

Editorial

Archives es una revista pensada en papel que busca llenar un hueco dentro del mundo de la arquitectura y de otras áreas con las que se relaciona nuestra particular visión del mundo. Está planteada como un objeto que apetezca leer con los ojos y con las manos, con la voluntad de convertirse en el archivo que ordena y clarifica las obras y las distintas formas de trabajo de una serie de arquitectos.

Archives es un conjunto de monografías de arquitectos que tienen obra construida, que puede visitarse y fotografiarse para ofrecer una mirada real de su arquitectura. Una mirada continuada a través de los ojos del mismo fotógrafo, Juan Rodríguez, para establecer unas pautas de relación entre todo lo que se pueda mostrar a lo largo de los números que se irán realizando de la revista.

La primera edición de este número 1 reunía siete obras que se habían construido entre el año 2005 y el 2016, muchas de ellas desarrolladas con un proceso lento y sereno, una forma de trabajo que disfruta del análisis a través del dibujo y las maquetas para continuar con la velocidad adecuada en su construcción. Desde que se publicó esa primera edición en el año 2017, ha continuado el trabajo de Flores & Prats. Destacan en él dos obras que se realizaron en Venecia para la Bienal del año 2018 y que recogemos en esta tercera edición revisada: la capilla en San Giorgio Maggiore que sabe apropiarse del bosque que la rodea y la intervención en el Arsenale que recrea la Sala Beckett de Barcelona para hablar del cambio de lugar y de luz, y exhibir así en un segundo plano esos procesos de trabajo con los que se encuentran cómodos.

Archives entiende la arquitectura con unos límites muy imprecisos y, por ello, reúne en cada uno de los números el contacto con alguien seleccionado por los propios autores (un artista, un escritor...) que permitirá explicar de otra forma las conexiones que existen entre ambos y amplificará la mirada hacia su trabajo, mostrando influencias y relaciones posiblemente no conocidas.

En este primer número se muestra la obra de Flores y Prats y su relación con Antoni Miralda.



Suma de capas de escritos y conversaciones

Carrer Trafalgar 12, Barcelona

La primera descripción de Flores y Prats sobre la manera en la que trabajan es posible con una visita a su estudio:

El lugar físico que contiene libros, papeles, maquetas, molduras, dragones, vírgenes y sombreros, todo constituye la evolución diaria de las ideas contenidas en los proyectos.

Su página web muestra un recorrido por el estudio para entender realmente su importancia. Un estudio pequeño en la que todos van moviéndose de mesa en mesa para solucionar lo más urgente. Atendiendo a los pocos proyectos posibles para ir realizándolos mientras que se forma a cada arquitecto que colabora en el estudio y conseguir al mismo tiempo valorar sus habilidades: al que dibuja excepcionalmente, al que se maneja cuidadosamente con las maquetas, al que le gusta la fotografía...

El estudio es un taller donde el mundo de las obras se mezcla con el de la escuela, con los amigos, las visitas, los colaboradores, es el lugar capaz de contener todos los dibujos desarrollados durante estos años, todo el tiempo que ha llevado dibujarlos.

Cruce del trabajo profesional, académico y soporte de toda la investigación que va moviéndose por intereses encontrados o forzados, según las situaciones; es también un proyecto de proyectos y una suma de realidades que han ido poblando las cabezas y las manos de quien ha pasado por Carrer Trafalgar 12. Un taller que ocupa una antigua vivienda formada por una sucesión de habitaciones de dimensiones similares, una estructura que permite asignarle un proyecto a cada una atendiendo a sensaciones, luces o colores que acaban depositando un proyecto y no otro en cada una de esas estancias.

El estudio ha ido sumando el trabajo acumulado desde el año 1998 a las experiencias anteriores de Eva y de Ricardo. Eva en el estudio de Enric Miralles entre 1985 y 1994 y Ricardo entre 1993 y 1998. Ambos en unos momentos especiales del trabajo de Enric, en una situación creativa muy importante y con una definición de los procesos de trabajo que llevaban desde el dibujo, a la maqueta o al uso y control de la imagen fotográfica.

De estos momentos no solo se conservan experiencias, también más adelante se anudan colaboraciones con Xisco Pizá y Sé Duch en dos proyectos: la

Casa en una maleta y el Casal Balaguer. Trabajos en los que la sintonía de aprendizajes comunes permitieron una correspondencia de dibujos entre Palma y Barcelona que ha durado veinte años.

Atentos a todo el proceso de desarrollo del proyecto. Desde la toma de datos más exhaustiva que uno se pudiese imaginar, el boceto, el dibujo y su borrador, la maqueta o mejor dicho las maquetas y al igual que en el estudio de Miralles: el orden que todo ello conlleva.

Con el tiempo hemos ido perfeccionando nuestra manera de ordenar y archivar, en un intento porque las cosas aparezcan o sea fácil encontrarlas cuando las necesitas. Este interés por archivar, en nuestro caso, es un intento por no perder la memoria, el tiempo acumulado en nuestro trabajo diario, que hace que la memoria se superponga y unas cosas hagan olvidar otras. Nos interesaría poder tener toda nuestra experiencia a la vista, desplegar el tiempo transcurrido en estos años de trabajo, para que siempre podamos tomar las experiencias pasadas y hacerlas volver a participar de los nuevos tiempos del estudio. Y no nos referimos solamente a los proyectos construidos, sino a no perder de vista las ideas y las propuestas que hemos dibujado en distintos momentos del estudio, y que, como hablábamos antes, pueden volver a participar de nuevos proyectos, cambiados de escala o posición.

La llegada de Flores y Prats a Carrer Trafalgar no es casual. Punto de unión de distintas realidades históricas de la ciudad de Barcelona; bisagra entre estructuras urbanas distintas y atalaya desde la que contemplar la suma de capas que la historia ha ido dejando en ese continuo que uno puede observar desde alguna de sus ventanas. Un periscopio desde el que poder leer uno de los procesos de sumas de capas que conserva la ciudad de Barcelona.

Ese tiempo lento rodea físicamente al estudio y acompaña también al ritmo pausado de elaboración de los proyectos.

Creemos en la incorporación de tiempo en el trabajo como otra dimensión que mejora y va dando densidad y peso a las soluciones. Nos permite incorporar los clientes, el azar, otras experiencias y recuerdos que van apareciendo de manera no forzada, sino con naturalidad. Por eso nos preocupa conseguir tiempo para desarrollar los proyectos más allá de las circunstancias concretas que han iniciado el encargo, estirando el tiempo que va entre este primer momento y el final de la construcción como el lugar donde podemos investigar y probar distintos intereses que el proyecto atrapa dentro. Esto nos permite incorporar,

también, el proceso como un material con valor en sí mismo, capaz de explicar el proyecto completo a través suyo.

Tiempos largos conservando el ímpetu inicial hasta el final del proceso; contradiciendo a Cesare Pavese en “El oficio de vivir”:

“La única alegría del mundo es comenzar”.

La tiranía de lo nuevo no parece ocupar sus cabezas, ni para el proyecto ni para el resultado final. Son conocedores de los largos procesos necesarios y de que la obra condena a la obsolescencia de todos aquellos que se pelean por la novedad. Están atentos a la tradición, al testado que da la historia. Decía T.S. Eliot en “La tradición y el talento individual” que, “[...] no es posible heredar la tradición y, para lograrla, hay que trabajar con ahínco. En primer lugar conlleva un sentido histórico que [...] es un sentido de lo intemporal y de lo temporal [...]”

En arquitecturas con una cierta complejidad como las que realizan, es cierto que encontrarían apoyo en el uso de programas de dibujo y especialmente en los momentos iniciales, pero como escribe Richard Sennet en el “El artesano”:

“cuando dibujas [...] llegas a conocer el lugar de una manera que resulta imposible con el ordenador.”

El trabajo para Flores y Prats podría decirse que es fundamentalmente de dibujo que se acompaña de maquetas. Un dibujo manual, que contiene y retiene mucha información y que se complementa con la maqueta.

Lo que nos importa es transmitir la confianza en el dibujo para avanzar con el pensamiento de los proyectos. En el aula lo que no está dibujado no se nombra.

Con los estudiantes dibujamos todo el año, para observar antiguas cartografías, para observar la realidad de la calle, para documentar información que en su origen no era gráfica, para pasarnos información... el dibujo es un lenguaje durante todo el curso, y es a mano, nos funciona mejor para comunicar y para tener sesiones en el aula donde se ve claramente que pasa en las mesas, las grandes hojas de papel son más públicas que cualquier pantalla. Descubrimos que hay muchos estudiantes que prefieren pensar con el lápiz sobre el papel, se les ve mucho más contentos. Nosotros les acompañamos a pensar lo que ellos quieren, a reflexionar y proponer, cada uno con su ritmo y actitud.

En el aula y en el estudio hablamos mucho de la capacidad del dibujo a mano de permitir que el tiempo entre a participar de lo que estamos dibujando. Nuestro propio trabajo está ligado a la idea de curiosear o de

distraerse, del juego como manera de acercarse a un pensamiento rodeándolo: una vez fijado el problema, el siguiente paso es casi olvidarse de la finalidad de lo que estabas haciendo, como para distraerte. Luego vuelves a fijar otra vez el problema, pero hay una parte de distracción, de pensamiento errático, que permite dar saltos en direcciones inesperadas... Esto sólo es posible a través de un proceso de trabajo que valora la ineffectividad y el tiempo acumulado como una cualidad y no como un defecto. No nos interesa la velocidad y la efectividad, sobre todo en los años de formación en las aulas, sino aprender a incorporar la duda, la incertidumbre y el azar como parte del proceso creativo, el tiempo lento del dibujo a mano que hace visible nuestro pensamiento y nuestros diversos intereses. Una confianza en el dibujo como la disciplina que nos permite incorporar en un mismo plano de trabajo las múltiples dimensiones de la realidad. El contacto con los planos es el centro del estudio, y por eso aquí aparecen en medio de maquetas y de obras, el dibujo con el pensamiento que los realiza, con los materiales que él mismo produce y con la construcción.

Como herramienta de observación y registro del tiempo, el dibujo nos enseñó a superponer diferentes épocas en un mismo documento, haciéndolas convivir.

Todo lo que entra en este taller de Flores y Prats parece alejado del interés por la novedad. Ricardo y Eva muestran orgullosos no solo sus dibujos, también la forma en la que se reúnen sus libros, sus recuerdos colgados de cualquier lugar, sus fotografías, las maquetas, o las herramientas para realizarlas; herramientas buscadas para ser efectivas y también para durar, utensilios que permanecen y que desconfían de lo nuevo.

Completan sus intereses con distintos hallazgos, unos intuitivos y otros encontrados como la aproximación a Clorindo Testa:

Nos acercamos a él valorando el humor y la energía que hay en sus proyectos. Encontramos en su trabajo paralelismos con el de Enric Miralles: en los dos hay una gran confianza y mucha libertad en el dibujo, y parece que a partir de él encuentran soluciones sorprendentes. En sus dibujos puedes leer un pensamiento gráfico, dibujos que responden instantáneamente a su pensamiento, y que nos hacen pensar que la mano ha ido tan rápido como la cabeza.

Pero también nos impresiona el trabajo de Lewerentz y de Asplund, con la misma intensidad y tal vez por cualidades opuestas... De

Lewerentz nos atrae mucho su carácter duro, para nada cursi o blando, nunca permitiendo que la debilidad o la sensiblería entren en sus dibujos... sus trabajos reflejan muy bien este carácter suyo, convirtiéndola en una arquitectura de un tiempo lejano, indefinido, que para nada tiene que ver con modas o momentos. Nos gusta mucho la fuerza que tienen sus construcciones, que parecen enfrentarse muy bien con un clima tan duro como él. Y que sus proyectos están en la acción de construir, tanto en su colocación como en sus detalles.

Y en el caso de Asplund, emociona casi por lo contrario, por la delicadeza con que define sus construcciones o paisajes, convirtiendo de una forma muy clara sus dibujos en arquitectura, controlando tanto la construcción que no notas el esfuerzo que hay detrás de lo que estás viendo, sino que lo que ves te lleva constantemente al borde de la emoción, ves el alma de quien lo ha dibujado ahí, delante de ti, y te lo está dedicando.

En este mismo sentido nos impresiona el trabajo de Jujol o Borromini, de una forma equivalente en estos dos últimos por su forma de atrapar las líneas y hacerlas aparecer todas continuas, enlazadas, dibujando lo suyo y lo encontrado a la vez para, otra vez, crear una arquitectura sin tiempo. El trabajo de Jujol es muy religioso, te emociona pero el dibujo no va para ti, aunque parezca muy terrenal va siempre dedicado al cielo.

Situar el proceso en el centro del trabajo acerca la obra de Flores y Prats al arte procesual, y así están más preocupados con el hacer real, con el proceso, o el viaje creativo, que con el producto acabado.

Nos interesa el trabajo de muchos artistas, seguramente porque también nuestro trabajo tiene algo del arte procesual. En el caso de Miralda, su enorme esfuerzo de seleccionar y coleccionar objetos cotidianos que, una vez en su estudio, relaciona para explicarnos una historia subyacente que nos era desconocida. Otro artista cercano es Joan Miró, impresionan sus dibujos preparatorios a las pinturas, observar ese mundo imaginario de libertad y precisión, presentado en una línea de grafito, imaginación pasada a limpio en un papel cuadriculado, para luego trasladarla al óleo, a color. Esto tiene mucho que ver con los dibujos precisos del arquitecto, que preparan un traslado hacia una construcción. De una forma equivalente nos atrae Alexander Calder, que dibuja con las dos manos, directamente sobre alambre y acero. Calder estaría en la habitación de las maquetas, la antigua cocina de la vivienda donde tenemos el estudio,

que es donde hemos de trabajar con las dos manos.

Es inevitable la relación aquí con Gordon Matta-Clark, y sus acciones en edificios abandonados o a punto de desaparecer. Este trabajo, actuando directamente sobre la ruina para sacar de ella una nueva vida, una fuerza que la devuelva a un primer plano, haciendo desaparecer de la vista su estado de degradación física a partir de incorporar una nueva dimensión en ellas, ha influido seguramente en nuestro trabajo.

En esta misma línea nos ha influido el trabajo de Piranesi sobre las ruinas de la antigüedad, interpretándolas y habitándolas para traerlas hacia adelante en el tiempo y hacerlas aparecer como un lugar conocido, familiar, a partir de sus cualidades constructivas o de luz... acercándose a la historia sin distancia. Poder ver en otras arquitecturas de tiempos distintos los mismos problemas e intereses que se nos presentan ahora, sin distancia, nos ha permitido trabajar con las distintas historias a la vez, tratando todas como actuales.

Si pensamos qué texto ha sido una referencia para nosotros, podríamos decir que quizás “Por el Camino de Swann” de Proust que trata el tema del tiempo en la misma forma en que lo hemos querido hacer participar en nuestro trabajo. Proust trata de aislar esa substancia invisible del tiempo en su novela, de la misma manera que nosotros hemos intentado que el tiempo transcurrido se hiciera visible y pusiera en evidencia en las paredes y en las cosas de la nueva Beckett. Así también incorporar los recuerdos y la memoria involuntaria en la experiencia de esos espacios, aquella memoria que queda atrapada en las cosas y que es accionada una y otra vez cuando distintas miradas que contienen memorias distintas entran en complicidad con los relatos escritos en las huellas de esos muros con el tiempo.

En un sentido mucho más directo y concreto, podríamos decir de una observación física, nos interesan los escritos de Ryszard Kapuscinski. Hay algo muy familiar en su manera de observar para luego escribir sobre lo que ha observado. En su caso también le interesa estar cerca de las personas y las cosas, ir a verlas, a tocarlas y agarrarlas con las palabras para hacerlas visibles. Kapuscinski nos ayuda en nuestro trabajo académico, valorando tiempos paralelos en la realidad, con su libro “Viajes con Heródoto”, o explicándonos el valor de la observación directa.

Siete obras para explicar casi veinte años

Siete o bien ocho si consideramos su estudio como una obra de obras. Flores y Prats no tienen una gran producción, son pocas las obras proyectadas y menos las construidas.

En nuestro estudio la investigación implícita en cada proyecto ha estado siempre ligada a la responsabilidad del hacer y el construir, en un interés por que los proyectos se hagan, por su carácter material, de cosa. Por esto, nos interesa que todo lo que dibujamos esté dirigido a alguien o a algo, en un diálogo con el cliente, el usuario o el lugar heredado. Sin embargo, también tenemos un gran interés por incorporar lo “posible” en los proyectos, el azar o la casualidad como parte de la realidad construida, y esto pensamos que eso puede suceder si utilizamos una geometría que a veces hemos llamado situacional, ya que responde a las distintas situaciones en que imaginamos que los lugares van a funcionar, giros, encuentros, choques, densidades, presiones... acciones que guían nuestro dibujo, un dibujo que por eso nunca es sistemático, sino siempre cambiante y específico, cuanto más específico, mejor.

Edificio Yutes

La nave de Yutes es un ejercicio en deuda con Venturi, un proyecto que viste con chapa el edificio nuevo y lo viejo para de esta forma ir encajando todo lo encontrado: puertas, ventanas... Este proyecto narra la naturalidad con la que un espacio industrial acaba convirtiéndose en un gran rótulo al mismo tiempo que en un trabajo intenso con el color. Flores y Prats en Yutes y en el resto de su obra, saben entender lo que se necesita y lo hacen con la total complicidad de la propiedad:

“El negocio creció, las ventas, el personal, las existencias. Así que el espacio donde desarrollábamos la actividad también debía crecer. Habíamos comprado la nave hacia poco, nos gustaba la ubicación y preferíamos quedarnos antes que ir a otra mayor en otro lugar. Teníamos claras algunas ideas, todas muy simples.

Queríamos respetar tanto como se pudiera la anterior construcción.

Queríamos ampliar al máximo el espacio.

Queríamos mejorar los procesos con la ayuda de la nueva nave.

Queríamos un lugar de trabajo agradable para todos los compañeros y para las personas que nos visitaran.

Con estas cuatro premisas contactamos con los arquitectos. Les explicamos nuestra actividad, la fabricación de tejidos

de decoración, principalmente con fibras naturales. Comentamos las peculiaridades de nuestra empresa, nuestra forma de hacer.

Creemos que el resultado final del proyecto reúne todo lo anterior. El edificio es fiel reflejo de la filosofía de empresa que siempre hemos querido mantener”. (Joan Enric Prats y Francesc Segura. Textil Yutes)

La casa en una maleta

Un proyecto de 1994, una obra mínima; reducida a dos muebles y a la consideración de la iluminación de un espacio que quiere ser unitario y al mismo tiempo alojar con una cierta privacidad a quien esporádicamente usa esta vivienda. Dos grandes maletas que se abren y se cierran, que compartimentan al ser usadas y que se reducen cuando la casa está vacía. Unas maletas que parecen dispuestas a irse a otros lugares, como sus maquetas.

Casa Providencia

Una casa en Badalona que se realiza entre el año 2002 y 2008 sobre una estructura existente. Como dice Bachelard:

“La casa es un instrumento para afrontar el cosmos”.

Un escenario de la intimidad plenamente cargado de memoria, de actividades diarias en donde se anudan aromas, cambios de temperatura, sensaciones táctiles. Al igual que en las pinturas de Pieter de Hooch, a las que recurren con frecuencia para hablar del ámbito doméstico, los espacios de la casa Providencia se articulan en largos ejes visuales que quieren traspasar la totalidad de la casa. Conectándose a esa mirada horizontal, hay un acto continuado de comprimir y descomprimir el espacio, adecuándose con todas las cosas del ordenar. Pero este proyecto es fundamentalmente un ejercicio visual hacia el cielo mientras se puede seguir el recorrido del humo, una mirada amplia hasta llegar a la terraza que contiene mucha de la vida de la casa. La casa Providencia trabaja con las estancias y mira esa historia de la arquitectura del humo del libro de Yago Bonet que analiza la idea arquetípica de morada y la experiencia de habitar atenta al fuego como su objeto principal y como la casa ha ido cambiando la forma de contenerlo. La casa Providencia es un trabajo detallado de cada una de sus partes para resolver un uso inmediato que al mismo tiempo consigue posibilitar las adaptaciones necesarias para posibles cambios futuros.

Edificio 111

La Plaza Pio XII o el Edificio 111, son dos proyectos es los que hay una importante participación vecinal, pero en realidad todos sus proyectos contienen mucha participación. Ricardo y Eva saben escuchar.

El edificio de viviendas 111 es un edificio en torno al patio que es el espacio de relación hacia el que vuelcan los espacios sociales de las viviendas. Un edificio duro al exterior y fragmentado y rico en el interior.

Todas las viviendas son pasantes para garantizar ventilación cruzada y buena iluminación en toda la casa. Un mueble central alrededor del cual se realizan todas las actividades domésticas es el que resuelve en esencia cada vivienda. Este mueble es una continuación del trabajo de la casa en una maleta. Escalas distintas, variedades de volúmenes, huecos, texturas... que hablan de las capacidades proyectuales de Flores y Prats y que luego se disimulan ligeramente con los recursos materiales.

Medir y dibujar el “bugnato” del Palazzo Strozzi y adaptarlo a la fachada le da una extraordinaria personalidad al edificio permitiendo el encuentro con los recursos de la arquitectura contemporánea, en un juego noble y fresco que olvida las magnificencias exageradas de otras viviendas sociales.

El Museo de los Molinos

El Museo de los Molinos en Es Jonquet, Palma de Mallorca, comienza en el año 1998 y finaliza en el 2002. Un antiguo molino de harina que se situaba en el barranco para capturar el viento en sus aspas. Una torre y unos espacios abovedados que aúnan geometría y construcción. La geometría se hace flexible y permite adaptarse a los hallazgos.

La organización interior es un itinerario en zig-zag y la luz marcando los cortes, señalando un tiempo dilatado en su recorrido hasta el interior: rozando la superficie y graduando la cantidad de luz; con los recursos, pero sin el dramatismo del transparente de la catedral de Toledo. Pliegues, cortes, hendiduras que canalizan la luz como las talladuras en la piedra de Santanyí de las ventanas de Jujol en la Catedral de Palma.

Cada una de las entradas de luz es una pieza única que se muestra dentro y fuera y que se acaba unificando por el material, al igual que sucede con las marcas en pavimentos y cubiertas que acaban uniéndose el proyecto y no se convierten en elementos extraños y disonantes.

Los molinos muestran la evolución de Flores y Prats en la forma de relacionarse con lo ya construido.

La mirada oscilaba constantemente desde esa construcción hacia la obra de Carlo Scarpa, una influencia inmediata en esos primeros años de trabajo. Sin embargo, si en la obra de Scarpa los diferentes momentos históricos por los que pasa el edificio se definen y separan para que el visitante los pueda reconocer y pueda reconstruir su evolución histórica, poco a poco comenzamos a ser críticos con esa actitud, pensando que la separación

del resultado en tiempos identificables lo fragmentaba todo demasiado, y la cantidad de detalles preciosos competían por captar la atención del ojo del observador.

Comenzamos a pensar entonces que preferíamos una experiencia más subconsciente al recorrer el edificio, que el resultado fuera más disuelto, más parecido a aquella suma discreta y calmada que es la ruina cuando se presenta como tal, que nos espera paciente y en silencio para que la valoremos. Esa ruina, que describe el paso del tiempo en los rastros que han ido quedando a la vista, no separa sus tiempos, sino que los une y convierte el edificio en un palimpsesto.

Casal Balaguer

Casal Balaguer en Palma de Mallorca, comenzado en el año 1996 y con una duración de 20 años. Una historia densa de un palacio que comienza en el XIV y se va transformando hasta el XVIII, cambiando finalmente con el proyecto de un uso privado a uno público. Al igual que el museo de los molinos, el Casal trabaja con la luz y los recorridos, en este caso alrededor del patio y al igual que en los molinos se busca una cierta pátina que elimine la presencia de elementos disonantes. El Casal es un trabajo de orden, de esponjamiento, también de carpinterías, de cubiertas y de muchas más cosas.

En el Casal Balaguer y la Casa Providencia la excavación de luz es construida con paredes habitadas a ambos lados. Al igual que en Providencia, la luz y la escalera se enredan, pero de distinta forma al abordar la cúpula que se convierte en un trabajo especial de anudar la historia con el momento actual sin resultar un cruce de elementos disonantes. El juego de la unidad visual se consigue con mecanismos muy acertados sin por ello dejar de resolver con intensidad cada uno de los momentos especiales que aparecen en las intersecciones de las etapas físicas e históricas, consiguiendo convertir al conjunto en una nueva unidad.

Todos los proyectos de Flores y Prats están desarrollados con maquetas muy elaboradas, pero las realizadas para Casal Balaguer pueden parecer un trabajo obsesivo o cuando menos excesivo. Maquetas del todo, de las partes, maquetas que contienen maquetas y que se ensayan y se realizan a distintas escalas. Maquetas que son como los grandes cajones de los magos para poder transportarlas y así explicar un proyecto que necesita ser testado por muchos. Maquetas que quizás son la concentración de la energía para continuar con entusiasmo una obra que se ha extendido demasiado en el tiempo.

Casal Balaguer es el proyecto más evidente de Flores y Prats en los que se aborda el trabajo sobre la arquitectura en continua evolución, sobre lo no

finito, dejando una capa más que quizás siga atándolo a acomodar los cambios que puedan necesitarse.

Nos resulta muy difícil dejar de pensar instantáneamente en un proyecto una vez que este está acabado, que los usuarios han entrado a ocuparlo y se han hecho suyos el lugar. Como hemos estado tanto tiempo pensándolos, es muy natural que sigamos visitando el lugar, viendo cómo se ha ido incorporando a las vidas de quienes lo ocupan ahora, acompañando el traspaso entre la ocupación por parte de los obreros y la nueva ocupación, por los usuarios finales.

Pero en estas visitas está también la responsabilidad de comprobar si la propuesta se entiende y se incorpora a la nueva ocupación, aprendiendo de aciertos y errores para los próximos trabajos. La construcción es una fase más del proyecto, totalmente necesaria para seguir avanzando en la evolución de nuestro estudio. El Casal Balaguer y la Sala Beckett son proyectos que nos gustan especialmente por el uso que incorporan, relacionados con la memoria y la cultura de las ciudades a las que pertenecen, y por tanto son edificios de usuarios múltiples, los actuales y los pasados superpuestos, que los accionan de manera diversa cada vez. Esta no repetición del uso de los lugares que has dibujado permite ver situaciones inesperadas, que completan aquella incorporación de lo “posible”, lo inacabado y abierto que nuestros proyectos construyen.

Sala Beckett

La Sala Beckett es un teatro, pero sobre todo es un espacio de creación y de encuentro. La nueva Sala Beckett se ha convertido en un trabajo extraordinario de reconocimiento de lo encontrado. La mayor colección de dibujos y de maquetas posibles son el resultado del análisis del edificio.

Realizamos un inventario de todo lo que se podía recuperar del edificio para volverlo a colocar, aunque sea en lugares y de forma distinta a donde estaban originalmente ubicados. Estos elementos –pavimentos, ventanas, puertas, escaleras de madera, rótulos, molduras y rosetones–, vuelven al edificio en una operación de recuperación, de re-uso o reciclaje, que comenzó hace años en la Nave Yutes y continúa aquí.

El proyecto de la sala Beckett es un ejercicio de orden en el que todo va encontrando su lugar y en donde al igual que ocurre en su estudio con las huellas de las herramientas que marcan el lugar en el que deben volverse a colocar, el proyecto de la Beckett deja esas indicaciones para quien en el futuro necesite modificar algo y así conseguir que todo funcione mejor.

Pequeñas y grandes huellas acaban situadas en los lugares necesarios combinándose con restos y con elementos nuevos, resultando con una fuerza plástica difícil de aventurar en el inicio.

La Beckett por otro lado es un edificio que busca la permeabilidad con el barrio en el que se sitúa y parece atento a solucionar cualquier posibilidad de conexión con sus gentes, que deberían ser mayoritariamente los que hicieran un uso intenso del conjunto. Atento a los espectadores, pero también a los actores y a los talleres que aquí se realizan, en una búsqueda de enriquecimiento mutuo entre actor y espectador.

Con las referencias adecuadas a ese contenido teatral que se sitúa en el edificio, miradas a Asplund o a todas las investigaciones que el teatro ha ido configurando en su forma de hacerse y de relacionarse con el público. Resulta difícil imaginarse a Flores y Prats alejando su mirada y su cuidado a la Beckett y a sus otras obras.

En realidad miramos los proyectos que han pasado y se han acabado, ya sean construidos o no, con todas sus capacidades de dejarnos entrar otra vez a participar de sus investigaciones. El carácter inacabado de nuestro trabajo permite por esto mismo continuar pensando los proyectos, aún cuando hemos pasado tiempo sin verlos, como inicio para nuevos pensamientos.



Nave Yutes

Ampliación de almacén textil
Barcelona
1999–2005

El proyecto es la ampliación de una industria textil para conseguir el doble de su superficie original. El nuevo volumen crece por encima del existente y se envuelve con chapa ondulada de colores, en una clara relación con los rollos de telas que se almacenan en el interior.

La chapa metálica tiene la facilidad de manipulación de una pieza de tela, levantándose o volviéndose del revés para mostrar las costuras; es suficientemente ligera y deformable para estirarse, acortarse... y vestir el nuevo almacén. De vez en cuando se alarga y baja para anunciar las nuevas entradas al edificio, cosiendo la ampliación con el edificio inicial.

Casa en una maleta

Apartamento mínimo
Barcelona
1996–1997

Se trata de una casa temporal, entre habitación de hotel y casa. La utilizan personas que viajan, y que llegan ahí con un mínimo de equipaje. El resto les espera ahí dentro: dos grades baúles iguales a aquellos que se utilizaban antiguamente en los largos viajes, y que al llegar a destino se abren y se transforman en un mueble que contiene todo lo indispensable.

La habitación permanece cerrada la mayor parte del tiempo y su interior está permanentemente iluminado por una claraboya de toda la longitud de la planta. Cuando los propietarios llegan, en cualquier momento, después de varios días de ausencia, encuentran esta habitación llena de luz.

En cada viaje llevas contigo un mínimo de pertenencias; en este apartamento, el reducido espacio de que dispones no permite la acumulación de objetos. Una de las reglas seguidas en su diseño es eliminar la acumulación y así evitar el polvo durante los períodos en que estuviera vacío.

El proyecto investiga sobre los espacios mínimos de nuestras actividades diarias; los muebles se abren según cada momento del día. Así el espacio único de la habitación de 9 × 3 × 3 metros varía en medida y uso durante toda la jornada. Son los dos grandes embalajes los que ponen en relación a sus ocupantes con el espacio de la habitación. Al abrirlos, se adivina el porqué de su gran tamaño: por sus distintas partes van apareciendo usos escondidos que fragmentan el gran contenedor en espacios de escala humana, de usos precisos de actividades cotidianas.

Así, en cada estadía las señales de ocupación temporal serán distintas, dependiendo del equipaje de mano (móvil) que hayas traído y de los baúles (fijos) que forman la habitación, que se abrirán más o menos según las necesidades de uso.

El principio de diseño de estos muebles ha sido el mismo que el de aquellos baúles diseñados para grandes viajeros.

Antes de irse, todo se debe esconder de nuevo. Hasta la próxima visita, se cierra la puerta de una estancia que en su interior guardará luz y dos grandes baúles.

Casa Providencia

Un lucernario en 3 plantas
Badalona, Barcelona
2002–2008

Luz Doméstica. Llevamos las pruebas con luz natural del Museo de los Molinos a una vivienda de 4 metros de ancho. En el medio de la casa se ha excavado un enorme lucernario de tres plantas de altura donde coinciden las diversas circulaciones que la ponen en funcionamiento: el humo y la ventilación natural, la luz, el agua, las personas... Es un pozo de luz cenital con una profundidad de más de 10 metros. Este vacío central provoca una nueva tensión dentro de la casa que desfigura sus dimensiones iniciales.

El nivel principal no parece ser la planta baja sino el segundo piso. Gracias a un pequeño patio, la casa comienza a ser transparente en este nivel, en el que todo se mezcla: lluvia, aire, luz, plantas, ropa, muebles, juguetes... A partir de aquí, la casa se excava hacia abajo. Parece que estuviéramos bajando a una cueva, bajo tierra, pero en realidad esta excavación está formada por paredes y suelos que contienen y dirigen luz y personas. El movimiento a través de esta escalera se hace de una manera casi teatral, apareciendo y desapareciendo, asomándose a los balcones... una vez que ésta toca la planta baja, se convierte en una especie de lugar secreto. Uno desaparece de la vista y vuelve a aparecer por debajo del arco, sorpresivamente...

Edificio 111

Vivienda colectiva
Terrassa, Barcelona
2004–2011

El edificio 111 en Barcelona investiga y experimenta sobre como la vivienda colectiva puede ayudar a dar estabilidad y devolver la confianza que parece haberse perdido en muchas capas de la sociedad actual, con la preocupación por generar un marco que invite a la relación entre vecinos.

El centro del proyecto es un gran vacío, ocupado por tres árboles y una fuente, rodeado de balcones y terrazas, a la manera de un gran teatro en donde los vecinos salen a hacer vida y se asoman a relacionarse o a mirar el paisaje a través de una enorme abertura que enmarca el Parque de Torrebónica. A este centro vacío se llega por una excavación del gran macizo que es el edificio hacia el exterior. La manzana se presenta hacia el visitante como una enorme roca, colocada en ese paisaje de pinos y rieras secas, que se erosiona, como también lo hace ese paisaje, para permitir trasposos y articulaciones entre los cuerpos de viviendas. Con un exterior unitario, que se manifiesta como una única casa, que equilibra el interior múltiple, fragmentado y amable, donde las 111 casas se expresan en pliegues y balcones con toda su individualidad.

El camino desde la calle hasta el interior de las casas, atravesando ese gran patio, está modulado en una secuencia de escalas y un cambio progresivo desde lo más abierto y público a lo más íntimo y privado del hogar. Los cierres se desdibujan y desdoblán en pliegues superpuestos para acordar un extremo y el otro, trabajando sobre el límite para graduar la relación entre lo público y lo privado. Desde un extremo a otro, desde el dormitorio hasta la calle, el recorrido es variado y siempre diferente. El saludo en familia se mezcla con el saludo a los demás vecinos en el patio, convirtiéndose éste en una extensión del núcleo familiar, donde amigos y conocidos acompañan el día a día en una segunda escala de privacidad, confirma que la arquitectura puede ayudar a dar un espacio de confianza, y generar un fragmento de ciudad que invite a la cultura de la sociabilidad.

Museo de los Molinos

Museo y plaza pública
Palma de Mallorca
1997–2002

En la cornisa del barranco de Es Jonquet, bordeando la Bahía de Palma, se encuentra una cadena de antiguos molinos de harina, desde hace tiempo en desuso. Al final de esta serie de antiguas construcciones aisladas está el antiguo Molí d'en Garleta, hoy Museo de los Molinos de las Baleares. El nuevo museo se ubica en el interior de una de estas antiguas máquinas, y se propone explicar a la vez dos temas: el de la tradición de los molinos en las Baleares y el propio edificio, un molino de harina a viento.

Existe un gran contraste entre el paseo turístico frente a la bahía y la realidad más cerrada y marginal del interior del barrio. El nuevo Museo y en especial la nueva plaza frente a él, actúan de espacio intermedio: la plaza organiza la llegada al museo y a la vez es un lugar de frontera, de conexión entre el interior del barrio con el borde turístico abierto al mar. Mientras que en el exterior del Museo el trabajo es a pleno sol, en el interior se trabaja a partir de la penumbra, en recogimiento. El contraste entre el intenso sol exterior y la controlada luz interior necesita de unos minutos de adaptación para los ojos. El proyecto se concentra precisamente ahí en medio, en este violento traspaso, en el espesor de paredes y cubierta. Trabajar en el grueso constructivo de esos 80cm. ha sido trabajar la luz, moldearla, darle forma. Ahí hemos extendido, reducido o ampliado huecos, manipulando luz y geometría.

Las pantallas para exposición se pegan a las paredes, generando una reverberancia de la luz que llega al interior, un eco de la pared que la retiene ahí, junto a los muros... Los antiguos huecos se han convertido en pequeñas cámaras que contienen objetos de exposición, dando volumen a esa luz antes de que se pierda en la bóveda del molino.

Los nuevos expositores colocados en el interior enfatizan las grandes dimensiones del edificio original, capaz de asimilar volúmenes gigantes y poner de manifiesto la geometría y la enorme presencia de las bóvedas.

Casal Balaguer

Centro cultural
Palma de Mallorca
1996–2016

El Casal Balaguer es un palacio del centro histórico de Palma, una casa familiar que crece a lo largo de los siglos, comenzando en el 1300, luego en el 1500 y finalmente en el 1700, que ahora pierde su uso doméstico para ser un edificio público, un Centro Cultural para toda la ciudad. Valorar los tiempos contenidos en el edificio, sus cualidades físicas sin tomar distancia con las etapas históricas que lo han formado, nos permite actuar sin separarnos de él: si la observación no quiere distinguir tiempos, la acción no debe tener distancias. Actuamos desde su propio interior, un pensamiento físico y directo, transformando el edificio con la decisión de darle una nueva etapa, de alargar su vida. El haber dibujado el edificio durante mucho tiempo nos deja luego decidir sobre él, y en este sentido el dibujo nos da la confianza para trabajar sobre lo encontrado sin distancias físicas y temporales con la historia, en un tiempo continuo que hace que las nuevas intervenciones se incorporen llegando a confundirse con las demás. El resultado final es una nueva generación, con cosas heredadas y cosas nuevas, un trabajo de deformación que toma lo existente y dibuja a partir de él. Es una metamorfosis geométrica, pero también de materiales, de proporciones de vacíos y dimensiones.

El esfuerzo está en hacer que el antiguo palacio exprese las máximas cualidades espaciales, materiales, históricas... porque la nueva función nos permite tener mucha libertad para dibujar un nuevo edificio dentro del anterior, investigando sobre las cualidades de la antigua construcción. Descubrir la condición de inacabado del edificio existente, hace pensar que las acciones sobre él no han terminado, que se trata de algo en evolución, imperfecto, resultado de la suma de etapas en la que la nuestra solo es una más, no la última.

Nueva Sala Beckett

Obrador Internacional de Dramaturgia
Barcelona
2011–2016

Visitar el edificio abandonado de la antigua Cooperativa Paz y Justicia en el momento del concurso de arquitectura era entrar en un túnel del tiempo, que nos llevaba hasta el momento en que se utilizaba como lugar de encuentros, pequeño teatro, sala social y de fiestas. Aún conservaba gran parte de la decoración en muros, techos y suelos, que nos ayudó a entender las distintas ocupaciones que había ido teniendo: pavimentos de mosaico hidráulico, carpinterías de madera con cristales de colores, cornisas y rosetones en las salas... definían espacios de grandes dimensiones, inusuales para Barcelona si no fuera porque nos encontramos en una zona de la ciudad con pasado industrial.

Ese estado de decadencia física en que encontramos este edificio nos interesó, no para devolverlo a su estado inicial, sino para llevar esa ruina hacia adelante y hacerla participar, con su carácter inacabado y de superposición de épocas, en una nueva realidad que pudiera seguir actualizándose sobre ella. Dibujar la nueva Sala Beckett en la antigua cooperativa obrera ha sido movernos hacia adelante y hacia atrás en el tiempo, trabajando en continuidad con lo que heredamos, dibujando a partir de lo que el antiguo edificio nos proponía. Ahora, lo viejo y lo nuevo funcionan a la vez, un lugar donde creadores, público, directores y alumnos se encuentran y donde los viejos fantasmas de la cooperativa de consumo, aún presentes, esperan la llegada de la Sala Beckett para, juntos, imaginar mundos distintos y crear ficciones nuevas.

La Capilla de la Mañana

Pabellón del Vaticano, isla de San Giorgio Maggiore
Venecia, Italia
2018

El país del Vaticano participó por primera vez en la Bienal de Arquitectura de Venecia en la edición de 2018. Su pabellón fue comisariado por el arquitecto Francesco Dal Co, quien invitó a 10 estudios de arquitectura internacionales a proyectar una capilla dentro del bosque de la isla de San Giorgio Maggiore. La capilla debía ser un lugar de reunión y de orientación. El bosque de San Giorgio tiene una estructura de paseos en abanico, que nacen en los claustros de Palladio en dirección a la laguna. La Capilla de la Mañana está a lo largo de uno de estos caminos, justo antes de que este llegue al borde del agua. La Capilla de la Mañana se presenta como un muro paralelo al camino. En el muro hay una puerta que invita a apartarse del paseo y a cruzarla, adentrándose en el bosque. La capilla se convierte en la puerta a una entidad más grande a la que pertenece: una cúpula natural formada por las ramas de los árboles. La condición fragmentaria de la capilla se complementa así con el bosque de pinos y sus cualidades: el olor, el aire fresco, los ruidos y la luz. Ambos elementos, construido y vegetal, forman un claro en el bosque que abraza al visitante y crea un lugar para quedarse. Es un cambio de ritmo, un cambio en la respiración.

El lugar que se eligió para la capilla se encuentra en la orilla Este de la isla, donde recibe la primera luz del sol. Es un lugar de mañana, donde empieza el día cuando la primera luz del sol se hace visible a través del rayo de luz que atraviesa el alto óculo. La Capilla de la Mañana, que capta la luz del sol en sus paredes, y el bosque de pinos, que forma una cúpula continua en sombra, forman juntos un lugar tranquilo, una invitación a sentarse en soledad o en grupo. Una vez allí, uno se enfrenta al mismo final al que conducía el paseo lineal. La diferencia es que La Capilla de la Mañana construye otra perspectiva y un lugar de encuentro: su condición abierta da la bienvenida a todo tipo de visitantes a este lado de Venecia.

Luz líquida

Una conversación con Antonio Miralda

Pabellón Bienal de Arquitectura de Venecia
Venecia, Italia
2018

En la participación en la Bienal de Arquitectura de Venecia 2018 se trabajó con la idea de la luz líquida, de la luz natural como agua, su capacidad de concentrar intensidad, atravesando gruesas cámaras, abriéndose paso hacia el interior, descendiendo incansablemente, metro tras metro, como ocurre en las antiguas cámaras funerarias egipcias. Se propuso construir a escala 1 en 1 un lucernario de la Sala Beckett de Barcelona utilizando grandes reproducciones fotográficas para trasladar la atmósfera del espacio original a la bienal. El lucernario utilizaba y manipulaba luz natural de las ventanas del edificio del Arsenale en Venecia, haciéndola aparecer en el centro de la Sala Beckett en Barcelona. La instalación era una réplica, pero la luz que hacía que la pieza funcionara era original: era la luz de Venecia. Una transposición de lugar, una traslación de luz.

La instalación podía ser atravesada, habitada, y al hacerlo ofrecía la experiencia espacial de algo que estaba muy lejos. Esta construcción hacía el esfuerzo de traer la luz de las ventanas del Arsenale hasta el centro del pasillo central, provocando un cambio en el ritmo de la luz natural dentro de la exposición. El lucernario mantenía la luz en suspensión, evidenciando la capacidad de la luz natural para crear una atmósfera. El fragmento estaba iluminado por una fuente de luz que estaba escondida, invitando a los visitantes a entrar y averiguar de dónde provenía esa luz. Una vez dentro, encontraban el *backstage*, un lugar lleno de información sobre el contexto de ese lucernario y el proceso de construcción del edificio que lo contiene: las dudas, las pruebas, los dibujos y maquetas que conforman el mundo del proyecto de la Sala Beckett. Ahí detrás estaba todo el imaginario de los arquitectos al trabajar en la definición de ese lugar.

Una conversación con Antonio Miralda

Una antigua nave industrial en el barrio de Poblenou

que conserva aún el puente grúa, es el lugar de trabajo y archivo de Antoni Miralda cuando está Barcelona.

Me interesan estos espacios que no son solo de trabajo, depósito o archivo; son espacios que pueden ir cambiando... son espacios en donde se vive. Ya en París, en los años 60, tuve la suerte de encontrar un taller antes del derribo de gran parte del barrio que está detrás de Montparnasse, y a partir de ese momento no pude estar con límites de paredes y pisos, como sistema para poder trabajar. Encontramos este espacio bastante neutro, que estaba en buen estado, cerramos dos o tres zonas para poder trabajar y empezamos a ordenar las cosas. Tapamos las paredes con obras que llegaban directamente de la exposición del Reina Sofía, para así disimular los agujeros, ventanas y trastos... camuflaje puro y duro... el resto está organizado, por un lado, con grandes archivadores que contienen objetos tridimensionales que forman parte del Food Cultura Museo, y finalmente hay una acumulación de información y de objetos, la mayoría de los cuales tiene el valor que les hemos dado, o el hecho de estar ubicados o acompañados de otros objetos. La mayoría de ellos, o casi todos, tienen esta conexión con la alimentación, con la nutrición, con los rituales conectados a ello... un tema muy amplio, y el trabajo está en esta mezcla de objetos y de maneras de presentar, que se convierten en reliquias de diferentes trabajos que se han hecho.

Estos archivos y familias de objetos, presentados dentro del propio estudio de manera muy precisa, crean relatos y mensajes nuevos. En momentos concretos, estas familias pasan a ser presentadas en exposiciones.

Yo diría que las primeras exposiciones tenían ya esta idea de acumulación con un objetivo muy preciso, para explicar una intervención basada en la acumulación, en el “retournement”, el “assemblage”, de objetos cotidianos.

Objetos cotidianos, encontrados

La memoria incorporada a los objetos hace que el

observador participe a partir de sus propios recuerdos, que se activan al observarlos. Miralda relaciona los objetos, aceptándolos por que los han hecho otros y llevan consigo una carga cultural de memoria, de historia y valor artesanal. Su propuesta artística está en las relaciones que establece, dándoles una nueva vida. Son los mismos objetos pero explican otra cosa, te recuerdan lo que eran pero empiezan a sumar otra vida.

Sí, son sumas. Por eso quizás una de las definiciones de las primeras obras era “assemblage”. “Assemblage” tiene que ver mucho con lo encontrado, lo que existe. Finalmente te das cuenta que hay muchas historias que no tienen más vida, pero la recuperan cuando están aquí juntas; por la noche, los objetos comienzan a bailar entre ellos... Cuando empecé en los años 60 la serie de piezas con los soldados, creo que quedó bastante claro ya en el nombre: “Essai d'amélioration”, que se trataba de cómo mejorar situaciones, cómo transformar piezas que ya existen, cómo reutilizar toda esta gran riqueza que nos envuelve, todo ese pasado, todos esos edificios, todos esos monumentos, suburbios, y montañas de basura que tenemos en la ciudad, todas estas cosas que ojalá hubiera más tiempo para pensarlas y trabajar. En cierta manera es realmente tan rica esa presencia y está tan conectada con vivencias y con la problemática que nos envuelve, que me pareció mucho más interesante intentar trabajar sobre esto y no reinventar, no entrar en un mundo de “inspiración”, solamente reservado para ciertas personas...

Archivar

El estudio de Miralda es un contenedor de procesos acumulados, ordenados y archivados de forma que se puedan ver, visitar y a su vez servir de inicio a nuevos proyectos. En su estudio encontramos cantidad de material que complementa o completa la exposición “Miralda Made in USA”, en el MACBA; hay mucho de lo que ha quedado sin exponer, por falta de tiempo, formato, o interés... Su estudio contiene el material más próximo al artista, fragmentos en la evolución de las ideas. Como en el trabajo del arquitecto, aquí hay procesos parecidos de acumulación del tiempo fabricando un material que ayuda a avanzar. En un arte procesual como el de Miralda, lo que se presenta en una exposición no necesariamente es el mejor momento de ese trabajo... Lo expuesto aparece como un producto, y toda la acumulación de tiempo, de evolución que hay detrás, tan interesante como el producto final, se hace invisible.

Por eso en situaciones como la del MACBA, lo que he intentado es establecer un equilibrio

entre el archivo, lo que enseñas, lo que está en vitrina, y lo que está en grande, en vídeo, hecho de nuevo. De todas maneras, la lectura que tienes que dar para que se entienda es muy complicada y lo que pasa a veces, y no sé si esto pasa en la arquitectura, es que siempre hay quizás un elemento visual, final, más potente. Es muy difícil realmente solidificar y materializar para que todo se entienda bien. Esas cosas no son o no tienen que ver con el “flashy”, el “glossy” y el “glamour” de las exposiciones, tienen que ver solamente con años de trabajo.

Uno se pregunta cómo Miralda consigue ordenar un material tan variado en carácter y formato, en el que sus obras se mezclan con los objetos encontrados. El proceso de archivar es personal, y quien lo archiva o controla tiene que hacerlo con una lógica que permita a otros entrar a participar. ¿Lo relaciona con un tema, con una familia, o con un momento? ¿Es un archivo cronológico, formal, o...?

Yo tengo muy mala memoria, por eso los archivos fotográficos, o los proyectos, los organizo a través de ciudades, pues para mí lo más importante son las conexiones humanas, y las topográficas, con muchas piezas conectadas a los contextos... El archivo se ordena por familias, y estas tienen que ver con procesos. Food Cultura es el “Ingrediente”, su origen, los procesos... Familias o taxonomías conectadas con el objetivo, que han formado parte de un ritual, o implicadas en otros temas como la violencia... Otra cosa son las piezas que se implican con proyectos que se conectan, piezas “trouvé”, o que son generadas por un proyecto. Y aquí la pregunta es ¿Cuál es la primera familia?

Archivar y ordenar el material producido para que siempre sea útil para continuar trabajando. Evitar que las cosas se escondan y no se vuelvan a encontrar, perder la memoria. Si no están a la vista y tampoco se tienen en la memoria, pueden desaparecer del trabajo para siempre. Hay gran parte del archivo de Miralda que es visible y otra que no es tan fácil mantener a la vista... Cada pieza lleva incorporado el tiempo invertido en hacerlas, y es importante llevar ese tiempo hacia adelante para que ayude, que acompañe a volver a una nueva obra, combinadas de forma diferente.

Estas vitrinas que tengo en el estudio son de quita y pon, y contienen cosas que constantemente se mueven para formar parte de una exposición y al volver ya forman nuevas familias... para mí son utensilios de trabajo, y en este sentido me encantaría poder tener más “approach” a las cosas. Todo esto, seguramente, hoy en día funciona a nivel digital, pero

al buscar información sobre el grano de arroz, por ejemplo, lo que conseguiré nunca funcionará con la vivencia de este grano. Hay cosas que se acumulan y que habría que registrar. ¿Para quién? ¿Para mí? No, para la pieza. Y esta pieza, ¿dónde va a parar después? Esto ya no lo sé.

Proceso y tiempo

Otro aspecto que nos genera un sentido de solidaridad con el trabajo de Miralda es el tiempo que da a sus proyectos, trabajos largos, de mucha duración. A pesar de la libertad o la independencia con la que pueden trabajar los artistas, él ha decidido hacer participar, implicar a gente de la calle, a políticos... con lo cual sus proyectos duran años, el tiempo los va direccionando, el proceso y la participación son un valor, aceptando anotaciones, comentarios de las personas que se van cruzando... trabajando con la ventaja de darse mucho tiempo, como una cualidad de su trabajo: interesa más el proceso que su finalización.

Cuando hay esta complejidad, las cosas lógicamente tienen sus ciclos y tienes que dejar descansar o reposar... Pero también este tiempo que entra a participar de las obras dificulta mucho su explicación.

Hay un catálogo de una exposición de Miralda en Palma de Mallorca, “Miralda Menús” (1994), que recoge en más de 500 hojas sus croquis sobre proyectos, realizados o no, y archiva todo el proceso de trabajo. El libro quiere extender el tiempo y ponerlo a la vista, desplegado. Pero en el libro no está lo acabado, está el material intermedio, como un archivo físico construido para contenerlo.

A nivel de publicación es la pieza más importante. Primero hay una clasificación, digamos, más académica, “case study”, los proyectos que se han hecho, con sus fechas y un resumen. Y también están los que no se han hecho, que están presentados como un espíritu...

Lo que nos sorprende de este libro es el formato de papel, parece que Miralda haya estado dibujado siempre en una misma medida de página...

Siempre he trabajado, y sigo, con los papeles de copia para máquinas de escribir, papeles de seda de colores para hacer copias, aquellos que interesan más que el original. Sí, siempre son esos mismos papeles finos y transparentes, que ya no existen en las papelerías y que encontré en un sitio sofisticado para hacer paquetitos de buñuelos.

Ruina

La primera colaboración de Flores & Prats con Miralda fue para el proyecto de convertir un antiguo

edificio de la Exposición Universal de Barcelona del 1929, la Casa de la Prensa, en un Museo de la Cultura de la Comida, en 2002. Miralda había organizado el pabellón de la nutrición en la Exposición Internacional Hannover 2000 y tenía muchísimo contenido y objetos para llenar el antiguo edificio de la Casa de la Prensa. Juntos dibujaron un anteproyecto y diseñaron la guía de un museo que aún no existía, creando así el equívoco de que estaba ya funcionando. Era la primera vez que artista y arquitectos se encontraban frente a un edificio en ruinas. Para ponerlo a prueba, Miralda decidió organizar una acción en su interior: La subasta de la Vajilla Imaginaria. Invitó a artistas, políticos, empresarios y otros agentes del mundo de la cultura de la ciudad a diseñar un plato; se expusieron unos 200 platos en vitrinas traídas de otros museos que llenaron el edificio, sobreponiendo, de esta manera, distintas capas de tiempo en un mismo espacio. Se realizó una subasta silenciosa que duró una semana y la gente pudo entrar libremente en el edificio en ruinas. Miralda decidió exponer el edificio a la ciudad tal cual estaba, pasando únicamente la escoba... Invitó a la gente a entrar y elegir un plato de la subasta. Eso funcionó como una “llamada”: ¿Alguien tiene algo que decir sobre este edificio? Aparecieron personas con vinculaciones personales, como el nieto del constructor, quien trajo unas fotos buenísimas del momento de construcción. Según Miralda

se debe tener respeto a este tipo de situaciones y lugares, porque si no, todo es muy violento. Entrar en un sitio para anular lo anterior, para empezar de nuevo... ¿Con qué derechos?

Miralda había tratado el tema de la ruina antes en el Restaurante “El Internacional”, que abrió con Montse Guillen en Nueva York entre 1984 y 1986. Sin embargo, el edificio no estaba en ruinas cuando entraron a trabajar en él:

El Internacional fue una ruina después de nuestra primera intervención, después de haberlo estado destrozando y de comenzar a destruirlo para organizar el restaurante... Así apareció el “archeological sandwich”, donde las capas de tiempo entran justamente en el momento de arrancar la moqueta y realizar agujeros.

FoodCultura Satellite Boqueria

FoodCultura hospeda una colección y, sin embargo, no es un museo; allí tienen lugar diversas experiencias culturales, aunque tampoco es una galería de arte. El Mercat de la Boqueria ofreció una parada para este proyecto, y con ello la posibilidad de envolver a más gente dentro de estas experiencias sobre el principal elemento de cohesión comunitaria: la comida.

Todo lo diseñado, conjuntamente con Miralda, tiene el objetivo de convertir este lugar en algo activo, donde las cosas se accionan por los distintos artistas invitados a participar. Un carro metálico con pantalla de vídeo, mesas abatibles y espacio para fotocopidora e impresora, se mueve por el espacio, se abre y se cierra dependiendo de la disposición de cada actividad. Unas mesas abatibles aparecen y desaparecen de la vista para permitir trabajar o servir copas. Una pizarra como toda la pared del fondo es constantemente dibujada y redibujada por visitantes y locales. Y un santuario para Sant Stomak, patrón de la parada, es un contenedor con puertas y ventanas que se accionan y sirven para acoger ofrendas.

De esta forma, FoodCultura se ha convertido en un espacio que sirve como plataforma para explorar el universo de la comida y la cultura, promoviendo exposiciones, workshops, música y cualquier tipo de iniciativa horneable.



271 Flores & Prats

Models

Uno de los hábitos del estudio consiste en acabar de documentar un proyecto, para ello se recolecta y ordena el proceso construyendo contenedores que protejan el material y que permitan trasladarlo para abrirlo en otro contexto, fuera del estudio. Cada proyecto tiene así un archivo portátil. Una forma de organizar pensada y evaluada para encontrarse en estado de reposo o bien para ser usada y luego devuelta a su posición inicial, con huellas en sus paredes para resituar lo movido.



