



DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of
Architecture
ISSN: 2011-3188
dearq@uniandes.edu.co
Universidad de Los Andes
Colombia

Quelglas i Riusech, Josep
No te hagas ilusiones
DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of Architecture, núm. 2, 2008, pp. 28-33
Universidad de Los Andes
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=341630311003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

No te hagas ilusiones

Josep Quetglas i Riusech*

Para ir al asunto. En este escrito trato de oponer y preferir la *arquitectura de la imaginación* a la *arquitectura de la ilusión* o de la *fantasía*. Más en general: trato de oponer la imaginación a la ilusión. Creo que éste podría ser un reactivo que permitiera distinguir entre sí obras en apariencia vinculadas o próximas. Desde esta posición, creo que se comprenderá fácilmente que, por ejemplo, la arquitectura de Albert Viaplana no es sino arquitectura de la ilusión, mientras que la de Enric Miralles es arquitectura de la imaginación. Escribo ahora acerca de esto, para que al lector le entren ganas de ponerse a imaginar por su cuenta, *sin hacerse ilusiones*.

1. El mundo visto por un cantero visto por Adolf Loos.
2. Diferencia entre las fantasías cubistas de un Juan Gris y la imaginación cubista de Pablo Ruiz Picasso.
3. La arquitectura de Albert Viaplana es una arquitectura que escenifica ocurrencias, que se conmemora a sí misma.
4. La arquitectura de Enric Miralles no se inicia ni transcurre por ilustraciones; no puede ser descrita ni dibujada sino después de haber ocurrido, y aún entonces sólo aproximadamente. La tarea de la arquitectura de Enric Miralles es, como la de los paisajes, emocionar con educación. Es como Cézanne y Satie.
5. Imagen primera de Alison Smithson y frase última del escrito.

1. Quien está en un oficio no tiene fantasía. Loos refiere la anécdota de aquel maestro talabartero, avergonzado de no tener tanta capacidad inventiva como los arquitectos, artistas y profesores de la Sezession. Cuando éstos, para ayudarle paternalmente, le proporcionaron en una sola tarde docenas de proyectos bien dibujados e sillas de montar *modernas*, al maestro se le aclaró la mirada, respiró tranquilo y lo entendió todo: si él supiera tan poco de cuero, caballos y monta como *ellos*, él también tendría fantasía, vaya que si tendría.

La imagen aparece repetida muchas veces a lo largo de los escritos de Loos. Una de las que más me gustan es la que corresponde al maestro cantero, en un artículo de la serie de 1898, *Der Möbel aus dem Jahre 1898*. Porella, Loos se adelanta en dos décadas a la formulación radical de Victor Sklovskij, allí donde el teórico de literatura soviético defiende la no traductibilidad de los géneros artísticos entre sí, la especificidad de cada arte, en función de los materiales, los procedimientos de disposición y montaje del material y la sensorialidad perceptiva propios de cada

* (Ciudad de Mallorca, 1948) arquitecto, catedrático de la Universidad Politécnica de Catalunya. ha publicado libros: *Escritos colegiales*; *La casa de Don Giovanni*; *El horror cristalizado: imágenes del Pabellón de Alemania*; *Pasado a limpio I y II*; *Artículos de ocasión* y su más reciente publicación *Villa Saboya "Les Heures Claires"* 1928 - 1963. El presente artículo, publicado en la Revista Croquis 49/59. Año X, Madrid, septiembre 1991, páginas 22 - 27. Publicado con la autorización del autor.

género artístico –y defiende, por tanto, la independencia de la obra de arte respecto a cualquier **contenido** previo y ajeno al propio material de la obra.

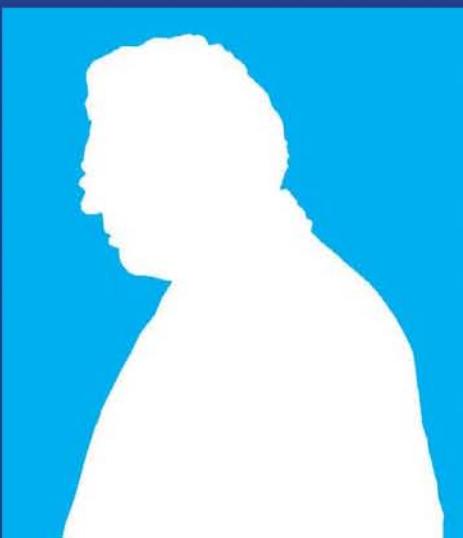
El maestro cantero está petrificado –dice Loos–, ve y siente el mundo a través de unos ojos y unos sentidos filtrados desde la piedra, es incapaz de fantasear al margen de la que en la piedra hay y de lo que la piedra puede dar de sí. Tanto, que el maestro pintor puede burlarse de él, por ser incapaz de reproducir las figuras de animales y plantas *tal como son* –es decir tal como el pintor las ve–. El cantero, viéndolas desde la piedra, las formatea hasta allí donde la piedra puede. Las piernas de una gacela son gruesas –en piedra: claro, si no, se romperían.

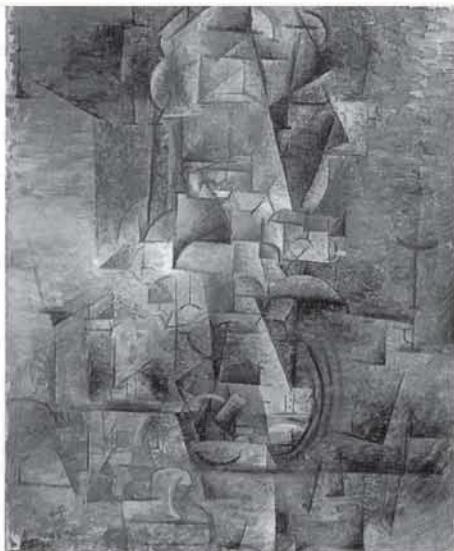
“Piénsese. El hombre ha trabajado desde los catorce años, doce horas diarias, en el gremio. No es maravilla que vea el mundo diferente al pintor. Cuando toda una parte de su vida se pasa trabajando sólo en la piedra, se empieza a pensar pétreamente. El hombre tiene un ojo pétreo, que convierte a las cosas en piedra. Al hombre se le ha vuelto una mano de piedra. Bajo su mirada, bajo su mano, la hoja de acanto y la de parra tienen otra apariencia que bajo la mirada y la mano del platero. Pues éste lo ve todo en metal.”

La pregunta ahora es: *¿y* cómo lo ve el arquitecto?

Quiero decir: si no es difícil tener ejemplos de hasta cuánto el pintar o el esculpir tienen colocada en su interior la imaginación del productor –pues no hay imaginación que sea contemplativa, toda imaginación es productiva o no es imaginación, *la imaginación no es sino el delirio de una técnica*, escribí en otra ocasión–, ¿cuál es el imaginario del que procede la actividad del arquitecto?

Yo afirmo lo siguiente: la obra de Enric Miralles es imaginario arquitectónico sin filtraciones, en estado puro, es producción y conducción directa del arquitecturar. Por eso sus dibujos, plantas, secciones y escritos siempre vienen después de la imaginación, después de la arquitectura, y pueden ser sólo aproximaciones que no preceden sino que siguen al arquitecturar; sin poder coincidir exactamente con él. A su arquitectura le es propia una exactitud que no es la de la medida. Una imaginación de arquitectura puede pasara construirse de varios modos, con una cierta holgura de diversidades. Yo afirmo lo siguiente: hay que llamar arquitectura, no a unos objetos construidos de acuerdo con unas ciertas técnicas y materiales, sino a un *modo de imaginar* –como el que mana, por ejemplo, de Enric Miralles-. Conozco pocos otros casos de gente cuya imaginación no necesite construirse, sino que sea ya, directamente ella, arquitectura. Alison & Peter Smithson y Siza Vieira. No más. Si no estás de acuerdo, suponed que sé poco o tengo mala memoria, pero yo no veo a más. Los otros necesitan convertir en edificios aquello, pero lo que se les ocurre no es, desde el principio, arquitectura –o bien necesitan partir de edificios o de modelos existentes, para que les den pie a dialogar con ellos–. Entiéndaseme: no trato de valorar cualidades o de escalafonar a la gente, sino, al revés, de distinguir y separar.



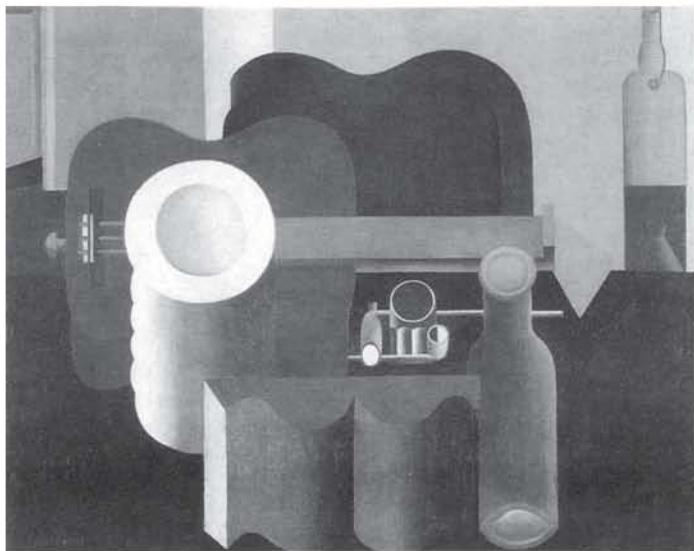


2. Es muy fácil distinguir entre un cuadro de Gris y uno de Picasso. Proceden cada uno de operaciones contrarias. Picasso estudia a Cézanne, Gris estudia postales de Cézanne. Se trata de una oposición radical, porque quien haya comprendido a Cézanne deja de poder resumir en una figura su mirada sobre el mundo. En Cézanne y Picasso el ojo se enfrenta al mundo, y es incapaz de recogerlo en una figura, astillándose la retina por el asalto de tantas cosas *todas convexas, con fugas propias de cada una, desbaratándose, cayéndose*, que tiene delante. *El ojo se vuelve concéntrico a fuerza de mirar*, dice Cézanne. La mirada natural de Cézanne y del cubista se produce ya, directamente, desde esa condición astillada de la retina, y es por ahí que llega inevitablemente hasta la mano, el pincel y la pincelada, deshilachada, escamosa, *falciforme* –como la llamaba Malévico–, con su trazo retorcido de coma, y a la construcción cubista. Construcción cubista, no de las cosas, sino de la mirada y el sentimiento. Y, *cézano-cubista*, tengo un vaso, una manzana o un árbol frente a mis ojos, y *oigo* en mi retina ese zumbido quebradizo de las escamas de color. Leed a Cézanne si no lo creéis: lo ha escrito literalmente. Todo su esfuerzo está dirigido en aprender a mirar con exactitud. Y, cuando uno ve *así*, lo que produce luego no puede no ser cubista.

¿Qué pasa con Gris? Ahí no hay problema. Gris ve bien. Enfrente de una pintura o de un dibujo de Gris, uno siempre tiene la impresión de que *algo* ha quedado interpuesto entre el objeto representado y la vista del pintor, y es ese algo el responsable de la deformación de la figura. Algo: cristales rotos o grabados, fragmentos de una lupa, culos de botella, ramalazos de humo brumoso, alguna interferencia que altera las propiedades formales de la figura de lo que hay enfrente, y que la vista recoge. Bastaría apartar el obstáculo para recuperar la figura natural de los objetos.

Para pintar un cuadro, Gris podría proceder así: las cosas, *primero*, se dibujan y pintan *como siempre*, según una mirada comprensiva y abarcadora; *luego*, esa figura así obtenida sobre el papel puede pasar a ser desbaratada, cuarteadas, dispersada –y el resultado será igual que un cuadro cubista. Pero no será un cuadro cubista. Por eso a quienes nos gustan Cézanne y Picasso no nos gusta Juan Gris (Y, por lo que cuentan, a la inversa: mi amigo Helio Piñón, que trabaja en el despacho de Albert Viaiplana, gusta de afirmar en clase que Le Corbusier resulta un pintor muy superior a Picasso).

3. Albert Viaiplana es como Juan Gris. Su origen es la arquitectura de quienes formaron la tradicional *Escuela de Barcelona* durante los tradicionales años setenta, pero algo *desbaratada*, pasada por filtros varios: los mismos retranqueos, aplacados y juegos de mesa, pero vistos ahora desde los escritos de Louis Kahn, los dibujos de Le Corbusier y, últimamente, las *geometrías profundas* que se divulgaron hace más de veinte años.



En la página izquierda; de izquierda a derecha:
Campesino sentado. Paul Cézanne, 1900 – 1906
Retrato de mujer. Pablo Picasso, 1910
Retrato de Josette. Juan Gris, 1926

En esta página:
Naturaleza muerta con una pila de platos y un libro. Le Corbusier, 1920

Pero la comparación con Juan Gris es defectuosa. Sólo la utilizo para hacer ver la *disimilitud de lo similar*, para hacer ver que dos obras aparentemente muy próximas (Picasso–Gris o Miralles–Viplana) son diametralmente opuestas. Ocurre lo mismo entre Coop Himmelblau y Gehry o entre Koolhaas y Hadid.

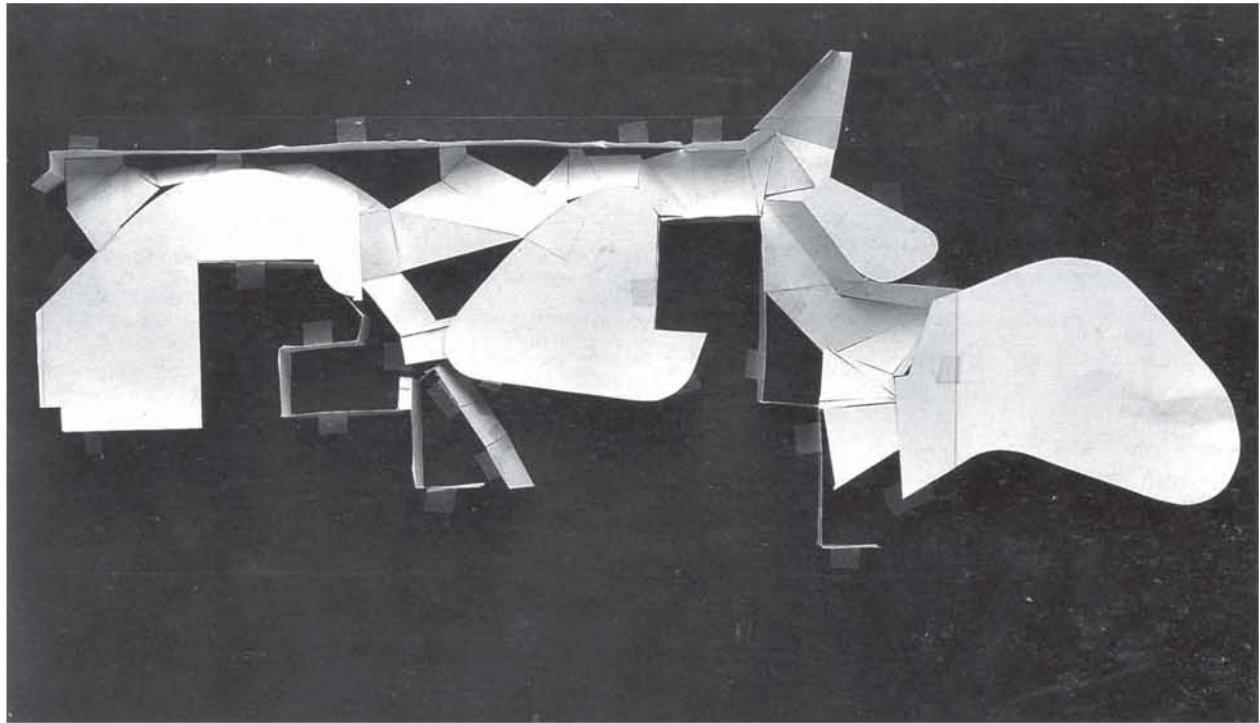
Si se tratara de emparejar la arquitectura de Viplana con alguna pintura de similar raíz, la elección tendría que ir a Salvador Dalí. Dalí no es un pintor –como Wagner, decía Nietzsche, no es un músico¹–. En Dalí, la pintura siempre es un a posteriori, es el documento que certifica que una ocurrencia brillante ha tenido lugar; antes, en otra parte –por tanto, fuera e la pintura, previa al pintar. El cuadro aparece como vehículo subsidiario de la ocurrencia. Es un monumento conmemorativo de la fantasía que se ha tenido. Igual con Viplana. *Cierro los ojos y veo una columna altísima que entra como un alfiler bajo las capas de piel de un edificio* –respuesta: el hotel Hilton–, *Cierro los ojos y veo una rampa que, como un campo magnético, atrae hacia sí el despiece del revestimiento de una pared de piedra* –respuesta: el centro de exposiciones de Santa Mónica–, *Cierro los ojos y veo un edificio arlequinada, con la joroba gris y el pecho blanco, con el brazo izquierdo blanco y el brazo derecho gris* –respuesta: otra vez el Hotel Hilton–... Eso puede escribirse, pintarse, filmarse, incluso puede dibujarse sobre camisetas o puede construirse: siempre será una ocurrencia que luego –sólo luego– ha pasado a edificarse, a escenificarse.

Tal actitud no puede dejar de resultar chocante. Primero, porque ha costado mucho poder llegar a desligar el arte de los servilismos utilitarios del contenido, para ahora volver a suponer que el arte es subsidiario de un contenido previo y distinto a él, en ese caso la ocurrencia magistral. Además, la persona moderna –para hablar como Adolf Loos– no puede dejar de encontrar algo obsceno –es decir, innecesario– en un comportamiento así. No se va por ahí contando en público las impresiones y ocurrencias previas, y menos aún se trata de perpetuarlas en escenografías conmemorativas.

Puede hacerse otra comparación: Albert Viplana es a Enric Miralles lo que Mallet-Stevens es a Le Corbusier.

1 “De hecho, a lo largo de toda su vida (Wagner), ha repetido una frase: ¡que su música no significaba sólo musical! ¡sino más!, ¡sino infinitamente mucho más!... “No “sólo” música –así no habla un músico (...). Así no piensa un músico–, Wagner necesitaba literatura para persuadir a todo el mundo de tomar en serio su música, de considerarla profundamente, “porque significa infinitas cosas” (...). ¿Fue Wagner en definitiva un músico? En todo caso, fue algo más: es decir, un incomparable histrión, el mayor íntimo, el más sorprendente genio teatral que han tenido los alemanes, nuestro escenógrafo *par excellence*. Parteneca a algo distinto que la historia de la música: no hay que confundirlo con sus grandes protagonistas. Wagner y Beethoven –eso es una blasfemia– y también un manospresciso para Wagner... El, como músico, también fue sólo lo que efectivamente era: se volvió músico, se volvió poeta, como le obligaba el tirano dentro suyo, su genio de actor. No se comprendrá nada de Wagner hasta no haber comprendido su instinto dominador. Wagner nunca fue músico de instinto”.

Friedrich Nietzsche, *Richard Wagner in Bayreuth, Der Fall Wagner. Nietzsche contra Wagner*, pp. 105–106. Stuttgart, 1986.



4. ¿Por qué no puede describirse la arquitectura de Enric Miralles? Dicho de otra forma, ¿por qué da pereza describirla?, ¿por qué cualquier intento de dibujarla con líneas o con palabras carece de interés? Precisamente porque es arquitectura. Los otros proyectos, que pueden ser representados en dibujos, fotos o escritos, no están constituidos por arquitectura. Son elementos de arquitectura –puertas, ventanas, muros, arcos, dinteles, columnas, pavimentos...– puestos juntos, son ejercicios de composición. Pero en la arquitectura de Miralles no puede señalarse ningún elemento: su operación no ha procedido combinando elementos predispuestos. La arquitectura de Miralles aparece sin que exista todavía el vocabulario aplicable a cada una de sus partes. Funda un modo de imaginar, del que los arqueólogos del futuro se entretendrán en averiguar sus leyes. Pero a nosotros, ahora, sólo puede presentársenos como la forma natural por excelencia de hacer arquitectura.

5. Fui a una conferencia de Alison Smithson, en mis últimos años de estudio. Hace veinte. Entonces yo ya estaba convencido de que:

“Del mismo modo que no puede existir una Economía Política de clase, sino sólo una crítica de clase a la Economía Política, no puede fundarse una estética, un arte, una arquitectura de clase, sino sólo una crítica de clase a la estética, al arte, a la arquitectura, a la ciudad²”.

Nada de la arquitectura que veía a mi alrededor –es decir en las revistas– merecía más interés que el necesario para la crítica. Fui a escuchar a Alison Smithson sin saber con qué iba a encontrarme. Y vi paquetes de regalo, cometas cabeceando, invitaciones, patios de juego, bailes, bodas, recortes de papel como de barquillo, cassetas de niños, campos identificados, alterados y cargados de sentido sólo por la tenue indicación de un gesto de papel, por las huellas de unos pasos, por la escarcha. Nunca había supuesto que podía hacerse arquitectura como quien dibuja con el dedo en el vaho de un cristal.

Alison Smithson es el doctor Froebel de Enric Miralles.

2 No me ha dulcificado. Ahora creo que es posible un arte y una arquitectura directamente producidos desde la afirmación de un nuevo sujeto histórico, todavía *lo innombrable*, capaz, en su irse constituyendo, de subvertir y arruinar todo lo que ahora es.

Vista del interior de la obra del Centro-Cívico de Hostalets.
Miralles/Pinós. Diciembre 1990

Maqueta del falso techo del proyecto de remodelación de un local para el Círculo de Lectores. Miralles/Pinós, Madrid, 1991