

tasty prey. Some, perhaps, wanted to be quicker than the contraptions that run ahead without dodging them. There they remain, crippled and rotting. No one ever collects dead dogs.

3

Hamish Fulton says: "Our walks aren't all walking. Sometimes we hitch". He wants to take the dramatic out of it. After having walked around the world for twenty years —with or without Long— Fulton has no intention of stopping now. His walks are dictated by a compass. Fulton is just as likely to walk along a corniche road as a major highway, a fact evidenced by the exhibition on view in Madrid. It is not unusual that these austere and somewhat misanthropic Englishmen

evoke their walks with so little solemnity even though they are virtually the sole sustenance of their work. Walking does not involve sacrifice, it is neither an act of religious purification nor ecological sublimation nor a mystic charade. Neither is a marathon spirit in evidence here, nor are their walks borne of a wander lust. Their walking such distances has no justification, short of creative caprice. According to Long, it is only an "artistic decision". For the lay person, whose decisions are often based on commitment, responsibility or necessity rather than artistic impulse, the concept is hard to grasp. Normal peace-loving individuals hate making decisions, but perhaps this does not apply to the English. On the contrary. (...)

Oddly enough, once their walks are frozen on a wall or on the pages of a catalogue, they seem to have been perfectly conceived. A 21 DAY 622 MILE ROAD WALKING JOURNEY FROM THE NORTH COAST TO THE SOUTH COAST OF SPAIN. You could say that Long and Fulton had planned it all, that they walked where they had to have walked and saw what they hoped to have seen. But in fact, their impressions and game playing are spontaneous responses to the landscape. Their "accidents" are foreseeable if one starts out walking without preparation, but not foreseen. The first artistic decision is to walk. The other decisions, the ones that have soberly taken shape on the wall, are the ones that these two add to their travel sacks throughout the journey.

Cómo explicar a una liebre muerta. Vimos la exposición de El Lissitzky en Madrid.

On Explaining to a Dead Hare. We Saw the El lissitzky Exhibition in Madrid.

JOSE MARIA LAPUERTA

Acción 1

Los homeless neoyorquinos, los sin casa, no son conscientes de ser herederos de nadie. Sus arquitecturas recicladas de despojos, contrachapado, lonas, carritos de supermercado, y sobre todo cartón, cartón-pared, cartón-techo, cartón manta, alta costura de cartón y cuerda, charlan animosamente con edificios lujosos. Charlan, eso sí, brevemente, dando

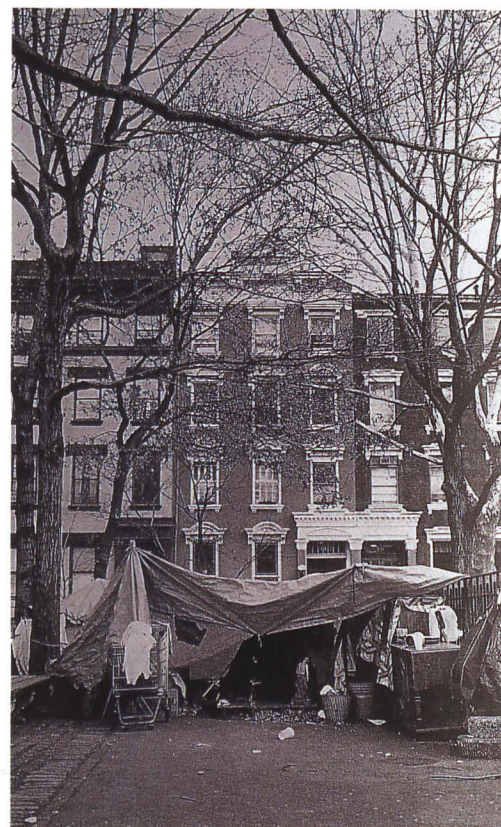
tiempo al turista a tomar una fotografía, sobre la que luego hará algún comentario ingenioso, culto, antes de ser expulsados por el orden que la ciudad reclama.

Acción 2

Krzysztof Wodiczko, con sus proyecciones, fotomontajes, y sobre todo, con su "Proyecto de un vehículo para los homeless", seguramente

José María Lapuerta es arquitecto y profesor de proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Este texto fue escrito con motivo de la exposición itinerante *El Lissitzky 1890-1941*, que tuvo lugar en la Fundación "la Caixa", Madrid, abril-mayo 1991.

José María Lapuerta is an architect and professor of design at the School of Architecture of Madrid. This text was written on occasion of the itinerant exhibition *El Lissitzky 1890-1941*, held at the Fundación "la Caixa", Madrid, april-may 1991. Translated by David Mac Murray.



La arquitectura de los homeless.
Homeless's architecture. Foto: Margaret Morton.



Krzysztof Wodiczko. Proyecto de un vehículo para los homeless, 1989. *Homeless vehicle project, 1989.*

sí se sabe rico heredero, y aquí se lo reconocemos.

Sus destinatarios, colaboradores por otra parte en la concepción del "vehículo", aprecian su utilidad para recolectar y transportar cascos de botellas de alto valor de cambio, así como sus cartones y pertenencias. Agradecen que se le haya equipado de freno y de alarma antirrobo, que se haya instalado en la parte trasera, tras una cortinilla un retrete básico, y que ese cono tan raro de delante sirva tanto de barbacoa como de pila. Pero sobre todo, les parece perfectamente ingenioso el que esa ligera estructura rodante sea extensible y puedan dormir en su interior.

El vehículo de Wodiczko habla, a otro nivel, de la arquitectura en movimiento, en circulación permanente, que les permitirá a los homeless contemplar las estructuras simbólicas más importantes de la ciudad. Será un misil que penetrará en el espacio estableciendo una comunicación entre los que tienen vivienda y los que no. Aquellos, se fijarán en su forma, intentando comprender esa "herramienta", y preguntarán. Será el principio del debate como misión estética.

Acción 3

Sobre El Lissitzky se han escrito media docena de monografías y docenas de artículos. Se ha llegado a profundizar hasta el punto de dedicar un estudio a su concepto de la axonome-

tría. La estética de sus Proun, que no su arquitectura, es fusilada despiadadamente.

"Una obra es un alto en el camino del devenir y no un objeto fijo" decía Lissitzky en 1924. Me gustaría centrarme en la importancia que en una obra de marcado carácter social como la de Lissitzky, tiene el movimiento y la participación del espectador. Y también en su legado, en la "huella" que la próxima ola borrará en la orilla; ¿no serán falsos algunos herederos?

Si Malevich diseñó en 1913 los trajes de los actores para la ópera futurista "Victoria sobre el sol", Lissitzky propuso unos años más tarde, cambiar los actores y actrices por muñecas electromagnéticas situadas en un andamio abierto en mitad de una plaza, a la que se podía acceder desde cualquier lado. La voz del que controla el espectáculo, se alteraría electromecánicamente según el sonido hablado o cantado que la figura emitiese.

En el 28 Lissitzky proyecta una total renovación del teatro Meyerhold. Traslada el escenario al centro del teatro, como construcción abierta, eliminando diferencias entre actores y público. La estética de las escaleras, rampas, tensores, emparenta con el pabellón de Sert y con aquel proyecto de Oiza, Fullaondo e Iñiguez en torno a Guernica. Este proponer formas que cambiaran radicalmente según el movimiento del espectador es una constante que Lissitzky reconoce obsesivamente en su arquitectura.

Incluso en cuanto a su "pintura", la parte más conocida y la menos pasional de su obra, estos aspectos aparecen constantes: "La superficie del Proun deja de ser un cuadro, convirtiéndose en una estructura redonda que hemos de rodear, mirándolo desde todos los lados posibles y de arriba a abajo. Al rodearlo es como si nos atornillásemos en el espacio". Criticaba en ese sentido una exposición de Mondrian: "Es otra naturaleza muerta espacial que hay que mirar por el agujero de la cerradura".

Quizás donde más se evidenció esa importancia del movimiento y de la activa participación del espectador fue en las dos exposiciones que montó en Alemania "Espacio para arte constructivista" en Dresde y "Gabinete Abstracto" en Hannover. El lo explicaba así: "Si

normalmente el espectador es un ser pasivo mientras atraviesa los paneles de los cuadros, nuestra disposición le obligará a actuar. Este ha de ser el objetivo de nuestra exposición... Un escenario en el que los cuadros harán su aparición como los actores en un drama". El espacio en sí, uno de los cuales estuvo reproducido en la exposición de la Caixa aunque el eterno "noli me tangere" y los guardias de seguridad no invitaban a actuar, estaba formado por paredes que cambiaban de color negro-gris-blanco, a modo de grandes ventanas, corren unos sobre otros.

Acción 4

Si El Lissitzky no se hubiese muerto de tuberculosis a los 51 años, quizás se podía haber acertado desde Dresde o Hannover, a Dusseldorf, donde en 1965 la gente se agolpaba alrededor de una ventana parecida a las suyas. Dentro Joseph Beuys, predicador del "concepto ampliado del arte", de la "plástica social" y de la "escultura social", chamán de "acciones" y "fluxus", permanece sentado en un taburete, sólo en la sala de exposiciones cerrada. Se ha embadurnado la cabeza de miel, encima de la cual ha extendido oro en polvo; tiene una gran plantilla de hierro atada a su pie derecho; en sus brazos una liebre muerta. De pronto se levanta y pasea entre ruidos metálicos por sus obras expuestas. Comienzan entonces las explicaciones mudas a la liebre, porque dice Beuys, "no me gusta explicarlas a la gente".

Action 1

New York's homeless, the ones with no place to live, are not aware of being the heirs of anyone. Their recycled architecture from debris, corrugated tin, awnings, supermarket carts and above all cardboard: cardboard walls, cardboard ceilings, cardboard blankets —high fashion in cardboard and string. All this converses valiantly with luxury buildings. It converses indeed, albeit briefly, giving the tourist just time to snap a photo to be commented on cleverly later. After, it is cast aside by the order a city demands.



El Lissitzky. Maqueta del teatro Meyerhold, 1928/29.
Model of the Meyerhold Theatre, 1928/29.

Action 2

Krzysztof Wodiczko —with his projections, photo-montages and above all his “Project for a Vehicle for the Homeless”—is surely aware that he enjoys a rich heritage; and it must be recognized here. His audience, collaborators as well in the conception of the “vehicle”, show their high regard for its utility by collecting and bringing empty bottles with the highest turn-in rate, as well as all kinds of cardboard and other belongings. They are pleased to see it equipped with brakes and a security alarm, that there is an elementary toilet installed in the rear behind a curtain and that the rather strange cone-shape up front can be used as a barbecue as well as the battery. But most of all they find the fact that this light, moving structure can be extended to serve as sleeping quarters quite ingenious.

On another level the Wodiczko vehicle speaks of architecture in movement, in permanent circulation, allowing the homeless to contemplate the most important symbolic structures of the city. It will function as a missile penetrating established space with communication between those who have a home and those who do not. The former will contemplate its form, attempt to understand this “tool” and inquire. It will present the principle of debate as an aesthetic mission.

Action 3

A half-dozen monographs and dozens of articles have been written on El Lissitzky. Things have gone so far as to produce a study on his concept of axonometry. The aesthetics of his Proun, while not his architecture as such, is shot down mercilessly. “A work is a stopping-point on the road to becoming, and not a fixed object”, declared Lissitzky in 1924. What should be stressed here is the importance of the movement and participation of the viewer regarding a work of such strong social orientation as that of Lissitzky. And also regarding his legacy, that “trace” which a subsequent wave will wash from the sands —might not some of his heirs be false?

While in 1913 Malevich designed the costumes for the cast of the futurist opera, “Victory over the Sun”, several years later El Lissitzky proposed substituting the actors and actresses for robot-like puppets arranged on an open scaffolding in the centre of the place of presentation to allow for approach from all sides. The sung or spoken sound to be emitted by each figure would come via electric currents by changes in the voice of the person controlling the performance.

In '28 Lissitzky works out a total renovation of the Meyerhold Theatre. He transforms the stage to the centre of the Theatre in an open form of

construction, eliminating differences between the cast and the public. The aesthetics of the stairs, ramps, turnbuckles, etc. is along the lines of Sert's Pavillion, as well as the Guernica project by Oiza, Fullaondo and Iñiguez. This proposing of forms which might change radically according to the movement of the viewer is a constant recognized obsessively by Lissitzky in his architecture.

The same aspects remain constant even in his “painting” —the most well-known and least passionate area of his work: “The surface of the Proun leaves off being a picture and is transformed into a rounded structure which we must encircle, looking at it from all possible sides as well as from above and below. Going all around it is like spiralling one's self in space.” It is with this focus that he criticized an exhibition of Mondrian: “It is another spacial still life which one must look at as through the key-hole”.

Perhaps where this importance of the movement and active participation of the spectator emerges most clear is in the two exhibitions he mounted in Germany: “Space for Constructivist Art” in Dresden, and “Abstract Study” in Hanover. Lissitzky



Joseph Beuys.

explains it as follows: "While normally the spectator is a passive being as he passes among the panels with the paintings, our orientation will force him to act. This is to be the objective of our exhibition... scenery amid which the paintings enter and exit like actors in a play".

The space itself, one of which was reproduced at the Caixa Exhibition —although the eternal noli me tangere and the security guards did not exactly elicit participation— consisting of walls which changed in color (black-grey-white) accor-

ding to the way in which one moved through the room. The paintings, almost like large windows, emerge one upon the other.

Action 4

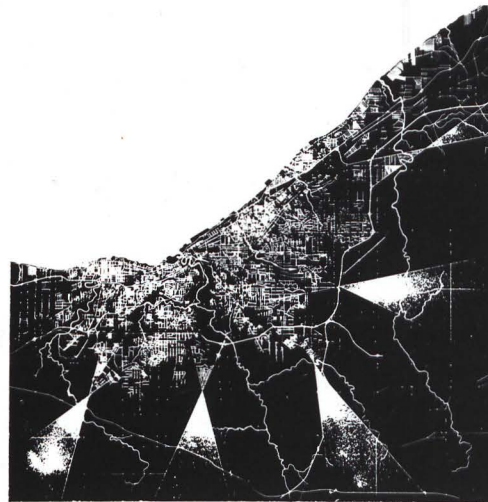
If El Lissitzky had not died of tuberculosis at the age of fifty-one, perhaps he could have gone from Dresden or Hanover to Dusseldorf where in 1965 people crowded around a window similar to his. Within, Joseph Beuys —an exponent of a "broade-

ned concept of art", of the "social plastic outlook", a guru of "actions" and "fluxes"— is seated on a stool, alone in a closed exhibition room. His head is smeared with honey, and sprinkled with golden dust. There is a large iron plate fastened to his right foot, and he is holding a dead hare in his arms. Suddenly he stands and walks with a metallic sound among his works on display. Then he begins his mute explanations to the hare... as Beuys says, "I do not like to explain the works to people".

Ciudades del deseo/vértices de ciudades. Cities of Desire/Boundaries of Cities.

KATE NESBITT

El aprecio que Steven Holl siente por la ciudad y por sus habitantes es evidente en la exposición que hasta el 23 de junio se puede visitar en el Walker Art Center de Minneapolis. En el texto del catálogo, Holl cita como experiencias de carácter común que alcanzan un valor extraordinario (en forma de anotación teatral) aquellas intervenciones arquitectónicas que se basan y enfatizan fenómenos visuales como el juego sublime de la luz, agua y nubes sobre la superficie de edificios. Por ejemplo, el viaje en avión ha abierto la posibilidad de una nueva experiencia espacial. En su imaginación, Holl examina esta experiencia: "Torres de nubes blancas se aglomeran como rascacielos de algodón. Al mirar hacia abajo el suelo desierto parece ser la base de estas extrañas formaciones. De repente, las alas de un avión cortan estas torres por la mitad, inmensos cuchillos



Steven Holl. Proyecto para Cleveland.
Cleveland project.

de aluminio cortan en rodajas la arquitectura nómada de las nubes." ¹

En su libro *Anclaje*, Holl subraya la especificidad del lugar: "En la concepción de un edificio, su emplazamiento no es simplemente un ingrediente más. Es la fundación física y metafísica." ² Holl pone como ejemplo la ciudad maya de Uxmal donde patios diseñados para rituales y patios de recreo están alineados, tanto con el circuito del sol como con la vista de las montañas que rodean la ciudad. De la misma manera, los proyectos de Holl intentan reflejar de algún modo su localización ligando poéticamente la arquitectura a su emplazamiento. A escala mayor, esta es también la intención que persigue la exposición "Al vértice de la ciudad". Una exposición que trata con áreas residuales o periféricas de ciudades como Milán, Manhattan, Cleveland, Dallas/Ft. Worth y Phoenix. La exposición también incluye como parte de su programa la resistencia a la expansión y la consecuente creación de fronteras para impedir que esto ocurra. Un sexto proyecto propone una respuesta al problema de superdesarrollo en Japón a la escala de un edificio. Estas seis propuestas, expuestas en un solo cuarto, examinan los distintos casos de la condición fronteriza urbana. Holl utiliza estos proyectos como ejemplos de ciudades que simultáneamente intentan tanto resguardar la formación urbana como proteger el espacio abierto.

En Cleveland, la hipotética frontera está formada por una serie de marcas en forma de equis que redondean la ciudad emplazada alrededor de un lago. Estas equis, que delimi-

Kate Nesbitt es arquitecta y escritora. Enseña en el Instituto Pratt de Nueva York y en el Instituto Tecnológico de Nueva Jersey. Crítica de la exposición de Steven Holl *Edge of a city*, [el margen de una ciudad], Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, 21 abril - 23 junio 1991, parte de una serie de exposiciones tituladas *Architecture Tomorrow*. Traducido por Teresa Moneo.

Kate Nesbitt is an architect and writer, teaching at Pratt Institute and New Jersey Institute of Technology. Review of Steven Holl show *Edge of a city*, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, 21 april to 23 june 1991, part of series entitled *Architecture Tomorrow*.