

CIRCO 86.2001.

DISCURSOS OCULTOS/DISCURSOS SUPERPUESTOS

Luis Rojo de Castro

"El Pintesquismo, al restar importancia aparente al control, cercena cualquier relación obvia entre los medios y los fines. Al ocultar los recursos, pone en entredicho toda conclusión sobre las apariencias, y es este esfuerzo el que se asemeja artificial comparado con el esfuerzo franco que asociamos a lo 'natural'."
Sidney K. Robinson, *Inquiry into the Picturesque*, p. 93. The University of Chicago Press, Chicago 1991

La dificultad mayor para dar una explicación coherente y suficiente sobre el edificio del *Kursaal* estriba en su innegable carácter escultórico. El *Kursaal*, por su concepción tectónica y por su imagen, puede describirse como composición escultórica, como una organización abstracta de sólidos y vacíos. Sin embargo, es un edificio, con cimientos y tejado. Esta ambigüedad se encuentra en el origen de su complejidad, y de su efectividad como propuesta arquitectónica. Pero también es responsable de la mayor dificultad para su entendimiento.

En ocasiones se ha afirmado que el *Kursaal* se sitúa en los márgenes de la arquitectura, abandonando el lenguaje y las técnicas afines a la disciplina. Y que, en su lugar, se propone una imagen escultórica o geológica, rotunda pero ajena a los conceptos de escala, figuratividad o legibilidad que caracterizan las convenciones arquitectónicas.

De hecho, el propio arquitecto, en la Memoria del concurso, describía el *Kursaal* como algo perteneciente al paisaje y distinto de la ciudad. La nueva construcción, se decía, debía mantener autonomía respecto a la fábrica urbana. Este era el modo de preservar la integridad y el carácter paisajístico del solar. Un espacio vacío que, en paralelo a la costa, quedaba contenido entre el Monte Ulía y el Urgull, abierto a la ciudad a través de la incisión penetrante que la ría del Urumea infringe en la trama ortogonal de San Sebastián. Pero también era un espacio vacío de grandes dimensiones, sin escala, amenazado por la imagen dominante del horizonte sobre el Cantábrico.

Con este propósito, en la misma Memoria se hacía uso de una figura metafórica para invocar la imagen de lo que se deseaba que el *Kursaal* llegara a ser, al menos en la imaginación del lector:

"El solar del Kursaal es hoy todavía un accidente geográfico. A mi entender es crucial que lo siga siendo, que no desaparezca tal condición al transformarse el solar en ciudad, perdiendo así los atributos naturales que aun conserva. De ahí que nuestra propuesta para el Auditorio y la Sala de Congresos, piezas clave del complejo cultural que se proyecta, se entiendan como dos gigantescas rocas que quedaron varadas en la desembocadura del Urumea: no pertenecen a la ciudad, son parte del paisaje". (1)

El símil de las rocas varadas permitía visualizar la arquitectura del *Kursaal* no como una construcción más en la ciudad, sino como un nuevo accidente topográfico, y así engarzarlo en la larga serie que recorre, de Este a Oeste, el encuentro de San Sebastián con el Cantábrico: el Monte Ulía, la Playa de Gros, la desembocadura del Urumea, el Monte Urgull, la Bahía de la Concha, la isla de Santa Clara, el Monte Igueldo, etc.

Desligado de la trama, ajeno a las condicionantes de legibilidad convencionales y seguro de la efectividad de la abstracción propuesta, los prismas luminosos del Kursaal cayeron como por azar sobre el solar, como los dados en el juego, para proponer una apuesta audaz. Una apuesta que mantenía que la arquitectura podía traspasar sus límites disciplinares y disolverse en el paisaje.

¿Pero es acaso lo que efectivamente sucede con la arquitectura del Kursaal? ¿Es realmente un ensayo de trasgresión de los límites de la disciplina, intercambiando las herramientas con que se genera la arquitectura por aquellos otros mecanismos con los que se 'construye' la topografía o el paisaje?

Paradójicamente, y a pesar de lo afirmado en *The Solitude of Buildings*, la figura retórica de las rocas varadas, con su fuerte componente visual y poético, ha determinado, desde un principio, el derrotero tomado por las sucesivas interpretaciones del proyecto.

En aquel texto testimonial se afirma lo siguiente: "...en este momento estoy convencido de que una vez finalizada la construcción, una vez que el edificio asume su propia realidad y su función, todas aquellas preocupaciones que han ocupado a los arquitectos y orientado sus esfuerzos, se diluyen. Llega el día en que los edificios no necesitan ningún tipo de protección, ni del arquitecto ni de las circunstancias que lo rodean. (...) El edificio se levanta en absoluta soledad -no mas afirmaciones polémicas, no mas dificultades. Ha adquirido su condición definitiva, y permanecerá para siempre en soledad, dueño de sí mismo. Me complace ver como el edificio asume su condición propia, viviendo su propia vida. Por lo tanto, no creo que la arquitectura sea únicamente esa superestructura que aparece cuando hablamos sobre edificios." (2)

A pesar de lo dicho, en el caso particular del Kursaal la Memoria del concurso ha actuado en múltiples ocasiones como "superestructura" capaz de "proteger" el edificio, interponiendo un filtro entre el Kursaal -en sí mismo y con autonomía de las intenciones depositadas en él- y su percepción.

Tomando prestada la expresión de Robin Evans (3), las palabras '*han envuelto al objeto*', protegiéndole de las miradas intrusas y previniendo posibles interpretaciones alternativas del mismo. Le han proporcionado, de hecho, una justificación a un tiempo visual y conceptual, perfectamente legible para cualquier lector.

Para el lector experto, porque inscribía el problema arquitectónico en la sensibilidad multidisciplinar de este fin de siglo, y en su interés por diluir los límites de la disciplina arquitectónica hasta solaparla con otras áreas del pensamiento: el paisaje, la escultura, la naturaleza, el arte, etc. Tal y como propone Rosalind Krauss, en el contexto cultural e intelectual actual, las practicas disciplinares no están limitadas o atadas a un medio en particular. Muy al contrario, las transgresiones y los préstamos desde unos medios a otros son una característica de la postmodernidad. (4) La estrategia propuesta por la Memoria del proyecto se enmarcaba en este contexto.

Y para el lector no experto, porque la imagen de unas rocas varadas, por su carácter literario, barojiano y asequible, prometía una arquitectura dispuesta a atenuar su evidente modernidad con una interpretación generosa y sensible del entorno que caracteriza como lo que es a la ciudad de San Sebastián: un lugar hermoso en el que convergen naturaleza y artificio, o paisaje y arquitectura.

La figura retórica de las rocas varadas cumple, por tanto, los cometidos de la ideología: al 'naturalizar' los signos, oculta su verdadero ser. Al proporcionar una determinada interpretación de lo visible, oculta todas las otras versiones posibles.

Las obvias afinidades formales de la imagen del *Kursaal*, así como la propuesta conceptual de una arquitectura pensada como paisaje, es decir, como 'no-arquitectura', son responsables de la creación de un determinado caldo de cultivo, visual y crítico.(5) Pero el símil literario de las rocas varadas, apoyado por la primera maqueta de metacrilato y madera, es el medio efectivo que facilita y promueve la conexión crítica entre la arquitectura del *Kursaal* y las estrategias del *Minimalismo* y del *Land Art*, recurrentes en las interpretaciones realizadas del edificio.

¿Pero que ocurriría sí, al acercarnos al *Kursaal* por primera vez, fuéramos ajenos a tal imagen? ¿Cuales de sus características atraerían nuestra atención? ¿Que afiliaciones y asociaciones investigaríamos para explicar la formación de esta arquitectura?

Existen muchas afinidades en la arquitectura del *Kursaal* que no han tenido tanto éxito crítico. Sin embargo, no son menos evidentes. Por ejemplo, es inevitable relacionar el *Kursaal* con el problema de la ornamentación, presente en la *arquitectura Déco* y en la de Frank Lloyd Wright; con la monumentalidad, una característica de la arquitectura de Kahn; con la fragmentación, protagonista en la arquitectura de Ghery, con la exploración material del vidrio asociado a la *arquitectura expresionista* o, finalmente, con los problemas de la composición y el pintoresquismo. Mas aun, ¿no aprenderíamos más sobre la arquitectura del *Kursaal* si siguiéramos estos hilos, y con ellos tejiéramos un argumento? En mi opinión, así es.

Permítanme que, primero, argumente la ineficacia, incluso la imposibilidad de la conexión con el *Minimalismo*. Y ello, a pesar de las obvias similitudes formales que es posible establecer entre los volúmenes inclinados del *Kursaal* y ciertas esculturas de Serra o de Sol LeWitt. (Por descartado queda que la relación entre las piezas que construyen el basamento y las esculturas de Richard Long es directa y de otra naturaleza. Es decir, no es una relación generativa o estructural, sino puramente estética).

Sin embargo, si nos planteamos un problema característico del *Minimalismo*, como es el de la repetición y en particular el de la dualidad, comprobaremos que las estrategias y los procedimientos puestos en práctica en el *Kursaal* no solo son diversos, sino incluso contradictorios con los del *Minimalismo*.

Para ello tomemos, por ejemplo, la escultura de Jasper Johns *Untitled (Ale Cans)*, de 1960, un ejemplo canónico del uso de la repetición. Dos latas de bebida, una junto a la otra, han sido fundidas en bronce y pintadas, replicando la apariencia de las latas originales. Con esta pieza, al igual que con otras muchas, se propone refutar el carácter excepcional, único y privado asociado a la experiencia de los objetos artísticos, característico del *expresionismo abstracto*.

Los artistas minimalistas, por el contrario, recurren a manipulaciones y operaciones realizadas sobre objetos corrientes, hallados y no creados por el artista, explotando sus posibilidades como elementos neutros dentro de un sistema repetitivo. (6)

Se trata de variaciones sobre duplicaciones y repeticiones en las que la igualdad de las unidades y la regularidad de los intervalos entre ellas imposibilitan la asociación de un significado a la acción de colocar o disponer los elementos. "*The order is not rationalistic and underlying, but is simply order, like that of continuity, one thing after another*", escribía Judd para explicar los principios generadores de su propia obra y de la de Frank Stella.

Al rechazar los conceptos de composición y expresión, los minimalistas buscan la pura externalidad. Sus obras se ofrecen como objetos que resisten la apariencia de la manipulación, faltos de una lógica interna y opuestos al concepto de estructura construida desde el interior.

Este deseo de no dotar de significado interno a las organizaciones formales de los objetos, junto con la adopción de la técnicas 'duchampianas' de los *ready-mades*, tiene como consecuencia la producción de objetos caracterizados por la opacidad. Su experiencia no se construye sobre la interpretación o la representación, sino en base a la relación física y directa entre el objeto y el espectador. El hecho material y su presencia física en un espacio compartido con el espectador sustituyen al significado interno y su expresión.

Ninguna de estas características, sin embargo, pueden ser identificadas en el *Kursaal*.

La presencia del *Kursaal* no provoca la paradoja de la dualidad, ni es producto de la repetición en sentido estricto. Por el contrario, las diferencias de orientación, de tamaño, de escala y de elaboración de las partes que lo componen ponen de manifiesto la importancia dada, en esta arquitectura, a la especificidad frente a la arbitrariedad, a la jerarquía frente al orden seriado, a la creación de relaciones frente a la autonomía neutra de la repetición o a la orientación frente a la isotropía.

La formación del objeto, de la arquitectura en este caso, es el resultado de un sistema de prioridades manifestado como sistema de orden, cuyo rastro y legibilidad aflora desde el interior (entendido este como estructura conceptual y formal). Y, como consecuencia, la organización específica y relativa de las partes integrantes es la expresión de una técnica compositiva y de una razón interna.

Todo ello lo hace incompatible con las estrategias del Minimalismo (7), acotando la afinidad entre ambos a una estrictamente visual, derivada de un cierto gusto común por la materialidad elaborada al margen de la expresión y de la figuración.

En el inicio del proyecto se produce una acción -disponer dos sólidos sobre una plataforma. Esta acción equipara, por un instante, los volúmenes cristalinos emergiendo sobre el basamento, identificándolos como aparentemente similares y fomentando la idea de una dualidad. Sin embargo, todas las decisiones posteriores se esfuerzan en afirmar lo contrario, revelando que los volúmenes cristalinos son dos objetos de una misma familia, pero distintos entre sí, y que su organización es una composición equilibrada, no una repetición seriada.

Si analizamos conjuntamente la organización planimétrica de los volúmenes cúbicos, junto con el modo en que emergen en el espacio por encima del basamento, descubriremos como la posición de los dos volúmenes inclinados del Auditorio y de la Sala de Cámara no solo

responde a las restricciones puramente dimensionales impuestas por el solar ya excavado, sino que también responde cuidadosamente al entorno urbano en el que se ubican.

La orientación diagonal del Auditorio es fruto de dos hechos. El primero es una reacción estratégica frente al perímetro construido, cuya forma se siente como imposición incómoda, y consiste en operar con las técnicas de la agregación de figuras geométricas regulares. El objetivo es contrarrestar las restricciones geométricas y figurativas del perímetro, entendido como 'marco', con una organización planimétrica fragmentaria y libre, aprovechando las relaciones entre figura y fondo para jerarquizar los espacios (8). El segundo es, pura y simplemente, una restricción dimensional insalvable: el Auditorio, por su tamaño, solo cabe dentro del solar excavado en determinadas y contadas posiciones.

La Sala de Cámara, por su menor tamaño, disfruta de menos limitaciones internas para su ubicación. Por ello, su posición puede fijarse en relación a factores externos. El primero, una vez localizado el Auditorio, es el deseo de crear una relación de equilibrio planimétrico y espacial entre ambos volúmenes -es decir, una composición. El segundo es la búsqueda de una relación formal y espacial igualmente equilibrada entre el *Kursaal* y la trama urbana, cuyo cara se asoma al Paseo de la Zurriola, haciéndose presente en la forma de una fachada continua, uniforme, articulada y ornamental.

La apertura al horizonte entre ambas Salas, alineada exactamente con la calle Peña y Goñi, así como la tenue divergencia de la Sala de Cámara con respecto a la directriz del Paseo de la Zurriola, dan fe de esta voluntad de acuerdo entre la nueva construcción y la fábrica urbana. Sin embargo, el hecho más llamativo es la paradójica y evidente frontalidad inscrita en ambos volúmenes cristalinos.

Esto último es decisivo para el establecimiento de una relación formal y espacial efectiva con la ciudad, aun a pesar de su supuesta independencia. Y revela como, a pesar del carácter abstracto y escultórico, el *Kursaal* depende para su configuración de recursos netamente disciplinares, e incluso canónicos.

La frontalidad de los volúmenes cristalinos se genera por medio de dos operaciones. La primera es la inclinación de sus caras en la dirección opuesta al Paseo de la Zurriola -es decir, apartándose en dirección al mar. Esta deformación oblicua infringida a la figura cúbica funciona espacialmente como un retranqueo.

La segunda es el tallado que se realiza en la parte superior de los mismos, rehundiendo la cubierta con respecto a la pared de vidrio. Ello provoca un remate perimetral, pero no equivalente en todas direcciones, sino distinto en cada una de las caras. El resultado es evidente: la cara ofrecida hacia la Zurriola queda 'enmarcada' por el propio muro de vidrio, permitiendo ver el desarrollo de la cubierta hacia el Norte, y adquiriendo el carácter de una superficie presentada como frente.

Como consecuencia de todo ello, el volumen cristalino pierde el carácter abstracto y puramente geométrico de 'un cubo' para convertirse en una 'figura', con dirección, orientación y jerarquía. La igualdad isotrópica implícita en la geometría cúbica se sustituye por un sistema de superficies verticales que cumplen las funciones de una fachada, identificando las condiciones de frente, trasera y lateral.

Esta manipulación de las caras del 'cubo' prueba como, en último extremo, en la arquitectura del *Kursaal* la especificidad domina sobre la repetición, y la figuratividad sobre la abstracción, aunque ambas estén presentes a un tiempo.

Pero también pone de manifiesto como una de las características más positivas del *Kursaal* es la tensión entre estas parejas de conceptos y su aprovechamiento en beneficio de la complejidad arquitectónica. En palabras de Rosalind Krauss: *"the logic of the space of postmodernist practice is not longer organized around the definition of a given medium on the grounds of material, or, for that matter, the perception of material. It is organized instead through the universe of terms that are felt to be in opposition within a cultural situation."* (9)

La asignación de orientación y frontalidad, junto con la 'programación' del basamento por medio de pequeñas tiendas a lo largo del Paseo de la Zurriola -una de las medidas estratégicas más efectivas del proyecto, ensayada por Louis Kahn en el *British Art Center* en New Heaven-, se unen para potenciar la aparición de un espacio 'delante de' el *Kursaal*. Un espacio claramente más urbano que paisajístico, generado por la acción conjunta del *Kursaal* y de las fachadas situadas al otro lado del Paseo.

Esta 'antesala urbana' resume, por sus características, la estrategia puesta en práctica en el *Kursaal*. Al analizarlo comprobaremos que se trata de un espacio inestable y elusivo, en el cual se superponen condiciones diversas y geometrías complementarias. Un espacio que, sin tener límites físicos precisos que lo acoten, lo percibimos como cerrado, y aun formando parte del Paseo, queda caracterizado como diferente del mismo.

La sorprendente urbanidad de este lugar se produce al margen y de espaldas a la masa escultórica de los volúmenes cristalinos. Su presencia monumental y carácter abstracto quedan relegados a un segundo plano, frente a la importancia adquirida por la superficie horizontal de suelo, que se extiende por la acera y se interna en el Zaguán. Una superficie empeñada, de nuevo, en unir el *Kursaal* con su entorno más urbano, al poner de manifiesto que ambos están 'construidos' sobre el mismo plano.

Todas estas operaciones muestran como en la arquitectura del *Kursaal* no hay propósito de sobrepasar los límites disciplinares. Muy al contrario, lo que se propone es explorar el potencial de las manipulaciones realizadas desde el interior de la misma. La opinión del arquitecto a este respecto es clara: *"Estaría dispuesto a defender la independencia disciplinar de la Arquitectura insistiendo en aquellos aspectos que le son más propios. Entiendo que muchos de los préstamos que ha recibido en los últimos años hacen de la condición arbitraria de la Arquitectura algo tan superficial y tan irrelevante que se hace preciso un esfuerzo de reflexión sobre lo que significa. He dicho muchas veces que soy consciente de lo próxima que está a la Arquitectura la idea de arbitrariedad, e incluso de su íntima conexión con ella. Pero sin embargo la Arquitectura ha vivido siempre como si esa arbitrariedad no existiese, como si lo que la fundamentase fuese la necesidad. Convertir y transformar la realidad en necesidad es lo que la Arquitectura ha hecho a través de la Historia. Y creo que esto no ocurre con todos esos préstamos contemporáneos."* (10)

A la luz de las palabras, pero también de los hechos si los observamos con cierta objetividad, es un error tomar los símiles metafóricos con

literalidad, o incluso interpretarlos directamente en el contexto crítico contemporáneo. La referencia al paisaje debe ser interpretada desde dentro de la 'cultura arquitectónica', es decir, asociada a las ideas del Pintoresquismo.

Tal y como ocurre en el Pintoresquismo, en el *Kursaal* la relación con la naturaleza -o la topografía- no supone la sustitución de los medios de una por los de la otra, sino tan solo la formalización particular de una para representar los valores de la otra.

"El Pintoresquismo es un modo de composición que se sitúa próximo a la naturaleza, pero que no se identifica como natural. Al optar por representar la naturaleza, creando un artefacto que emplea elementos naturales, o la apariencia de sus fuerzas, no se asocia con la naturaleza directamente." (11)

La efectividad y la complejidad de la relación entre arquitectura y paisaje reside tanto en la presencia simultánea de conceptos contrapuestos -naturaleza frente a arteificio-, como en el entendimiento que la resolución del conflicto entre ambos debe manifestarse y, lo que es más importante, representarse dentro del campo de la arquitectura.

Esta representación, responsable de fomentar la diferencia entre el *Kursaal* y la fábrica urbana y, por consiguiente, su argumentada integración con la topografía, se sustenta en dos recursos: uno, la abstracción y, otro, su aislamiento.

En las palabras de la Memoria del concurso: *"..el bloque de vidrio prensado dará a las construcciones la condición abstracta, distante, que para ellas pretendemos"* (12) . Se trata, por tanto, de una estrategia consciente de abstracción y distanciamiento, operativa en las diversas escalas: desde la escala mayor de la volumetría general hasta la escala menor de la construcción del muro de vidrio o del basamento de pizarra.

Sin embargo, el aislamiento y la abstracción no solo fomentan el 'distanciamiento' con la fábrica urbana, así como cierta continuidad con la topografía. Ambos mecanismos son responsables, además, de una caracterización inversa. Porque, paradójicamente, el aislamiento y la abstracción acentúan su carácter de arteificio, su espacialidad escultórica y, lo que es más importante, su monumentalidad.

La reducción al máximo del volumen construido por encima de la rasante de la calle, con solo un porcentaje reducido del programa emergiendo, y el recurso a una geometría oblicua y fragmentaria, son los responsables de la autonomía del edificio con respecto a las construcciones próximas.

Lo primero le permite quedarse por debajo de la 'masa crítica' o, dicho de otro modo, generar tanto espacio 'vacío' como espacio 'construido'. Lugares como el Zaguán de acceso o las Plataformas transitables, cuya geometría triangular les permite 'proyectarse' con la misma efectividad sobre la ciudad o sobre el horizonte, creando vínculos espaciales ambiguos pero perceptibles. Lo segundo, asociado bien a las técnicas contemporáneas de la fragmentación o bien a las más antiguas de la composición pintoresca, le aseguran el carácter autónomo del objeto escultórico o del monumento, cuya excepcionalidad permiten la independencia con respecto a las rasantes, las alineaciones y las tramas.

La estrategia escultórica de 'objeto sobre basamento', así como la manipulación de los elementos que pueden dar referencias escalares reconocibles -ventanas, puertas, fabricas, aparejos, módulos, etc.-, son algunas de las herramientas empleadas para asegurar su carácter abstracto.

Es en este contexto en el que hay que analizar la constitución del muro de vidrio, así como del basamento, construido combinando prefabricados de pizarra de grandes dimensiones y lamas de hormigón de módulo muy tupido.

"Tal construcción (la del muro de vidrio) se resuelve con una estructura metálica que da lugar a la formación de una doble pared, plementada interior y exteriormente con bloques de vidrio prensado... Por otra parte, el bloque de vidrio hará del volumen una masa densa, opaca y, sin embargo, reflectante y cambiante durante el día, en tanto que, durante la noche, se transformará en atractiva y misteriosa fuente de luz." (13)

Tal y como se indica en la Memoria del concurso, el muro de vidrio es una elaboración sobre la metáfora constructiva del 'sillar', concebido inicialmente como una pieza sólida de vidrio prensado. El desarrollo constructivo del proyecto, así como las limitaciones de la producción industrial del vidrio, causaron la transformación de la condición sólida y maciza del sillar por la virtual y sugerida de la pieza cóncava finalmente construida, cuya sección cilíndrica asume el cometido de dar 'profundidad' al muro.

La respuesta a las limitaciones de fabricación del vidrio prensado fue curvar la pieza de vidrio laminar respecto a su eje horizontal. De este modo, la condición material real se complementa, o incluso se substituye, por una condición figurada. La percepción, o el efecto, priman sobre la realidad, introduciendo el concepto de ornamento.

La orientación elegida -de lo opaco frente a lo transparente, de lo masivo frente a lo liviano o desmaterializado, de la textura frente a lo terso y liso-, dejan constancia de la vocación anti-moderna del muro de vidrio, es decir, de aquello de lo que conscientemente huye. Sin embargo, no es posible relacionarlo única o directamente ni con los experimentos suizos contemporáneos ni, por supuesto, con el perfeccionismo sofisticado del High-Tech.

Lo que caracteriza el muro de vidrio del *Kursaal* es el hecho de que los medios técnicos a disposición son invertidos en fabricar una superficie cristalina que se entretiene cultivando simultáneamente virtudes contrapuestas: la abstracción y la expresión.

La abstracción es fruto de la continuidad material de la superficie y de su carácter opaco, ocultando la estructura que la soporta y el espacio que envuelve.

La expresión es fruto de la elaboración material minuciosa y detallada, manipulando las superficies y los materiales con un carácter ornamental. El estriado del vidrio, así como la elaborada sección de las juntas de fundición de aluminio, situadas horizontalmente entre cada dos hiladas de vidrio, poseen un sabor *Déco* innegable. En particular, debe resaltarse la sección de las piezas de aluminio, cuya figura, pensada para fomentar y aprovechar las líneas alternadas de luz y sombra, recuerdan inevitablemente a la elaboración de una moldura en sofisticada clave abstracta. (14)

El muro de vidrio, por tanto, se aparta de lo moderno -entendido como Estilo Internacional y tecnocrático- para citar indirectamente el Expresionismo Alemán de Taut, el *Déco vienes* de Wagner o el Neoyorkino del *Centro Rockefeller*, así como el ornamentalismo abstracto de Frank Lloyd Wright.

La presencia simultánea y conflictiva de la abstracción y la expresión adquiere su mayor relevancia en el punto más heterodoxo y crítico del muro de vidrio: la ventana. Esta es un hecho insólito si consideramos el muro como superficie abstracta. Pero su función es introducir el contrapunto de la expresión y, con él, el de cierta legibilidad y figuración.

De hecho, las ventanas son una concesión a la legibilidad, ya que posibilitan las relaciones entre interior y exterior, revelando algunos de los secretos del muro: su verdadero grosor, la visión simultánea de su cara interior y su cara exterior, ciertas relaciones escalares, etc.

Sin embargo, el modo en que se elabora la ventana como motivo, y no como anomalía, celebrándola y no ocultándola, pone de manifiesto de nuevo el uso simultáneo de sistemas abstractos y de elementos figurativos, solapándolos para aprovechar la tensión entre ambos.

La apertura de la ventana en el muro se realiza artificiosamente, como si este, el muro, fuera realmente sólido, sugiriendo a través de su elaborada embocadura la presencia de un vacío recortado en un macizo, y olvidando que todo él es hueco. Y dicho artificio queda expresado por medio del moldurado ornamental de la embocadura, tanto en el exterior como en el interior, revelando la compleja ambigüedad del muro y, por extensión, del edificio.

La última y decisiva victoria de la disciplina sobre los parámetros conceptuales con los que se inicia el proyecto, relegados en algún momento del proceso a un segundo plano por excesivamente rígidos e idealistas, se revela en el sorprendente contraste entre la elaboración material del exterior frente a la interior.

Al cruzar las puertas de acceso no solo se modifica la paleta de materiales, sino el criterio de su manipulación. Mientras en el exterior el carácter sólido, mate y opaco domina la imagen, exigiendo un esfuerzo de comprensión al espectador enfrentado a un objeto de difícil interpretación -más escultura a que arquitectura, más opaco que legible-, el interior, por el contrario, se elabora de acuerdo con las convenciones del confort y el reconocimiento.

El uso de materiales naturales (piedra y madera), para ofrecer el contrapunto a la abstracción cristalina y sólida del exterior, revela la confianza depositada en otro principio canónico: un interior es un espacio que nos rodea y protege. Por ello, un interior debe ser cálido y acogedor, independientemente de su tamaño o escala. Así se procura en el *Kursaal*.

La espectacular luminosidad de la cara interior de vidrio se domestica, primero, con las juntas horizontales de madera, cuya calidez le restan abstracción. Pero, además, su presencia, la del muro de vidrio, está siempre relegada a la condición de fondo, contra el cual se recorta el perfil de figuras cuyas superficies de madera evocan la sensualidad natural de un mueble: las cajas de los auditorios, los empanelados de las escaleras, el ascensor, etc.

En definitiva, lo que propongo es una lectura disciplinar del *Kursaal*. El análisis de la realidad construida permite identificar el papel relevante asignado a los mecanismos de fragmentación en la planimetría, de frontalidad en la imagen, de ornamentación en las superficies, de contraste entre los interiores y exteriores, etc. Mecanismos todos ellos netamente arquitectónicos.

La paradoja, y por tanto la complejidad, reside en el hecho de que la introducción de estos mecanismos persigue la mediación entre caracteres contrapuestos que conviven en la propuesta del *Kursaal*. Conflictos entre monumentalidad y pintoresquismo, o entre abstracción y figuratividad, que dominan alternativamente sus diversas facetas, sin llegar a resolverse.

notas.

- (1) Rafael Moneo, *Memoria del Concurso*. Diciembre de 1989
- (2) Rafael Moneo, *The Solitude of Buildings*. Kenzo Tange Lecture, GSD 1985. Traducción libre del autor.
- (3) Robin Evans, "Not to be Used for Wrapping Purposes" *AA Files* nº 10 Londres Autumn 1985
- (4) "*Thus the field provides both for an expanded but finite set of related positions for a given artist to occupy and explore, and for an organization of work that is not dictated by the conditions of a particular medium: for the structure laid out above, it is obvious that the logic of the space of postmodernist practice is not longer organized around the definition of a given medium on the grounds of material, or, for that matter, the perception of material. It is organized instead through the universe of terms that are felt to be in opposition within a cultural situation.*" Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*. New York MIT Press 1978 p. 289
- (5) "*That is, not-architecture is, according to the logic of certain kind of expansion, just another way of expressing the term landscape, and the not-landscape is, simply, architecture*". Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*. New York MIT Press 1978 p. 283
- (6) Rosalind Krauss. *Passages in Modern Sculpture. The Double Negative: a New Syntax for Sculpture*, New York MIT Press 1981 p. 245
- (7) Cae por su propio peso la dificultad intrínseca de la arquitectura para responder a los presupuestos minimalistas. Las edificaciones raramente carecen de un interior, entendido este como razón funcional o como espacio útil. Ello limita sustancialmente la relación posible entre arquitectura y minimalismo a la esfera restringida de las apariencias, es decir, a la imagen.
- (8) Ya ha sido señalada con anterioridad la coincidencia de este mecanismo con el propuesto por Louis Kahn en el proyecto para una *Congregación Dominica* en Delaware County, PA, de 1968.
- (9) Rosalind Krauss. *Sculpture in the Expanded Field, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. New York MIT Press 1978 p. 289
- (10) Rafael Moneo. *Circulo de Bellas Artes de Madrid*, 3 de Enero de 1996
- (11) Sidney K. Robinson, *Inquiry into the Picturesque*, p. 93. The University of Chicago Press, Chicago 1991
- (12) Rafael Moneo, *Memoria del Concurso*. Diciembre de 1989

- (13) Rafael Moneo, *Memoria del Concurso*. Diciembre de 1989
- (14) Luigi Moretti, "The Values of Profiles", 1951 *OPPOSITIONS* 4
October 1974 The Institute for Urban Studies. New York, NY