

14 LA IDEA MISMA

El significado alterado, de cerca y de lejos

RICARDO SÁNCHEZ LAMPREAVE

INERTE E INSIGNIFICANTE...

En la fachada que cierra la nueva plaza del Medialab Prado, la masa de ladrillo y cortén del CaixaForum madrileño tiene un pequeño letrero sobre una placa reciente de granito con una sencilla labra de aire anticuado **i1**. Exactamente sobre la clave del arco del antiguo portón numerado 27 en la calle Almadén. Pero resulta ininteligible, porque sólo contiene alguna letra y unos números dispuestos en dos líneas, desordenados. De frente al letrero, se puede advertir que unos pequeños taladros confirman que hubo más que faltan. Debió haber tres en la fila superior y cuatro en la otra. Arriba, una virgulilla delata la ñ que podría corresponder a "año". Abajo sólo se ven números; uno de ellos, el primero, un uno, está oxidado y ya comienza a chorrear. Parecen entonces dos fechas. Sin embargo, en las fotografías antiguas se aprecia bien que existieron dos placas rotuladas sobre las puertas que, centradas en sus testeros, permitían el paso desde esta calle a las dos naves paralelas. De hecho, aunque también falte alguna letra, en alguna de estas fotografías se puede comprobar que en la del número 25 estuvo escrito en tres líneas "Central Eléctrica del Mediodía". Que haya desaparecido esta placa, y que la otra se haya rehecho "tan mal", confirma que esta nueva no es más que una interpretación **i2**.

A ningún suizo que se precie de serlo, si tan magníficos medidores de tiempo son, le deberían pasar estas cosas. Resulta impensable que a Herzog y de Meuron y la Caixa, recién estrenado su edificio **N1**, se les puedan haber caído las letras de un rótulo. Todo parece indicar, por tanto, que han querido dejar un mensaje cifrado: una sola placa de las dos que hubo, nueva por más que utilice viejos rebajes, con unas

fechas desdibujadas por faltarles dígitos, incluso alguno de otro material como si se hubiera repuesto en algún momento intermedio... En definitiva, se ha sustraído el tiempo al edificio, se han desdibujado sus coordenadas temporales. Antes que seguir fechando y firmando sus obras como han hecho siempre –buscando puntos bien visibles desde la calle, significativos a veces, incluso recónditos las menos–, parece que los arquitectos prefieren hoy exprimir la última oportunidad que propicia un rótulo para abundar en lo que de conceptual pueda haber en sus edificios, anteponiendo la explicación de la idea que les anima casi a cualquier otra cosa.

Los arquitectos suizos han mantenido clausurados los huecos que tenía el edificio. Es fácil de confirmar puesto que la Central estuvo cerrada a cualquier uso desde hace años, con sus huecos tapiados como muestran esas últimas fotografías de la vieja fábrica. Por eso, para lo que pretenden, más que una restitución desigual de su cerámica –con marcadas diferencias de tono y textura en muros, cornisas, dinteles y alféizares–, los arquitectos han querido obtener, tan complacidos como indiferentes hacia el resultado, una nueva fábrica matérica. También por esto, cegados todos pero debiendo abrir alguno, los pocos huecos que necesita el edificio se han recortado en la nueva masa con una fría precisión quirúrgica, indiferente por completo al material que la forma, deleitándose en la imposibilidad de su concierto. Además, los han abierto no tanto para mirar desde el interior como para ser mirado, para que alguno de sus segmentados techos, permanentemente iluminados, sea descubierto desde la calle. Los materiales de la antigua Central Eléctrica de Mediodía son ahora materia, materia insignificante



i1 La placa de granito sobre la clave del arco del antiguo portón del número 27 de la calle Almadén.

THE IDEA ITSELF

THE MEANING ALTERED,
FROM NEAR AND FROM FAR

INERT AND INSIGNIFICANT...

On the façade that closes off the new plaza of the Medialab Prado, on the mass of brick and steel of the CaixaForum in Madrid there is a small sign on a recent granite plaque with simple work of an antiquated nature **i1**, precisely above the keystone of the arch of the old doorway of number 27 Calle Almadén. However the result is incomprehensible, there are only a couple of letters and a few numbers, disordered, placed in two lines. Beside the sign, some small drill holes can be noticed which confirm that some are missing. There should be three of them in the upper line and four in the lower. Above, a punctuation mark gives away the ñ which could be part of 'año'. Underneath, only numbers are visible; one of them, -the first, a One, is rusty. They appear to be two dates. However, in the old photos two sign plaques can clearly be seen above the doors which, centred on their strike plates, give access from this street to the two parallel warehouses. In fact, although some letters are also missing, in some of these photographs one can see on number 25 three written lines 'Central Eléctrica del Mediodía'. The fact that this new plaque is nothing more than an interpretation is proved by the fact that the original sign disappeared and the new one has been so badly done **i2**. These things should not happen to any Swiss person with pride, if they are so good at measuring time. It is unthinkable that Herzog and de Meuron and la Caixa, having just opened their building, let the letters of a sign fall off. Everything seems to indicate, therefore, that they wanted to leave an encrypted message: only one plaque of the two originals, new even if they used old mountings, with unclear dates because there are some digits missing, even some of them are of a different material as if they had been repaired at an intermediate moment... In short, they have subtracted time from the building, its temporal coordinates have been blurred. Before they keep dating and signing their works as they have always done –looking for very visible features from the street, or significant points sometimes, or even occasionally hidden points–, it seems that the architects nowadays prefer to wring out the last opportunity provided by a sign to abound in what might be conceptual in their buildings, putting the explanation of the idea which drives them before anything else.

The Swiss architects have kept the gaps the building had enclosed. It is easy to confirm this because the building was closed for years for any activity, with its openings blocked off as some of the last photos of the old factory show. Because of this, for what they want, more than an uneven restitution of its ceramics –with marked differences in shade and texture on walls, cornices, lintels and windowsills–, the architects wanted to achieve, being equally complacent and indifferent towards the result, a new material factory. Also because of this, with all the openings closed but some of them needing to be reopened, the few openings that the building needs have been cut back in the new volume with a cold surgical precision, totally indifferent to the material which forms it, enjoying the impossibility of their being in agreement.

N1 Se inauguró el 12 de febrero de este mismo año, hace dos y meses y medio. Demasiado poco tiempo para presentar desperfectos. Para lo que aquí se acaba diciendo, conviene resaltar que se abrió al público con una muestra de Cindy Sherman, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Luis Gordillo, Francesco Clemente, Ferrán García Sevilla, Carlos Amorales y Marlene Dumas, entre otros artistas.

pues se ha desprovisto de cualquier referencia a lo que allí se produjo. Y lo más importante, H&DM pretenden explicar su necesidad de borrar el tiempo en favor del objeto último, de fundir épocas y momentos para enrasar e igualar las fábricas que manejan. Así lo han hecho ya otras veces, sobre todo en edificios que fueron industriales.

Desprovisto el edificio del zócalo de sillares de granito sobre los que encontró asiento la fábrica antigua en la pendiente que baja hacia lo que fue el curso del Prado, resulta un tanto cínica la resignada apelación de los arquitectos al catalogamiento de la fachada, pues tanto lo debía estar la fábrica de sillares como la "carcasa cerámica" que sí les ha servido. Sólo cabe pensar que ha sido así porque así lo han querido. Guiados por su declarado interés por Giacometti **i3**, más que pretender

construir la ocurrencia de Le Corbusier de querer concentrar en un único punto toda la superficie de apoyo que requería la Villa Stein **i4**, H&DM no han hecho más que continuar diversas investigaciones **i5** para poder convertir, por ejemplo, una casa anclada a su tierra, dispuesta a morir donde un día nació, en un abstracto icono de la idea casa, y como tal prácticamente transportable. Y así, consecuentemente, gracias a este violento gesto de levantar y separar el edificio del suelo, incluso el rótulo de la Caixa queda hundido, en un segundo plano, bajo el edificio, ni siquiera en alto, porque ya tampoco hace demasiada falta, puesto que el gesto arquitectónico ha pasado a ser, tal como se demanda hoy a la arquitectura, el mejor signo identificador. Quienes piensen que la arquitectura se resuelve a base de gestos y aspavientos, uno solo en último extremo,

Moreover, they have opened them not to look from the inside but to be looked at, so that some of its segmented ceilings, permanently illuminated, can be seen from the street. The materials of the old Central Eléctrica de Mediodía are now matter, insignificant matter because it is lacking any reference of what happened there. And most importantly, H&DM want to explain their need to erase time in favour of the ultimate object, of mixing times and moments to make even and equal the factories they manage. They have done so before, above all in buildings that were industrial.

The building being devoid of its granite ashlar's baseboard on which the old factory was based on the slope that goes down towards what was the course of the Prado, the resigned appeal of the architects to the cataloguing of the façade is a little cynical, because the stone factory should be the same as the "ceramic carcass" which they have used. We can only think that it is so because they wanted it to be so. Guided by their declared interest in Giacometti **i3**, more than aspiring to build Le Corbusier's idea of pretending to concentrate in a single point the whole support surface required by the Villa Stein **i4**, H&DM have only continued previously started research to enable them to make a house anchored to its land, for example, and ready to die where it had once been born, to convert it into an abstract icon of the idea of house, and as such practically transportable. Thus, consequently, thanks to this violent gesture of elevating and separating the building from the ground, even the sign of la Caixa is hidden away, in the background, under the building, not even high, because it is no longer that necessary, because the architectonic gesture has become, as is nowadays demanded from architecture, the best identifying sign. Those who think that architecture is solved by gestures and gesticulations, the same thing in the end, will have seen their reflections endorsed. Even the baseboards are not what they were... In the history of giving names, new terms are always being sought, new meanings are added, given that the content of those existing is continually becoming less useful and more obsolete.

After all of this, it can only be seen as logical that the garden that the architects arranged in the plaza which adjoins its building to the Salon del Prado should be vertical, and that it should be spread over the party wall thus leaving bare the dismantled old petrol station, logical it may be but natural it is not, -the penultimate *loop* in this game of altered meanings. The visitors, whether they are architects or not, sensitive and admiring of this progressive conceptual *tour de force* end up having their photo taken in front of the garden, taking advantage of the surrealist correction of an impossible perspective. The cold emotion of the ideas.

Aldo Rossi, in his *scientific autobiography*, stated that: "Change belongs to the very destiny of things, no matter whether a single permanence has existed at any time throughout evolution. Perhaps these are the materials that compose things, bodies and consequently architecture. This possibility of permanence is the only thing which makes the landscape or constructed objects superior to people". Whatever they learnt from their recognised master continues flowing through the veins of the works of H&DM. It also flows so freely because while following it they also question it. They know only too well that evolu-

i2 Antigua Central Eléctrica de Mediodía, la esquina de las calles Almadén y Cenícero.



habrán visto refrendadas sus reflexiones. Y es que ni siquiera los zócalos son ya lo que eran... En la historia del nombrar, se buscan nuevos términos, se añaden acepciones, puesto que cada día más los ya contenidos devienen inútiles y obsoletos.

Después de tanto, que el jardín que disponen los arquitectos en la plaza que suma su edificio al Salón del Prado sea vertical **N2**, que se despliegue sobre la medianera que dejó desnuda el desmantelamiento de la antigua gasolinera, sólo puede entenderse como una decisión lógica, aunque no natural, penúltimo *loop* de este juego de significados alterados. Los visitantes, arquitectos o no, sensibles y admirados ante este progresivo *tour de force* conceptual, acaban fotografiándose con el jardín detrás, aprovechando la surrealista corrección de una perspectiva imposible. Fría emoción la de las ideas.

Aldo Rossi, en su *Autobiografía científica*, dictó: "El cambio pertenece al destino mismo de las cosas, por más que exista en toda evolución una singular permanencia. Tal vez sean éstos los materiales de las cosas, de los cuerpos y, por consiguiente, de la arquitectura. Esa posibilidad de permanencia es lo único que hace al paisaje o a las cosas construidas superiores a las personas" **N3**. Todo cuanto aprendieron de quien fue su reconocido maestro sigue latiendo con fuerza en la obra de H&DM. Y late tanto, también, porque, siguiéndole, quisieron cuestionarle. Saben de sobra que evolución, permanencia, materiales, construcción, cosas, cuerpos, paisaje, personas, posibilidad... siguen siendo las palabras a pensar y manejar, por más que investiguen nuevas acepciones, pretendan imaginativas declinaciones o pergeñen originales sintaxis.

... LA ANTIGUA CENTRAL...

Pero el juego no tiene nada de inocente; es más, resulta inquietante. No son aún, éstas de H&DM, estrategias que los libros de referencia expliquen y propongan para intervenir en fábricas antiguas. Se conserva la arquitectura para conservar la memoria, para confirmar su superioridad, como dice Rossi. Se catalogan los edificios pensando en conservarlos, muchas veces más por lo que fueron y supusieron que por sus valores más específicos. ¿Entonces era ésta la suerte que merecía la antigua Central de Mediodía, era la que tenía

prevista? A pesar de no tener mayor interés, ofrecía una buena oportunidad a la ciudad.

El edificio era uno de los escasos ejemplos de arquitectura industrial que persistía en el casco antiguo de Madrid. Otros ejemplos de este tipo de construcciones son la subestación del Cerro de la Plata y la Central Eléctrica de Mazarredo, todavía en activo, reducidas sus funciones a almacenaje, después de los incendios de hace años. Aunque las primeras pruebas de electricidad se realizaron en el Palacio Real de Madrid el 30 de enero de 1852, su uso generalizado no se produjo hasta las últimas décadas del siglo XIX. El acontecimiento que dio pie a la comercialización de la electricidad fue la boda de Alfonso XII con María de las Mercedes, lo que movió al Ayuntamiento a instalar en la Puerta del Sol la primera iluminación estable por luz eléctrica. Tras este acontecimiento, el Ayuntamiento comenzó a dar concesiones a compañías pequeñas que se dedicaron a fabricar y distribuir electricidad en un zona o barrio concreto de la ciudad. Una de aquellas compañías era la Sociedad Eléctrica del Mediodía, y levantó su fábrica sobre el solar de una antigua fábrica de bujías, La Estrella, instalada allí en 1857, justo después de esos primeros ensayos eléctricos en el Palacio Real. La Central del Mediodía abasteció a todo el sector sur del casco antiguo de Madrid.

El arquitecto que la construyó fue Jesús Carrasco-Muñoz Encinas **N4**, uno de los buenos arquitectos que han contribuido a construir Madrid con edificios, entre otros muchos, como el del semanario *Nuevo Mundo* en la calle Larra de 1908 (que después fue albergando las oficinas y talleres de numerosas publicaciones: *Papelera Española*, los diarios *El Sol* y *La Voz*, *Marca* y *Arriba* después, y por último la sede del Instituto Europeo de Diseño); el convento de Santa María Magdalena en la calle Hortaleza de 1917 (hoy sede central de la UGT); el hotel Reina Victoria con los almacenes Simeón entre las plazas de Santa Ana y del Ángel, terminado en 1923, seguramente su obra más conocida; el convento de los Capuchinos y la iglesia de Jesús de Medinaceli de 1929; el hotel unifamiliar de la calle Modesto Lafuente, del mismo año, y que aún puede verse detrás del Liceo Italiano, igual que numerosos edificios de viviendas que salpican el centro y el

N2 Obra del botánico francés Patrick Blanc, tuvo que ser replantado el año pasado después de que el implacable sol madrileño lo secara. Véase www.murverticalpatrick-blanc.com

N3 En Aldo Rossi, *Autobiografía científica: "Arquitecturas ConTextos"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, pp. 66-67.

N4 Existe una buena monografía donde queda bien patente su incuestionable relevancia para la ciudad de Madrid. Véase Óscar da Rocha Aranda y Susana de Torres Neira, *Arquitectura madrileña. Del Eclecticismo a la Modernidad*. Jesús Carrasco-Muñoz (1869-1957): La Librería, Madrid, 2002.

I4 Le Corbusier, dibujo de los soportes de la Villa Stein en Garches, 1927.

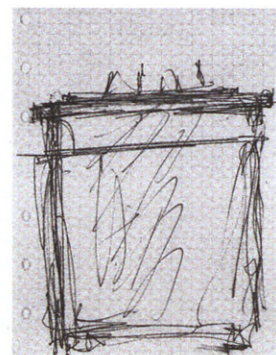
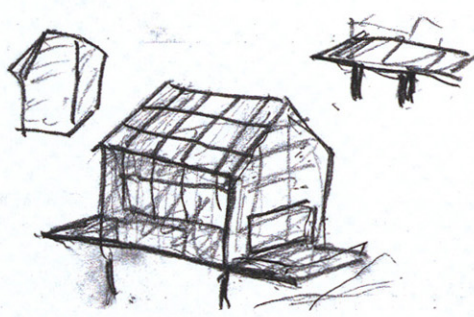
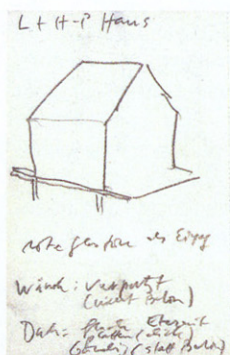
tion, permanence, materials, construction, things, bodies, landscape, people, possibility are still the words that should be thought and managed, no matter how much they look for new meanings, or decline them imaginatively, or design an original syntax.

...THE OLD POWER STATION...

But the game is not innocent at all; what is more, it is even dangerous. The strategies of H&DM are not yet something that reference books explain or are proposed for interventions in old factories. Architecture is preserved to preserve memory, to confirm its superiority, as Rossi would say. Buildings are catalogued with the idea of preserving them, very often more for what they were and meant than for their more specific values. So, was this the destiny deserved by the old Central del Mediodía, was this anticipated? Despite being of no great interest it offered a good opportunity for the city.

The building was one of those few examples of industrial architecture that remained in the old centre of Madrid. Other examples of this type of constructions are the substation on the Cerro de la Plata and the Central Electrica in Mazarredo, still active, its functions reduced to storage, after the fires of recent years. Although the first electricity tests were done in Madrid on December 1852 at the Royal Palace, its generalised use did not happen until the last decades of the nineteenth century. The event that started the commercialization of electricity was the royal wedding of Alfonso XII and Maria de las Mercedes, which prompted the city council to install the first permanent illumination with electricity, at the Puerta del Sol. After this event the city council started issuing concessions to small companies that provided and distributed electricity in a specific area of the city. One of those companies was the Sociedad Electrica del Mediodía, and it built its factory on the site of an old factory for spark plugs, La Estrella, opened there in 1857, just after those first electricity tests in the Royal Palace. The Central del Mediodía supplied the whole of the south sector of the old centre of Madrid. The architect who designed it was Jesus Carrasco-Muñoz, one of the good architects who contributed to the creation of Madrid with buildings, amongst many, like the weekly publication *Nuevo Mundo*, in Calle Larra in 1908 (which was later to house the offices and workshops of numerous publications: *Papelera Española*, the daily newspapers *El Sol* and *La Voz*, *Marca* and *Arriba* later on, and finally the headquarters of the Instituto Europeo de Diseño); the convent of Santa Maria Magdalena in Calle Hortaleza in 1917





ensanche del Madrid de la primera mitad del siglo XX (el de la esquina de los bulevares con Francisco de Rojas, por ejemplo).

Cuatro años después de finalizar sus estudios proyectó también la antigua Central Eléctrica de Mediodía en 1899, obteniendo la licencia de construcción el 28 de noviembre de 1900 a nombre del empresario José Batlle. Fue redactado por él mismo y por el ingeniero José María Hernández, encargado de la instalación de maquinaria, y tenía por objeto la construcción de una fábrica de electricidad a partir de la combustión de carbón para que abasteciera de energía a todo el sector sur del casco antiguo de Madrid. Pocos años después, en 1910, Unión Eléctrica Madrileña pasó a ostentar la titularidad de la Central. Para el mismo promotor y con el mismo ingeniero, construyó simultáneamente la desaparecida Central Eléctrica de Chamberí (1898-1902), en la calle Palafox, un edificio de características similares.

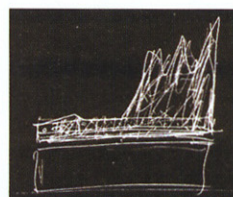
La Central de Mediodía estaba formada por dos grandes naves paralelas con cubiertas a dos aguas y fachadas de doble vertiente en los frentes de las calles Almadén y Gobernador, las dos que ascienden desde el Paseo del Prado hacia el centro. Se trataba de una estructura característica de las centrales eléctricas que se construyeron en Madrid en aquellos años. Las cubiertas eran de madera sobre cerchas de acero roblonado, con un lucernario en la parte central que permitía la iluminación cenital. Respondían todas ellas al prototipo de fábrica derivado de las estaciones de ferrocarril, al necesitar configurar un espacio interior completamente diáfano. Describir una supone describir todas. La de Mediodía en concreto era una construcción de gran sencillez y sin apenas concesiones decorativas en sus fachadas, en las que sólo se resaltaron las pilastras de las

esquinas y unas molduras y recuadros en los vanos. Incluso éstos últimos responden a un modelo muy funcional: el arco rebajado que permite abrir huecos mayores y aligera los empujes actuando como arco de descarga. En el interior, inicialmente se dispusieron tres calderas generadoras de vapor construidas en Mahón por la empresa Maquinista Naval, tres máquinas de vapor horizontales de 120 caballos construidas en Inglaterra, y tres dinamos de corriente antigua de 80 kw de la casa Oerlikon de Zürich. Para soportar el peso de la maquinaria, los forjados de la planta baja se apoyaron en una serie de arcos de medio punto sobre pilares de sección cuadrada, una solución de gran efectividad basada en recursos tradicionales. Una serie de intervenciones parciales e iniciativas frustradas se sucedieron a lo largo del siglo de vida de la fábrica.

Después de la obra que llevó a cabo Carrasco-Muñoz, intervino Modesto López Otero en 1916 en una pequeña reforma. Por supuesto, mientras estuvo en funcionamiento, la Central tuvo las obras de mantenimiento necesarias. Y así se fue dando noticia, según su alcance e interés, de la instalación, por ejemplo, por ejemplo, de una planta refrigeradora capaz de enfriar 300 metros cúbicos por hora para la máquina de vapor de 1.000 caballos sistema Echer-Wisse que había montado el director técnico de la Central, José Benito Ortega. En 1921, gracias al aumento de las tarifas de viaje, se construyó una nueva central eléctrica en la calle del Gobernador, contigua a la de Mediodía, para el suministro de energía a los tranvías. Sendos proyectos de Sebastián Mateu Bausells y Gilbert Barbany Fontdevila de 1989 y 1996, plantearon unas obras de rehabilitación que no se llevaron nunca a término porque la Caixa adquirió las primeras naves en 2001 encargando el proyecto de remodelación a Jacques

Herzog & de Meuron, Casa en Leymen, 1997, y Alberto Giacometti, *Composition avec trois figures et une tête*, 1950.

15 En la futura Filarmónica de Hamburgo, por ejemplo, H&M elevan una amplia y variada topografía de espacios públicos sobre los viejos depósitos portuarios del siglo pasado.



(currently the headquarters of the UGT union); the hotel Reina Victoria with the Simeón Stores between the plazas of Santa Ana and Angel, finished in 1923, -perhaps his most well known work; the convent of the Capuchinos and the church of Jesus de Medinaceli in 1929; and in the same year, the unifamiliar hotel on Calle Modesto Lafuente, which is still standing behind the Liceo Italiano, as well as many housing buildings which dot the centre and the expansion of Madrid in the first half of the twentieth century (on the corner of the Boulevards and Calle Francisco de Rojas, for example).

Four years after finishing his studies, in 1899, he also designed the old Central Eléctrica del Mediodía, the building licence being granted on the November 1900 in the name of the businessman Jose Batlle. He redacted it himself with the engineer Jose Maria Hernandez, who was in charge of installing the machines, and the aim was to build an electricity factory from coal combustion to supply energy to the whole sector of the old centre of Madrid. A few years later, in 1910, Union Eléctrica Madrileña took ownership of the Power Station. He built, for the same developer and with the same engineer and at the same time, the now disappeared Central Eléctrica de Chamberí (1898-1902), in Calle Palafox, a building with similar characteristics.

The Central de Mediodía was formed by two big parallel buildings with two inclined roofs and double faced facades on the fronts of Calle Almadén and Calle Gobernador, the two streets which go up from the Paseo del Prado to the centre. It is a structure that is characteristic of the power stations which were built in Madrid at that time. The roofs were made of wood on trusses of riveted steel, with a skylight in the central part which allowed light to enter from above. All of these features match the archetype of a factory derived from railway stations, with the need to create a well illuminated interior space. To describe one is to describe them all. The one at Mediodía in particular is a building of great simplicity with



hardly any decorative features on its facades, in which only the plasters at the corners and some mouldings and boxes on the panels stand out. Even these match a very functional model: the lowered arch allows the opening of larger spaces and lightens the thrusts by acting as an unloading arch. Inside, initially they placed three steam boilers made in Mahon by the company Maquinista Naval, three 120 horse power horizontal steam engines built in England, and three 80 kilowatt old current dynamos made by Oerlikon in Zurich. To hold the weight of this machinery, the forged pieces of the lower floor are supported on the roof of the basement, held up by a series of round arches on pillars with a square section, a very effective solution based on traditional resources. A number of partial interventions and frustrated initiatives followed throughout the century the installation was functioning. After the work carried out by Carrasco-Muñoz, Modesto Lopez Otero was involved in a minor reform. Of course, while it was functioning, the power station also received the necessary maintenance work. Events became newsworthy, depending on their importance and interest, for example the installing of a refrigeration plant capable of cooling 300 m³ per hour for the 1000hp Echer-Wisse system steam engine, which the Technical Director of the power station, Jose Benito Ortega, had installed.

In 1921, due to the increase in distribution charges, a new power station was built in Calle Gobernador, next to the Mediodía power station, to supply electricity to the tram network. In 1989 and 1996 both the projects by Sebastian Mateu Bausells and Gilbert Barbany Fontdevila set out some restoration works which were never finished because La Caixa acquired their first premises there in 2001 and entrusted the project for their remodelling to Jacques Herzog and Pierre de Meuron, which was presented in Madrid at the beginning of 2003. Inside, the only remaining features were the coal store and the large water tanks necessary to continually generate power.

...CHEMISTRY AND ARTISTRY

To those who have followed the careers of the Swiss architects, what can be seen in the CaixaForum will not come as much of a surprise. It is not difficult to notice known features and characteristics relevant to their research efforts in this building. Their critical biography also illustrates the change of direction in their interests that took place ten years ago when they did the project for the Ricola offices, as well as its rapid development. The exhibition which since autumn 2002 has toured Montreal, Pittsburgh, Basel and Rotterdam titled 'The architecture of thought' started to bear witness to this development. They present the models, displays and prototypes on a long continuous table full of wooden boxes where books, magazines, photographs and objects of all types are mixed, scattered with a good collection of artistic masterpieces from the second half of the Twentieth Century, from the

N5 Desde finales de octubre de 2002 hasta principios de abril del año siguiente, el Centro Canadiense de Arquitectura CCA presentó la exposición comisariada por Philip Ursprung. Confiado en la necesidad de proponer nuevas vías que revelen el proceso de transformación de la arquitectura, Ursprung propuso a los arquitectos montar una suerte de museo imaginario. Con sustanciales diferencias en esta idea expositiva, después se pudo ver en Pittsburgh, en Basilea y en Rotterdam hasta finales de 2004.

i6 Partes de mesas de la exposición *Arqueología del pensamiento* en el Centro Canadiense de Arquitectura de Montreal.

Herzog y Pierre de Meuron, que lo presentaron en Madrid al comenzar 2003. En el interior, sólo quedaban entonces la carbonera y los grandes depósitos de agua necesarios para generar corriente continua.

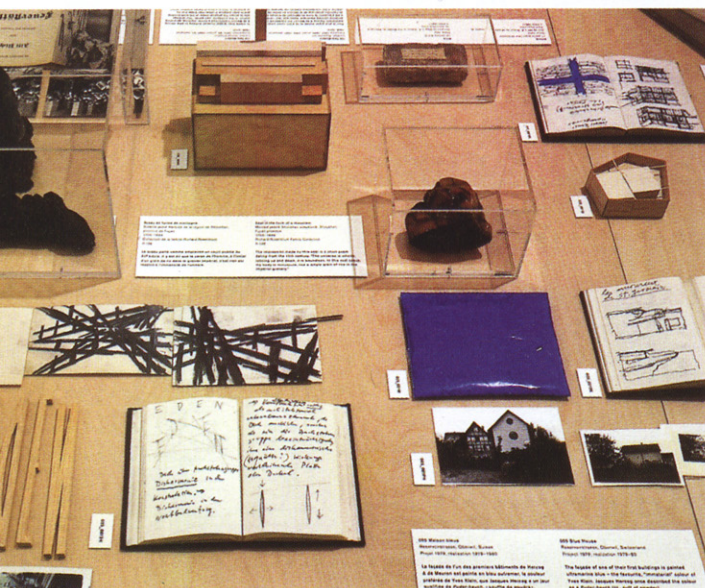
... ARTÍSTICA Y QUÍMICA

A quienes sigan con fidelidad la trayectoria de los arquitectos suizos, poco sorprenderá cuanto se puede descubrir en el CaixaForum. No es difícil advertir en su edificio madrileño rasgos conocidos y características propias de sus empeños investigadores recientes. Si acaso sorprende, por más que devenga finalmente un pretexto volumétrico, el énfasis puesto en la definición de las cubiertas a cuenta del paisaje quebrado de las más próximas.

Su bibliografía crítica coincide en advertir el cambio de dirección que siguieron sus intereses hace diez años cuando proyectaban las oficinas de Ricola, tanto como su sostenido desarrollo posterior. Así comenzó a atestiguarlo la exposición que desde el otoño de 2002 se pudo ver en el CCA de Montreal, titulada *Arqueología del pensamiento* **N5**. Presentaba sus propias maquetas, muestras y prototipos en una extensa y continua mesa repleta de cajas de madera y vitrinas donde se mezclaban con libros, catálogos, periódicos, fotografías, fósiles, insectos, juegos y objetos de toda índole, salpicada a su alrededor por una buena colección de obras maestras del arte de la segunda mitad del siglo XX, desde el traje de fieltro de su otro maestro, Joseph Beuys, en adelante, con todos sus referentes conceptuales

de estos últimos años: Andy Warhol, Donald Judd, Alberto Giacometti, Richard Artschwager, Dan Graham, Georg Baselitz... Una confrontación útil, puesto que para empezar permitía reconocer la obra de los arquitectos abiertamente seducida por la radicalidad de la respuesta artística en todos ellos.

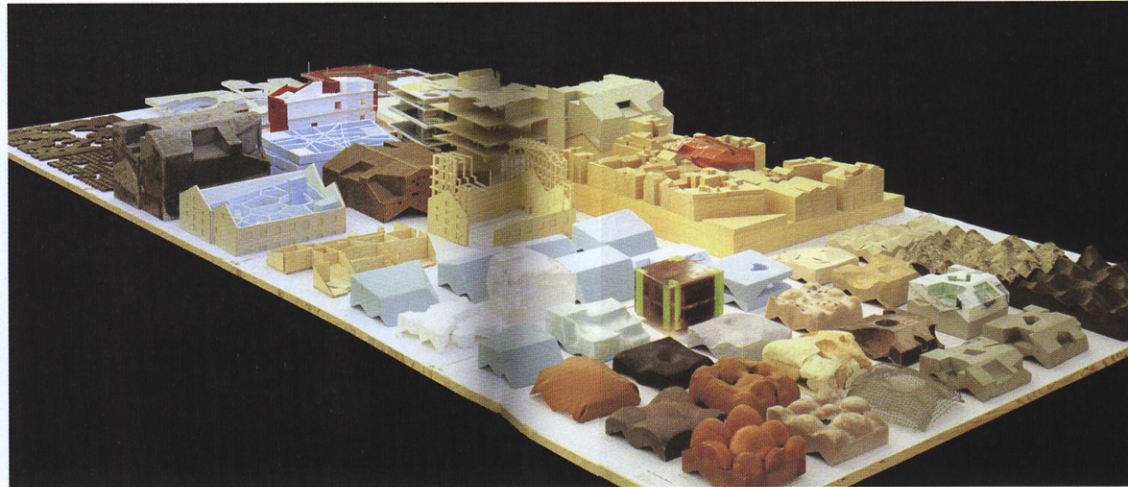
Mientras se asocie el nombre de Beuys —el otro personaje, junto a Rossi, desde el que explicar la obra de H&M— a los materiales que empleó, considerados hasta entonces como inservibles para fines artísticos, seguirá siendo referencia obligada de su trabajo. Sin duda Beuys pertenece a los ámbitos definidos por Adorno para relacionar el progreso y evolución de los materiales con el indicio de las artes vanguardistas. Muchas experiencias derivadas directamente de la realidad podrían confirmar esta teoría, al haberse transformado en arte. Baste recordar, por ejemplo, las nuevas posibilidades que para la pintura propiciaron las formas de producción asociadas a la combustión, con Yves Klein "pintando" con fuego en el Centro Francés de Investigación del Gas en febrero de 1961. En este sentido, Beuys ha ejercido una notable y duradera influencia, convirtiendo las materias más alejadas de cualquier pretensión formal transcendentalista, las más estrictamente opuestas a la misma, en sus materiales preferidos. Fieles, ceras, grasas, aceites, miel... materias de todo tipo que, en sí mismas, no se prestan a mantener una determinada forma y en cuyo procesamiento el componente material prevalece sobre



velvet suit of their other master, Joseph Beuys, onwards with all the conceptual references from recent years: Andy Warhol, Donald Judd, Alberto Giacometti, Richard Artschwager, Dan Graham **i5**. A valuable comparison, given that to start with it makes it possible to recognise in the architect's works their undoubted interest in the radical nature of the artistic response. Finally, as a background to all of this, it only remains to be thankful that, among other questions, the recognition of architecture as the centre of contemporary culture emerges.

While the name of Beuys, -he is along with Rossi the other person who we need to look at when explaining the work of H&DM, is associated, the materials that he employed, until then considered unworkable for artistic ends, will continue to be an obligatory reference in his work. Without doubt Beuys belongs to the spheres defined by Adorno to relate the progress and evolution in materials with the sign of the avant-garde arts. Many experiences directly derived from reality can confirm this theory, having been transformed into art. It is sufficient to remember, for example, the new possibilities for painting presented by forms of production associated to combustion, with Yves Klein 'painting' with fire in the French Gas Research Centre in February 1961. In this sense, Beuys has exercised a notable and lasting influence, by making the materials that are most distant from any kind of formal transcendentalist pretension, those most strictly resistant to it, his favourite materials. Felt, wax, grease, oil, honey, substances of all types which, in themselves, do not lend themselves to maintaining a particular shape, and in the processing of which the material element prevails over the formal, exactly as can be noted in the work of H&DM. They are materials that are not subject to the forms appropriate to the classical arts. They are characterised by the demand for recognition of the material which, through its forms is not only ennobled and becomes apparent, but also looks inside itself. In his experiments Beuys observed, for example, the reactions of thermo-sensitive materials to investigate the relationships between movement and form, heat is the fundamental element of all change. The transformation of the substances would then be, to energy, origin. Without doubt H&DM are referring to this energy when, in their notes for the CaixaForum, repeated throughout the media in a single statement, they appeal to the attraction that is the 'powerful mass of the old power station'. This is influenced by Basel, one of the gravitational points of both contemporary art and the pharmaceutical industry for which they have worked so much. This work has, in the last decade, intensely underlined the fascinating correspondence between the transformation undergone by inert material in art and the way in which chemistry creates new preparations. Finally, intellectual curiosity and the desire for risk make up the most plausible manner for combating the *impasse* which can be detected in all areas of architecture.

Favoured by the redundant reflection which demands the exhibition and continuous publication of their work, their projects and their way of working, their work is raising paradoxes born from the continued interpretation that others (Rémy Zaugg, Thomas Ruff, Jeff Koons...) have accomplished about their theoretical exploration of the nature of architecture. In 1991, at the Venice Biennial, the exhibition of their work "only" consisted of the photographs of their works taken by different photographers. Since then they have entrusted their work to a different interpreter. Why not do it this way when, for some years now, H&DM have been able to see their work continually exhibited as if it was a casual recollection of archive documents, recovered from the ruins of their studio (models, prototypes, surviving parts in some form or another) as if they were fossils in a peat bog? **i6** Why not think about making architecture meaningless, to manipulate it, to alter it, when it is something already done by them and everyone around them every day? Why shouldn't they organize their own projects eventually compiling all their work materials? Any exhibition curator who goes through H&DM's studio will feel like a fortunate archaeologist of curious models discovering them without knowing their true meaning. Even if it is just to put them together and rest them on the top of a table... **i7** Why should we prevent them from imagining themselves as part of the imaginary museum of modern art of Marcel Broodthaers?



i7 Mesa con la colección de maquetas, pruebas y prototipos del proyecto para el CaixaForum, publicada en *El Croquis* n.129-130.

el formal, exactamente como podemos advertir en la obra de H&DM. Son materiales no sometidos a la primacía de las formas propia de las artes plásticas clásicas. Encierran un carácter de reivindicación de la materia que, a través de las formas, no sólo se ennoblece y se hace aparente, sino que se vuelve hacia sí misma. En sus experimentos, Beuys observaba, por ejemplo, las reacciones de los materiales termosensibles para investigar las relaciones entre movimiento y forma, pues el calor es el elemento fundamental para todo cambio. La transformación de las sustancias sería, por tanto, energía, origen.

Sin duda se referían a esta energía H&DM cuando han apelado en su memoria del CaixaForum, repetida en todos los medios pues sólo han difundido un texto único **N6**, al imán que supondrá "la poderosa masa de la antigua central eléctrica". Imbuido de la ciudad donde se produce, uno de los centros de gravedad tanto del arte contemporáneo como de la industria farmacéutica para la que tanto han trabajado, su trabajo -como si tuviera denominación de origen- ha subrayado intensamente durante esta última década la fascinante correspondencia entre la transformación sufrida en el arte por la materia inerte y el modo en que la química crea nuevos preparados. Finalmente, su curiosidad intelectual y su gusto por el riesgo, por ensismados o intransitivos que resulten, constituyen la manera más plausible de combatir el *impasse* que se detecta en tantos ámbitos de la arquitectura y reflojan a la arquitectura como centro de la cultura contemporánea. Favorecidos por la redundante autocritica que exige la exposición y publicación

continua de sus obras y proyectos, su trabajo viene planteando paradojas que se podrían rastrear en la continuada interpretación que otros (Rémy Zaugg, Thomas Ruff, Jeff Koons...) han venido realizando de su exploración teórica sobre la naturaleza última de la arquitectura. Ya en 1991, en la Bienal de Venecia, la exposición de su trabajo consistió "únicamente" en la exposición de las fotografías que de sus obras habían realizado otros tantos fotógrafos. Desde entonces han venido confiando su trabajo a diferentes intérpretes que, de alguna manera, han podido reinterpretar sus intenciones y logros.

¿Cómo no hacerlo así cuando, desde hace años, H&DM pueden ver continuamente expuesto su trabajo como si fuera una recolección casual de documentos de archivo, extraídos entre las ruinas de su estudio (maquetas, prototipos, partes supervivientes de una manera o de otra), como si de fósiles se tratara? **i6** ¿Cómo no pensar en desproveer de significado a la arquitectura, de alterarlo al menos, cuando es lo que todos los días ya hacen ellos y cuantos les rodean? ¿Cómo no pensar sus propios proyectos manipulando y conceptualizando su significado último? Cualquiera que recorra el estudio de H&DM imaginando tener que exponer o explicar su manera de hacer se sentirá como un afortunado arqueólogo de "cosas" curiosas, descubiertas sin conocer su verdadero significado. Aunque sólo fuera para dejarlas agrupadas todas y depositadas sobre una mesa... **i7** ¿Cómo impedir que ellos mismos imaginen sus edificios formando parte de aquel museo imaginario de arte moderno que propuso Marcel Broodthaers?

N6 Véanse, por ejemplo, *El Croquis* n.129/130: Herzog & de Meuron 2002-2006. Monumento e intimidad, 2006.III, pp. 338-339, y *AV Monografías* n.114: Herzog & de Meuron 2000-2005, julio-agosto 2005, p. 150.