

## INHABIT THE SILENCE. ARCHITECTURE OF MORALES-DE GILES-MARISCAL

SANTIAGO MEDERO

Upon reviewing the work of architects Morales-de Giles-Mariscal (MGM), it is surprising to find numerous projects built, or in the process of being constructed, that have resulted from design competitions. As Sara de Giles clearly explains (see interview), this fact has allowed the firm to pursue its experimental work, whereas for those whose activity depends purely and exclusively on the market, this line of work becomes much more problematical and restricted. Even the political and economic ups and downs that caused significant delays in a number of projects have been of use to the firm to continue working on its projects and transforming them to attain better results, as was the case with the Níjar Performing Arts Center, or with the housing units in Casa del Plátano in Cádiz.

Such experiments are underpinned by particular objectives and certain project strategies that give rise to a specific approximation: exploring upon guidelines and operations characteristic of the visual arts, conceiving the act of dwelling focused on everyday experiences, and considering issues relative to public spaces in contemporary society. The idea is then to cover these topics by visiting some of MGM's more emblematic works. Such topics are obviously not the only ones that could be addressed, but they are broad and significant enough to constitute a valid example of the main aspects for which the Spanish firm's proposals are known, in addition to representing the discipline's current debate issues.

### VISUAL ARTS

Abstraction and defamiliarization, rejecting the ideas of language and contextualism, using skins, and creating landscapes are all conceptions and resources adopted to a large extent from contemporary visual arts. Throughout their presentations and writings, both de Giles and Morales explicitly refer to different works of art in their attempt to express the concepts behind their buildings. Today, this is perhaps a recurrent discourse in the culture of architecture. It is evident that abiding by this does not necessarily imply a trend. It is rather a form of rejection to all types of functionalist or historical-contextualist determinism, and an overall acceptance of the arbitrary dimension of architectural forms. Neither could this be considered as the introduction of elements new to the history of architecture, given its long-standing relations with other disciplines like painting, sculpture, or even music. However, resorting to the tactics of art originating in the avant-garde artistic movements of the 1960s and 1970s yields especial results that are different—though not necessarily contrary—from those obtained in applying the artistic and aesthetic devices of historical vanguards, venturing only as far back as the twentieth century.

To art critic and historian Hal Foster, “minimalism brings sculpture down from its pedestal where it stands as pure art, to re-position it amongst objects and redefine it in terms of space. [Spectators] are driven to exploring the perceptual consequences of a specific proposal for a given place”.<sup>1</sup> Subject to these premises, and once freed from its representative-mimetic function, sculpture is then reinvented in the 1960s, as it gets closer to architecture. Today, it is mostly architects who turn their eyes to the outcome of artistic experiments of minimalism and of process art, land art, conceptual art, and so on.

Consequently, in recent years, the topic of **landscape**—virtually absent from all general considerations by modern

architects (though not necessarily from their work)—has become commonplace in architectural discussions, leading to numerous practices and proposals for both rural and urban environments. First sculpture, and now architecture, are seen not as the landscape's idle objects, but as its generating elements instead. In this sense, de Giles' emphasis on “not consuming landscape” mentioned in her presentation as well as in her interview—critical of Spanish urban development in the last two or three decades—has its counterpart in the creation of landscapes. Architecture has inherited this capability from sculptures by Robert Smithson, Richard Long, and Walter de Maria, among others.

At the Níjar Performing Arts Center, as well as in the lecture-room building of the Pablo de Olavide University, the Portos de Galicia headquarters, or the Monte Hacho public housing project, MGM's work is implemented on the outskirts of the city, on the unclear boundary between country and city, or facing degraded and unpretentious settings. The projects proposed aim to reformulate the landscape with objects that play and interact with or oppose the surrounding environment in different ways. In Níjar, the volumes produced resemble a huge minimalist sculpture inserted amid the small village of whitewash houses and dry landscape typical of the Province of Almería. In the dark of night, the great openings that cover the volumes' whole tubular section bring out the building's colorful interior. As Laurent Beaudouin said, not only is the building “not ephemeral, but it also has a presence that justifies the siting, as architecture appears to be the builder of its own landscape. Without architecture, the site would not be equally interesting, nor would it have the same grandeur. The building provides the scale.”<sup>2</sup> While in the case of the lecture-room building the prismatic volume lies serenely facing a sunflower field with which it communicates in an integrated dialogue, the **pleated** volume of the Portos de Galicia building,

# HABITAR EL SILENCIO. LA ARQUITECTURA DE MORALES-DE GILES-MARISCAL

SANTIAGO MEDERO

Cuando se revisa la obra del estudio Morales-de Giles-Mariscal (MGM) llama la atención la cantidad de obra realizada o en vías de realización producto de concursos. Como bien lo explica Sara de Giles (ver entrevista), esto ha permitido al estudio continuar trabajando en una línea de experimentación, mucho más problemática y restringida para aquellos cuyo quehacer depende pura y exclusivamente del mercado. Incluso los vaivenes políticos y económicos, que han llevado al atraso considerable de numerosas obras, han sido aprovechados por el estudio para seguir reflexionando y transformando sus proyectos, alcanzando, como en los casos del Centro de Artes Escénicas de Níjar o de las viviendas en la Casa del Plátano de Cádiz, resultados más logrados.

Ahora bien, esta experimentación se sustenta en ciertos objetivos y determinadas estrategias proyectuales que motivan una reflexión particular: las búsquedas siguiendo lineamientos y operaciones provenientes de las artes plásticas, una concepción del habitar centrada en la experiencia cotidiana y la problemática del espacio público en la sociedad contemporánea. Se propone, entonces, un recorrido por estos temas visitando algunas obras emblemáticas del estudio MGM. Evidentemente, no son los únicos susceptibles de abordaje, pero son lo suficientemente amplios y relevantes como para que, a partir de ellos, emerjan características fundamentales de la propuesta del estudio español y del actual debate disciplinar.

## ARTES PLÁSTICAS

La abstracción y el extrañamiento, el rechazo al lenguaje y al **contextualismo**, el uso de **pieles** y la creación de paisaje; todos ellos son ideas y recursos tomados en buena medida de las artes plásticas contemporáneas. En sus conferencias y escritos, tanto de Giles como Morales hacen referencia explícita a diversas obras de arte para mostrar los conceptos que existen detrás de sus edificios. Esta línea de trabajo quizá sea hoy un discurso recurrente dentro de la cultura arquitectónica. Por supuesto, aceptar esto no implica hablar de una **corriente**. Forma parte de un rechazo a cualquier determinismo funcionalista o histórico-contextualista y una aceptación general de la dimensión arbitraria de la forma arquitectónica. Tampoco significa introducir un elemento novedoso en la historia de la arquitectura, cuya relación con la pintura, la escultura, e incluso la música, es de larga data. Pero el uso de las tácticas del arte proveniente de las neovanguardias artísticas de los años sesenta y setenta ofrece resultados particulares, distintos -aunque no antagónicos necesariamente- de los obtenidos cuando se aplicaban los recursos del arte y de la estética de las vanguardias históricas, para no aventurarnos más allá del siglo XX.

Para el crítico e historiador del arte Hal Foster, “con el minimalismo, la escultura deja de estar apartada sobre un pedestal o como arte puro, sino que se recoloca entre

though blending in with the surrounding topography, it also stands out in Santiago de Compostela's outlying landscape due to its height and particular shape. Many of the decisions made for the Monte Hacho project in Ceuta, implanted on an old quarry on the African coastline also resulted from taking full advantage of the possibilities offered by the site and from seeking a **defamiliarization** effect.

All this includes also a form of reaction. In fact, in each example of MGM's architecture it is possible to detect the rejection of its previous state and of the once prevailing methods for seeing and proposing that are now considered obsolete. In this case, the reaction is **against** the contextualism embraced as a dominant logic from the 1960s to the 1980s, where "architectural projects had to be deduced from the urban context where they were implanted."<sup>3</sup> MGM views the ground setting as a fragmented and inconsistent magnetic field where architectural pieces are **installed** (again, an explicit reference to the mechanisms of contemporary art) with a critical attitude that questions and even opposes the surroundings, instead of reproducing them. Such architecture cannot be deduced from the context but rather measured and verified against it.

Also, in its pursuit to create landscape, the culture of contemporary architecture aspires to recover its balance with nature, taking it as a material with which to work, instead of considering it **the Rest**. This responds to a conception, quite extended these days, that sees the boundary between natural and artificial elements as uncertain, while allowing for both natural architecture and artificial nature. But, which is the **nature** we are actually alluding to? To put it in the words of Fredric Jameson: Heidegger's "forest path" has been destroyed by the megalopolises and great freeways of late capitalism. When the nostalgic discourse is rejected without leaving behind the idea of a utopian balance, then there is no choice other than to accept that the line between

what is natural and what is artificial is (no longer) clear. Given the inexistence of explicit criticism of architecture's underlying ways and production relations, such utopian aspiration would, in any case, be confined to the project's own power.

Another feature in MGM's work derived mostly from **neo avant-garde** art is the significance of the **materiality** of the enfolding element, that is, the quality and expressive potential of the various materials used for enclosing spaces. This originates the widespread use of **skins** applied in contemporary architecture, a device that MGM often resorts to. In this sense, then, de Giles' considering the work by Christo and Jeanne-Claude as a reference comes as no surprise.

Among architecture studios, the firm Herzog & DeMeuron was one of the pioneers to focus on the significance of matter. In the 1980s and 1990s, these Swiss architects proposed architectural solutions that simplified forms to the extent of eliminating all types of subjective expressions or author marks. As Moneo has said, it was about a "celebration of matter, whose forms were merely the means making it possible," and where there was no demand for the presence of structure<sup>4</sup>. If we compare this approach to that of MGM we will find similarities as well as differences. Resorting to the utmost abstraction of forms is not always a characteristic of these Spanish architects (nor is this practice found in the current work of the Swiss). It may be found in the lecture-room building at the Pablo de Olavide University, but not in the project for the headquarters of Portos de Galicia, where the volumetric expression, for instance, is reminiscent of Isamu Noguchi's lamps as much as of the deconstructivist proposals of the 1990s. In general, what is indeed present is an emphasis on expressing matter, along with the subsidiary role of structure in that sense. In certain cases, such an expression is achieved by means of **enclosing** materials that function as building wrappings, just as

the fabrics used in the artworks of Christo and Jeanne-Claude.

MGM has resorted to the use of skins not only for expressing materials but also as a way to erase all traces of scale, language and composition, all of which these architects consider superfluous. As a result, their work reflects an abstract quality that is reinforced by the inclusion of **cold skins**, with elements such as metal mesh, perforated aluminum sheets, self-supporting profiles in translucent glass, etc.

However, despite the formal objectives sought by the enclosing skins, the architects resort to them for defining transition spaces and for seeking protection from the effects of Mediterranean winds and sunlight. Actually, there is no desire for the skin's aesthetic autonomy per se, and this indicates a slight difference with the discourse of the 1990s.<sup>5</sup> The idea behind including skins in the internal logic of buildings, based on spatial and energetic grounds, is to exorcise the trend whereby skins were applied merely for ornamental purposes. Perhaps an adjustment to harsher times that no longer enable the consideration of building skins as a purely aesthetical expression of matter? In any case, the interest aroused by MGM's projects is also present in the inside.

## INHABIT THE EVERYDAY

Certain neo avant-garde works of art are conceptual triggers of reflections on everyday dwelling. Some examples are the *Sun Tunnels* (1976) by Nancy Holt, as the invention of place; *A cast of the space under my chair* (1965) by Bruce Nauman, as the awakening of complex spaces resulting from programs and functions that lie further beyond them; and *Finger gloves* (1972) by Rebecca Horn, as the crystallization of the relation between dwelling and our bodies.

The singularity of spaces constructed by architecture and the inclination for interstitial spaces with no defined

1. H. Foster: *El retorno de lo real*, p. 42. Akal. Madrid, 2001.

los objetos y se redefine en términos de lugar. [El espectador] a lo que se ve impelido es a explorar las consecuencias perceptuales de una intervención particular en un lugar dado”<sup>1</sup>. Bajo estas premisas, y liberada entonces de su función representativa-mimética, la escultura se reinventa en los sesenta y se acerca a la arquitectura. Hoy, son principalmente los arquitectos quienes dirigen su mirada hacia los resultados de las experimentaciones artísticas tanto del minimalismo como del arte procesual, el *Land Art*, el arte conceptual, etc.

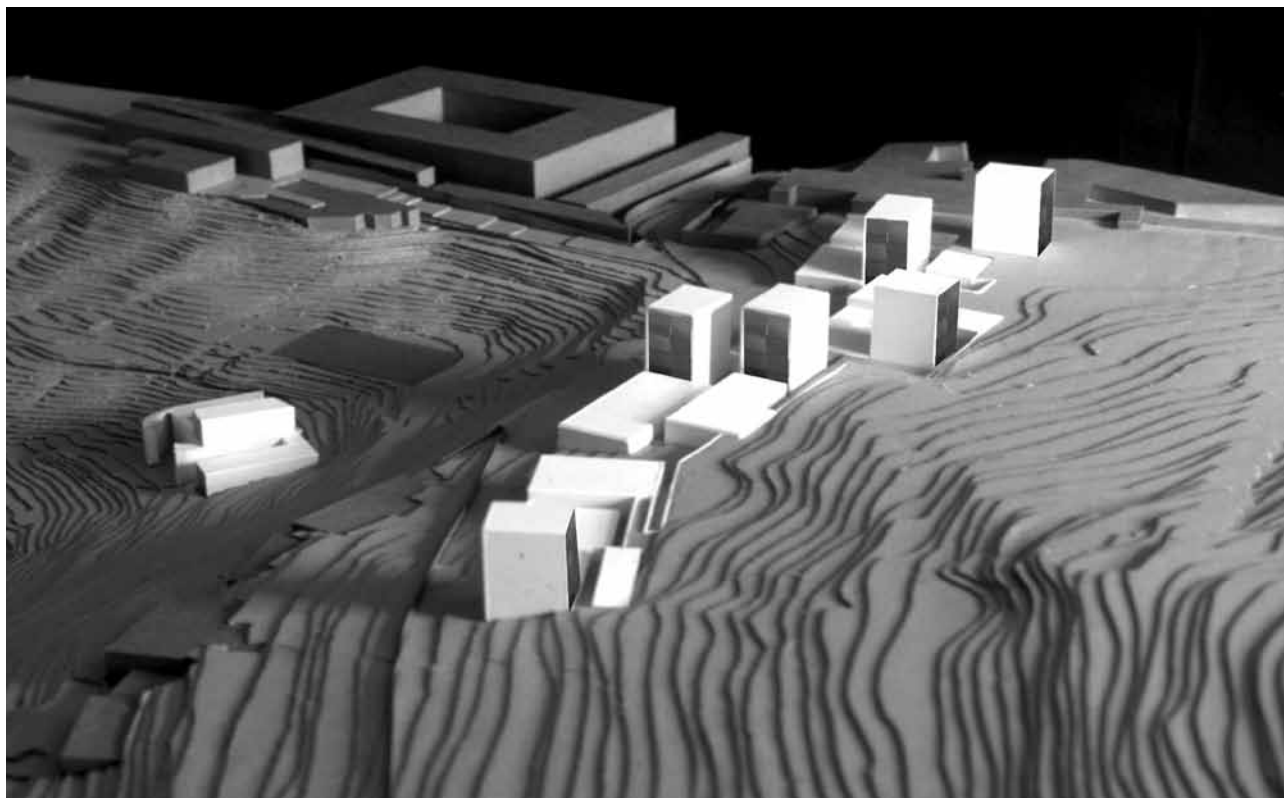
Derivado en buena medida de ello, el **paisaje**, tópico prácticamente ausente en las reflexiones generales de los arquitectos modernos (aunque no necesariamente en sus obras), se ha convertido en los últimos años en un lugar común de la reflexión arquitectónica y ha dado lugar a múltiples prácticas y propuestas, tanto en contextos rurales como urbanos. La escultura, y ahora la arquitectura, se entienden no como objetos pasivos en el paisaje sino como generadores de paisaje. En este sentido, el hincapié en el “no consumo de paisaje” al que alude de Giles tanto en la conferencia dictada como en la entrevista –crítica a la urbanización española de los últimos veinte o treinta años– tiene su correlato antónimo en la creación de paisaje. Este potencial que tiene la arquitectura ha sido aprehendido de las esculturas de Robert Smithson, Richard Long, Walter de Maria, entre otros.

2. L. Beaudouin: “La esponja de luz”. Revista 2G nº 51, p.38. Barcelona, 2009.

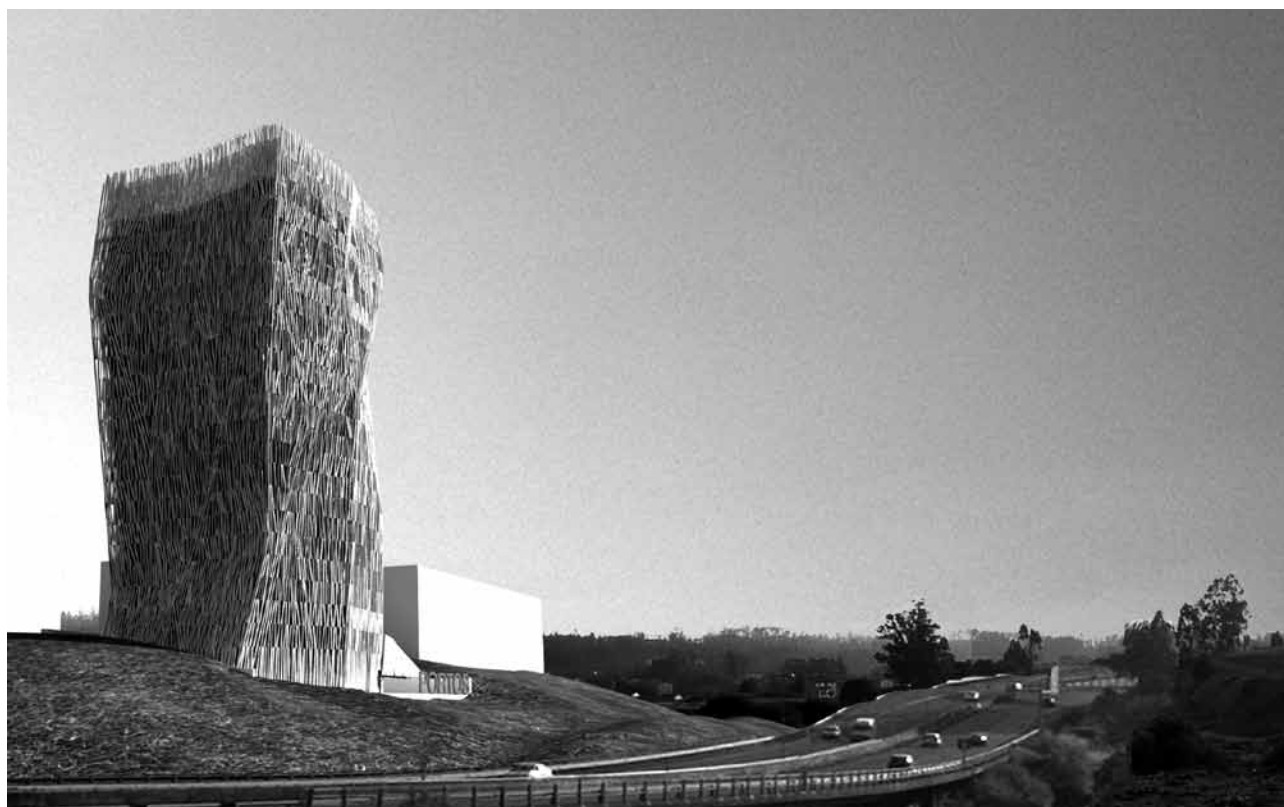
En el Centro de Artes Escénicas de Níjar, en el aulario de la Universidad Pablo de Olavide, en la sede de Portos de Galicia o en las viviendas sociales de Monte Hacho, el estudio MGM trabaja en situaciones urbanas periféricas, en el borde difuso entre el campo y la ciudad, o bien frente a paisajes degradados y sin mayores pretensiones. Las propuestas pretenden recalificar el paisaje con objetos que juegan, dialogan o se oponen al entorno circundante de diversas maneras. En Níjar, los volúmenes resultantes asemejan una enorme escultura minimalista insertada en medio del pequeño pueblo de casas blancas y el árido paisaje de la provincia de Almería. En la noche, los inmensos vanos que abarcan la entera sección tubular de los volúmenes evidencian el colorido interior del edificio. Como dice Laurent Beaudouin, la obra “[n]o solo no es efímera, sino que su presencia aporta su razón de ser al emplazamiento; la arquitectura parece construir su paisaje, sin ella, el lugar no tendría el mismo interés, ni la misma grandeza; el edificio sirve para marcar la escala”<sup>2</sup>. En el aulario, el volumen prismático se posa serenamente frente a un campo de girasoles, dialogando por integración, mientras en el edificio de Portos de Galicia, el volumen **plegado** se adecua a las condiciones topográficas pero destaca, por su altura y forma particular, en el paisaje de la periferia de Santiago de Compostela. La explotación de las posibilidades que ofrece el terreno en concreto y la búsqueda del efecto de **extrañamiento** también comandan muchas de las decisiones del proyecto de Monte Hacho, en Ceuta, situado sobre una vieja cantera de piedra, frente a la costa africana.

3. R. Fernández: *Formas leves*, p. 23. Epígrafe. Buenos Aires, 2005.  
La cursiva es del original.

Existe en todo esto también una reacción. Podemos, de hecho, ver en cada propuesta de la arquitectura de MGM un rechazo a un estatus anterior, a un modo predominante de ver e intervenir que ahora se considera caduco. En este caso, la apuesta es **contra** el contextualismo, entendido como aquel pensamiento según el cual “los proyectos arquitectónicos deberían ser deducidos del contexto de las ciudades en que se insertan”<sup>3</sup>, y que fue una lógica dominante entre los años sesenta y ochenta. El lugar es entendido por MGM como un campo de fuerzas, fragmentado, no coherente, donde la arquitectura se **instala** (nuevamente aparece aquí una referencia explícita a los mecanismos del arte contemporáneo). Y se instala de forma crítica, es decir, no reproduce el contexto sino que lo cuestiona e incluso se posiciona contra él. Es una arquitectura, entonces, que no se deduce del contexto pero que se mide y verifica en él.



Viviendas sociales en Monte Hacho, Ceuta. Maqueta del proyecto. Social Housing Units in Monte Hacho, Ceuta. Scale model of project.



Sede de Portos de Galicia, Santiago de Compostela. Imagen del proyecto. Portos de Galicia Headquarters, Santiago de Compostela. Image of the project.

Por otra parte, en la búsqueda por crear paisaje hay un deseo, por parte de la cultura arquitectónica contemporánea, de reencontrar un equilibrio con la naturaleza, ya no entendida como **lo Otro**, sino como un material con el que trabajar, bajo la creencia, muy extendida hoy día, de que las fronteras entre lo natural y lo artificial son difusas. Arquitectura natural; naturaleza artificial. En realidad, ¿de qué **naturaleza** hablamos? Como dice Fredric Jameson, la “senda de bosque” de Heidegger ha sido destruida por el capitalismo tardío, sus megalópolis y sus superautopistas. Si se rechaza el discurso nostálgico pero tampoco se quiere abandonar la utopía de un equilibrio, no queda otro camino que asumir que las fronteras entre lo natural y lo artificial (ya) no son claras. Utopía, en todo caso, confiada en el poder del proyecto, en tanto no hay una crítica explícita a los modos y las relaciones de producción subyacentes en la arquitectura.

\*\*\*

Otro de los aspectos de la obra de MGM que se derivan en buena medida de las **neovanguardias** artísticas es la importancia de la **materialidad** de la envolvente, es decir, de la cualidad y potencial expresivo de los distintos materiales de cerramiento. De esta fuente emana la profusión de **pieles** en la arquitectura contemporánea, recurso que utiliza frecuentemente MGM. No es extraño en este sentido que de Giles mencione la obra de Christo y Jeanne-Claude como una de sus referencias.

Uno de los primeros estudios en concentrarse en la importancia de la materia fue el de la dupla Herzog & DeMeuron. En los años ochenta y noventa, estos arquitectos suizos proponían una arquitectura que simplificaba la forma al extremo de eliminar cualquier tipo de expresión subjetiva o marca de autor. Como dice Moneo, se trataba de una “celebración de la materia, siendo la forma tan solo el vehículo que la hace posible” y sin reclamar la presencia de la estructura<sup>4</sup>. Si comparamos esta actitud con la sostenida por MGM notamos similitudes y diferencias. El recurso a la abstracción máxima de la forma no siempre está presente en los arquitectos españoles (como tampoco en la obra actual de los suizos). Puede ser el caso del aulario de la Universidad Pablo de Olavide, pero no es el caso del proyecto de la Sede de Portos de Galicia, por ejemplo, cuya expresión volumétrica recuerda tanto las lámparas de Isamu Noguchi como algunas propuestas deconstructivistas de los noventa. Sí está presente, en general, el énfasis en la expresión matérica y el papel subsidiario de la estructura en este sentido. Esta expresión se lleva a cabo en algunos casos a través de **envolventes**, materiales que funcionan como envoltorios de los edificios, del mismo modo que las telas en las intervenciones de Christo y Jeanne-Claude.

La piel ha sido utilizada por MGM no solamente como recurso para la expresión de los materiales sino también para borrar todo rastro de escala, lenguaje y composición, algo que el estudio entiende como superfluo. Derivado de ello, sus obras poseen una cualidad abstracta, reforzada por el uso de **pieles frías**, con elementos como mallas metálicas, chapa perforada de aluminio, perfiles autoportantes de vidrio traslúcido, etc.

Sin embargo, si bien las envolventes persiguen objetivos formales, los arquitectos las utilizan para definir espacios de transición y protegerse de los vientos y del sol mediterráneo. No hay un deseo de autonomía estética de la piel como tal y en ello se observa una sutil diferencia con los discursos de los noventa.<sup>5</sup> Inscribiendo la piel en la lógica interna del edificio, mediante su fundamentación espacial y energética, se pretende exorcizar la moda del uso de pieles con motivos meramente ornamentales. ¿Quizá un reacondicionamiento a tiempos más duros que impiden ya pensar la envolvente edilicia como pura expresión estética de la materia? En todo caso, el interés de las obras de MGM se traslada también al interior.

4. R. Moneo: *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, p. 363. Actar. Barcelona, 2004.

5. Véase por ejemplo el artículo de I. Ábalos y J. Herreros “La piel frágil” (Revista *Dominó* n° 2. Dos Puntos, Montevideo, 1998) o el catálogo escrito por T. Riley para la exposición del MoMA “Light Construction” (1996).

function and their defense as spaces for social interaction constitute at least two of the topics that these architects have in common with avant-garde art movements of the past fifty years.

To Morales and de Giles: “[c]ontemporary space is naturally dense, motley, plentiful of events and different activities [...] This conception of density in relation to space has had its consequences on architectural planning. The inside of architecture is ruled not by compositions but by the requirement to make different functions, contradicting desires, and multiple experiences compatible with each other.”<sup>6</sup> They also state that “[...] the architecture materialized in the minds of children does not relate to composition or languages but rather to sensations and affectivities. It could thus be possible to conceive architecture as hands (extending hands), buildings as umbrellas (providing shelter), and rooms as embracing spaces (providing safety).”<sup>7</sup>

These statements constitute yet another rejection of language and architectural composition considered as a formal and cultural superimposition. To these architects, language inhibits the **state of purity** of architecture, the baseline form of architecture (in this case, the reference to children is not coincidental). Architects must then set aside composition and representation in order to create dwelling spaces. In the Herrera house in El Garrobo, the inner patio is an empty space defined by the various rooms around it, that concentrates all the house’s living activities, while in the lecture-room building of the Pablo de Olavide University, the **street** inside the building that is defined by the classrooms and the departments is a space for students and teachers to interact, and constitutes the core of the project. Something similar happens outside the Nijar Performing Arts Center, in the space surrounded and protected by the building’s volumes.

In some cases, the project expresses the building’s **inner richness**. At the

San Jerónimo public housing complex in Sevilla, supplementary spaces have been adjoined to traditional rooms, for example, with the purpose of allowing dwellers to occupy such spaces with their belongings. This space, protected by a metal mesh, outwardly expresses the occupants’ activity and use. Colors are also applied as a way of showing what occurs inside the building, as in the case of the housing units built in Ceuta (where the color of the enclosing elements is indicative of **functional packages**), or in the inner spaces of the building in Nijar, or the privately-commissioned houses and commercial spaces also constructed in Ceuta, where the colors selected are synonymous with the activity and bustle of commercial areas.

In a more or less explicit way, by externalizing the inner forces of their buildings, MGM architects aspire to showing the lives of dwellers and making those buildings more than simply suggestive and undecipherable skins (even if to a certain degree they are). However, they refuse to accomplish this through representative spaces and symbols, and that’s why they take as much distance as possible from the illustrated objective of creating a speaking architecture.

## PUBLIC SPACE

In their publication “Espacio y habitar” (Space and Dwelling), Morales and de Giles say with respect to public spaces: “[...] in today’s world, projecting these spaces for the public meeting of citizens implies two things. On the one hand, we must make public spaces the scenario for civic reaffirmation, but on the other, we must be aware that contradicting attitudes and different behaviors must be compatible with the space that is common to all, [...] a space that therefore does not necessarily imply control, nor peace or security. It is also a place for playing, celebrating, or receiving therapeutic relief [...]”<sup>8</sup>

This conception is as much valid in today’s multi-cultural Europe as it is in Latin America with its profound social fractures. Even threatened, public spaces are still a reality that undergoes a permanent crisis on different fronts, from neighborhood spaces with their streets, markets and plazas, to leisure spaces of urban or metropolitan scale. And, of course, spaces with symbolic and political significance where it is possible for the “public sphere” that Habermas speaks of<sup>9</sup> to be crystallized to a large extent, though in contemporary cities its dimension and complexity are beyond any illustrated middle-class. And also, then, a place for protesting and speaking out.

The exhilaration aroused over the issue of public spaces serves no other purpose than to emphasize the crisis affecting it. This is accompanied by an idealization of such spaces as a scenario for conflict resolution instead of being considered as expressions in themselves. Given the social segregation of our time, public spaces are deemed a remedy for growing violence and a way to rebuild codes for civic cohabitation. But, to what extent is it thinkable that the existence of public spaces will lead to the rebuilding of such codes, for us to live in peace of classes while accepting the huge cultural, social and economic differences separating us? This somewhat pessimistic approach does not imply ignoring, nor forgetting, the social significance of public spaces. However, it is meant as a warning in relation to what is conveyed in the message of Morales and de Giles: we can no longer see public spaces as spaces of control and peacefulness, even less so upon considering our realities.

In its reformulation of Casa del Plátano in Cádiz, MGM seeks to retrieve and preserve a public street that is located inside the housing complex. In this case, the objective is to maintain an existing neighborhood bonding place, countering opinions prone to the segmentation and privatization of spaces

## HABITAR LO COTIDIANO

También determinadas obras de arte neovanguardista son disparadores conceptuales de sus reflexiones sobre el habitar cotidiano. Los *Sun Tunnels* (1976) de Nancy Holt como invención del lugar; *El espacio que hay bajo mi silla* (1965) de Bruce Nauman como desvelo de aquellos espacios complejos determinados por los programas y las funciones pero situados más allá de ellas; los *Finger gloves* (1972) de Rebecca Horn como cristalización de la relación entre el habitar y nuestros cuerpos.

La singularidad del lugar y la construcción del mismo por parte de la arquitectura, el gusto por los espacios intersticiales no definidos funcionalmente y su defensa como espacios de interacción social son, al menos, dos temáticas que comparten estos arquitectos con los movimientos de vanguardia artística de los últimos cincuenta años.

Para Morales y de Giles: “[p]or naturaleza, el espacio contemporáneo es denso, abigarrado, plagado de acontecimientos y de actividades diversas [...] Esta idea de espacio denso ha traído importantes consecuencias para el proyecto arquitectónico. El interior de la arquitectura no está dominado por la composición sino por la necesidad de hacer compatibles funciones diversas, deseos contradictorios y experiencias múltiples”<sup>6</sup>. También afirman: “[...] la arquitectura que los niños construyen mentalmente no entiende de composición ni de lenguajes, solo de sensaciones y de afectividades. De esta manera, podría pensarse en arquitectura como manos (que tiende la mano), en edificios como paraguas (que te ponen a cubierto), en estancias que rodean con sus brazos (que son lugares seguros)”<sup>7</sup>.

Estos enunciados expresan nuevamente el rechazo al lenguaje y a la composición arquitectónica como sobreimposición formal y cultural. Para estos arquitectos, el lenguaje coarta una arquitectura en **estado puro**, una forma de grado cero de la arquitectura (la alusión a los niños no es casual en este sentido). Los arquitectos deben entonces dejar la composición y la representación y crear espacios para habitar. En la vivienda Herrera en El Garrobo, el patio interior de la casa es un vacío definido por las distintas habitaciones, en el que se condensa toda la vida de la casa; en el aula-rio de la Universidad Pablo de Olavide la **calle interior**, definida por las aulas y los departamentos, es el espacio de interacción entre estudiantes y profesores, el corazón del proyecto; algo similar ocurre en el espacio exterior rodeado y protegido por los volúmenes en el Centro de Artes Escénicas de Níjar.

En algunos casos, el proyecto exhibe la **riqueza interior** del edificio. En las viviendas sociales de San Jerónimo en Sevilla, por ejemplo, a las habitaciones convencionales se les agrega un espacio complementario, para que las personas que habitan lo ocupen con sus diversas pertenencias. Este espacio, protegido con una malla metálica, manifiesta hacia el exterior la actividad y ocupación de sus habitantes. El color también es utilizado por el estudio como forma de expresar lo que sucede dentro de los edificios, como en las viviendas sociales para Ceuta (donde los colores de los cerramientos indican **paquetes funcionales**), en los interiores del edificio en Níjar o en las viviendas y comercios de promoción privada también localizados en Ceuta, donde el color se utiliza como sinónimo del movimiento y de la vida de las áreas comerciales.

De alguna manera, más o menos explícita, existe el deseo por parte de MGM de mostrar la vida de sus usuarios, de que sus edificios no sean simplemente pieles sugerentes e indescifrables (aunque algo de ello existe) y exterioricen su pulsión interior. Pero

6. J. Morales, S. de Giles: “Rehabilitación y ampliación del teatro Ramos Carrión, Zamora”. Revista

7. J. Morales, S. de Giles: “Biblioteca central, Jerez de la Frontera” Revista 2G nº 51, p.74. Barcelona, 2009.



in the historical old city quarter. MGM sees the old town as an overlapping of time periods and architectural pieces in sedimentary layers that legitimate and provide authenticity to the area's spaces and buildings. Even in cases of new constructions, most of the firm's proposals are **restorations**, since their ultimate aim is to preserve, consolidate, or recover the public space inherited from the city, which is currently at risk of succumbing to the different pressures imposed.

Public park programs date back to the nineteenth century but continue to be applicable in our days, though the inclusion of different programs and transformations in taste have had a bearing on them. Public park projects allow for the possibility of working amidst the natural and the artificial, between constructions and green spaces, between solids and hollows. There is also the possibility of dealing with topography and natural and artificial cycles at a scale of significance, all of which represent elements of utmost importance in MGM's architectural definitions. In the recently concluded remodeling of Sevilla's Parque Miraflores, the architects focused their work on the northern section of one of the largest parks in the city. The project proposes the unification of the north and south sections, previously separated by a freeway, by means of a **bridge** over one hundred meters wide, in addition to new walkways and recreation areas. The plan shows a curvy network of paths that define

a series of **islands** with organic shapes that combine green spaces with large paved areas painted red, blue, and yellow. An aerial view of the design resembles a huge abstract painting and shows the aesthetic proposal projected on the floor plan. Rather than dissolving to recreate an intended **natural** environment, here the architecture melts with the topography, the vegetation, and the watercourse flowing on the park's west side (the Miraflores Stream), all of which conform an aesthetic unit while maintaining their own specificities. The use of the large, colored pavement areas has been left indeterminate on purpose. The challenge then is for the park to transcend its visual proposal and go beyond representing a huge painting, to include the metropolitan use already present in its southern section.

In the project for Plaza de las Libertades across from the Santa Justa station, the proposal is clearly to create a new topography that in a way recreates the natural undulation of the land. This enables MGM to project a non-hierarchical and non-representative site, in accordance with the architects' particular approach to public spaces. A great continuous space that also demarcates areas for free, undefined purposes, and a "core for interpreting freedoms" located between the square's folds. The ensemble allows for specific everyday uses such as large celebrations and gatherings, and also focuses on the application of computer technol-

ogy (free internet connection, interactive devices, urban screens, etc.), as a result of the work done in combination with the *hackitectura.net* team, where the recently acquired significance of virtual spaces in public environments is made evident.

As a symbol of our time, MGM's architecture aims to overcome language while rejecting composition and representation. By resorting largely to art, it goes in search of architecture and public spaces based on their appropriation by users, and of inclusive spaces (encircling, embracing and protecting) with no specific meanings. As Morales and de Giles have asserted in "Espacio y habitar", it is true that society has started to demand "more democratic spaces that are less subject to the presence of the symbols of established power." But, what if such power originates in the citizens themselves and is a crystallized part of public institutions? And what happens in the case of large private corporations? Isn't this lack of **language**, paradoxically, also the way in which transnational companies communicate through their floor-to-ceiling curtain walls? But on the other hand, what is there to communicate and how? Having lived the experiments of the 1980s, it seems clear that alluding to an explicit historical **language** is now a market-recycled practice that no longer has the capacity of being critical. Following the devaluation of symbols, silence has become the norm.

1. Hal Foster, *El retorno de lo real* (Madrid: Akal Ediciones, 2001), 42.
2. Laurent Beaudouin, "La esponja de luz". *Revista 2G* N° 51, 38. (Barcelona: Gustavo Gili, 2009).
3. Roberto Fernández, *Formas leves* (Buenos Aires: Epígrafe Editores, 2005), 23.
4. Rafael Moneo: *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, (Barcelona: Actar, 2004), 363.

5. See, for example, Iñaki Ábalos and Juan Herreros, "La piel frágil", *Dominó* N° 2, Editorial Dos Puntos (Montevideo), 1998; T. Riley, catalogue for MoMA exhibit "Light Construction" (1996).
6. José Morales and Sara de Giles, "Rehabilitación y ampliación del teatro Ramos Carrión, Zamora" *Revista 2G*, N° 51, 26. (Barcelona: Gustavo Gili, 2009).
7. José Morales and Sara de Giles, "Biblioteca

- central, Jerez de la Frontera" *Revista 2G* N° 51, 74. (Barcelona: Gustavo Gili, 2009).
8. José. Morales and Sara de Giles, "Espacio y habitar". *Revista 2G* N° 51. (Barcelona: Gustavo Gili, 2009).
9. Reference is made to the concept explained in his book *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. (Cambridge: MIT Press, 1989).

rechazan llevarlo a cabo mediante símbolos y espacios representativos; por ello se alejan completamente de aquel objetivo ilustrado de crear una arquitectura parlante.

## ESPACIO PÚBLICO

En su texto “Espacio y habitar” afirman Morales y de Giles respecto a los espacios públicos: “[...] en el mundo contemporáneo, proyectar estos lugares para la reunión ciudadana y pública tiene un doble componente. Por un lado, el espacio público debe ser el lugar de la afirmación ciudadana pero, por otro, debemos ser conscientes de que la discrepancia de actitudes, o la diferencia en los comportamientos, debe ser compatible con el espacio para todos”; “[...] un espacio que, por tanto, no es precisamente de control, ni de tranquilidad o seguridad. También es un lugar para el juego, la fiesta, la terapia [...]”<sup>8</sup>.

8. J. Morales, S. de Giles: “Espacio y habitar”. Revista 2G nº 51. Barcelona, 2009.

Esta concepción es tan válida en la Europa multicultural de hoy como en América Latina, con sus profundas fracturas sociales. Aun jaqueado, el espacio público sigue siendo una realidad. Una realidad en crisis permanente y con distintos frentes, desde el espacio barrial, con su calle, su feria y su plaza hasta los espacios del ocio a escala urbana o metropolitana. Y, claro está, los espacios de significación simbólica y política, donde se cristaliza en buena medida la “esfera pública” de la que habla Habermas<sup>9</sup>, pero que en las ciudades contemporáneas adquiere una dimensión y complejidad que trasciende cualquier burguesía ilustrada. Así entonces, también el lugar de la protesta, de la manifestación.

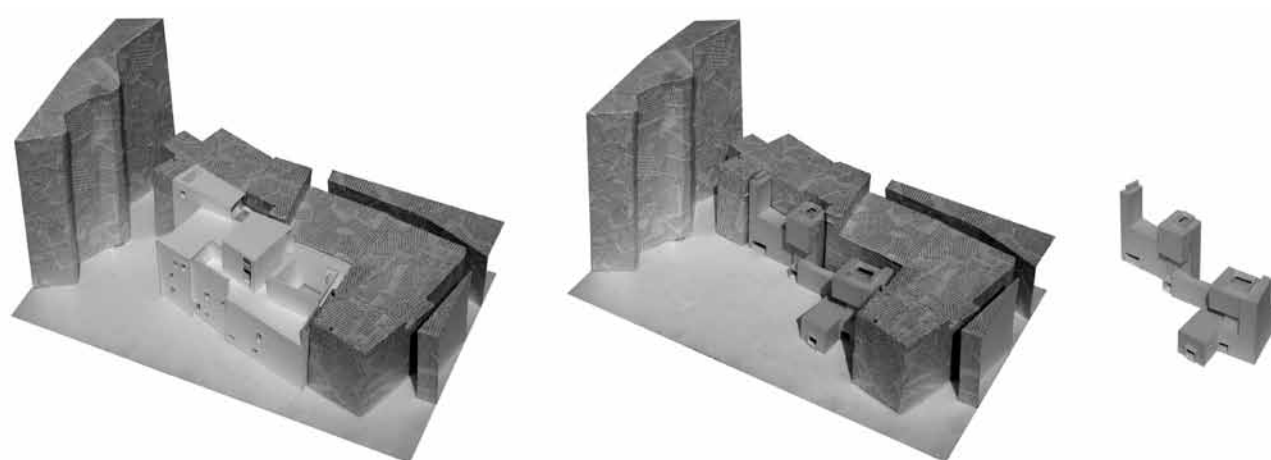
9. Nos referimos al concepto explicado en su libro *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. MIT Press. Cambridge, 1989.

La actual inflación del tema del espacio público no hace otra cosa que señalar su crisis. Esto va acompañado de su idealización como lugar de resolución de conflictos antes que de expresión de los mismos. Ante la actual segregación social, el espacio público se erige como un remedio frente a la creciente violencia, un intento por reconstruir los códigos de convivencia cívica. ¿Pero hasta qué punto es sostenible que por mérito de la existencia de dicho espacio tales códigos se reconstruyan y podamos vivir en una *pax* de clases, aceptando las diferencias enormes de capital cultural, social y económico? Esta mirada, algo pesimista, no implica desconocer ni olvidar la importancia social del espacio público, pero sí llamar la atención sobre lo que nos dicen Morales y de Giles: ya no lo podemos pensar como un espacio de tranquilidad y control, y menos aun teniendo en cuenta nuestras realidades.

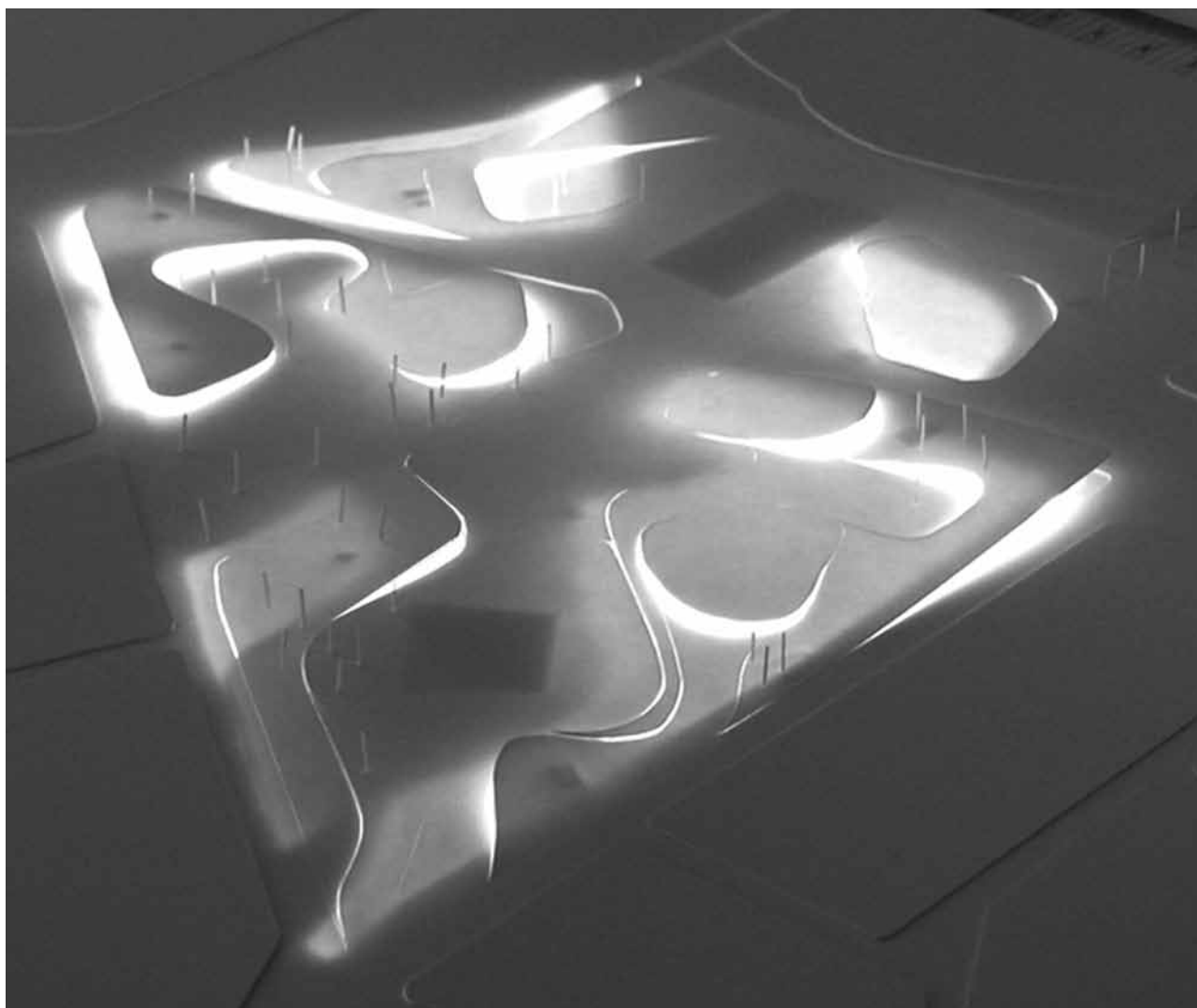
\*\*\*

En la rehabilitación de la Casa del Plátano, en Cádiz, el estudio MGM apuesta a la recuperación y al mantenimiento de una calle pública que se encuentra en el interior del complejo de viviendas. Se trata en este caso de conservar un lugar de vínculo vecinal existente, contra las fuerzas contrarias que proponen la segmentación y privatización de los espacios en la ciudad histórica. Para el estudio MGM, la ciudad histórica es una superposición de tiempos e intervenciones, de diversas capas sedimentadas, que dan legitimidad y autenticidad a sus espacios y edificios. Sus intervenciones son casi siempre **rehabilitaciones**, aun cuando se trata de obras nuevas, pues su sentido final es el de conservar, afianzar o recuperar ese espacio público que la ciudad ha legado y que hoy es amenazado por distintos poderes.

El parque público es un programa decimonónico que no ha perdido vigencia, aunque ha mutado con la incorporación de diversos programas y las transforma-



Rehabilitación de La casa del plátano, Cádiz. Maqueta del proyecto. Reformulation of Casa del plátano, Cádiz. Scale model of project.



Plaza de las libertades, Sevilla. Maqueta del proyecto. Plaza de las libertades, Sevilla. Scale model of project.

ciones del gusto. Ofrece el atractivo de trabajar entre lo artificial y lo natural, entre lo construido y el verde, entre el lleno y el vacío. También de trabajar en una escala importante con la topografía y los ciclos naturales y artificiales, todos ellos elementos de gran importancia en la definición arquitectural del estudio MGM. En la rehabilitación del Parque Miraflores de Sevilla, finalizada recientemente, los arquitectos han trabajado sobre el área norte de uno de los mayores parques de la ciudad. Su propuesta unifica las partes sur y norte del parque, antes divididas por una autopista, con un **punte** de más de cien metros de ancho, propone una nueva caminería y zonas de estar. En planta, la trayectoria sinuosa de las sendas organiza una serie de **islas** de formas orgánicas donde se combina el verde con grandes áreas de pavimento pintadas en rojo, azul y amarillo. La vista aérea asemeja una inmensa pintura abstracta y evidencia el planteo estético, proyectado desde la planta. La arquitectura no se diluye en función de recrear un ambiente pretendidamente **natural** sino que se funde con la topografía, la vegetación, el agua (el arroyo Miraflores, que corre al oeste del parque) en una unidad estética sin perder su especificidad. El uso de las grandes áreas de pavimento de color ha quedado deliberadamente indeterminado. El desafío, entonces, es que el parque supere su condición de inmensa pintura, su planteo visual, para incorporar el uso metropolitano de que goza la parte sur.

En el proyecto de la Plaza de las Libertades, ubicada frente a la estación de Santa Justa, claramente se plantea crear una nueva topografía que recrea en cierto modo la ondulación de los terrenos naturales. Este recurso le permite a MGM proyectar un espacio a-jerárquico y a-representativo, en consonancia con sus planteos sobre el espacio público. Un gran espacio continuo que, a su vez, delimita áreas de uso libre e indeterminado y un “centro de interpretación de las libertades” ubicado entre los pliegues de la plaza. El conjunto permite usos concretos y cotidianos, como grandes celebraciones y festejos. A su vez, el hincapié en las posibilidades de la informática, aplicada en colaboración con el equipo *hackitectura.net* (conexión libre a la red, dispositivos interactivos, pantallas urbanas, etc.), evidencia la importancia que adquiere hoy día el espacio virtual como parte de la esfera pública.

\*\*\*

La arquitectura de MGM, como un signo de este tiempo, se propone superar el lenguaje, rechaza la composición y la representación. Pretende una arquitectura y un espacio público a partir de la apropiación de los usuarios, un espacio contenedor (que envuelva, que abrace, que cobije) que no signifique, y para ello se vale en gran medida de los recursos del arte, tal como se ha visto. Es cierto, como afirman Morales y de Giles en “Espacio y habitar”, que la sociedad ha ido exigiendo “un espacio más democrático, menos sometido a la presencia de los símbolos del poder establecido”. Pero, ¿qué sucede si se trata del poder de los propios ciudadanos cristalizado en instituciones públicas? ¿Y qué sucede con las grandes corporaciones privadas? ¿No es también, paradójicamente, esta ausencia de **lenguaje** el propio idioma de las empresas trasnacionales, con sus *curtain walls* de piso a techo? Pero por otro lado, ¿qué y cómo comunicar? Luego de los experimentos de los años ochenta, parece claro que las alusiones a un **lenguaje** histórico explícito han sido recicladas por el mercado y han perdido cualquier posibilidad de posicionamiento crítico. Luego de la devaluación de los signos, se ha instalado el silencio.