



Rosa Rull i Manuel Bailo

Arquitectura transitoria

Ayuntamiento de Manresa

Manuel Bailo és professor associat al departament d'Urbanisme de l'ETSAB des del curs 1999-2000 i va ser professor de projectes a l'Escola Politècnica Superior d'Alacant des del 2003 fins el 2006. També va participar com a professor de Projectes de la Càtedra Mies de l'ETSAB durant el curs 1999-2000.

Rosa Rull és professora de Projectes IX, X i Final de carrera de l'Escola Superior d'Arquitectura (ESARO) a la Universitat Internacional de Catalunya (2001-2005). També va ser pro-

fessora de Projectes d'interiorisme (1997-2005) a l'Escola BAU, associada a La Universitat de Vic, on és professora de Projectes final de carrera des del curs 2005-2006.

Al 1990 van fundar el despatx ADD+ARQUITECTURA, on van realitzar projectes professionals entre els quals destaquen l'hotel Ciutat d'Igualada (2003), l'escola infantil a Creixell (2000) o la casa Jardí 03 a Igualada (2006). La seva obra ha estat reconeguda en nombrosos certàmens i ha estat seleccionada per els premis FAD d'Arquitectura al 2001, 2004 i 2006.



FOTO: XAVIER RIBAS.

Existe una actitud mucho más cercana a asemejar la producción de la arquitectura al mundo de los procesos. Una actitud mucho más in-formal que, en el momento de plantear el proyecto, confía mucho más en el valor intermitente de lo transitorio que en el valor definitivo de los objetos acabados

¿Qué hace este señor sentado aquí, en la montaña? ¿Por qué este señor prefiere estar entre hierbas que pinchan en vez de estar tumbado sobre el verde césped que acaban de plantar en el paseo de más abajo? ¿Cómo está sentado? ¿Por qué se ha quitado la camisa? Seguramente debe estar incómodamente sentado encima de una piedra, quizás se ha sacado la camisa, le ha dado la vuelta, la ha colocado cuidadosamente para sentarse encima. ¿Cómo es que no baja un poco más para sentarse en los nuevos bancos de la calle que acaban de urbanizar?

Últimamente parece que se han polarizado aún con más claridad dos actitudes muy diferentes en el momento de plantear un proyecto.

Por un lado está la actitud que se caracteriza por entender la arquitectura como algo cercano a la producción de objetos acabados. El resultado, una arquitectura que se presenta como única solución objetual, perfectamente acabada y totalmente depurada, capaz, desde su propia integridad formal y desde su absoluta lógica intelectual, de responder a cualquier solicitud. Se trata de arquitecturas en las que la confianza total en la fuerza del objeto acabado permite considerar que éste, el objeto, será capaz de admitir cambios en el programa, así como también cualquier transformación de su propio entorno. Son muchas veces arquitecturas en las cuales su principal virtud –y otras tantas también su principal defecto– es la confianza en su inexpugnable y dura integridad formal.

Por otro lado, existe una actitud mucho más cercana a asemejar la producción de la arquitectura al mundo de los procesos. Una actitud mucho más in-formal que, en el momento de plantear el proyecto, confía mucho más en el valor intermitente de lo transitorio que en el valor definitivo de los objetos acabados. Esta segunda actitud entiende la arquitectura como un resultado pasajero, nunca final, de un proceso aún por acabar, en el que se pretende mezclar el azar con el razonamiento lógico inteligible. Se trata de una manera de producir la arquitectura en la que una continuada inestabilidad se considera el catalizador capaz de enriquecer y mejorar de una manera arrítmica el proyecto.

Esa arquitectura de lo transitorio tiene una manera propia de entender su relación con el tiempo y el lugar en el que se produce. Paradójicamente la propia conciencia de su temporalidad permite tomar prestadas, sin complejos, las condiciones de su tiempo y su lugar, convirtiéndose en una arquitectura cómplice.

Podríamos tomar como referencia la mirada particular de algunos arqueólogos sobre la estructura de algunas ciudades, donde diferentes estratos históricos –Troya– o funcionales –infraestructuras– realizados en tiempos diferentes mantienen entre ellos una relación de superposición selectiva: uno sobre otro, sin ser una copia exacta pero a la vez sin haber desestimado totalmente el estrato anterior. Cada uno consciente de ser un sistema autónomo pero comprometido con un pasado y un futuro.

Esa misma comprensión del valor del tiempo en la arquitectura la hemos podido encontrar, paradójicamente, en algunas construcciones efímeras. Como por ejemplo cuando Alison y Peter Smithson plantean en 1959 “A solar pavillion, Upper Lawn”. El dibujo meticuloso del proyecto en sección, en el que se reflejan desde los restos y las fisuras de la pared del pozo, hasta la oscura sombra de los diferentes pavimentos que ocuparán el jardín, desde los inmensos árboles caducifolios vecinos hasta los arbustos volando por encima del antiguo e irregular muro de piedra del ochocientos, no es más que el reflejo de una mirada penetrante a lo superficial que quiere captar con detalle y atención el paso del tiempo.

Esa mirada intensa por estratos temporales les ayudará a posicionarse ante los restos del pasado y a reconocer la simpatía por la sinceridad de lo que es antiguo. Qué mejor que convertir la vivienda en un pabellón para hacer más evidente el peso del pasado y construir así una arquitectura efímera sin pasado ni futuro.

Una actitud que ya se les reconoce en la exposición “This is tomorrow”, de 1956, en la que, para proponer la arquitectura del futuro, construyen, dentro de un recinto-patio realizado con un cerramiento revestido con material reflectante que desdibuja el perímetro-emplazamiento, una barraca de madera con un techo transparente cubierto de recuerdos. Los Smithson proponen construir el futuro con materiales usados, cargados de historia y de experiencias, en vez de materiales nuevos fruto de la investigación tecnológica del momento.

Ambas imágenes claramente tratan del interés por captar los efectos efímeros del paso del tiempo.

También podríamos tomar como referencia la reflexión particular sobre las condiciones de tiempo y de lugar que descubrimos en algunos ejemplos de espacio público. ¿No es el espacio público el proyecto que mejor debería ejemplificar el proceso inacabado y abierto como método de proyecto? Si el espacio público es, por definición, un proyecto no solo de una única propiedad y, por tanto, un espacio para todos, un espacio anónimo, ¿no debería ser precisamente por estas condiciones un espacio sin forma añadida?

Como los 740 *playgrounds* de Aldo van Eyck, propuesta realizada en la ciudad de Ámsterdam durante los 31 años que van de 1947 a 1978 para aprovechar los solares vacíos y bombardeados durante la Segunda Guerra Mundial para construir unos nuevos espacios públicos, unas áreas de juego infantil. Van Eyck propuso una serie de actuaciones mínimas en solares marginales para ofrecer un nuevo lugar de relación y juego en la ciudad. Los *playgrounds* fueron unas intervenciones urbanas transitorias de muy bajo coste que lentamente consiguieron transformar totalmente la vida de la ciudad.

En su momento representaron una nueva manera de proyectar el espacio público. Con el diseño e industrialización de la colección

de mobiliario urbano para los juegos de los niños y la producción en serie de las soluciones constructivas para su urbanización, los 740 *playgrounds* se fueron ejecutando por todo Ámsterdam sin prácticamente necesidad de hacer dibujos para su construcción.

Se trataba de un proyecto urbano pensado como un sistema. No importaba tanto el resultado final sino conseguir que aquel espacio residual se convirtiera en un nuevo lugar urbano para la gente. Él mismo escribe en *El interior del tiempo y otros escritos*:

“Cuando el pasado se recoge en el presente y el creciente cuerpo de la experiencia encuentra un lugar en la mente, el presente adquiere una profundidad temporal, pierde su acidez instantánea, su cualidad de corte de navaja. Se podría llamar a esto la interiorización del tiempo o el tiempo convirtiéndose en transparente. Veo pasado, presente y futuro como un continuo, activo en el interior de la mente. Si no es así, los artefactos que hacemos estarán vacíos de densidad temporal, de capacidad de asociación.”

Actualmente parece que hay una tendencia a proyectar también el espacio público como un objeto arquitectónico acabado, olvidando esa condición substancial de su razón de ser, la transitoriedad. La foto que encabeza el texto pertenece al antropólogo y fotógrafo Xavier Ribas. En su análisis sobre el espacio público de la Barcelona postolímpica consiguió reunir una serie de imágenes que lo cuestionaban. El exceso de inversión, convertido en un exceso de diseño, y una programación automática o comercial parecían predecir el uso que de él debía hacer el usuario. En esa misma búsqueda descubrió lugares marginales donde el individuo podía ejercer su libertad de uso del espacio público, convirtiéndolo en doméstico más que en simbólico.

Todas estas referencias no corresponden a arquitecturas objetuales. Tampoco a arquitecturas donde el mercado establece las leyes que aprovecha el proyecto para desencadenar propuestas directas y automáticas. Tienen en común mantener una actitud que pretende, desde una posición crítica, realizar propuestas cómplices con el tiempo y con el lugar. Propuestas que, sin ser pintorescas ni historicistas, valoran el lugar y el tiempo entendidos como fragmentos activos cargados de experiencia e información. Propuestas de sistemas abiertos y finales inciertos que dejen lugar para las transformaciones: no consideran tan importante el contenido, fugaz, sino el cómo se trabaja con él.

Como define Michel Foucault en el prólogo de *Les mots et les choses*, un nuevo concepto de espacio en contraposición a las utopías –esos espacios sin lugar, irreales– y al que llama “heteropía”, entendiendo que son aquellos espacios capaces de ser varios lugares a un mismo tiempo o de ser varios tiempos en un mismo lugar. Un lugar mágico por su capacidad de permitir imaginar, pero a la vez necesariamente cargado de eficacia y racionalidad. Un proyecto más lleno de estrategia que de forma.

¿Cómo trabajar en esta dirección?

LO VIEJO ES NUEVO

En 1870 el arqueólogo alemán H. Schliemann empieza las excavaciones para localizar la histórica ciudad de Troya. Unos años más tarde, su compatriota Wilhelm Dörpfeld continua las excavaciones y descubre que la ya localizada Troya no consistía en una ruina histórica de un solo estrato, sino que en ella se reconocían nueve ciudades, nueve historias, en nueve niveles diferentes y superpuestos. En 1882, Wilhelm Dörpfeld elabora un plano arqueológico en el que se representan esas nueve ciudades superpuestas.

Se trata de un plano emocionante porque refleja la densidad del proceso de construcción y destrucción de una ciudad. Un plano que también sorprende por la poca relación y coincidencia que se observa entre los diferentes estratos superpuestos. Según Dörpfeld, las nueve ciudades de Troya no se construyeron una sobre otra desestimando y despreciando totalmente el estrato anterior; tampoco se trataba de una copia y reconstrucción obsesiva de lo que anteriormente se había destruido. El dibujo de Dörpfeld reproduce el producto de un proceso de superposición selectivo.

El plano de Troya de Dörpfeld, como los de tantas otras ciudades, refleja la complejidad de la ciudad y muestra la yuxtaposición como condición inherente de la urbe en todas sus edades. ¿Es la ciudad el resultado de la superposición de diferentes sistemas autónomos? ¿Qué grado de independencia hay entre los diferentes estratos?

La arqueología permite, en este caso, entender la realidad de la ciudad no como resultado de un proceso lineal, sino como un sistema de superposiciones y cruces de diferentes lenguajes. Acer-

car esa mirada del arqueólogo al arquitecto permitiría entender la arquitectura como un sistema autónomo a la vez que como un estrato intermedio comprometido entre un pasado y un futuro.

En el proyecto para la remodelación del Ayuntamiento de Manresa, el nuevo núcleo de comunicación vertical necesario para el funcionamiento del edificio, al situarse sobre la fachada trasera, resuelve a la vez el cerramiento del edificio, actualmente en ruinas.

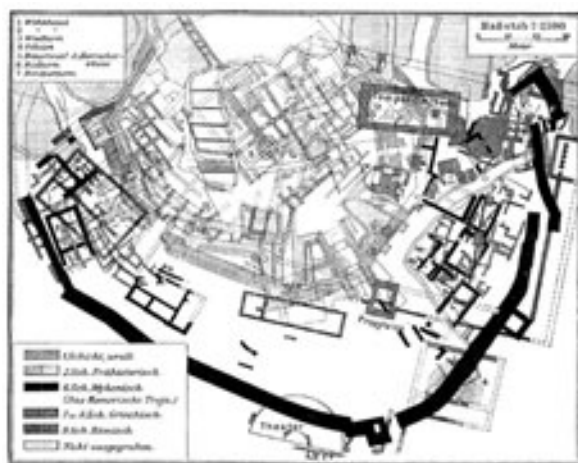
El nuevo cerramiento no pretende ser entendido como un añadido desde el exterior, sino como una continuación material de la propia fachada que puntualmente adapta unas geometrías ocasionales.

Por esta razón se propone su construcción a partir del revestimiento de la estructura base con materiales tecnológicamente contemporáneos que, a la vez, dialoguen con el edificio existente y el casco antiguo: unos paneles simplemente revocados y, puntualmente, vidrio.

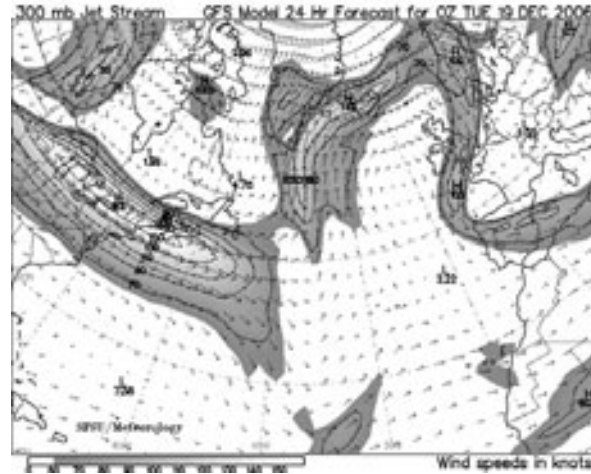
GEOMETRÍAS OCASIONALES

Nos movemos entre disciplinas, cada una de las cuales dispone de un sistema de representación propio. Estos sistemas no responden a un único modelo universal; hasta hace poco podíamos encontrar grupos establecidos de signos y formas de representación correspondientes a las diferentes disciplinas. Pero incluso esa codificación normalizada se está viendo complementada con otras codificaciones particulares que responden a contenidos particulares.

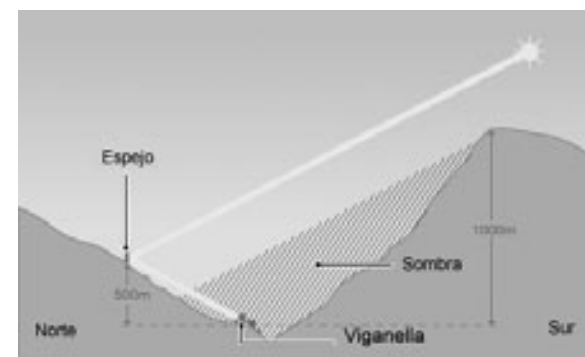
PLANO DE LAS EXCAVACIONES DE TROYA POR SCHLIEMANN Y DÖRPFELD (1906).



MAPA DE VIENTOS.



Todas estas referencias tienen en común mantener una actitud que pretende, desde una posición crítica, realizar propuestas cómplices con el tiempo y con el lugar. Propuestas que valoran el lugar y el tiempo entendidos como fragmentos activos cargados de experiencia e información. Propuestas de sistemas abiertos y finales inciertos que dejen lugar para las transformaciones: no consideran tan importante el contenido, fugaz, sino el cómo se trabaja con él.



ESQUEMA DE FUNCIONAMIENTO DEL ESPEJO.



LA FACHADA ANTES DE LA INTERVENCIÓN.

Asemejar la producción de la arquitectura al mundo de los procesos implica una actitud mucho más informal, que no confía en la codificación normalizada que formaliza objetos a partir de modelos universales prefijados. La materialidad de la arquitectura transitoria se sitúa alrededor de la búsqueda de la idoneidad formal, aquella que responda a las condiciones reales de partida, sin imponer geometrías ajenas. Es la geometría ocasional.

El cerramiento que delimitará el espacio ocupado por la escalera, el ascensor, los miradores ocasionales que han salido desde las salas, las instalaciones existentes y las posibles, adaptará su forma a los espacios ocupados y necesarios, evitando la generación automática de espacios vacíos. La estructura de soporte de escaleras y rellanos, la propia fachada triangularizada, se apoya en el suelo y se fija a unos marcos que, anclados en el edificio, permiten a las ventanas existentes acercarse a los nuevos límites de la fachada. Solo el programa y la estructura generan la forma idónea del cerramiento, una geometría para la ocasión.

LANDSCAPE HALL

En el año 2006, el arquitecto Giacomo Bonzani construyó en la pequeña aldea alpina de Viganella, a petición del alcalde Pierfranco Midali, un gran espejo para contrarrestar la sombra a la que son condenados 83 días del año ("Luz para un pueblo en

sombra". *El País*, 10 de diciembre de 2006). Se barajó, entre otras, la hipótesis de colocar varias pequeñas superficies reflectantes, como en el plan todavía sin realizar del pueblo austriaco de Rattenberg, que sufre problemas parecidos al de la aldea italiana. Pero la filosofía de Midali es clara y coherente. El sol es uno, el espejo también tenía que serlo. Un brazo mecánico garantizará que el reflejo se produzca siempre en la dirección correcta. Midali y Viganella tendrán su sol de invierno. Con sus rayos, probablemente, también llegará un buen número de turistas. El sol llevará vida en muchos sentidos.

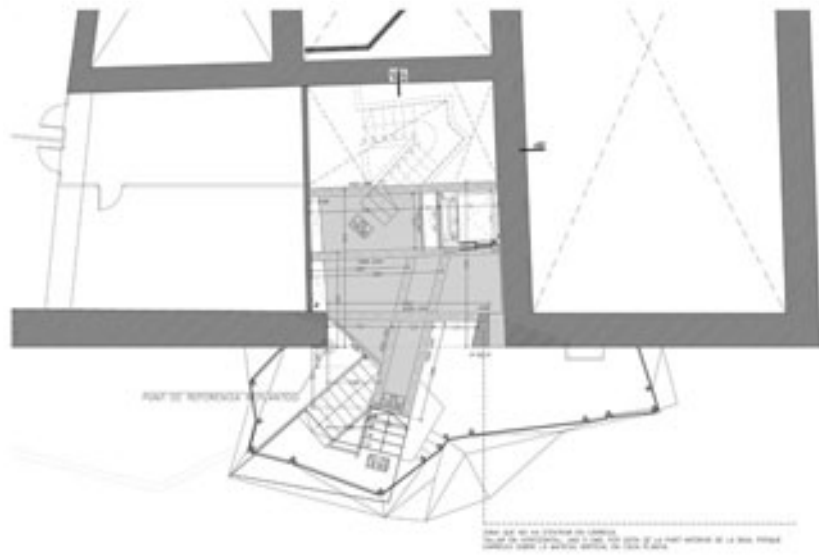
Hemos entendido Manresa como la ciudad que un día se asentó sobre una colina al borde del río Cardener, precisamente delante de las montañas de Montserrat.

Hemos visto que el edificio del Ayuntamiento se sitúa casi en uno de los extremos de la plataforma que, ocupada por el casco antiguo, se vuelca sobre el río y se orienta hacia Montserrat.

La fachada principal preside la plaza mayor y coloca al edificio como final de los recorridos del casco antiguo; es la fachada posterior la que ocupa ese límite del que hablamos, cuando la topografía empieza a bajar a grandes pasos hacia el río.

Plantear el nuevo núcleo de comunicaciones del edificio su fachada posterior, resolviendo a la vez su acabado, actualmente ruinoso, y teniendo en cuenta su situación respecto al edificio, al municipio y al territorio, nos ha permitido concentrar en el diseño de esta pieza las tensiones de su emplazamiento: continuidad con el casco antiguo y precipitación hacia el paisaje. La escalera pro-

puesta se puede entender como trozos de esos recorridos, quizás finales, que, atravesando el Ayuntamiento, lo recorren a la vez que se prolongan más allá en forma de voladizos hacia los bordes del río. Una escalera panorama, una intervención entre la ciudad y el territorio. ●



ESCALERA

FOTOS DEL AYUNTAMIENTO: ELISEU ARRUFAT.



NUDOS EN LA FACHADA.

