

03

el mundo como hipermercado el frágil absoluto

CARLOS CACHÓN.

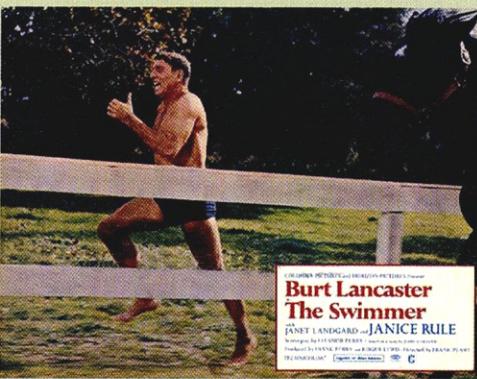
Carlos Cachón es arquitecto por la ETSA de Barcelona desde 1997. Ha publicado escritos en Circo y Quaderns. Es Premio AJAC 2004 en la categoría de artículos y en la actualidad trabaja en el despacho de Pep Llinàs.

Un grupo de imágenes que aparece y desaparece proyectado en las cuatro paredes de una sala rodea al espectador, que reconoce en las proyecciones los envases de productos de limpieza: Apolo, Orión, Ariel, Ajax. Cuando éstos se detienen, se ordenan como el perfil de los edificios de una ciudad. Luego el skyline desaparece y las imágenes vuelven a su recorrido a nuestro alrededor. Con el movimiento la escala se altera y el logotipo de los productos desaparece. Las cajas surgen como formas cúbicas blancas y los logos se presentan independientemente, dando entonces lugar a un perfil urbano de noche.

Javier Rodríguez Marcos, "Eulàlia Valldosera, el yo biodegradable", *El País - Babelia*, 7 de febrero de 2004.



EULÀLIA VALLDOSERA "FLYING #2 GRECIA", ARCO 2004.



FOTOGRAFO DE "EL NADADOR", 1968, DIRIGIDA POR FRANK PERRY

N1 Si organizáramos los objetos producidos por el ser humano en categorías jerarquizables, en el último puesto encontraríamos los objetos de producción masiva, no perdurables. Precisamente éos son los que me ha interesado elevar a la categoría de únicos capaces de establecer una corriente de complicidad para con el gran público, de mayor intensidad que si utilizara el objeto fetiche, cuyo sumum es el objeto artístico.

Javier Rodríguez Marcos, "Eulàlia Valldosera, el yo biodegradable", *El País - Babelia*, 7 de febrero de 2004

N2 Su intención, afirma, es "desvelar los mecanismos constructivos de la obra, que tradicionalmente han sido guardados por el artista en tanto que secreto constitutivo de su poder, generando el fenómeno de genio, que desgraciadamente aún funciona a nivel de colectivo". Javier Rodríguez Marcos, "Eulàlia Valldosera, el yo biodegradable", *El País - Babelia*, 7 de febrero de 2004

En *El nadador*, un cuento de John Cheever, el protagonista Neddy Merryl, después de una noche de fiesta en la residencia de unos amigos, decidía volver a nado cruzando todas las piscinas de las viviendas vecinas, unas treinta, que le separaban de la suya propia, en el otro extremo de la urbanización en la que vivía. Con el eco de la *Odisea* de Ulises de fondo, frente al mítico héroe clásico que, tras su hazaña bélica, debía demostrar aún más sus virtudes supremas superando numerosas pruebas y contratiempos para acabar regresando a casa victorioso a recibir el premio justo de un amor correspondido, Cheever, que también había sabido emplear la astucia para alcanzar ese reencuentro, proponía la prototípica imagen del antihéroe moderno, en cuyo mundo las proezas ya no surgían de la caprichosa voluntad del destino, sino del mero designio personal, y no descubrían sus firmes principios sino sus debilidades –las pruebas del camino tenían más que ver con el ofrecimiento de una copa, el reencuentro con una vieja amante despedida o las viejas rencillas con los que en otro tiempo fueron camaradas; o sea, la bruma del alcoholismo, la traición, la falsedad y, sobre todo, la banalidad de la pequeña vida burguesa– y a cuyo final no esperaba más que la cruda realidad: la soledad de una casa desierta y ruinosa en la que no había nadie dispuesto a abrir la puerta, consecuencia lógica de una vida fracasada.

Los párrafos anteriores muestran la fragilidad de los mitos en el presente. En un mundo que se ha vuelto prosaico a fuerza de dar prioridad a lo cuantificable frente a lo que no lo es, los mitos ofrecen hoy la doble vertiente de prometer por un lado imágenes demasiado elevadas, insultantemente falsas deberíamos decir frente a la bien visible y cruda realidad –ese Ulises cuya imagen haría reír, o llorar según el momento, a Neddy Merryl –y por el otro la de ofrecer a bienes de consumo huecos la excusa carga de significado que conservan, para que se apropien de ella, expliándola, como sugiere en parte la instalación de Eulàlia Valldosera, hasta reducirlos a meros logotipos vacíos de contenido: hoy Ajax, en el inconsciente colectivo, ya no representa seguramente un gigante reinando en las cumbres de la más elevada literatura sino unos populares polvos verdes o grises, cuyas higiénicas virtudes pueden conducirles directamente a revestir las paredes interiores de los retretes.

Si la primera imagen nos transmite una reflexión transparente –se está o no se está con las grandes ideas, se cree o se desconfía de ellas, según la propia experiencia– la segunda oculta en su envés una carga de profundidad. Ciertamente apunta hacia un mundo en degradación en el que incluso las más poéticas construcciones son pisoteadas en pos del beneficio, del vil papel moneda. Pero si los objetos de producción masiva han de buscarse una máscara con la que disimular su apariencia, ¿no será debido a que precisamente representan el nivel más bajo dentro de nuestra escala de valores? **N1**. ¿No se deberá a que, por mucho que compartamos nuestra existencia diaria con ellos, no somos capaces de concederles ninguna propiedad espiritual? Hay en esa minusvalorización de los productos de consumo –de los productos industrializados podríamos decir por extensión– una causa intrínseca –por definición han de ser económicos para optimizar el beneficio, y no perdurables para que la cadena de montaje siga en movimiento, es decir pobres; una de las misiones de la moda, voluntaria o involuntaria, apunta en esa dirección, volver obsoletos productos que todavía son válidos funcionalmente– pero también una componente de prejuicios extrapolable al mundo del arte. Los productos industrializados, conformados, de aspecto definido, son la antítesis del objeto artístico **N2**, manipulable, adaptable, transformable, presto a adquirir la configuración que le confiera su verdadero dueño, el creador, y a conservar-

The world as a hypermarket -the absolute fragile

A set of projected images appear and disappear on the walls of a hall that surrounds the spectator, who recognizes in the projections the containers for cleaning products. Apollo, Orion, Ariel, Ajax. When they stop, they are organized as the profile of the buildings in a city. Then, the skyline fades away and the images go back to their everyday forms around us. With movement, the scale alters and the product logo vanishes. The boxes become white cubic forms and the logos are independently presented, forming an urban profile at night. Javier Rodríguez Marcos, Eulalia Valldosera, "The biodegradable self". *El País -Babelia*, 7th of February 2004.

In The swimmer, a short story by John Cheever, the main character Neddy Merrill, after a night party at some friends' residence, decided to go back by swimming across all the swimming pools in the neighbouring houses -around thirty- that separated him from his own house, on the other side of the estate. With the echo of Ulysses' Odyssey in the background, facing the mythical hero who after his combative feat, had to demonstrate his supreme virtues even further by going through many trials and hazards, to end up going back home victorious to receive the just prize of a corresponded love that had also known how to use astuteness to achieve this reunion, Cheever proposed the prototypical image of modern antihero. In his world, heroic deeds did not surge from the capricious will of destiny, but from his mere personal plan, and they did not discover his firm principles but his weaknesses -the trials of the journey had more to do with being offered a drink, the reunion with an upset old lover or old quarrels with those who were his friends in past times. That is to say, the mist of alcoholism, treason, falseness and, above all, the banality of the small bourgeois life- and his end was nothing but crude reality: the loneliness of a deserted and rundown house, where there was no one willing to open the door, a logical consequence of a life of failure.

The two paragraphs above, each in its own way, show the fragility of myths in the present. In a world that has become prosaic on the strength of prioritizing the quantifiable as opposed to what it is not, the myths offer nowadays the double point of



la una vez que éste le haya impreso su marca. ¿Es imaginable un artista manipulando materias que disolverá el paso del tiempo, construyendo figuras sobre resinas, ceras o materiales maleables que el simple calor pueda deshacer? El mercado del arte también ha sabido integrar la obra de quienes han optado por esa posición arriesgada, pero eso no debe ocultarnos que el concepto de genio artístico apunta en esa dirección, en la del mago que dispone de unos conocimientos exóticos, ocultos para el resto de sus semejantes que no serían capaces de reproducir, aproximar y menos aún imaginar, que maneja unos mecanismos que ha de saber mantener velados para despertar su expresión de admiración, que logra transmitir a la materia unas propiedades que nacen de su interior y ante las que los demás sólo pueden abrir la boca asombrados. Por ello, si su objeto es la sinergia, si su misión es transmitir a la materia sus virtudes, mostrar sus habilidades mediante ese proceso de manipulación, ¿qué sucede cuando se ve obligado a tratar con materiales poco receptivos? ¿No debería rehuirlos? ¿No debería considerarlos la más infima especie? Y cuando por las condiciones de la sociedad que habita se convierten en su único medio, ¿no debería sentirse un exiliado, un condenado? ¿Podría albergar la esperanza de extraer expresión a medios que han hecho de la falta de expresión su característica?

"Así pues, si el problema del arte tradicional (premoderno) era el de cómo llenar el vacío sublime de la Cosa (el lugar puro) con un objeto bello adecuado –cómo conseguir elevar un objeto ordinario a la dignidad de la Cosa–, el problema del arte moderno es, en cierta forma, el contrario (y mucho más desesperado): ya no se puede seguir contando con que el espacio vacío del lugar (sagrado) esté ahí, y se ofrece a ser ocupado por artefactos humanos, de forma que la tarea consiste en mantener el lugar, en asegurarse de que el lugar mismo 'tenga lugar'" **N3**.

Lo bello –no así lo artístico– ha desaparecido de nuestras ocupaciones. Se mantiene el concepto de genio –seguimos necesitando la personalidad reveladora también entre quienes han sustituido la formalización por la acción y el concepto, entre quienes están empeñados en desvelar los mecanismos constructivos de las obras, aun en ellos seguimos necesitando que alguien nos revele que ya no hay nada que revelar– pero ya no aplicado sobre lo pleno sino sobre lo pequeño y el fragmento **N4**. Se ha perdido esa capacidad para la idealización también entre quienes siguen haciendo de la manipulación del objeto, como medio para mostrar capacidad creativa, su método de trabajo –estoy pensando en Siza, y por qué no en Holl o Gehry, también Olgiati, preocupados por la expresividad, ya no de lo monumental sino de lo fragmentado–. Lo bello, en lo que mantiene hoy de calidad artística, desde luego se ha desligado de lo lujoso y lo pleno, en un mundo en el que el lugar sagrado sin duda ha desaparecido. Ya no podemos identificar la actividad espiritual –artística– como la reserva fundamental de la actividad humana. No sé si en algún momento pudo considerarse ésta como su culminación, pero hoy ya no es así. Lo que era una meta se ha convertido en un añadido. El pragmatismo rige hoy nuestros destinos y ese impulso surge más como una opción personal que como una demanda social. Digamos que el público a cierto nivel acepta, incluso está dispuesto a aplaudir esas manifestaciones espirituales cuando se manifiestan, cuando aparecen ya palpables ante él, pero no necesariamente las requiere cuando aún no se ha hecho visibles, no las exige. En una sociedad dedicada a producir –no dedicada a producir para obtener unos beneficios que luego revertir en actividades más elevadas, por ejemplo espirituales, sino dedicada a producir para obtener unos beneficios a secas– incluso aparece una cierta noción de la actividad artística como despilfarro. Si uno ha de elevar

N3 "Crearse un fantasma puede ser la primera reacción ante una situación adversa, ante un entorno en degradación. Lanzar todos nuestros males hacia el exterior. Si el mundo que nos rodea está corrupto hasta el extremo de no permitir ninguna transformación, siempre podemos encontrar un cierto equilibrio en nuestra miseria consolándonos en la idea de que no hay nada que lamentar en nuestra falta de actividad ya que ninguna actividad es posible. Una idealización negativa que nos libra de toda responsabilidad. Si el mundo es oscuro nosotros aún necesitamos hacerlo más para justificar nuestra apatía, nuestra derrotismo. -La prisión, en efecto, me destruye, me atrapa completamente, precisamente cuando no acepto sin reservas el hecho de que estoy en ella y mantengo un cierto tipo de distancia interior, me afiero a la ilusión de que la "vida real está en otra parte" y no dejo en ningún momento de forjarme ilusiones sobre la vida fuera de ella, sobre las cosas buenas que me esperan cuando me suelten o consiga escaparme... hasta el punto que, cuando al fin recibo la libertad, la discordia grotesca entre fantasía y realidad hace que me desplome. La única solución verdadera consiste pues, en aceptar plenamente las normas de la vida en prisión y, una vez logrado eso, y dentro del universo gobernado por estas normas, encontrar una forma de superarlas... Normalmente, producimos fantasmas como una suerte de escudo para protegernos del trauma insopportable... Las imágenes de una catástrofe absoluta, lejos de abrir el acceso a lo Real, pueden servir como escudo protector contra lo Real. En el sexo como en la política nos refugiamos en escenarios catastróficos para superar el callejón sin salida actual. Lo que caracteriza a la subjetividad humana propiamente dicha es el hiato que separa a esas dos dimensiones; el hecho de que el fantasma, en lo que tiene de más elemental, se hace inaccesible para el sujeto, y es esta inaccesibilidad la que convierte al sujeto en "vacío"... cuando desatamos ese nudo... el universo de esa persona se desintegra... El fantasma funda cualquier noción de universo equilibrado; la aceptación de que nuestras vidas incluyen un núcleo traumático que está más allá de la redención."

ZIZEK, SLAVOJ: *El frágil absoluto*, Pre-textos, Valencia, 2002.

Esa falsa idealización encuentra una buena ilustración en dos películas más o menos recientes, "Celebración" de Thomas Winterberg y "La boda del Monzón" de Mira Nair. El exotismo, como modo de escapismo, es un buen ejemplo de esa actitud. Ante la falta de perspectivas de un mundo demasiado 'real' siempre es posible soñar con sociedades primitivas, que aún no hayan perdido su ingenuidad, hacia las que huir. Ante la falta de espiritualidad de Occidente el aura de las culturas orientales como refugio. En "Celebración" y "La boda del Monzón", las celebraciones familiares, en parajes absolutamente distantes, opuestos- el hipotético subdesarrollo hindú queda en entredicho cuando comprobamos no sólo que son las costumbres londinenses las que caracterizan a algunos de sus miembros, que más allá del exotismo de ciertos ropajes e incluso ritos, la complejidad de las relaciones familiares, y el modo de hacerlas visibles, u ocultarlas, es prácticamente idéntico, sino que la idea sobre la que gravitan ambas historias -el trauma del incesto- es exactamente la misma. Las grandes preocupaciones acaban siendo las mismas en un extremo y otro del planeta.

view of promising, on one hand, images too elevated, insultingly false shall we say, in opposition with the well visible and crude reality -this Ulysses whose image would make Neddy Merryl laugh or cry, depending on the moment-, and on the other offering the small amount of meaning they have to hollow consumer goods that appropriate it, plundering it, as part of the installation by Eulàlia Valldosera suggests, until they are reduced to mere logotypes emptied of meaning. Today Ajax, in the collective unconscious does not represent a giant governing in the heights of the most elevated literature, but some popular green or grey powder, whose hygienic virtues can lead them directly to cover the inner walls of toilets-. If the first image transmits a transparent reflection to us -one agrees with or disagrees with the great ideas, one believes in them or mistrusts them, depending on one's experience-, the second one conceals in its back a profound meaning. It certainly points towards a world in degradation in which even the most poetic constructions are trampled in favour of profit, the vile paper money. But if the objects of mass production have to seek a mask with which to hide their appearance, would not this be because they actually represent the lowest level in our scale of values? Would not this be because, even sharing our daily life with them, we are not capable of endowing them any spiritual property? There is an intrinsic cause for this undervaluing of consumer products (we could say of industrialized products by extension), they have to be economic by definition, to optimize the profit, and not lasting, so the assembly line keeps in movement, that is, poor. One of fashion's missions, voluntary or not, points in that direction, making products that are still functionally valid obsolete -but also, a component of prejudice

extrapolated to the art world. The industrialized products, conformed, of defined appearance, are the antithesis of the artistic object, which can be manipulated, and is adaptable, transformable, quick in getting the configuration that its true owner, the creator, gives it, and to keep it once the owner has impressed his mark on it. Is it imaginable for an artist to manipulate materials that will dissolve with the passing of time? Building figures in resins, wax or malleable materials that heat can melt? The art market has been able to integrate the work of those who have opted for this risky position, but this should not conceal from us that the concept of artistic genius points in that direction, in that of the magician which has esoteric knowledge, hidden from the rest of his fellow men, who would not be capable of reproducing, or getting close to it, or even less capable of imagining it. A magician who controls mechanisms he must keep hidden to awaken their expression of admiration, who manages to transmit to matter some properties that are born in his interior and before which others can only open their mouths in astonishment. Therefore, if his object is synergy, if his mission is to transmit his virtues to the material, to show his abilities through this process of manipulation, what happens when he has to work with not very receptive materials? Should not he avoid them? Should not he consider them the most negligible species? And when due to the conditions of the society which he inhabits they become his only means, should not he feel an exile or a condemned person? Could he still hope to extract expression from means that have made the lack of expression their characteristic?

So, if the problem of traditional art (pre-modern) was how to fill the sublime empti-

ness of the Thing (the pure space) with an adequate beautiful object -how to elevate an ordinary object to the dignity of the Thing- the problem of modern art is, somehow, the opposite (and much more desperate): one can not count anymore on the empty space of the place (sacred) being there, and being available to be occupied by human artefacts, so that the task consists in keeping the place, in making sure that the place itself "takes place". Slavoj Zizek. The fragile absolute (Pre-Textos)

The beauty-not so the artistic- has disappeared from our occupations. The concept of genius is maintained -we still need that revealing personality also among those who have substituted formalization for action and concept, among those who are committed to revealing the constructive mechanisms of the works, even in them we still need someone to tell us that there is nothing to reveal-, not only applied on the whole but also on the small and the fragment. This capacity for idealization has also been lost among those who are still making the manipulation of the object, as a means to demonstrate creative capacity, their working method -I am thinking of Siza, and why not Holl or Gehry, Olgiati as well, worried by expressivity not of the monumental but of the fragmented-. The beauty, in what it has of artistic quality today, has obviously separated from the luxurious and the full, in a world in which the sacred place has disappeared. Now we can not identify the spiritual activity-artistic- as the fundamental reserve of human activity. I do not know if at some point this was considered as its culmination, but it is not like this anymore. What was an aim has become an addition. Pragmatism governs our destinies nowadays and this impulse surges more as a personal option than as a social demand. Let's say that the public at a cer-

N4 "Estamos cansados del árbol. No debemos seguir creyendo en los árboles, en las raíces o las raicillas, nos han hecho sufrir demasiado. Toda la cultura arborescente está basada en ellos, desde la biología hasta la lingüística. No hay nada más bello, más amoroso, más político que los tallos subterráneos y las raíces aéreas, la adventicia y el rizoma... El pensamiento no es arborescente, el cerebro no es una materia enraizada ni ramificada. Las erróneamente llamadas 'dentritas' no aseguran la conexión de las neuronas en un tejido continuo. La discontinuidad de las células, el papel de los axones, el funcionamiento de la sinapsis, la existencia de microfisuras sinápticas, el salto de cada mensaje por encima de esas fisuras, convierten al cerebro en una multiplicidad inmersa en su plan de consistencia o en su guía, todo un sistema aleatorio de probabilidades".

DELEUZE, G./GUATTARI, F.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 1998.

una construcción y, necesariamente por motivos intelectuales, añadir elementos que no tengan su causa en razones funcionales, es lógico que en esa mentalidad pragmática se dispare la luz de alarma; y no siempre infundadamente, en su subjetividad megalomaníaca, no es extraño el caso del artista, que un poco ciegamente subordina todo lo que colocan en sus manos a sus ambiciones desmedidas, que arruina a su cliente no tanto para satisfacer la búsqueda artística como su ego desviado.

Desde estas coordenadas no debe chocar que una cierta higiene, un afán de sobriedad, se imponga desde la base social, y que la misma frugalidad que se autoexige en sus producciones industriales sea reclamada a quienes se divierten invirtiendo su dinero en especulaciones estéticas; algo que no entra en contradicción con las megacorporaciones dispuestas a no escatimar en gastos a la hora de formalizar sus bienes físicos o de lavar la cara a sus actividades de rapiña mediante el mecenazgo cultural sin límites. Aún hay amplios espacios donde el genio, la elaboración artística del objeto, sigue siendo la ocupación del arquitecto, donde la volumetría, la definición de texturas y materiales, los juegos espaciales y lumínicos, están en la base de su trabajo. Pero también hay espacios hoy donde las especificaciones de la obra construida están definidas, donde las exigencias productivas conducen a la industrialización, a la ingeniería, exclamaría, pesimista, el arquitecto/artista; donde esos materiales desnudos, submarginales, poco receptivos, de los que antes hablábamos, pueden ser nuestro campo de actuación, nuestro medio de expresión en determinadas circunstancias, y ahí entra la consideración de si realmente estamos siendo acertados cuando les negamos cualquier valor simbólico.

Una constante en las instalaciones de Eulàlia Valldosera es la de mostrar los mecanismos constructivos de sus obras. Máquinas de proyección, pequeños espejos y elementos de soporte nada sofisticados, colocados no en la periferia sino en su centro, que describen bien esa confianza en la potencialidad de la actividad intelectual, conceptual, más allá de la exclusiva elaboración artística del objeto, como emblema de su posicionamiento. Las capacidades expresivas de los elementos más insignificantes de la cadena de producción, las mercancías de consumo, los artículos no espirituales, son explorados en sus intervenciones. La aptitud de un simple envase de plástico para, convenientemente iluminado, reflejar en la pared la silueta de una mujer -un ama de casa podríamos decir-; de una serie de objetos destartalados, cotidianos, y su recreación virtual como imágenes en movimiento, sumergidos en una adecuada penumbra líquida que acentúa su tono íntimo N5, casero, para generar historias, para convocar memorias imaginarias; de un grupo de envases de productos de higiene y logotipos de resonancias clásicas, para reproducir en su juego el perfil nocturno de una ciudad -el sublime espectáculo de una emoción sensible, los brillos espontáneos en medio de la oscuridad, generada por elementos de consumo, publicitarios, sin más función que la de vender producto- hablan todos de esa conexión, a menudo ignorada, entre esos objetos cotidianos, banales y sus anónimos usuarios, de su capacidad, a pesar de su aparente inexpressividad para provocar emociones. Existe una corriente de empatía, fruto de la familiaridad, entre objetos y consumidores que no debería pasársenos por alto. Hay una carga latente en ellos que en ningún modo resulta por el hecho de que carezcan de altas miras, de que no hayan sido concebidos sino como meros utensilios. Ese árido paisaje aparece así receptivo.

En el fondo, lo que revelan toda esa clase de análisis es que la clave de actuación en esos entornos no consiste tanto en transformar la realidad, en darle la espalda para obtener un logro mayor, como en sacarle partido. No tanto prescindir del lugar como demostrar que el lugar es posible. Cuando el ambiente resulta adverso la respuesta no sería huir, no fabricarnos un espacio imaginario confortante en el que entregarnos a nuestro derrotismo, sino someterse, ajustarse a las extrañas leyes existentes para subvertirlas desde dentro N6. El recurso al excremento en el arte moderno, precisamente cumple esa función. Los famosos *ready made*, los urinarios, las ruedas de bicicleta empaladas al suelo, invadiendo el espacio artístico, no eran tanto una estra-

N5 El caso de Eulàlia Valldosera resulta paradigmático en este aspecto. La renuncia a la manipulación artística de los objetos, a la "artis-ticidad", esconde cómo las estrategias "esotéricas" del autor no desaparecen, simplemente se trasladan. Los objetos no manipulados, extraídos estrictamente de la realidad no reciben "el soplo de gracia" del artista pero se ofrecen en una condiciones de virtualidad, de dinamismo, de intensidades lumínicas, que los cargan de sentido adquiriendo valores inesperados. La "magia" del creador se traslada de la manipulación del objeto a la elaboración del espacio en que el objeto se muestra, a la construcción de su atmósfera.

N6 "Pero es precisamente esta reacción negativa, esta experiencia de la incompatibilidad radical entre el objeto y el lugar que ocupa, lo que nos hace conscientes de la especificidad de ese lugar...este recurso al excremento atestigua, antes bien, una estrategia desesperada para cerciorarse de que el lugar sagrado sigue todavía ahí. En una situación de elección forzada, el sujeto opta por la solución 'loca', imposible en cierto sentido, de descargar el golpe sobre sí mismo, sobre lo que le es más precioso. Este acto, lejos de constituir un acto de agresividad impotente que se vuelve contra uno mismo, cambia las coordenadas de la situación en que se encuentra el propio sujeto: al desligarse del objeto precioso cuya posesión permitía al enemigo tenerle en jaque, el sujeto gana espacio para la acción libre. Mucho más subversivo que esto es hacer lo que está permitido... lo benigno que es robar en comparación con fundar un banco...La transgresión de la ley es benigna en comparación con obedecerla sin fisuras".

ZIZEK, SLAVOJ: *El frágil absoluto*, Pre-textos, Valencia, 2002.

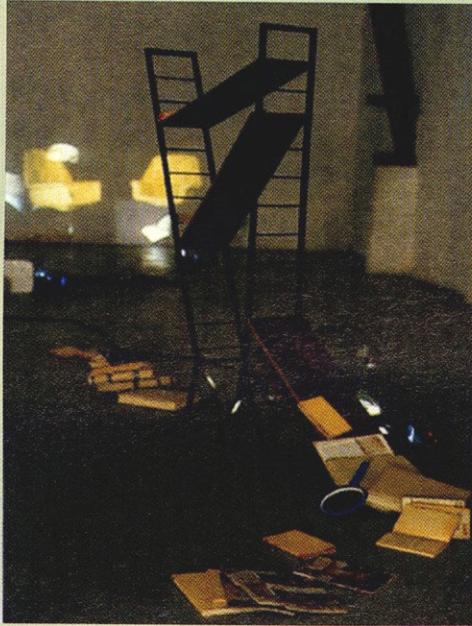
tain level accept, and are even willing to applaud those spiritual manifestations when they occur, when they appear palpable before them, but do not necessarily require them when they have not become visible, the public do not demand them. In a society dedicated to producing -not dedicated to producing to obtain some benefits which later would be reverted into the most elevated activities, for example spiritual ones, but dedicated to producing to obtain profits, full stop- there is some notion of artistic activity as wasteful. If one has to elevate a construction and, by necessarily intellectual motives, add elements that would not have their cause in functional reasons, it is logical that in this pragmatic mentality the alarm lights go off -and not always groundlessly, in their megalomaniac subjectivity. The case of the artist, who little blindly subordinates everything that is put into his hand to his excessive ambitions, who ruins his client not only to satisfy the artistic search as much as his deviated ego, is not strange -. From these coordinates it should not surprise that some hygienic, an eagerness for sobriety, is imposed from the social base, and that the same frugality that is self demanded in their industrial productions is also required from those who enjoy investing their money in aesthetic speculations -something that does not come into contradiction with mega-corporations willing to spend money to formalize its physical possessions or clean the image of their rapacious activities through cultural patronage without limits-. Nonetheless there are ample spaces in which genius -artistic elaboration of the object is still the occupation of the architect-, volumetric, the definition of textures and materials, spatial and luminous games are at the base of his work. But there are also spaces nowadays where the

specifications of the constructed work are defined, where productive demands lead to industrialization -to the engineering, the pessimistic architect/artist would exclaim-. Where those naked materials, sub-marginal, little receptive (as mentioned before) can be our field of performance, our means of expression in certain circumstances, and now follows the consideration of whether it is right to negate them any symbolic value at all.

A constant in Eulàlia Valldosera's installations is to show the constructive mechanisms of her works. Projection machines, small mirrors and unsophisticated elements of support placed in the periphery but in its centre, which describe well the confidence in the potential of intellectual, conceptual activity, beyond the exclusive artistic elaboration of the object. As an emblem of its positioning. The expressive capacities of the most insignificant elements in the assembly line, the consumer merchandise, the non-spiritual articles, are explored in her interventions. The attitude is a simple plastic container that conveniently illuminated reflects on the wall the silhouette of a woman -a housewife, we could say-, and a series of shabby, daily objects, and their virtual recreation as images in movement, submerged into an adequate liquid semi-darkness that accentuates their intimate, homely tone to generate stories, to summon imaginary memories; from a group of cleaning products and logos with classical resonances, to introduce in its game the nocturnal profile of a city -the sublime show of a sensitive emotion, the spontaneous shines in middle of the darkness, generated by elements of consumption, advertising, without any other function than selling products. They all speak of the connection, often ignored, between these daily, banal

objects and their anonymous users, of their capacity, despite their apparent expressiveness, to provoke emotions. There is a current of empathy, the result of familiarity, between objects and consumers that should not be omitted. There is a latent meaning in them that is not at all diminished by the fact that they are nothing more than functional, that they have only been conceived as mere utensils. This arid scenery is thus revealed as receptive.

Deep down, what all these types of analyses reveal is that the key to performance in these environments does not consist so much in transforming reality, in ignoring it to obtain a greater feat, like taking advantage. Not disregard the place but to demonstrate that the place is possible. When the environment is adverse the answer should not be to flee, not to build a comforting imaginary space in which to surrender ourselves to defeatism, but to submit, to adjust to the strange existing laws to subvert them from within. The resorting to excrement of modern art carries out precisely this function. The famous objets trouvés, the toilets, a cycle's wheels stuck to the ground, invading the artistic space, were not merely a scandalous strategy, as much as a verification that the place was still there. Even filling it up with the most despicable products, the space of reflection, of emotion, was still present. A series of logos that is capable of awaking the vibration of a nocturnal landscape, a cleaning container susceptible to being transfigured into the image of an oppressed woman. The absolute is already in the object. We have made the mistake of thinking that spirituality came exclusively from the individual, that it could only be transferred to the objects through a complete alteration, endowing them with the artistic feeling,



EULÀLIA VALLDOSERA, "TAPIES 1", EXPOSICIÓN "PROVISIONAL HOME", KUNSTHALLE, BRUJAS



tegia meramente escandalosa, como una comprobación de que el lugar seguía allí N7. Incluso llenándolo con los productos más despreciables, el espacio de reflexión, de emoción, seguía presente.

Una serie de logotipos capaces de despertar la vibración de un paisaje nocturno, un envase de limpieza susceptible de ser transfigurado en la imagen de una mujer oprimida. Lo absoluto ya reside en el objeto. Hemos cometido el error de pensar que la espiritualidad provenía exclusivamente del individuo, que sólo podía ser transferida a los objetos mediante una alteración completa, insuflándoles el soplo artístico, transformándolos en objetos fetiches, bellos. Arrancándoles su apariencia cotidiana. Hemos cometido el error de creer que el único camino hacia la espiritualización del objeto era su idealización. Y cuando esa idealización –por la simple lógica del mercado– se ha revelado como un añadido superfluo nos hemos descubierto desvalidos. Lo absoluto reside en las apariencias. No debe asustarnos trabajar con apariencias, por mucho que el término lleve implícita una evidente componente de superficialidad, porque en ellas reside lo absoluto.

Hay que recurrir al símil del amor para encontrar una aproximación. El amor verdadero, frente al amor ciego, apunta siempre hacia una ausencia de idealismo. El amor verdadero es el propio amor. Amar consiste no en identificar al otro con la perfección, construir una imagen superior suya, sino aceptar su propia imperfección. Lo que hay de frágil en el otro, de semejante a nosotros, es justo lo que nos hace amarlo. No amamos al otro a pesar de sus defectos sino precisamente por ellos. El amor reside en el amor, apunta hacia lo imperfecto. Igualmente lo espiritual apunta a una existencia no en lo perfecto sino en lo imperfecto. No es lo absoluto algo que está continuamente ahí, constantemente detrás de la realidad –la realidad, una apariencia falsa que ha de ser destruida continuamente para descubrir lo que verdaderamente tiene valor, un velo que no tenemos más remedio que rasgar para descubrir lo valioso que se oculta tras su superficie– sino que lo absoluto reside precisamente en la realidad. Es la realidad lo que es verdadero,

N7 Cuando Harrison Ford en *Blade Runner*, cazador profesional de androides, se enamora de una androides es precisamente por eso. En un mundo en descomposición, sólo de supervivientes, en que ya no es posible amar, en el que el continuo revestimiento de las mentiras como verdades ha roto toda creencia y los seres arrastran su soledad, sólo un dolor sincero puede despertar la piedad. Verse desprovisto de repente de memoria, descubrir que todas las imágenes que se creían valiosas eran un mero implante, un chip en un cerebro prefabricado, comprender que no se ha vivido, sólo a una máquina le está destinado un padecimiento semejante, semejante rasgo de fragilidad, semejante rasgo de humanidad. Harrison Ford se enamora de la androides precisamente porque descubre su dolor, un dolor sincero, cuando ya nadie, sumidos todos en su desencanto, es capaz de sufrir por nada, porque descubre lo que no podría encontrar en otro lado, entre sus semejantes: un ser humano. Sólo a la máquina le es dado ya mostrar humanidad. El lugar ha sucedido.

N8 "¿Qué es lo absoluto? Algo que se nos aparece en experiencias fugaces, como la dulce sonrisa de una mujer bella o incluso en la sonrisa cordial y afectuosa de una persona que de no ser por ella podría parecerse fea y grosera: en tales momentos milagrosos pero 'extremadamente frágiles', hay una nueva dimensión que brota de nuestra realidad. Como tal, lo absoluto se corroe fácilmente, se nos va de las manos fácilmente, y debe asirse con tanto cuidado como las alas de una mariposa".

ZIZEK, SLAVOJ: *El frágil absoluto*, Pre-textos, Valencia, 2002.

transforming them into fetish, beautiful objects, tearing out their daily appearance. We have made the mistake of believing that the only way towards the spiritualization of the object was its idealization. When that idealization -by the simple market logic- has revealed as a superfluous addition, we have discovered ourselves helpless. The absolute resides in appearances. We should not be afraid of working with appearances, even if the term has implicit an obvious component of superficiality, because the absolute resides in them.

We have to turn to the simile of love to find an approximation. True love, opposed to blind love, always points to an absence of idealism. True love is your own love. To love does not consist in identifying the other person with perfection, to build a superior image of him, but to accept his own imperfection. What makes us love them is precisely what there is of fragile in the other, of the similarities between us. We do not love the other despite their defects, but precisely for them. Love resides in love, points towards the imperfect. Equally, spirituality points to an existence not in the perfection but in the imperfection. The absolute is not something that is continually there, constantly behind reality -reality, a false appearance that has to be destroyed all the time to discover what has truly some value, a veil that we have no choice but to tear apart to discover the valuable hidden behind its surface-. The absolute resides precisely in reality. Is it reality which is true, that is constantly there, stupid and untruly? And is it the absolute which is fleeting, that lives on appearances, and is revealed in strange, evasive moments, which do not erase that reality, which do not sup-

pose an escape in relation to it, but which provide a new diversion? An image transformed into a night emotion, the profile in a cleaning bottle transfigured, a smile, the absolute is found not beyond appearances, but in appearances themselves. It is fragile, something that shows fleeting moments, and which resides in reality itself. The absolute rests not on perfection, but on imperfection.

Therefore, the goodness of striking the blow on oneself, because of the need and also ones own will, of not rejecting the laws that govern reality, but following them, which leads in that direction. Not to escape reality, but to face it allows us, being present when danger is in front of us, to contemplate what reality contains that is of the absolute, when it manifests through it. The rest would not have seen it. They were not present. The Pabellón de gimnasia en el Parque del Retiro, in Madrid, designed by Ábalos-Herreros offers a good example of this position, more aristocratic if you want. On the other side of the same coin would be the rehabilitation of a linked house by Calderón-Folch, which they call *pequeña calderería*. Camouflage and transparency would be the two concepts that would define the intervention of A&H in the Retiro. The decision to colour the metallic net in the green shade of the vegetation that surrounds it is present in the whole process of elaborating the project. A&H cover a pavilion half buried on the exterior -a disposition that is becoming more usual in their interventions, the line of the ground as a border that separates light and matter, slight and solid- with a strictly modulated reticule of rectangles in a metallic net that they manipulate afterwards by painting it green, with

the intention of blending it into its environment. It is important that this manipulation is fragile. The dye is a transformer and is weak. It remits to an idea but does not destroy the appearance. The modules of net are still present after the alteration. The essence of material is kept. This deception, this coquetry is basic. Two concepts are important here, on one hand they are working with an appearance, on the other giving an artistic treat to an anti-artistic industrial component.

It is an appearance -it is in appearances where the absolute manifests-, we hardly perceive it and, nevertheless, it is manifested -its ambiguity is capital for awakening the imprecise impression of intuiting a presence that we barely feel- and it is just when we notice that it is there, that its idea is revealed and the instant when the sublime manifests is created, in which it shows all its fragility starting from reality itself. The metallic panel is there, but it has become something else, without altering its essence, revealing a potentiality -a level of transparency- inherent in it. The space is trapped in this limit that is at the same time precise and imprecise. When a consumer product, coarse, which has only been conceived to satisfy economic purposes, is raised a level, it is considered honourable to submit it to artistic treatment. It is treated as what it is not, a composition tool. Suddenly it reveals an unexpected spiritual potential. Where there was nothing we suddenly have it all. The net, the industrial component that is used by defect in an unknown way in architecture, used where they only want to create a limit as functional as possible -the contrast between the fence that builds the facade of the pavilion and the one that forms the limit of the



Miguel de Guzmán

POLIDEPORTIVO EN EL RETIRO DE MADRID DE ÁBALOS&HERREROS;

lo que está constantemente ahí, estúpida e incansablemente, y es lo absoluto lo que es fugaz, lo que vive en las apariencias, lo que se nos revela en instantes extraños, escurridizos, que no borran esa realidad, que no suponen una huida con respecto a ella, sino que le proporcionan una nueva dimensión **N8**. Una imagen transformada en una emoción nocturna, el perfil de un bote de limpieza transfigurado, una sonrisa, lo absoluto se encuentra, no más allá de las apariencias, sino en las apariencias mismas. Es frágil, algo que se nos muestra en instantes fugaces, y que reside en la realidad misma **N9**. Lo absoluto reposa no en la perfección sino en la imperfección. Por tanto la bondad de descargar el golpe sobre uno mismo, tanto por necesidad como por voluntad propia, de no rechazar las leyes que rigen la realidad sino de seguir las, apunta en esa dirección. No huir de la realidad, enfrentarnos a ella, nos permite, estando presentes cuando el peligro desfila ante nosotros, contemplar lo que de absoluto posee la realidad, cuando se manifiesta a través de ella. Los demás no lo habrán visto. No estaban presentes. El Pabellón de gimnasia en el parque de El Retiro de Madrid de Ábalos&Herreros ofrece un buen ejemplo de esta posición, más aristocrática si se quiere. En la otra cara de la misma moneda estaría la rehabilitación de una vivienda entre medianeras de Calderón y Folch, que ellos mismos denominan *pequeña calderería*.

Camuflaje y transparencia serían los dos conceptos que definirían la intervención de A&H en el Retiro. La decisión de teñir los módulos de malla metálica del tono verdoso de la vegetación que le rodea está presente en toda la fase de elaboración del proyecto. A&H revisten exteriormente un pabellón semienterrado -una disposición que cada vez se está haciendo más habitual en sus intervenciones, la línea de tierra como borde que separa luz y materia, lo ligero de lo sólido- con una retícula de rectángulos de malla metálica estrictamente modulados que luego manipulan pintándolos de verde, con la intención de mimetizarlo con el entorno. Que esa manipulación sea frágil es importante. El tizne es transformador y es débil. Remite a una idea pero no destruye la apariencia. Los módulos de malla siguen presentes después de la alteración. La esencia del material se mantiene. Ese engaño, ese coqueteo, es básico. Dos conceptos resultan importantes aquí, por un lado que se está trabajando con una apariencia, por el otro que se dé un tratamiento plástico a un componente industrial antiartístico.

Se trata de una apariencia -es en las apariencias donde se manifiesta lo absoluto-, apenas la percibimos y sin embargo se manifiesta -su ambigüedad es capital para que se despierte esa sensación imprecisa de intuir una presencia que casi no llegamos a advertir-, y es justo cuando nos damos cuenta de que está, que su idea se revela y se provoca ese instante en que lo sublime se manifiesta, en que se muestra en toda su fragilidad partiendo de la realidad misma. El panel de chapa está, pero se ha convertido en otra cosa. Sin alterar su esencia. Desvelando una potencialidad -un grado de transparencia- que residía en él. El espacio queda atrapado en ese límite que a la vez resulta preciso e impreciso. Cuando a un producto de consumo, ramplón, que no ha sido concebido más que para satisfacer necesidades económicas, se le sube de nivel, se le considera digno de ser sometido a tratamientos plásticos, se lo trata como lo que no es, una herramienta compositiva, de repente revela un inesperado potencial espiritual **N10**. Allí donde no había nada de repente lo tenemos todo. La malla, ese componente industrial que se emplea por defecto donde no se tienen noticias de la arquitectura, donde sólo se pretende la creación de un límite lo más funcional posible -es paradójico el contraste entre la valla que construye la fachada del pabellón y la que construye el límite del solar- demuestra inesperadamente su validez cuando aspira a un cierto grado de dignidad, cuando su uso está cargado de pretensiones.

El edificio de Ábalos&Herreros ofrece un buen ejemplo de situación en que los objetos de producción masiva son empleados para generar arquitectura. Es en este caso una posición voluntaria, que les viene de antiguo y a la que no sería extraña que hubieran sido discípulos de Sota. Ábalos&Herreros exploran por norma los materiales industrializados, los estudian, les buscan nuevos usos, los dignifican, investigan lo que de sublime pueda haber en su apariencia modes-

N9 "Con amor, también soy nada, si así puede decirse, una nada humildemente consciente de sí, una nada que se enriquece por paradoja por el conocimiento mismo de su carencia. Sólo un ser mestizo, vulnerable es capaz de amor: el misterio final del amor es así que la falta de completitud es en cierto sentido más alta que la completitud... Debe quedar claro que la noción estándar de la belleza artística como una falsa huída utópica de la realidad es cuando menos insuficiente: hay que distinguir entre el escapismo ordinario y esa dimensión de alteridad, este momento mágico en que lo absoluto aparece en toda su fragilidad.

Es la realidad ordinaria la que es firme e inerte y está estúpidamente ahí, mientras que lo absoluto sería lo que hay de más frágil y fugaz. ¿Qué es pues lo absoluto? Algo que se nos aparece en experiencias fugaces... en tales momentos milagrosos pero extremadamente frágiles, hay una nueva dimensión que brota de nuestra realidad.

Es en este sentido (una 'apariencia' que, por así decirlo, trasciende un fragmento de realidad en algo que, durante un instante, irradia la eternidad suprasensible) en el que el hombre es similar a Dios: en ambos casos, la estructura es de una apariencia, de una dimensión sublime que aparece en la imagen sensible del rostro; o como lo expresa Lacan, siguiendo a Hegel, lo suprasensible es la apariencia como tal.

Apariencia que es lo opuesto al simulacro imaginario".

ZIZEK, SLAVOJ: *El frágil absoluto*, Pre-textos, Valencia, 2002.

N10 Es importante que las planchas teñidas sean alternas, que se revele la condición abstracta del mecanismo. Estamos pretendiendo un engaño, disfrazar el edificio de vegetación, y no debe asustarnos, justo lo contrario, que su carácter artificial se manifieste mostrando su esencia plástica, asumiendo el riesgo de mantener un número de planchas sin transformar. Estamos haciendo uso de un recurso plástico y no debe asustarnos sacar el mayor partido de sus leyes, buscando una configuración tan atractiva como creamos necesaria, alterando ceros y unos, paneles vírgenes y tratados.

plot is paradoxical - demonstrates its value unexpectedly when it aspires to a certain grade of dignity, when its use is full of pretensions.

The building by Ábalos-Herreros offers a good example of a situation in which the objects of mass production are used to generate architecture. It is in this case a voluntary position that comes from long ago and in which they were disciples of De La Sota. Ábalos-Herreros explore by rule industrialized materials, they study them, look for new uses, and dignify them. They investigate what its modest appearance contains of sublime; they expose them to uses that would only be destined for more noble materials - polycarbonate instead of glass, the sandwich panel instead of stone, folded or perforated metal instead of bricks or concrete, the visible interior finishing instead of cladding, and the result is that they resist the test, that they demonstrate their capacity to support this symbolic load. Surely, even before it is time to put them into practice, they study the catalogue elements, rethinking them, trying to find new uses for them, and when the time to apply them in practice comes, the transfiguration is successful. It is, like I said, a voluntary positioning, a self decision. The house by Calderón-Foch is a more current situation, surely. It is almost a dead end. In all probability they were the resources they had. Surely, the language to use was compulsorily what you can see. There was no possible escape. In both situations, the forced and the desired, the results shown are equally valid. The possibility of generating architecture is evident.

In the case of Calderón-Foch, the trust in the presence of the absolute, in the mani-

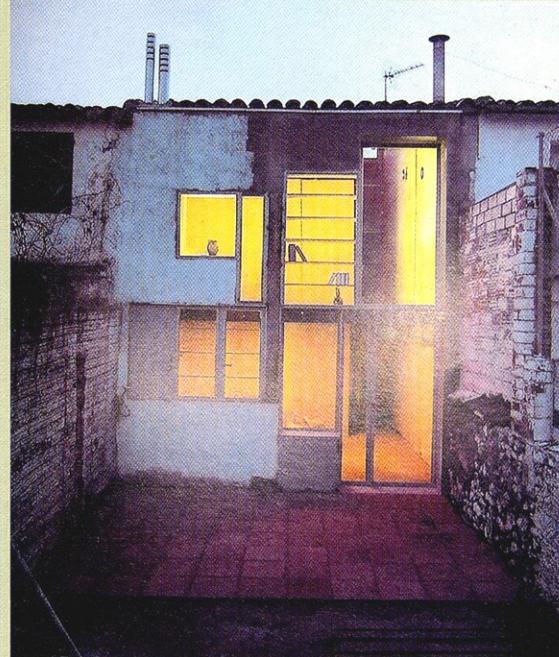
festation of the place, when it is obvious that the absolute will not appear, that the place has been erased, is absolute, being redundant. Even when the conditions are totally adverse, the conviction in the capacity of architecture to eventually express itself is such that they finally achieved its manifestation. Those who have heard them at sometime explaining their projects perhaps have had the chance of checking their perseverance. Talking about the house in Gelida, a client and not very promising means - a client who thought he was building the house himself. Or remembering their time as students when someone superior in the office would complain about their excessive dedication to a project that did not seem very promising reminding them that it was not the project of their lives. In the case of the famous facade in Gelida what surprises is precisely how architecture manifests itself where there should be no chance of it doing so. This facade, despite its finish, of the industrialized and hand made materials (poor, to say somehow) with which it is made, could be described with percentages. Some percentage of transparent surfaces, some percentage of opaque surfaces. There is an obsessive composition work in the carpentry - only of composition, with the negative artistic connotations we give to that term, unafraid of pointing out that the sublime can hide sometimes deception: the lower and upper stepped footing, the asymmetry within an order that is based obsessively on alignments, profundity games, the changes of glass planes - thermal bridges in between - within the same band, the compulsive effort of modulation in a set of heterogeneous pieces, the stubborn struggle to accommodate functional and representa-

tive needs - the way in which this facade is used in the interior, in the kitchen, in the living room, and is seen in the exterior. The subtle, and not so subtle - exterior drain-integration of lavatory and plumbing elements - and even constructive, the nogging taken out, like in famous architecture so as not to interrupt the carpentry - that in the end manages to transform the heterogeneous set in an unity and makes this unity work exclusively as quality: some level of transparency. Matter transmutes into essence, solid in space. When one looks at this facade, what you notice - even before being conscious - is that architecture is present in a place where it should not have been. The accumulation of poor, daily, vulgar materials, rough metal worked with little subtleness, exterior ceramic paving, cement mortar... is the same we know in so many failed places, where architecture never was, never will be, and we had thought this was the fault of the materials. But it is there in Gelida. It seems a coincidence, an incomprehensible fact, but it is reality. The place was there from the beginning, from the moment in which it was decided to work with the insignificant, with the resources of the significant, from the moment when the real was accepted, with its obvious defects, as a field of action, not as an asphyxiating environment, inhabitable. And the author was ready to start the work with the decision of someone who knows he is facing a battle and is not going to give up. The place, then, happened.

ta, los exponen a usos que en principio sólo estarían destinados a materiales más nobles - el polycarbonato por el vidrio, el panel sándwich por la piedra, la chapa plegada, perforada, por el ladrillo o el hormigón, los acabados interiores vistos por los revestidos- y el resultado es que resisten la prueba, que demuestran su capacidad para soportar esa carga simbólica. Seguramente ya antes de que llegue el momento de ponerlos en práctica estudian los elementos de catálogo, pensándolos de nuevo, intentando adivinarles nuevos usos, y cuando llega la hora de aplicarlos en la práctica la transfiguración resulta de éxito. Es, como decía, una posición voluntaria, una decisión propia. En la vivienda de Calderón y Folch se trata de una situación seguramente mucho más coyuntural. Casi un callejón sin salida. Probablemente los medios que había eran éstos. Seguramente el lenguaje a utilizar era obligatoriamente el que salta a la vista. No había escape posible. En ambas situaciones, en la forzada y la deseada, los resultados se muestran igualmente válidos, la posibilidad de generar arquitectura es evidente.

En el caso de Calderón y Folch, la confianza en la presencia de lo absoluto, en la manifestación del lugar, cuando es evidente que lo absoluto no podrá aparecer, que el lugar ha sido borrado, es, permitáseme la redundancia, absoluta. Incluso cuando las condiciones son del todo adversas la convicción en la capacidad de la arquitectura para acabar expresándose por sí misma es tal que acaban logrando que se manifieste. Quien los haya escuchado explicar sus proyectos alguna vez quizás haya tenido la ocasión de comprobar su perseverancia: hablando de la vivienda en Gelida, tanto el cliente -creía estar construyendo la casa él- como los medios, resultaron ser nada prometedores; o rememorando sus épocas de estudiantes, cuando algún superior en el despacho se quejaba de su excesiva dedicación a un proyecto que no parecía ser muy prometedor, recordándoles que no era el proyecto de su vida.

En el caso de la famosa fachada de Gelida, lo que choca precisamente es cómo la arquitectura se manifiesta allí donde no debería haber ocasión para hacerlo. Esa fachada, a pesar de sus acabados, de los materiales industrializados y artesanales a la vez, -pobres, por decirlo de algún modo-, con que está elaborada, podría describirse en tantos por ciento. Tanto por ciento de superficie transparente, tanto por ciento de superficie opaca. Hay un obsesivo N11 trabajo de composición en esas carpinterías -justo de composición, con las connotaciones artísticas negativas que le damos a ese término los que no tenemos miedo a señalar lo que lo sublime esconde a veces de engaño, de acomodación-: el escalonado inferior y superior, las asimetrías dentro de un orden que se basa obsesivamente en las alineaciones, los juegos de profundidad, los cambios de plano del vidrio -puentes térmicos de por medio- dentro de una misma franja, el compulsivo esfuerzo de modulación en un conjunto de piezas heterogéneas, la tozuda labor por adecuar las necesidades funcionales y representativas -el modo en que esa fachada se usa en el interior, en la cocina, en la sala, y se ve en el exterior- la sutil, y no tan sutil -desagüe exterior- integración de los elementos sanitarios y de saneamiento -e incluso constructivas, el forjado que se retira, como en las arquitecturas mediáticas para no interrumpir la carpintería- que al final logra transformar el conjunto heterogéneo en una unidad y hace trabajar esa unidad exclusivamente como cualidad: un cierto grado de transparencia. La materia se transmuta en esencia, lo sólido en espacio N12. Cuando uno mira esa fachada lo que advierte -antes incluso de darse cuenta- es cómo la arquitectura ha hecho presencia en un lugar en el que no debía hacerlo. La acumulación de materiales pobres, cotidianos, vulgares, chapa tosca trabajada con pocas sutilezas, enlosado exterior cerámico, revoco, mortero N13..., es la misma que conocemos de tantos lugares fallidos, donde la arquitectura nunca ha estado, nunca estará, y por culpa, habíamos creído, siempre de esos mismos materiales. Sin embargo en Gelida está. Parece una casualidad, un hecho incomprendible, pero la realidad es ésa, el lugar estaba desde el principio, desde el momento en que se decidió trabajar lo insignificante con los recursos de lo significativo, desde que se aceptó lo real, con sus evidentes defectos, como campo de acción, no como entorno asfixiante, inhabitable y el autor se dispuso a entablar la obra con la decisión de quien sabe que se enfrenta a una batalla y no se va a rendir. El lugar, entonces, sucedió.



REHABILITACIÓN DE UN EDIFICIO DE VIVIENDA ENTRE MEDIANERAS EN GELIDA, BARCELONA, DE CALDERON-FOLCH

N11 Obsesión que se intuye que se repite a la hora de fotografiar, de elaborar las imágenes con que se ha difundido la vivienda, de captar lo que interesa de ella, es decir, de construir una mentira en definitiva.

N12 Una de tantas citas extraída del *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin, ilustra bastante bien en sus coincidencias, que vienen separadas por un lapso de siglos, cómo la idea de arquitectura -preocupaciones que ya son antiguas en el campo de la arquitectura- está presente en la vivienda, a pesar de los materiales con que se construye, precisamente por ellos:

"La vidriera de la catedral gótica es su culmen... la creciente transparencia del vidrio pulido introduce el mundo exterior en el espacio interior; las paredes revestidas con espejos reflejan la imagen del espacio interior en el mundo exterior. Aquí como allí, la 'pared' pierde su significado de clausura espacial. El 'brillo' pierde cada vez más el color propio de su esencia, convirtiéndose exclusivamente, poco a poco, en espejo de la luz exterior... esta relación entre la superficie y la luz se configura de tal modo que la luz ya no interrumpe la superficie, sino la superficie a la luz".

MEYER, A. G: *Construcciones en hierro*.

N13 A ello ayuda que dos revestimientos insignificantes, a cuyas cualidades sensibles no merece la pena prestar mucha atención, el revoco y el mortero que recubren la pared, se enreden en un juego compositivo quebrando su línea de unión, remarcando su condición plástica, cuando es justo su condición plástica lo que siempre habíamos considerado inexistente.