresiva sublimación. El contenido de la urna ya no puede ser el cuerpo, sino las cenizas de éste: se ha producido un proceso de destrucción del componente material. El alma se concibe aquí como más suelta: liberada. No es éste lugar para denunciar el resabio maniqueo que semejante ideología ha mantenido durante largos siglos en plena ortodoxia católica. A este mismo nivel, llorando ante la urna, se encontraba el símbolo de la ciudad de Barcelona: su ninfa representativa.

En fin, el cuarto nivel, rematado airosamente el túmulo, era una estatua de la Eterna Felicidad: expresión de la definitiva realización personal de la difunta, que se hacía visible al término del decurso ascensional. El monumento había unido tierra y cielo precisamente por medio de la

existencia virtuosa de la reina. En efecto, en este esquema se advierte que María Amalia - como en el caso anterior Carlos II - queda como mediadora entre ambos extremos (niveles primero y cuarto, respectivamente), al haber ocupado los dos niveles intermedios (segundo y tercero).

Ante programas tan serios, iconográficamente ricos, pero no alambicados, sino por el contrario fluidos y lógicos, como los que hemos descrito brevemente, debe someterse a revisión la falsa idea a que pudiera inducir una observación primeriza o apresurada. Se trata de conjuntos para reflexionar. Es verosímil que bajo las apariencias boscosas de algunas creaciones barrocas - que repelen un tanto a un espíritu moderno - cupiera discernir de este modo un itinerario ideológico paradójicamente límpido y asequible.

Flaquezas de la religiosidad dieciochescas:

Es posible que la selección de los ejemplos anteriores haya intervenido, secundariamente a su indudable belleza simbólica, un cierto sentimiento de acuerdo o de complicidad con las concepciones reveladas en los mismos, coincidentes en sus líneas generales con una espiritualidad cristiana permanente. **Se correría empero el peligro de dejar la impresión de un siglo XVIII anormalmente moderno o actualizado. Tan injusto como considerarlo un siglo estéril, anodino o vacío - a lo que se tiende con frecuencia - sería exaltarlo más de la cuenta por efecto de unos ejemplos excepcionales. La panorámica de las celebraciones públicas es menos brillante: a veces los ideadores o los ejecutores se embrollan; otras veces mezclan la historia y la leyenda con impávido acriticismo; frustran temas excelentes en su pasión por el fasto y la apariencia (tal es el caso de la celebración en Barcelona de la canonización de San Juan de la Cruz, 1728); invierten las jerarquías celestiales, etc.**

Las impresiones que dichas celebraciones públicas deparan sobre la religiosidad dominante confirman ciertas aprensiones negativas. Aunque intocada la ortodoxia, se incurre en aspectos ocasionales en una serie de flaquezas: ante todo, la servidumbre al espectáculo, causa de no pocas corruptelas, contra las que hubo que reaccionar, si bien con eficacia dudosa. El obispo Climernt se hizo en Barcelona impopular por su celo de ilustrado en "limpiar" las manifestaciones religiosas de adherencias folklóricas que él consideraba irrespetuosas o extemporáneas; ¡pero el pueblo no se dejaba arrebatar impunemente alguna de sus diversiones! Las hipérboles y demasías, herencia barroca corregida y aumentada, conducen a un pugilato más bien lamentable entre santos, devociones y advocaciones en que cada autor pugna por colocar el suyo, como sea, a gran distancia y por encima de los demás: la iconografía se resentirá de ello. Consecuencia de lo anterior es la subversión de determinados valores, el exceso de afición milagrería y la pérdida de vista de algunas verdades esenciales de la fe cristiana. **Es reveladora la "elipsi" de la motivación de la esperanza cristiana. Porque todos los t́mulo - aunque a menudo abundan en representaciones macabras, como esqueletos y calaveras - desarrollan a fin de cuentas una idea de optimismo: el cristiano vence a la Muerte, pasa por ella a la bienaventuranza, etc.** Pues bien, no hemos hallado expresado inmediatamente el "por qué" de ese optimismo: una alusión directa a la muerte redentora de Cristo. Hablamos de elipsis en cuanto esta verdad de fe está presente en todos los programas simbólicos: la salvación del cristiano no se concibe sino a través de su incorporación a Cristo. La idea no está olvidada, sino operante. Pero no se representa ni se simboliza. Pensando en un público iletrado y sencillo - inmensa mayoría -, semejante elipsis supone sin embargo un peligro de inmediato olvido por su parte. La hagiografía es invadente, en ausencia de representaciones evangélicas.

A punto para el cambio:

Las aprensiones manifestadas a propósito de la decadencia significativa de la mitología clásica se confirman, en general, a través de la deficiencia de creatividad percibida en los restantes órdenes. **El siglo XVIII no ha revigorizado la simbología recibida: tan sólo la ha recogido y apartado. Constituye una razón terminal: algo se agota. No propiamente la necesidad que el hombre experimenta siempre de unos valores y su expresión inmediata por símbolos; sino precisamente aquellos valores y aquellos símbolos en particular, ya muy erosionados por los siglos. Sólo unos lustros y fenecerá el "antiguo régimen". En Barcelona los últimos años del reinado de Carlos III corresponden a una incipiente industrialización. Es evidente que la nueva humanidad hija - y víctima - de ésta habrá de necesitar otras formas para expresar sus anhelos.**

- EL CIUDADANO ESPECTADOR

En las grandes celebraciones que tienen lugar en las capitales europeas en los siglos XVII y XVIII en formas de fuegos de artificio, torneos, festivales públicos, pompas fúnebres y escenografías diversas, la vida pública en la ciudad y la condición misma de ciudadano se ve continuamente reforzada por su cualidad de espectador.

La ciudad se define cada vez más como lugar de exposición e intercambio de productos, donde se refinan las técnicas de visualización y demostración, donde se procede a la estimulación continuada del ciudadano como consumidor potencial y a la vez como espectador de aquello que se le presenta.

El ciudadano de las capitales europeas del siglo XIX verá incrementado su doble e inseparable condición de consumidor y espectador. El fenómeno del

espectáculo colectivo es un lugar de aprendizaje y preparación de las estrategias que organiza la construcción de la ciudad.

Estos espectáculos tienen una expresión temprana en el panorama, fenómeno que designa tanto al edificio cilíndrico como a la imagen que en él se exhibe, ya que son ambos inseparables. A menudo, el panorama ofrece una vista global de la misma ciudad donde se exhibe. La propia ciudad se convierte así en espectáculo, en imagen que merece ser contemplada en condiciones que simulan la inmersión total, ilimitada en tal imagen.

Otros fenómenos que emergen a lo largo del siglo diecinueve promueven similarmente unas condiciones de percepción distintas o nuevas. Así triunfan los dioramas, cicloramas y cosmoramas, pero también versiones individualizadas en el caleidoscopio, el estereoscopio y el fenatiscopio.

En todos ellos se toleran condiciones de intoxicación sensorial e ilusionismo cuyo precedente inmediato es el Spiegelkabinnet antes mencionado, una versión interior y doméstica de las facultades atribuidas al pabellón.

Tales lugares de espectáculo se incorporan a elementos urbanos como el escaparate y su escenografía o construcción efímera a la que se permite representar lugares distintos y lejanos, incorporando técnicas específicas provenientes del diorama y otros espectáculos. Otro lugar singular en la ciudad ochocentista es la galería o pasaje comercial, lugar ambiguo por participar de una doble condición de interioridad y exterioridad, y territorio del escaparate por excelencia, donde se permite una mayor intensidad de representación e ilusión y que por su pequeña dimensión y por ciertos rasgos de su construcción se aproxima al carácter propio de los pabellones.

A medida que las grandes ciudades se convierten en focos de expansiones coloniales, estas urbes adquieren la vocación de ser "capitales del mundo",

es decir, metrópolis. En ellas se representarán y exhibirán no solamente las novedades de la industria contemporánea, sino también el vasto ámbito del imperio que ellas capitalizan. **En este gesto metropolitano de ser escaparate del mundo emerge el universalismo como disfraz o eufemismo del ímpetu colonial. Y es en esta intención donde se genera la Exposición Mundial o Universal, un concepto de inspiración saint-simonista que propone una veneración cuasi religiosa de la industria y cuya primera expresión definitiva tiene lugar en Londres, en 1851, bajo el inmenso techo del Crystal Palace. (Ver Capítulo III: III.3.1.4 - El Color y III.3.2.1- El Tacto, las Texturas y Los Materiales).**

La Exposición fomenta el pabellón. Inicialmente, el propio Crystal Palace no es sino un pabellón desmesurado, un hivernáculo gigantesco, y por tanto una de las ligeras construcciones de jardines donde se simulan climas artificiales, condiciones y temperaturas engañosas que propician un crecimiento vegetal “monstruoso” y anormal. En tal sentido, un invernadero opera como los pabellones capricho descritos anteriormente, como lugar de lo excéntrico y extravagante.

- NEZAYORK: LA CUALIFICACION MARGINAL DEL ESPACIO (EFIMERA)

El simbolismo que se ha perdido de todas las construcciones efímeras se ha convertido hoy en una imagen comercial, donde lo que manda es la ley de la oferta y la demanda y hay que buscar otros recorridos u otras manifestaciones más espontaneas pero de mucho más interés y transcendencia que estos. Como descubrimos en esa magnífica descripción en “Diseño nómada” de Dennis Dollen y Ronald Christ, referente a la ciudad de Nueva York, donde nos hablan de ocupaciones espontaneas de plazas y espacios públicos por parte del vecindario, dando significado y

cargando de emotividad cualquier esquina de la ciudad, o como el artista Keith Haring que pintaba en las paredes del metro y que finalmente estas se exponen en las paredes de los museos.

También las tribus urbanas no ya de Nueva York, sino de “México Detritus Federal” como así la denominan estas, donde identifican mediante pinturas y colores la propiedad de sus esquinas y cobertizos, como personalizan sus territorios en una zona absolutamente amorfa como esos inmensos barrios residuales que existen en esta ciudad. Dibujan *grafitis* (acción rápida, espontánea y constante) y murales que es un producto del proceso mucho más complejo que supone la plasmación gráfica de la visión del mundo de la pandilla o banda en una pared a la luz pública. Estos artistas espontáneos recuperan una arraigada tradición mejicana que va de las culturas prehispánicas a los grandes muralistas de la primera mitad del siglo (Orozco, Rivera, Siqueiros).

En uno de los barrios dormitorios de esta ciudad, llamado Nezahualcóyotl, de 6.400 Hectáreas, y sólo un parque y una plaza, la “colonización” de Neza York (como la llaman los jóvenes) para suplir la falta de espacios libres es sorprendente. Así se agrupan en bandas (chavos banda), y cuando llegan de “champear” (trabajo, deberes, etc.), **se reúnen en una esquina y cada esquina tiene su banda, que se cualifica con grafitis que dan identidad al barrio.** “La barda” es el reclamo de la banda: en una pared, un muro o espacio vacío cada grupo inscribe su nombre y así bautiza su territorio como: Mierdas Punks, Vicious, Viudas Negras, Castradoras, Jóvenes Turcos...

Crean mercados (Tianguis Cultural del Chopo), no de frutas verduras y otros, sino de discos, ropa rockera, gadgets, posters, etc.. Esto se produce cada sábado en el denominado “Chopo”. Así también tocan música en una

especie de agujeros perfectamente identificados que denominan el “hoyo fonqui”, donde intercambian música rock, heavy metal o punk. También la muerte queda representada por pequeñas esculturas y pinturas espontáneas allí donde cayó tal o cual integrante de la tribu urbana, creando lugares de gran emoción. (Carlos Feixa, Antropólogo).

Si algo hay de común en todas estas manifestaciones de ahora y de antes es que las transformaciones de la ciudad inciden en el espacio público. Este es el dominio de lo efímero. La plaza y la calle configuran el contenedor de todas esas manifestaciones. El mercado, las fiestas, las procesiones, manifestaciones deportivas y otras, se producen en ese espacio, por lo tanto podríamos definir la efemiridad no tanto por su difícil apreciación temporal sino por su situación en la ciudad: si esta se produce en el espacio público: es efímero, si no debemos dudarlo.

- LAND ART

No podemos olvidar, en este punto la importantísima irrupción, en el espacio no ya público sino libre o exterior a las ciudades de los artistas de mediados de los 60 que crearon el “*land art*”, una manera de intervenir en el paisaje de alguna manera efímero por su temporalidad aunque inmóvil.

Fueron varios artistas norteamericanos los que empezaron esta tendencia (Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de María) produjeron obras de gran monumentabilidad no transportables y destinadas a desaparecer, como la mítica Spiral Jetty (1970) de Robert Smithson, situada en el Great Salt Lake de Utah. Una segunda generación de artistas *land art*, utiliza sistemas más tradicionales para la venta de la obra y por tanto reducían la escala del objeto artístico. Richard Long, utilizará secuencias de piedras rigurosamente ordenadas, que se pueden reinstalar en varias sedes expositivas. Iniciamos este rápido y veloz decurso histórico de la conquista del espacio por parte

del arte y los artistas contemporáneos, desde las vanguardias históricas. Ya que fueron toda la serie de movimientos que se englobaban bajo la denominación, los que proponían como razón fundamental de cambio la expansión del arte desde el punto de vista físico y psíquico, concluyendo que el único arte posible es el arte total.

El *land art*, desarrollado contemporáneamente a todas las experiencias, buscará ensanchar el horizonte del arte contemporáneo tanto desde un punto de vista físico como conceptual. El soporte de la obra se tornará la superficie terrestre, o a veces celestes (como la de Walter de María), y el propio diálogo con la naturaleza dará contenido al resultado final de la obra. Como ya hemos dicho, los primeros artistas que investigan en este sentido son de origen norte americano, obligados a lo mejor por una cultura nativa que ya había ensayado esta terminología en obras tan enigmáticas como las figuras realizadas por la cultura Nazca, desarrollada en el Perú durante 800 - 300 antes de Cristo. Figuras que sólo se pueden percibir desde el aire. O por las inmensas superficies que tiene el país, desérticas o tapizadas de bosques. Robert Smithson sorprenderá con su mítica creación Spiral Jett. Una enorme espiral de tierra, construida dentro del lago Great Salt de Utah, donde utiliza materiales absolutamente naturales para la realización de la obra: tierra sobre agua. Michael Heizer en la misma época realizará una obra Complex One, que situará al Virgin River Valley de Overton en Nevada, donde utilizará materiales de construcción (hormigón) para enmarcar elementos naturales (tierra) y dar forma a una gigantesca construcción que participa tanto del montaje como de la escultura. En la siguiente obra (Double Negative) utilizará herramientas de la construcción para infligir una cicatriz en la cornisa de un valle yermo. Denis Oppenheim jugará con materiales inspirados y pedirá prestados a la naturaleza para realizar Anneaux annuels (1968). Círculos concéntricos que representan los anillos que marcan los años en los árboles, y presentará la obra recubierta de nieve.

Quien consideró más a la naturaleza como colaboradora fue Walter de María, con obras de fina inspiración conceptual como Millong Drawing (1968), que consistió en marcar una línea en el desierto que medía una milla. O situar una serie de pararrayos alineados en el horizonte del paisaje que en plena tormenta dibujaban en el cielo las sinuosas líneas de los rayos. Nancy Holt, utilizará como protagonista de Sun Tunnels (1973 - 1976) la luz que pasaba entre los agujeros de grandes tubos situados en el Great Salt Lake Desert de Utah. En Inglaterra tendrán continuidad toda esta serie de experimentaciones. Excelentes performers serán Gilbert & George, pareja de artistas que utilizarán además la pintura.

Y en escala reducida, Richard Long, situará piedras tan arriba de la cima como en las salas de los mejores museos europeos y también en Barcelona, la temporada pasada en el Espacio de Pueblo Nuevo. Cataluña no es ajena a las experiencias de vanguardia que provienen del exterior, como bien dirá el poeta J.V. Foix, y aquí últimamente tenemos a Perejaume que sube a cuevas marcos dorados a las cimas de los Pirineos o los tira cerca del Mediterráneo. También su última propuesta para el pueblo de San Pol, en el Maresme, donde un mástil y una bandera dentro del mar configuran un espacio festivo y, unas letras flotando en el agua con la palabra "PINTURA" nos evocan una metáfora de la pintura y el mar.

- ARTE CONCEPTUAL COMO INVESTIGACION ESPACIAL

A mediados de los 60, un grupo de artistas del sur de California, comenzaron a investigar intensamente sobre las relaciones del espacio, la luz, etc. Este trabajo que quedó durante algún tiempo desconocido por el mundo del arte, es ahora apreciado como un gran desarrollo en la historia del arte moderno.

El trabajo con componentes como claro y oscuro, luz solar y sombra, tiempo y espacio, sonido y silencio, fuego, humo eran sus materias de trabajo inicial. Posteriormente han incluido en el repertorio materiales como el cristal, materiales luminiscentes o fosforescentes, metacrilatos, poliesters, acrílicos fundidos, fibra de vidrio, neón, luces fluorescentes, proyectores de alta intensidad y otros. El resultado de todos estos trabajos es una investigación artística sobre temas que se pueden traducir en temas espaciales y arquitectónicos.

Los protagonistas de esta producción son como se puede imaginar: Robert Irwin, James Turrel, María Nortman, Douglas Wheelerr, Bruce Nauman, Eric Orr, y otros.

A continuación describo alguna de las obras que considero interesantes y relacionadas con la investigación de esta Tesis:

James Turrell: LIGHT AND SPACE. Stadelgh, Amsterdam, 9 de abril - 23 junio de 1976:

El aspecto más remarcable de esta exposición era la instalación de Arhirit, una construcción de espacio estrecho con cuatro cuartos. Arhirit aparece como si no existiera; sus cuatro cuartos aparecen vacíos y las paredes

desnudas, cada una era un cuarto de Ganzfeld lleno de información sensorial.

Cada cuarto resonaba con un color distinto fabricado por el ojo del espectador, y estos colores cambiaban o se hacían más profundos pasando de habitación a habitación.

La obra consiste parcialmente de una pared sólida, con pequeñas aberturas hacia el exterior con cantos para recibir la luz de diferentes fuentes.

Un pasillo corría a lo largo de la pared separando de los demás cuartos, cada uno aparecía como un cubo calinoso de un color suave. La ventana de cada cuarto está cubierta de una hoja de plástico y contiene cortes cuadrados para regular la entrada de luz de tal forma que el espacio está lleno del mismo tipo de luz. Una pared de pantalla pintada de blanco, se ha levantado delante de la ventana, con una abertura de 13,2 x 48,8 cm., que está cubierta con capas de pared de colores y transparentes dando a la luz un color específico. La intensidad de la luz coloreada depende del momento del día, la temporada del año, en otras palabras: del tiempo.

Cada cuarto está pendiente de cambios constantes; un espacio y dimensiones que cambian continuamente, un espacio donde la luz es casi como una misa. El espectador progresa por los cuartos de manera inversa. Numero cinco tiene papel turquesa en sus ventanas, numero cuatro papel rojo, 3 papel morado y 2 violeta. Torrell explica: *... "lo que pasó con esta serie de espacios es que el color esencial se manifestaba perceptualmente. En el cuarto primero, habitación 5 el tono de color tiene la calidad de luz de luna, verde lunar. En todas estas piezas las paredes eran completamente blancas. Nunca se veía color como pintura. Cualquier color subió por la luz que entraba. Aquí es donde empezaba todo. Se reflejaba desde las superficies que eran el espacio exterior, así nunca veías el material. En ninguno de estos trabajos se mira a través de un material, no la luz que pasa*

por un material. La pared-pantalla tiene insertos de cajas para que la luz entre de una manera determinada, después que se reflejen las superficies y desde algunos de ellos las secciones del cielo”...

Otra obra del mismo autor: EL RAEMON es una obra que representa una habitación-ambiente compuesta por un plano de filo de luz que aparenta estar flotando libremente. Primero parece una pared plana gradualmente toma forma como una pieza, llenando la habitación entera, como el campo de luz fosforescente azul emana de detrás del plano y gradualmente entra en la visión del espectador. El azul es intenso. Gradualmente envuelve al espectador en un baño de color.

La obra coge su tiempo, pero eventualmente las paredes blancas, suelo y techo, se formalizan y el espectador entra sólo en un inmenso campo de azul y luz para que no haya un precedente visual.

En Rondo, se levantó una falsa pared delante de las paredes existentes. Se colocó un falso suelo, con un andén cortado hacia el suelo original. Excepto la parte de la pared más cercana al suelo, la obra fue iluminada similarmente a la anterior; la diferencia es que aquí la luz ilumina y deslumbra el espacio arquitectónico más que servir para cortar una pared de sus amarres visuales.

Eric Orr: En este caso se manipula el fuego como elemento artístico. En primer lugar el Mitsui Fudosan Building, Figueroa Street and Wilshire Boulevard, Los Angeles (Octubre de 1991): Esta instalación realmente impresionante se produjo en la plaza del Misui Fudosan Building, esta construcción de 35 pies de altura de agua y fuego, proyecta columnas de fuego chisporroteantes hacia arriba cada ½ hora. Una respuesta altamente sofisticada para un encargo de tipo corporativo. Es un refinamiento superior que hizo para Los Angeles County Museum of Art en 1981. El éxito del trabajo se cristalizó con un premio como “el más bello objeto ciudadano”.

Otra instalación con intervención del fuego es la denominada espacio de cielo y fuego, que consistía en una habitación de 18 x 29 x 10 pies de alto, está construida sobre tierra con dos puertas sobre el eje longitudinal. Las paredes están hechas de pantallas que emergen de la tierra. El cielo es el techo. Las paredes de pantalla permiten una superficie uniforme de fuego.

La imagen es una habitación con las paredes hechas de fuego abiertas al cielo.

La última instalación de Orr es una pared de fuego y hielo construida utilizando el principio de cambio de calor, en un lado la pared es una plancha de fuego y en el otro una plancha de hielo; entre las dos existe el espacio para el cambio de calor.

Por último vamos a describir una propuesta hecha con agua por DeWain Valentine: Esta instalación denominada Diamond Waterwall, fue encargada en 1988 e instalado en el 950 de South Flower Street, Los Angeles en 1989. La Waterwall es una fuente encargada por los señores Columbato; está instalada en el exterior al final de una piscina. Recibe miles de rayos de luz que bailan sobre la superficie de la piscina y también absorben los colores y luz cambiantes del mar cercano.

La Waterwall crea su propia luz, como el agua, fluye desde su centro por encima del cristal de color verde mar y silenciosamente ondula sobre el plano del monolito.

La Pacific Waterwall es el trabajo más impresionante de Valentine hasta ahora; mide 6 pies x 19 y pesa más de 5 toneladas, esta enorme escultura de cristal está instalada en la recepción de la planta 55 de una oficina corporativa.

Su cristal fosforescente verde, brilla como agua de mar y la pieza sirve como una metáfora, como una fuente. Una fuente real sería lógicamente difícil realizar en un espacio de estas características.

Esta escultura gigante está constituida por cientos de tiras de vidrio de 1 x 6 pies de altura, el aspecto es traslúcido más que transparentes; la luz turbia en su interior y se torna brillante al llegar a su superficie.

Todas estas obras nos abren un camino a la utilización objetiva de la luz, agua, fuego, etc. en la creación de espacios. Han sido estos artistas conceptuales los que mejor se han acercado a esta manipulación de los componentes efímeros para definir una serie de sensaciones y efectos, en definitiva son herramientas para el arquitecto en el diseño de sus proyectos. De ahí su interés y la trascendencia de sus investigaciones.

- ARTEFACTOS Y MICROARQUITECTURA

El actual uso masivo del espacio público, tanto para niños, jóvenes i no tan jóvenes, hacen que este se convierta en un espléndido laboratorio de objetos de uso cotidiano. La continua renovación que se produce en estos espacios i la sustitución del mobiliario urbano, hacen que cada día se necesiten nuevos elementos de juego, descanso, etc.

El diseño de los elementos que he nombrado es un auténtico desafío a la imaginación, facilidad de montaje y durabilidad de materiales, para unos elementos que, en definitiva, son efímeros. **Sin embargo aquí vamos a tratar de aquellos elementos considerados como parte del mobiliario urbano de las ciudades pero que se distinguen principalmente del resto, por ser diseñados para alojar a una o varias personas, protegiéndoles de las inclemencias del tiempo a la vez que permiten desarrollar algún tipo de actividad comercial o lúdica.**

En definitiva, estamos hablando de unas “microarquitecturas”, como son los quioscos, los chiringuitos y otras pequeñas construcciones que salpican el espacio público.

Estos elementos urbanos de carácter temporal, si bien en algunos casos tienen voluntad de permanencia, tienen una presencia importante en algunos lugares de nuestras ciudades.

Estas microarquitecturas, realizadas con materiales ligeros: hierro, madera, aluminio, plástico, etc. podríamos incluirlas como Arquitecturas efímeras en la medida de su movilidad, transformación en cuanto a ocupación y a aspecto o ampliación etc.

Su imagen cambia en función de su actividad, así el quiosco cerrado por la noche se transforma completamente al desplegar sus expositores de las publicaciones que alberga y como si de una crisálida fuese, aparecen toldos, parasoles y por supuesto, la gente, gente que indaga, ojea, pregunta y compra. Este uso masivo comporta una importante cualificación del espacio donde éste se sitúa. Esto hace que estos pequeños elementos sean generadores, y muy importantes de flujos, circulaciones y actividad de nuestras ciudades. Sino véanse las Ramblas, con la multitud de estos elementos que la jalonan a lo largo de su desarrollo.

Estos elementos son el precedente más cercano del “carro del buhonero” y de los tenderetes de feria, aunque de alguna manera inmovilizados.

Sería objeto de otro estudio el analizar si estas pequeñas incorporaciones al espacio público deben pervivir en las ciudades, cuando existe una crisis de ocupación de locales que rodean las plazas y espacios públicos.

Sin embargo, ahí están y los Gobiernos de las Administraciones Locales son cada vez más exigentes en cuanto a la calidad de estas microarquitecturas y ciertamente ¿alguien puede imaginarse las Ramblas sin sus quioscos de flores, de prensa de animales o de plantas?.

Ultimamente se ha salpicado la ciudad de nuevos modelos de ellos: desde los de la venta de cupones de la O.N.C.E., los nuevos quioscos de prensa diseñados por Moisés Gallego y Frank Fernández, que al igual que en una caja de cigarrillos, abren toda su fachada, para convertirla en marquesina, o toda la serie de elementos diseñados por el arquitecto Roselló: como el bar de playa, el de venta de helados, hasta los lavabos públicos y otros, todos ellos de un perfecto acabado y cuidado diseño.

- EL TEATRO COMO DEFINIDOR EFIMERO DEL ESPACIO

Los límites del espacio de las representaciones son menos rigurosos que en el pasado: Los escenógrafos de más talento, como Patrice Chereau, Luca Ronconi o Peter Stein piensan que la sala “ a la italiana” es incomparablemente útil y que los que la destruyen o degradan menosprecian la cultura. Como ésta, la sala “polivalente” tiene defensores y detractores; pero sus dificultades residen en la penuria de utilizadores competentes.

Los arquitectos deberían tener en cuenta que es un espacio “a transformar”. Los urbanistas deberían hacer que cada espacio de la ciudad fuera un placer y un espectáculo. París debería ser la ciudad de los creadores. Christian Dupavillon preconiza la libertad de espíritu y de ideas para los espectáculos. Dice: “arquitectos, imaginad las más locas escenas provisionarias...”. Se debería olvidar que existe una jerarquía que distingue un teatro oficial de un teatro marginal. En una sociedad ideal las escenas marginales serían oficiales.

El dominio del espectáculo no es extraño a los cambios que conmovieron la sociedad italiana en el siglo XVIII. El teatro se afirma cada vez más como un edificio con un rol específico; la fiesta se vacía de significación política. Se hace una redefinición del espacio reservado al espectáculo, en función de la puesta en escena o de la dinámica espacial.

Venecia es un ejemplo que tiene un significado muy interesante en el panorama del espectáculo del siglo XVIII. El clima de fiesta, en apariencia, es idéntico al del pasado, incluso depasa el nivel de las manifestaciones del siglo XVI y XVII. Por lo tanto, detrás, está la perspectiva de declinio. En esta época los teatros de Venecia, sometidos a la lógica de una gestión de empresa y a la ley de la competencia, presentaban repertorios variados para satisfacer los gustos de un público nuevo. Pero el teatro se separaba de la vida animada del espectáculo público.

La concepción del espacio urbano acentúa el carácter comunitario de las fiestas. El calendario de las fiestas se agranda en función del grado elevado de la rentabilidad del espacio público. La plaza San Marcos es el centro de una actividad floreciente. En las calles, a lo largo de los puentes y canales la masa urbana saborea todos los espectáculos en disonancia con la época. Existe una fusión total entre el espacio representante y el contenido lúdico, exaltado por la utilización exhaustiva del trazado urbano. Un proceso similar al de Venecia se da en otras ciudades. Puede verse en la Roma carnavalesca vista por Goethe en 1788. Y en otras regiones donde, siempre, asistimos a la fusión entre la ocasión y el espacio.

En la Venecia del siglo XVIII las visitas de reyes y príncipes extranjeros daban lugar a fiestas, competiciones y regatas. Las sumas empleadas en estas fiestas estaban en contradicción con el declinio de Venecia. Parecía que de esta manera, ella buscaba disimular al mundo su decadencia.

Darío Fo, es un pintor, escritor, mimo, actor, payaso y agitador político que hace teatro popular. Su teatro supera la contradicción entre el lugar institucional y el lugar salvaje. Su "one man show" famoso, "Mistero Buffo", fue representado en un sendero, en el patio del castillo de los Visconti. Al día siguiente, en Verona, el espectáculo se realizó en un podio exiguo teniendo por fondo dos cipreses, delante tres mil personas sentadas en cajones en un campo baldío.

La simple lectura de Fo no permite valorarlo porque él transmite su pensamiento también con ademanes, mímicas, bromas, etc. Darío Fo comienza sus reflexiones con un análisis histórico sobre el teatro popular italiano. La burguesía y las corporaciones tienen sus derechos y sus defensores. Los únicos que no tienen derechos son los obreros. Se producen choques violentos en el dominio económico y social que tienen su equivalente en el campo cultural.

El espacio en el que se desarrolla la obra teatral depende de la clase social a la que está dirigida.

Los príncipes tenían su pequeño teatro en los patios de su palacio, en el campo se representaba, en los establos y en las iglesias tenían lugar las representaciones edificantes y profanas. En la antigüedad tenían lugar en las "casas de dios" fiestas dionisiacas donde se cantaba y danzaba mezclando lo trágico y lo grotesco. Según Darío Fo la granja primitiva del valle del Po sirvió de modelo a la iglesia. Además tienen el mismo techo, volumen y estructura, y ambas tienen como matriz la basílica romana. En Pavia existía una iglesia chiquita en invierno para permitir mantener el calor humano, y una más grande para el verano, con el patio cubierto para permitir la representación que también podía hacerse en la plaza pública o en la calle.

Solamente con el triunfo de la burguesía empiezan a construirse locales expresamente dedicados al teatro. El primer teatro, en madera, y todavía en pie, fue construido en Parma a finales del siglo XVI. La concepción del espacio de Palladio se generaliza. El teatro se transforma en un arma ideológica, de crítica, sea de una gran familia contra otra, sea del pueblo que se burla de aquellos que lo oprimen. Cuando se prohibían las representaciones en las plazas se utilizaba, como pretexto, los casamientos, los bautismos y los duelos. En los registros de testamentos se encuentran los nombres de las obras teatrales que los difuntos querían que se representasen el día de su muerte. Había grupos teatrales que se hicieron famosos como "I Bufoni". En esta época se desarrolla el teatro musical. Vivaldi compuso más de cien obras para el teatro. La jerarquía social marca el espacio del teatro con la aparición de contratos de alquiler de los palcos. En Mantua los ricos burgueses se asociaban y dividían el teatro. El Escala de milán es otro ejemplo. En los palcos privados se juega, se come. El Escala de estos días está admirablemente descrito por Stendhal.

Darío Fo hizo teatro en todos los espacios posibles. En una pequeña salita de teatro y en un comedor de fábrica. El lugar ideal cambia en función de la situación política y social. Delante de campesinos que ocupan tierras él puede jugar en el campo, en un estadio o en un terreno de jugar a las bochas. Adapta su voz y sus gestos al espacio ambiente y al número de espectadores. En la obra *"Muerte accidental de un obrero"* representó en un escenario de 18 m. instalando los muebles como en un hall de exposición. El volumen del escenario quedaba destruido pero todo el público podía ver. "Son la situación económica y el estado de las relaciones sociales que determinan en un momento dado, que tipo de teatro debe construirse. No es un individuo, sólo en su cuarto, quien puede decidir".

Darío Fo está llevado a practicar una representación que se parece al teatro arcaico, la postura es la del actor greco o romano que se dirige a miles de personas. Eleva la voz, acentúa los gestos, avanza sobre el escenario:

busca captar el interés de todos para esos movimientos normales que no le sirven.

Este depósito es un cilindro de ladrillo de 47 cm. de diámetro con 62 ventanas en forma de ojo de buey. El techo es una hermosa cúpula de estructura metálica muy fina. El proyecto de reconversión de este edificio en teatro debe dejar visible la estructura. El auditorio será construido en forma de anfiteatro con fuerte declive para obtener mayor visibilidad y capacidad. La planta baja, que es más abajo del nivel actual, recibirá los locales técnicos, los depósitos, camerinos, etc. una galería en el contorno interior servirá de entrada para el público, de bar y de vestuario.

El ciclorama de Boston, U.S.A. fue inaugurado en 1884. Es la segunda cúpula de los Estados Unidos, después de la de Washington. Es una estructura metálica rellena de ladrillos.

El edificio conoció varias utilidades: sala de box, velódromo y escuela de ciclismo, salón de baile, garaje y mercado de flores, hasta 1970. El ciclorama y el "Boston Center of the Arts" forman un complejo cultural donde hay una compañía teatral, una escuela, el cuerpo de balet de Boston, etc. El edificio tiene 36 metros de diámetro y capacidad para 1.650 espectadores. Existe plena libertad para el arreglo de este espacio.

Los mataderos, Brême, R.F.A.:

Los viejos mataderos de Brême tienen una organización que se revela muy apropiada a los nuevos principios de la producción y de la representación teatral. Las ventajas de esta reconversión sería el fin de los gastos provocados por el alquiler de los locales para las representaciones del teatro. Los nuevos volúmenes podrían responder a las exigencias escenográficas y a la centralización de las funciones. Se pueden aumentar las representaciones porque hay varias salas, y se puede hacer música. En el interior del matadero no hubo necesidad de hacer ningún arreglo acústico

costoso. La cámara fría, la sala de matanzas y los compartimentos de cuadra serán conservados. El edificio es un excelente ejemplo de los comienzos de la Arquitectura de hormigón y demuestra las posibilidades de transformación de este tipo de construcción. La posibilidad de practicar nuevos métodos de representación sería muy significativo para la Arquitectura teatral en Alemania.

Allegheny Theater, Pittsburg, U.S.A.

Este teatro estaba instalado en una biblioteca pública de 1889. En 1971 Damianos y Pedone propusieron un plan para la creación de un teatro, que previa la re inserción de la biblioteca, un centro para personas de edad y un centro comunitario polivalente, transformado después en sala de repetición. Se instaló un sistema de luces que no cambió la decoración de la vieja biblioteca. Peter Wexler concibió el escenario y la sala: un andamiaje de tres pisos en madera, que contiene trescientos lugares rodeando la sala para poder permitir la visibilidad de los cuatro lados. El contraste entre los materiales (madera, metal, ladrillo y piedra) y el hecho que el sillón más alejado quede a 5 metros del escenario, crean una impresión de intimidad, y comunicación entre el actor y el espectador.

Los Gili, de Nola

En Nola, pequeña ciudad de la región de Nápoles, se realiza la fiesta de los "gili". El "giglio" es una Arquitectura de 20 m. en madera, con la forma de una flor de lis decorada. 100 personas la cargan sobre la espalda y la música sincroniza la marcha. El público acompaña con gritos hasta que el "giglio" se posa en el suelo. Entonces los hombres que lo han sostenido beben y bailan.

En el interior del "giglio" van, siempre, tres carpinteros para arreglarlo si es necesario.

“El abrigo o el edificio”

Vitez, director de escena, actor y pedagogo emérito, al instalarse en Ivry eligió la práctica de un teatro popular para muy poca gente a la vez. El dice “el teatro es un arte violentamente polémico” puede realizarse en un cuartel o en el campo, al improvisado, o en una granja. El no tiene preferencia por ninguna de estas formas: todo depende de lo que se quiere producir.

El teatro de Ivry será modesto. Se aprovecha la existencia de un lugar disponible; pero Vitez no pensó que la renovación llevaba casi tanto tiempo como construir uno nuevo. Si lo hubiera pensado habría usado el lugar de una forma diferente: el espacio no habría sido dividido en dos en el sentido de la altura, se habría inventado un uso diferente a partir de la imperfección y la imprecisión. De esta manera tendrá un abrigo y no un edificio. En el abrigo se pueden inventar los espacios, mientras que el edificio impone, de entrada, una puesta en escena. Con el teatro Olimpico, en Vicenza, de Palladio se llega al máximo del teatro-edificio. El edificio significa “yo soy el teatro”. El abrigo sugiere el carácter transitorio de los códigos de representación. Ahora asistimos al academismo del abrigo, al mismo tiempo que la nostalgia del teatro “a la italiana”. Vitez analiza el teatro “frontal” y el espacio banal y piensa que hay que continuar la reflexión sobre el espacio teatral y comprender las leyes que dirigen el desplazamiento del cuerpo humano, en cada tipo de espacio considerado.

Teatro de Barrio, Ivry

La ciudad de Ivry adquirió una granja hortícola abandonada para su teatro, animado por Antoine Vitez. Según indicaciones de éste, los arquitectos realizaron el programa 1º) Una sala de espectáculos libre de obligaciones escenográficas prealables; 2º) Un espacio que permitiese un contacto fácil con la vida local, donde se realizarían marionetas, exposiciones, cursos, etc.; 3º) Locales administrativos y técnicos, camerinos, etc.

Una plancha de hormigón dividirá el volumen en dos salas; en la superior se reforzará la estructura del techo y la inferior será aumentada por una vasta fosa de dos metros de profundidad. La fachada no sufrirá modificaciones importantes. La puerta será reemplazada por un conjunto de vidrio.

Schaubühne en Halleschen Ufer. Berlín. R.F.A.

Un modelo teatral

La Schaubühne, que tiene como director a Peter Stein puede servir de modelo a todos los que se interesan por la producción teatral. Ocupa una antigua sala de cine en Halleschen Ufer. Ahora se muda al Mendelsohnbau sobre el Kurfürstendamm. Fue fundada en 1962 y en 1970 era el primer teatro colectivo en Alemania. Las decisiones artísticas y económicas se toman en un funcionamiento democrático. La dirección de gestión tiene cinco miembros y existe, además, un comité de diez miembros elegidos por el personal. El Senado de Berlín le da una subvención a cambio de 250 representaciones y 4 espectáculos por año. En su repertorio está Bertolt Brecht, Peter Handke, Vsevolod Vischnevski, Eugène Labiche, etc.

Proyecto de un edificio nuevo para la Schaubühne, donde estaba la Estación de Mercancías de Anhalt, Berlín, R.F.A.

Peter Stein, director de la Schaubühne, había dado la idea de hacer representaciones en un espacio o sala industrial. Reidemeister retoma esta idea y propone a Peter Stein un tipo de construcción industrial ajustada a la producción teatral. Hay que tener en cuenta que en Alemania la moda, en política, son las tendencias restauradoras y que esto se expresa en Arquitectura bajo la forma del historicismo y del formalismo. En un proyecto de teatro había que definir bien la noción de modelo y de lugar.

Un nuevo espacio para la Schaubühne estaba en el corazón de la política cultural del Berlín-Oeste. La primera etapa fue la búsqueda de un edificio, para reconvertirlo. El Senado de Berlín, en su informe de 1975, abogaba por una localización en los sectores de Kreuzberg o de Neukölln. Entre estas

proposiciones estaban: la "Neue Welt" en Neukölln, que resultó insuficiente, y había que hacer transformaciones importantes; también se estudió la posibilidad del Mercado de Flores; y se pensó en un terreno. Después, el Senado de Berlín se opuso a la idea de reconversión de un edificio. Se estimaba, en 1975, que la construcción de un nuevo edificio sería del orden de 36 a 40 millones de D.M.

El esquema de plan para el nuevo edificio partía de dos principios: Primero, su implantación debía hacerse al este del berlín-Oeste. Podía ser el teatro de la antigua estación de mercancías de Anhalt y de Postdam, porque es próxima al actual edificio de la Schaubühne, al centro de la ciudad, de fácil acceso por el metro y los autobuses. Jurídicamente el Senado de Berlín, podía adquirir el terreno o alquilarlo, porque actualmente está bajo control de la R.D.A. Segundo principio: el proyecto debía ser simplificado al máximo. Después se vio la posibilidad de utilizar las estructuras metálicas que habían servido para la construcción del centro Internacional de Congresos de Berlín. Su estructura se adaptaba a la construcción de los tres espacios de representación, en las medidas deseadas. La idea se concretó en el proyecto de un edificio con una calle interior o dorsal que servía de unión entre los espacios de trabajo, los depósitos y los lugares de representación. El primer y segundo piso tenían también una calle de salida a lo largo de todo el edificio. Las tres calles se unían por ascensores y escaleras. En la planta baja, estaban la sala de repeticiones, representaciones talleres y depósitos; en el primer piso, los talleres de pintura y accesorios y otros depósitos; en el segundo piso, la dirección de las producciones, sonido, camerinos y salas de repetición. Las ventajas de un edificio nuevo sobre la reconversión son innumerables. El proyecto se podía descomponer en partes, de acuerdo al financiamiento. Los nuevos principios de las máquinas teatrales tenían condiciones óptimas de realización: se podían realizare fácilmente modificaciones y organizar fachadas móviles, etc. Evidentemente podía criticarse la existencia de una "caja negra" en medio del sitio urbano.

Finalmente, se decidió transferir la Schaubühne al Mendelsohnbau, al oeste de Berlín, en el sentido de centralizar los equipos culturales. Existe una dura competencia entre el Berlín este y el Berlín Oeste en materia de equipamientos culturales. Los del Oeste son concebidos por la demanda turística. La Kurfürstendamm es el bulevar del consumo, sus alrededores podrían servir mejor a los trabajos teatrales.

El Palacio de la República, Berlín, R.D.A.

este edificio, que ha sido imaginado como una vitrina gigante, se compone de tres partes: 1- La Cámara del Pueblo, para reuniones políticas y congresos, rodeada de salones, salas de reuniones y conferencias. 2- Una parte central con entradas, restaurantes, salas de banquetes y de baile. 3- La Gran Sala polivalente donde se hacen manifestaciones solemnes, políticas, culturales y deportivas. Tiene 5.000 localidades, pero pueden ser reducidas; el techo puede bajarse, todo o en parte.

El Centro Municipal de Karl Marx-Stadt, R.D.A.

Es un gran centro compuesto por una gran sala de espectáculos y otra más pequeña. Las dos tienen una gran polivalencia. La sala grande es un teatro "a la italiana" que puede recibir 1.500 espectadores. Las butacas son móviles (desplazamiento eléctrico), el escenario puede elevarse y se libera toda la superficie.

El Espacio de Proyección

Es una super sala polivalente, donde la acústica es de excepcional calidad. El volumen de 25 x 17 m. y de 15 m. de altura, es una caja colocada en el interior de la estructura de hormigón del edificio; es transformable por razones de acústica y escenografía, por la movilidad del techo y de las paredes. Posteriormente el suelo también será móvil. El techo se compone de tres elementos de 14 x 8 metros y tiene 20 toneladas de peso; puede

correr, verticalmente, 10 m. y está suspendido por cadenas mecánicas accionadas por un motor eléctrico. Los elementos de la decoración y las máquinas también pueden ser suspendidos. Entre estos elementos hay cortinas metálicas de 160 m² de superficie que pesan 16 toneladas. En el suelo existe un vacío de 1 metro de altura para cables y futuras máquinas para transformar el piso. La sala está equipada de un sistema móvil y pasarelas desmontables teledirigidas. Una cabina controla la iluminación y la sonorización.

La capacidad de la sala es para 400 espectadores que entran por la escalera principal; existen, también, escaleras de auxilio que dan directamente sobre la plaza.

La Acústica

las paredes de hormigón están tapizadas con lana de roca. Se han utilizado prismas rotativos "periaktoi" sobre su base. Hay 172 tri-periaktoi, es decir, que cada base contiene tres prismas. Las tres caras son de metales diferentes: hay una superficie plana, una diedra cóncava y una de planos absorbentes, en lata doblada, agujereada. Los 172 tri-periaktoi pueden tener siete posiciones diferentes que se regulan en un tablero. Las tres primeras posiciones son las caras de los prismas, las otras tres son las aristas. La séptima consiste en dejar una transparencia acústica a la pared formada por los prismas. Por tanto, las combinaciones acústicas están dadas por los 172 prismas y sus siete posiciones, y la movilidad del techo.

Le Cottesloe Teatro Nacional. Londres

El objetivo era tener al lado de los teatros Lyttelton y Oliver, una sala más contemporánea, un espacio flexible. El Cottesloe (13,20 x 10 m.) tiene tres lados de galerías para los espectadores, y en el cuarto lado una escena "a la italiana". El techo no es móvil y las butacas están fijas al suelo. Tiene una capacidad para 200 a 400 espectadores.

Un Teatro Universitario, Budapest

El interés de este proyecto es el arreglo, poco ordinario, de un lugar existente, a pesar de la debilidad de medios económicos y de ejecución. La sala es de forma elíptica, las paredes son biombos giratorios de diferentes dimensiones. En el espacio que queda entre las paredes y los biombos hay camerinos, circulaciones y depósitos.

Teatro de Gennevilliers

El Ayuntamiento decidió en 1976 la construcción de un teatro porque la Sala de Grésillons tenía que ser demolida. Al mismo tiempo se autorizó la transformación de la Sala de Gresillons para el conjunto teatral de Gennevilliers. La idea estaba presidida por la escasez de presupuesto y de tiempo. Un volumen rudimentario que hiciera posible las diferentes escenografías y la percepción correcta del espectáculo. Se mejora y equipa la antigua escena, transformándola en una escena "frontal". La sala se equipa de una estructura metálica aparente. El techo tiene 5 pasarelas fijas transversales y 2 longitudinales. Las paredes de la sala y de la escalera tienen una rejilla de tubos para los proyectores y la decoración. Las gradas son móviles y combinables. El escenario se compone de tablados móviles de altura e inclinación variable.

Teatro de la Gaité Lirica, París

El proyecto de renovación del teatro de la Gaité Lirica comprende la sala (que fue cerrada en 1974), el hall para el público, locales a arreglar para exposiciones, una cervecería, un pasaje cubierto público y un pequeño teatro de 250 localidades. El proyecto acentúa el carácter del antiguo edificio (1862). Será restaurada la fachada principal. La sala será conservada en su estado actual: espesas vidrieras reemplazarán las

divisiones que separan las salas de los diferentes niveles y circulaciones. Por razones de acústica e iluminación, las vidrieras estarán ocultas por cortinas. La iluminación se hará por una doble pasarela telescópica, a la altura del 4º balcón, de un lado a otro del escenario. El pequeño teatro estará debajo de la cervecería. Se harán representaciones para niños, cine y servirá para sala de ensayos.