

Construir la sensación

“Le vide coloré, ou plutôt colorant, est déjà force”.

(Deleuze et Guattari. “Qu’est-ce que la philosophie?”. Les Éditions de Minuit. 1991.

Hace no tanto tiempo, situé la obra, (algunas obras), de Sol Madridejos y Juan Carlos Sancho, en un ámbito experimental que reflexiona sobre el **vacío**, ya sea el sustraído de la *caja arquitectónica*, o aquel determinado por el *pliegue*, en cuanto marco de su significado.

Una intuición basada en lo determinante de las texturas en la cualificación del vacío, como un concepto que sustituye a aquél, tan utilizado por las vanguardias arquitectónicas del pasado siglo, de *espacio*, directa transcripción de la noción físico-matemática.

El nuevo museo de Alicante, destinado a acoger la abstracta colección de Eusebio Sempere, supone un paso más en esta intensa inmersión en las posibilidades expresivas del plano y la materia, con los que la arquitectura *construye la sensación*.

El proyecto surge, en su estrategia morfológica, de la decisión de completar una manzana dentro de un tejido urbano que, aunque conserva en su trazado las características de su configuración histórica, ha sufrido profundas alteraciones, como consecuencia de la presencia de unas banales arquitecturas que no se ajustan ni a la escala, ni a la lógica de la parcelación. Aún así la nueva arquitectura atiende a su localización, en relación con requerimientos exteriores que determinan la orientación de su organización interna, poniendo en cuestión el tópico platónico de la autonomía compositiva y la isotropía espacial con la que se definía la *caja arquitectónica* moderna.

La geometría que modula las plantas está determinada por la doble dirección que conjugan el eje central, donde se ubican las circulaciones en sentido vertical, y la alineación que subyace en la deformación del viario que discurre paralelo al límite marítimo, en su encuentro con la empinada topografía de la ladera posterior. La ortogonalidad de esta trama refuerza la *frontalidad* de la edificación preexistente, el Palacio de la Asegurada, a la que se adosa la ampliación, en su confrontación con la plaza de Santa María, donde la Iglesia establece la jerarquía de escalas, y justifica la subordinada, y neutra fachada, de la adición.

La diferencia de cotas entre las calles Villavieja y Balsea origina una sección del museo en parte escalonada, la de los retranqueos de los volúmenes que superan la altura de la cornisa del antiguo palacio, pero que, en realidad, se subordinan a un *parti* de volumetría unitaria, que responde así, de forma atenuada y discreta, a la distinta condición de las exigencias del contexto urbano desde donde se genera.

La habilidad del proyecto reside, inicialmente, en esa voluntad de conjugar el compromiso con una composición unitaria y la necesaria fragmentación que la localización demanda. Y, sobre todo, en esa estrategia, tan contrastada en la obra de estos arquitectos, de *sustracción* y *subdivisión* de la forma simple, para introducir un alto grado de complejidad en la percepción espacial.

Luz y espacio como categorías diferenciadas en la poética de la modernidad, pero en realidad interdependientes en la lógica perceptiva. Al menos en aquella concepción *óptica*, que justifica la arquitectura en términos de *pura visibilidad*, esa pesada losa represiva que condiciona *lo sensible* en la recepción de lo real. Una dualidad presente no sólo en la teoría arquitectónica, sino también en la reflexión estética más general, y que no contempla la *espesor* de la mirada, la multiplicidad del ojo, ya sea óptico al ser solicitado por la luz, o táctil en la exigencia del color. Ese *ojo en celo* que definía Paul Gauguin como el ojo del pintor.

Que mirar o sentir la arquitectura es un falso dilema, tiene su demostración en la apreciación de este museo, en como nos sentimos afectados por la modulación del vacío. Lo que proviene de la proyección de los planos mono-

cromáticos en los techos altos, o de los reflejos de la luz en los suelos de los patios exteriores, recubiertos de canicas de cristal coloreado. Con lo que el Tiempo, es decir, el cambio, se incorpora a nuestra experiencia.

Porque se trata, en este caso, de una arquitectura donde la *textura*, que ya no es el acabado superficial de la materia, sino *vibración* del material activado por la luz, tiende a cuestionar la Forma, en lo que esta tiene de código convencional. Y nos devuelve la intuición de que toda poética formal lleva en sí el germen de lo totalitario, enfrentándonos con la pregunta de cual es el papel de aquella en una arquitectura como ésta, entiendo la forma como la representación de un modelo. O lo que es lo mismo, la codificación que se corresponde con una estética refinada, atenta al autocontrol de lo orgánico.

Escuchemos a Mario Perniola: “El sentir formal se manifiesta asimismo de manera opuesta como repetición infinita de una configuración, de un modelo, de un *pattern* que se percibe como ejemplar y que, por ende, está destinado a ocupar todo el espacio del que se dispone, a transformar el caos en un universo completamente ordenado, a hacer surgir una fuerza formal añadida que considera que aún no ha cumplido su tarea. El *horror vacui* que alienta esta actitud no es la otra cara del *amor vacui* que impulsa la eliminación de la forma: la lógica extremista del todo o nada es consustancial al sentir artístico moderno”.

Entre los dos extremos, el del silencio ante la forma, o el de la adopción acrítica de todo lo dicho, se sitúa la única posibilidad de no ahogar el rumor de la vida, de captar las fuerzas implícitas en lo vital, de sentir lo esencial.

Volvamos al museo de Alicante. La articulación espacial está delimitada por unos planos abstractos que configuran la presencia de un orden visual, derivado de un código plástico basado en la alternancia y repetición, y en la relación cambiante de la figura y el fondo, lo que de manera convencional definimos como *forma*.

Pero es el *vacío*, el intersticio o *fisura* entre los planos, que no en el espacio geométrico, donde reside la experiencia de las fuerzas, de los ritmos como tensión dinámica. Este *vacío coloreado* resume la vitalidad de la obra que no queda ahogada por la codificación estilística.

Es importante señalar la necesidad de superar la noción tradicional de *forma*, más allá de su comprensión como *contorno*; es decir la figura geométrica opuesta a la materia. O aquella de Henri Focillon que definía la forma plástica como “una construcción del espacio y la materia”, con lo que la situaba en un territorio inestable, donde se conjugan todos los elementos heterogéneos que se relacionan en la configuración-percepción.

El artificio compositivo de la subdivisión de la *caja* posee la condición, en este caso, de canalizar la luz natural a todos los niveles del edificio, así como contribuir a el efecto de *transparencia*, desde aquella noción establecida por Rowe y Slutzky, la de *profundidad*, como la posibilidad de que cualquier localización puede referirse a dos, o más, sistemas de referencia.

En este caso serían el que determina el modulado eje horizontal, en el que la geometría construye una secuencia rítmica, en tensión con el orden vertical, que tiene un carácter abierto y un grado de articulación más flexible.

Dos mecanismos arquitectónicos están en el origen de esta composición, la reinterpretación del *Citrohan* corbuseriano y el del *Raumplan* de Loos. Modelos que presentan una disimilitud de planteamiento a pesar de sus semejanzas aparentes.

Mientras que el segundo se relaciona con la *fluidez* espacial de un *interior*, y con la tensión de borde que provoca un núcleo expansivo delimitado por un contorno, en el primero predomina la *flexibilidad* del espacio en función con su capacidad de apertura o *conexión* con el *exterior*. La síntesis de ambos sólo ha tenido lugar en las experiencias tardomodernas, y siempre subordinada a un necesario desequilibrio. Y la arquitectura de Madridejos/Sancho controla esa tensión entre un exterior *presentido* y un interior de *fluidez* visual, donde la percepción *táctil* recrea un ámbito, y una atmósfera, que anticipa el diálogo con la futura colección del MACA.

Si el *formalismo*, en cualquiera de las disciplinas artísticas, se detecta por la presencia *dominante y estable* de las relaciones fijas entre los elementos de una estructura formal, también establece una jerarquía respecto a otras figuras virtuales o potenciales, que están subordinadas a la figuratividad dominante en la composición. Del grado de sometimiento a este control formal depende la vitalidad de la obra, puesto que la *exhibición impúdica del orden formal* tiende a ahogar la *potencialidad sensible* que aquella posee.

Como aquellas poéticas contemporáneas que no han sucumbido a la tentación de lo orgánico, (en esa interpretación banal que, paradójicamente, desemboca en propuestas de cristalización formalista de una malentendida movilidad), la arquitectura del MACA se mantiene en ese frágil límite entre lo *formal* y lo *aformal*, donde surge la posibilidad de la existencia, y el reconocimiento, de *conexiones entre elementos heterogéneos*.

Podemos, por tanto, deducir la existencia de *dos niveles* en esta arquitectura; el que se fundamenta en el *sistema de relaciones* entre sus elementos, (esa *plasticidad* de los planos materiales), donde reside la primera comprensión de la forma, y aquel que pertenece al *olvido* de las predeterminaciones formales, más cercana a la experiencia en sí del *espesor* de la espacialidad.

En el primer caso, los elementos arquitectónicos tienden a presentarse en su singularidad, y permite reconocer *intervalos*, o distancias entre ellos. Es el ámbito que nos permite definir articulaciones espaciales, donde la geometría constituye una herramienta fundamental.

En el segundo, los flujos, las *continuidades* que escapan al análisis tradicional, intensifican la experiencia desde su contingencia, y tienden a subvertir la estabilidad formal del inicio.

De la confrontación entre los dos niveles surge una nueva noción de forma, aquella que se entiende como instancia intermedia entre la lejanía de lo visual-abstracto, y la proximidad de lo táctil, lo que la define como el límite difuso que se detecta entre lo *presente* y lo *ausente*.

Y que la intensidad de lo existencial, (lo que proviene de lo *sin forma*), se reinserta con naturalidad en la sintaxis arquitectónica.

Textura y *Geometría* son las polaridades que constituyen el marco donde se despliega el sentido de esta obra arquitectónica. Una obra que nos confirma la intuición de que la arquitectura de hoy no necesita, ni puede, renunciar a la conjunción de un cierto grado de orden formal , con la tensión que proviene de lo invisible, pero que se presenta como *sentido*.

marzo de 2010

Juan Miguel Hernández León.