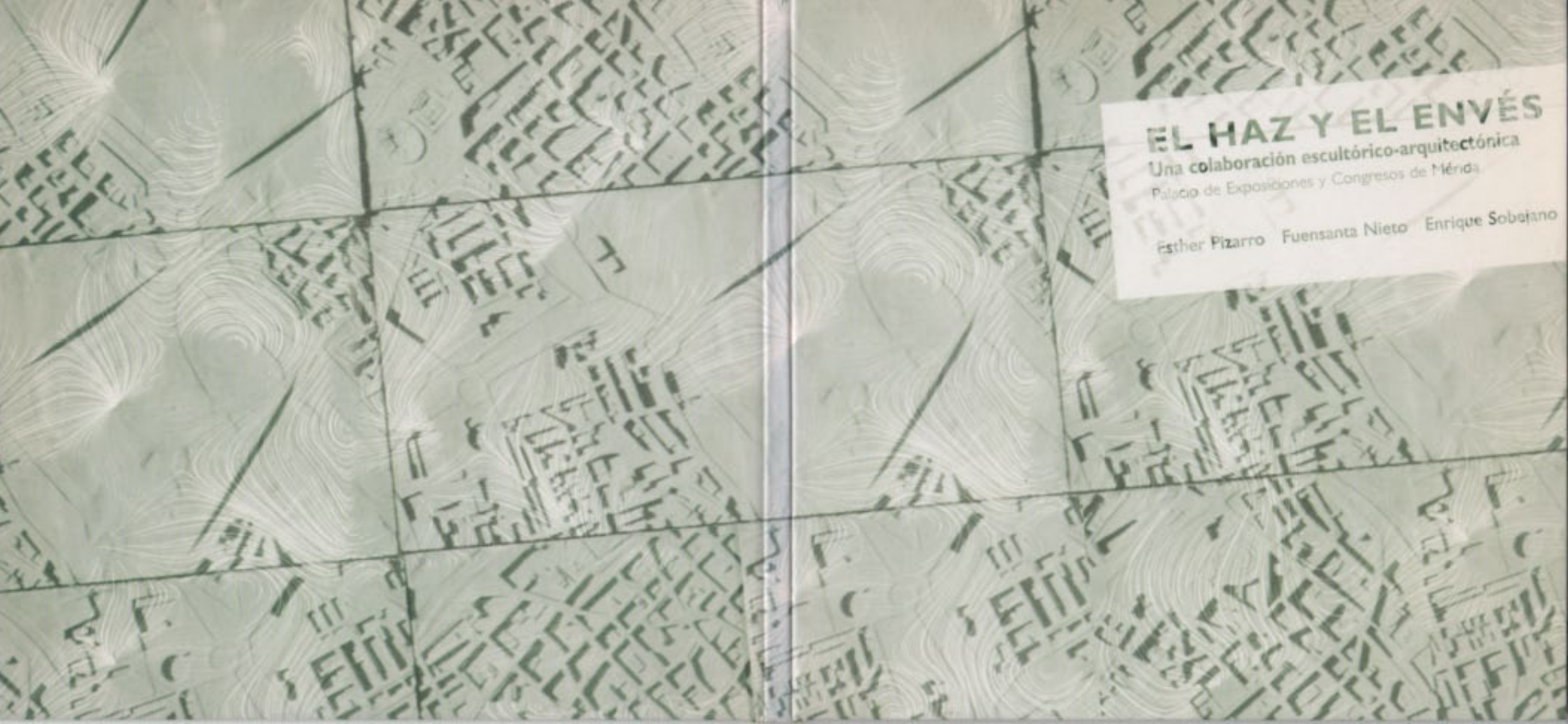




EL HAZ Y EL ENVÉS

Una colaboración escultórico-arquitectónica
Palacio de Exposiciones y Congresos de Mérida

Esther Pizarro Fuensanta Nieto Enrique Sobiano



EL HAZ Y EL ENVÉS

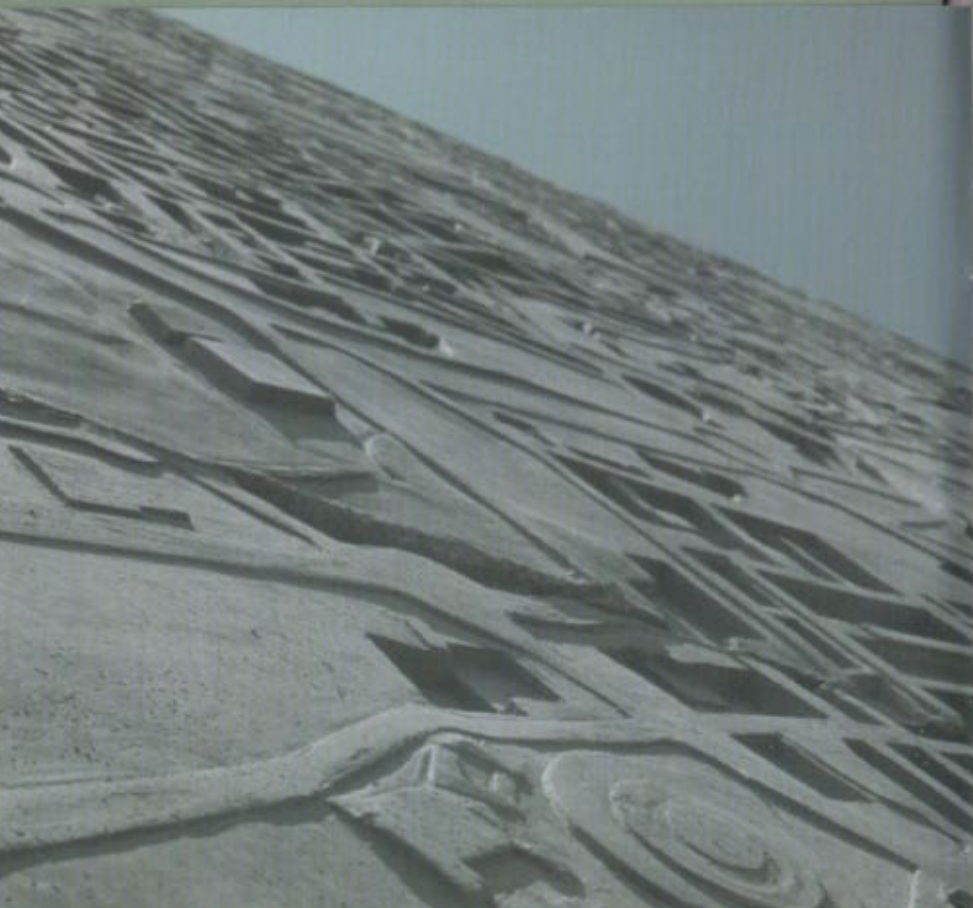
Una colaboración escultórico-arquitectónica

Palacio de Exposiciones y Congresos de Mérida

Esther Pizarro Fuensanta Nieto Enrique Sobejano



Noviembre - Diciembre 2003



Mapa-patrón-territorio.

[Citas y derivas textuales en torno a un proyecto arquitectónico-escultórico]

Fernando Castro Flórez.

"Ninguna civilización ha demostrado una mezcla tan obscena de optimismo y desesperación: mientras desconfiamos de la estabilidad de las cosas, de su consistencia y de su belleza, creemos ingenuamente en la infinitud del proceso que nos permite renovarlas. En este sentido, hay que decirlo, el arte de la última mitad del siglo –mucho me temo– no ha hecho otra cosa que ir a remolque de este proceso. Frente al museo, tan denostado por todas las vanguardias, fasciadas al mismo tiempo por la máquina y por la mercancía, en este principio de milenio encontramos, como los "lugares" sociales de la posmodernidad y sin que nadie sepa decirnos en qué se diferencian, el Parque Temático, la Gran Superficie Comercial y la Instalación Artística. Es decir, como para certificar la muerte del neolítico, hemos acabado por sustituir un espacio de "haber" por otro de "estar", un lugar de "parecer" por otro de puro "fluir"¹. En el imperio (contemporáneo) de la tematización artística (equivalente a la disneyficación de muchas otras experiencias)² aparece un ánimo que tiene algo de parodia del hippismo: todo tiene que estar girado, hay que hacer una exhibición permanente de dejadez; el optimismo puede volver a ser el banderín de enganche sin que nadie explote de rabia. Sería oportuno recuperar la noción de lo camp, aquel gusto artificioso y despolitizado que desbarraba, sin problemas, en lo kitsch: "La última definición de camp es bueno porque es horrible"³. Atrapados por la lógica implacable del supermercado, parecería "lógico" asumir un punto de vista "delirante" sobre el mundo, esto es, entregarse a la corriente principal de la trontanería: "Solo habita –escribe Chatwin– un medio para aliviar nuestra desesperación, y dicho medio era el divertimento, la distracción, pero ésta era la peor de nuestras desgracias, porque la distracción nos impedía pensar en nosotros mismos y así nos encaminábamos gradualmente hacia la ruina"⁴. Félix Duque ha señalado que es precisamente la cultura del entretenimiento la que produce el ruinoso reino de la

¹ Santiago Alba Rico: "Comer y mirar" en *El tiempo real*. A este número del *figue*, Fundació La Caixa, 2001, p. 57.

² "Ultimamente los arquitectos de Disney Corporation han ganado un concurso para recondicionar el centro de Nueva York (Times Square, la Quinta Avenida, Central Park). Después de la explosión de un gran número de habitantes de modestos recursos, se ha previsto la construcción de un gran hotel abastecido por una línea por la que habrá de pasar un "rayo gelatinoso" se ha considerado también la construcción de un centro comercial provisto de pantallas gigantes lo que la ciudad real va a imitar hoy es la ciudad del Superman y de los dibujos animados. Así se crea el círculo que, desde un estado en que las ficciones se nutren de la transformación imaginaria de la realidad, nos hace pasar a un estado en el que la realidad se esfuerza por reproducir la ficción. Tal vez, a su término, este movimiento pueda mostrar la imaginación, agotar lo imaginario y traducir de esta manera algo de las nuevas paradas de la vida en la sociedad. Dentro del espacio urbano y del espacio social en general, la distinción entre lo real y la ficción se hace imprecisa" (Marc Augé: *El siglo imposible. El tiempo y sus imágenes*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1995, p. 129).

³ Susan Sontag: "Notas sobre la 'camp'" en *Centro de Interpretación*, Ed. Suro-Ramón, Barcelona, 1994, p. 31.

⁴ "La arquitectura contemporánea, por lo tanto, asume implícitamente un programa simple que puede resumirse así: construir los escenarios del hipermercado-ciudad" (Michael Houellebecq: *El mundo como supermercado*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, p. 57).

⁵ Bruce Chatwin: *Las ruinas de la civilización*, Ed. Península, Barcelona, 2000, p. 117.

banalidad*, mientras la imposición planetaria de la arquitectura persuasiva, sea la terminal aérea como una ampliación del strip de Las Vegas* o los puentes hiper-declamatorios sobre cauces secos (*made in Calatrava*) producen en el paseante un enfermedad de diagnóstico rápido: *picnolépsia crónica*. Tengo que insistir, una vez más, en que la vivencia contemporánea es la *no lugar*, a partir del cual se establecen distintas actitudes individuales: la huida, el miedo, la intensidad de la experiencia o la rebelión. La historia, transformada en espectáculo, arroja al olvido todo lo "urgente". Es como si el espacio estuviera atrapado por el tiempo, como si no hubiera otra historia que la de las noticias del día o de la víspera, como si cada acontecimiento individual agotara sus motivos, sus palabras y sus imágenes en el stock inagotable de una inacabable historia del presente*. Pero, en medio de la huelga de los acontecimientos, en esa sumisión permanente a lo que está ahí, se pueden encontrar restos desconcertantes, lugares en el borde de los no lugares. Aunque el siglo XXI está marcado por la Gran Demolición, necesitamos emplazamientos en los que habitar, mapas que (provisionalmente) nos orienten, huellas o, mejor, marcas que nos hagan ver que algunos trayectos son posibles*. "El tema del encuentro de la ciudad está pues vinculado con el tema del encuentro verificado en la ciudad. Podemos observar desde varios puntos de vista ese encuentro en la ciudad. El primer punto de vista es el de Michel de Certeau cuando éste nos dice en *L'invention du quotidien*, que es menester bajar del World Trade Center, olvidar el plano geométrico que expresa las coacciones de la red y volver a encontrar a ras de suelo (por mi parte agregaré, también en los corredores del metro) la libertad de lo que este autor llama "las retóricas peatonales"***. Ciertamente, sigue siendo esencial el encuentro con el otro, aunque ahora ya no podamos, "bajarnos de las Torres Gemelas", dado que *power inferno* nos ha localizado

* "There is entertainment! La totalidad de la ruina —de las ruinas corporales en viles aglomeradas— es ahora el reino de la banalidad. Pero, ¿en qué consiste propiamente la banalidad? El término "banal" es uno de los más ricos que tenemos en nuestra lengua, porque en la historia y dependencia encontramos un lien común a los distintos pueblos de Europa. Procede de la raíz fránica *ben*, y es la palabra más dialéctica que uno pueda encontrar. De ella deriva, en alemán, *Idemweg*: "destierro", expulsar a alguien de su propia tierra. La orden de destierro queda plasmada en un "bando". Y como consecuencia del cambio de vida del desterrado, tenemos —también en español, claro—"bandido" y "banda", agrupada bajo una "bandera". Todas estas voces giran en torno a una idea capital, a saber: que no hay concordancia sin expulsión de elementos del propio seno, considerados por esa acción como lo que, lo innecesario y digno del destierro" (Félix Duque: *La fiesta nana de la tierra* [Del arte y sus desechos]. Ed. Calma, Palma de Mallorca, 2002, p. 165).

* Podría emprenderse una comparación entre la arquitectura de la persuasión y el sistema circulatorio de Las Vegas y las metástasis de tiendas y espacios del consumo en los aeropuertos contemporáneos. Cf. Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott Brown: *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

* Cf. Marc Augé: *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la hipermodernidad*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1993, p. 108.

* "Marcas (puncta) era el nombre tradicional que se solía dar a los lugares situados en los confines de un territorio o los bordes de las fronteras. Del mismo modo el andar (*tracé*) designa un límite en el movimiento, que en realidad no es más que lo que solemos llamar frontera. Esta vía siempre a la par con las franjas, los espacios intermedios, los contornos indefinibles que sólo podemos ver realmente cuando andamos por ellos. El andar pone también de manifiesto las fronteras interiores de la ciudad, y revela las zonas identificatorias" (Gilles A. Tiberghien: "La ciudad nómada" en Francisco Casco: *Wolfspeises. El andar como una práctica estética*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 16). Esther Pizarro ha mostrado un enorme interés por los pasajes de Richard Long (Cf. Esther Pizarro: "La ciudad desde el libro de los recuerdos" en Esther Pizarro: *Percepciones de L.A. topografía y memoria*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, p. 10) y en algunas de sus obras, por ejemplo en *Fuypires* (2001) o *La memoria de la nieve* (2001), aparecen las huellas de los pies como signo explícito del placer anaco de caminar.

** Marc Augé: *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1998, pp. 121-123.





en el terroren, en la zona cero, esto es, en la materialidad de la catástrofe.

Por otra parte tampoco podemos vivir bunkerizados en la ideología del miedo¹³, cuando lo que propiamente necesitamos es producir lugares y no meramente volver el mundo inhóspito. Sin duda, Esther Pizarro tiene por principal preocupación escultórica esa localización, sin que se trate de un enraizamiento propio de la tonalidad "conservadora"; tengamos en cuenta que esta lúcida creadora da una importancia extrema a las consideraciones smithsonianas sobre la dialéctica de site y non site de Robert Smithson¹⁴, esa acentuación de la fragmentación de la experiencia artística en un abismo especular. Uno de los ejemplos más rotundos de ese poética del mepeado¹⁵ es el trabajo realizado para el Palacio de Congresos y Exposiciones de Mérida proyectado por los arquitectos Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano: "Mención especial merece el tratamiento y material con que se ha construido el cerramiento del edificio no sólo por caracterizar fundamentalmente su imagen, sino por construir parte esencial del argumento del proyecto. Lo que exteriormente es percibido como sólido y masivo volumen vaciado en su interior, se construye en realidad a partir de un entramado estructural modelado de hormigón armado, con un cerramiento de grandes paneles de hormigón prefabricado. Como el opus incertum de las fábricas romanas, el hormigón fuertemente texturado y pigmentado manifiesta al exterior una capa áspera e incierta que contrasta con el acabado metálico y de vidrio de las dos cajas correspondientes a los auditorios"¹⁶. Los paramentos exteriores del edificio surgen de una sección longitudinal de la ciudad de Mérida en la que los edificios históricos, desde las construcciones monumentales romanas hasta las piezas arquitectónicas contemporáneas como el Museo Arqueológico de Rafael Moneo o las consejerías de la Junta de Extremadura de Navarro Baldeweg, aparecen como volúmenes en positivo, quedando el resto de la trama urbana como un conjunto de huecos y vacíos. El mapa de la ciudad, fragmentado, localizado, ampliado y, por supuesto, interpretado como un juego de la ruina, lo monumental y lo anodino, entra en un proceso de cambio de escala. El rotundo edificio proyectado por Nieto y Sobejano refleja, desde su rugosa y opaca superficie, el lugar en el que se sitúa. Aunque en realidad no atrapa una imagen paisajística, figurativa o anecdótica del entorno, antes al contrario, recurre a la abstracción y exactitud del mapa, transforma los códigos de orientación, el esquema aéreo de la ciudad, en fachada, rostro, planta (también en el sentido castizo de "buena pinta"). Eso construcción con piel de mapa parece que recurre a la retórica de la mise en

¹³ Me he ocupado de esta cuestión en Fernando Castro Flórez Escamuzza: El arte en el tiempo de la demolición, Ed. Cerdas, Murcia, 2005, pp. 47-117. El páncro es lo que hace salir a la multitud es lo que le disuelve. "Todo esto proviene de un sentimiento de inseguridad en el abandono al desierto. Es el miedo a ver derrumbarse todos los valores en los que hemos creído, sobre los que hemos construido toda nuestra vida, es el miedo al vacío, es el miedo a la erosión. Se podría decir que el páncro es la falta total de futuro nos encontramos al borde del nihil en tener la capacidad para inventar puentes por encima de ese vacío, contra el vacío" (Tom Negri: Del nihilismo. Abecedario nihilista, Ed. Debate, Barcelona, 2003, p. 127).

¹⁴ La mayor aportación del artista norteamericano Robert Smithson fue la de fijar en el valor del lugar del me (site), en la capacidad de sugerencia que hacen ciertos emplazamientos concretos del espacio. A partir de la idea de site, Smithson elabora una dialéctica de lo concreto, manifiesto. El site es el lugar concreto sobre el que Robert Smithson se detiene a trabajar, mientras que el non-site es la obra expuesta en la galería, que habitualmente consiste en la disposición de arcoses que contienen muestras de materiales extraídos del site, acompañados de mapas, cartas e imágenes fotográficas del lugar de origen" (Esther Pizarro: "La ciudad desde el libro de los recuerdos", en Esther Pizarro: Reminiscencias de L.A., fotografía y memoria, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1998, p. 11).

¹⁵ Sobre la importancia del mapa en los planteamientos artísticos contemporáneos, véase Gilles A. Tiberghien: "Maps and mapspace" en Line Art, Ed. Cerni, París, 1995, pp. 143-155.

¹⁶ Memoria del Proyecto de Exposición sobre el Palacio de Congresos y Exposiciones de Mérida en la Galería Raquel Ferrer, 2005.







abyeme, a un plegamiento en el que enuncia un *aquí estoy* es, también, una toma de conciencia de lo problemático que es encontrar un emplazamiento.

"Nada más sofisticado que trazar un mapa, ni proceso más estilizado que la descripción topográfica de una provincia. Al mapa se lo considera el nuevo paradigma del arte contemporáneo: máquina sincrética, immanente, singular; que pone en entredicho la división de lo abstracto y lo figurativo y entabla un pacto entre la mirada ordenadora y el ojo errante, entre el caos de las callejuelas y su representación seriada y gráfica en el plano"¹⁸. Los mapas de trayectos, como señalara el mismo Sigmund Freud, son esenciales para la actividad psíquica, por medio de ellos se establece la identidad del itinerario y de lo recorrido, en última instancia en el libido no hay metamorfosis sino trayectos. Deleuze ha recordado como lo aborígenes de Australia unen itinerarios nómadas y viajes en sueños que componen juntos un entramado de recorridos, situados en un inmenso corte del espacio y del tiempo que hay que leer como un mapa¹⁹. Sin duda, la obra de Esther Pizarro establece una síntesis singular entre lo arqueológico y lo cartográfico²⁰, desde la conciencia (borgiana) de que el mapa no es territorio pero que sin una memoria del origen todo se hecha a perder. En el Palacio de Congresos y Exposiciones de Mérida, la planta de la ciudad funciona no como un sistema de orientación sino como una *rara epidermis*: "La piel de la ciudad, de una Mérida reinventada, se torna epidermis del edificio y lo convierte en un elemento vivo por los efectos de la luz, al transformarse continuamente sus fachadas por los movimientos del sol y los cambios climáticos"²¹. Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano, en el proyecto que presentaron en el Pabellón Español de la Bienal de Venecia (2002), precisamente meditan sobre el edificio que han concebido para Mérida, estableciendo una singular analogía de la arquitectura con el patronaje, con el corte y la confección o, para ser más precisos, con la sastrería²². "No por azar Schelling relaciona la arquitectura con la sastrería y se pregunta por qué los sastres no son considerados a la par de los arquitectos: aunque considera a los segundos superiores con respecto a los primeros, sostiene que una parte importante de la plástica está representada por los paños y el vestido, los cuales pueden concebirse como la más perfecta y más bella arquitectura"²³. El territorio funciona a partir de estructuras que se recortan y ensamblan, un juego de combinatorias²⁴: edificio-recortable-plano-plegado. Conviene recordar, deleuzianamente, que la forma de plegarse una materia constituye su textura. El radical mapa exterior del edificio de Sobejano y Nieto está dotado de un *barroquismo* que no es

¹⁸ Esperanza López Parada: "Las Moradas del Hombre" en Esther Pizarro *Construir ocultos*, Galería Raquel Porcos, Madrid, 2000, p. 16.

¹⁹ Cf. Gilles Deleuze: *Cóctel y olivos*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996, p. 91.

²⁰ Deleuze señala que al arte-arqueología que se funda en los milenios para alcanzar lo inmemorial "se opone un arte-cartografía que se fundamenta en "las ruinas de olvidado y los lugares de paso" (Gilles Deleuze: *Cóctel y olivos*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, p. 96).

²¹ Memoria del Proyecto de Exposición sobre el Palacio de Congresos y Exposiciones de Mérida en la Galería Raquel Porcos.

²² En las páginas del catálogo del Pabellón Español de la Bienal de Venecia describen cinco procesos, iniciado tomando siempre como pre-texto el Palacio de Congresos de Mérida: 1. Corte de patrón-territorio; 2. Ensamblaje estructural; 3. Juegos combinatorios y Proceso de fabricación en tiempos congelados; 4. Elaboración de tejido-textura y 5. Puesta y fragmentación. (Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano en colaboración con Esther Pizarro: proyecto en *Paisajes interiores... Propuestas*, Bienal de Venecia, 02).

²³ Memoria del Proyecto de Exposición sobre el Palacio de Congresos y Exposiciones de Mérida en la Galería Raquel Porcos, 2002, pp. 110-118.

²⁴ Mario Perle: *El arte apocalíptico de la arquitectura*, Ed. Temis, Madrid, 1998, p. 110.

²⁵ Los cinco paneles de hormigón correspondientes al trabajo sobre la sección longitudinal de Mérida se disponen cuatro agrupaciones básicas: "Ella genera un sistema combinatorio que hace posible el paso de la singularidad de una obra escultórica a la ejecución de un proceso constructivo industrializado" (Memoria del Proyecto de Exposición sobre el Palacio de Congresos y Exposiciones de Mérida en la Galería Raquel Porcos, 2002).



antagónico con la "minimalización": un exterior siempre en el exterior, una interioridad monodológica¹¹.

Ciertamente el Palacio de Congresos y Exposiciones de Mérida es uno de los ejemplos más lúcidos de la confluencia entre arte y arquitectura¹², lejos de la concepción declamatoria de la arquitectura o de la subordinación al logotipo¹³. La piel del edificio es esencial, podríamos sin exagerar subrayar que "el revestimiento es más antiguo que la construcción"¹⁴. Más allá de la anatematización del ornamento, el mapa-en-permutación que localiza el edificio puede ser entendido como *pórrico*¹⁵. Es importante, sin embargo, tener en cuenta que la "ornamentalidad" a que me refiero revela que ese revestimiento al que he llamado "piel" es estructural. La obra de Esther Pizarro consigue una enorme radicalidad en su implicación arquitectónica, mientras el edificio de Nieto-Sobejano, inscrito en la Galería Raquel Ponce, vuelve a formular la dialéctica de *site* y *non site*¹⁶. Es evidente que estos arquitectos y esta escultura no quieren detener la reflexión sobre el proyecto, antes al contrario, quieren ampliar el proceso, extender la cartografía, realizar nuevas permutaciones. "La experiencia arquitectónica es una deriva, un arrastramiento incontrolado a través de la continua mudanza del cuadro perceptivo cambia continuamente lo que ve; carece de marco, o, mejor dicho, tiene un marco que se ensancha por todos lados. Es por definición incompleta, pero no fragmentaria, porque consiente, por el contrario, experimentar la continuidad del espacio, la mezcla y la intersección de todas las cosas entre sí, la porosidad y tangencia de lo real"¹⁷. El imponente proyecto de colaboración arquitectónico-escultórica de Nieto-Sobejano y Esther Pizarro traza un mapa de una enorme lucidez en el que la localización no es "reaccionaria" sino que supone una toma de conciencia del sentido de los no lugares. Tenemos que ser capaces

¹¹ "Es el signo bambo: un exterior siempre en el exterior, un interior siempre en el interior. Una "interioridad" invita, una "exterioridad" invita. La fachada exterior de recepción y las cámaras interiores de acceso. La arquitectura barroca hasta nuestros días ha resurtido de confrontar dos principios: un principio sustentador y un principio de revestimiento (unas veces Gropius y otros Leoni)" (Gilles Deleuze: *El plegue, Leibniz y el barroco*, Ed. Paidós-Barcelona, 1989, pp. 30-31).

¹² El trabajo de referencia, en español, sobre la cuestión de las relaciones entre arquitectura y Escultura es Javier Padriñeira: *El edificio esculto*, Ed. Mondadori, Madrid 1990. Cf. también Joseph Maria Hirtzler: "Confluencia entre arte y arquitectura", en *Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1997, pp. 161-166.

¹³ "En la década de 1990 hemos diseñado obras [un teatro en Biele, la fábrica de caramelos Ricola en Mulhouse, ambas en Francia] en las que utilizamos cartografías en las fachadas para anunciar lo que se produce dentro. Con el logotipo hay que convivir" (Declaraciones de Jacques Herzog en entrevista con Agnès Fancello: "La arquitectura es percepción de la vida" en *El País* 8 de Septiembre del 2001, p. 32). Sin duda, Sobejano y Nieto se distancian de la concepción del edificio-atracción que se ve en Robert Venturi a Herzog y De Meuron.

¹⁴ Adolf Loos: "El principio del revestimiento" en *Declaro en el vacío, 1897-1900*, Ed. Arquitectura, Murcia, 1994, p. 152.

¹⁵ Cf. las meditaciones de Jacques Derrida sobre *vestido* y *volumen* (cuerpo y arquitectura) como *pliegue* (la *exposición*, lo *inadito*, lo *extraordinario*) en *La verdad en pintura*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, pp. 68-72.

¹⁶ "Lo que quisiera señalar más bien -entre otras cosas-, para justificar mejor un regreso a la ornamentación y una necesidad en el hombre de recurrir a ella -es que constituye -por como siempre- algo más que una necesidad del hombre de llenar el horror vacío (una de las teorías más o menos frecuentes citadas), una necesidad incluso de "dejar su impronta" en cualquier elemento con que entra en contacto. Cubre todo, que debe considerarse, no un añadido epiléptico y febricitante a la obra de arte, sino base indispensable de ésta" (Gilles Deleuze: *El mito de la inmanencia*, Ed. Lumen, Barcelona, 1989, p. 142).

¹⁷ En la memoria del proyecto de la exposición apuntar que "la intervención supondrá una instalación específica en la Galería por medio de una gran zona plástica de 18 metros de longitud y 3 metros de altura, con una intersección digital de los cuatro medallones que configuran la fachada del Palacio de Congresos y Exposiciones de Mérida resumiendo de suelo a techo una de las salas de la planta, como si el edificio hubiera sido remodelado en su interior" (el subrayado es mío).

¹⁸ Mario Perini: *El ser después de la imagen*, Ed. Tróica, Madrid, 1998, p. 111.





de crear los relatos y los lugares de la ciudad genérica³², sin caer en un amargo duelo o en la parálisis tras la gran demolición³³. Afortunadamente Babel fue un fracaso³⁴ aunque tampoco fue preciso construirse una casa con alfombras³⁵. Hoy, en medio de la mayor desorientación, un edificio revestido de mapas nos interroga y, sobre todo, nos da que pensar: "si la función de la arquitectura – escribe Esther Pizarro – es la de edificar lugares para el cobijo, podríamos decir que el fin de la escultura es el de construir espacios para el pensamiento"³⁶.

³² "La ciudad genérica pasa a ser el nuevo laboratorio de relaciones, miradas, tolerancias, reconocimientos que confrontan directamente el modelo heredado de la antigua ciudad, dominado por la memoria de un tiempo sobre el que se construye la historia de una identidad. El nuevo cuerpo social – como escribiera Foucault – se presenta desde las trancas de diferencias múltiples, reunidas apenas en el provisional y frágil modelo de las relaciones sociales. No se trata de una identidad construida desde el segmento dominante de los tiempos comunes, sino desde la interferencia de tiempos y voces, memorias y narraciones diferentes" (Francisco Jurado: "Condiciones contemporáneas de la arquitectura" en *Fosques Interiors. Presentació, anàlisi i crítics. Benet de Vençot, 8^a*. Mostra Internacional de Arquitectura, Pabellón España, 2002, p. 86).

³³ "La violencia de lo mundial pasa también por la arquitectura, por el horror de vivir y de trabajar en esos sarcófagos de cristal [las Torres Gemelas] de acero y de hormigón. El horror de morir en ellos es inseparable del horror de vivir en ellos. Por eso es por lo que el cuestionamiento de esta violencia pasa también por la destrucción de esta arquitectura" (Jean Baudrillard: "Réquiem por las Twin Towers" en *Power infirmis*, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 345).

³⁴ "Si la torre de Babel se hubiera concluido, no existiría la arquitectura. Sólo la imposibilidad de terminarla hizo posible que la arquitectura así como otros muchos lenguajes tengan una historia. Esta historia debe entenderse siempre con relación a un ser divino que es finito. Qué! una de las características de la corriente posmoderna sea tener en cuenta este hecho? Si el movimiento moderno se distinguió por el esfuerzo para conseguir el control absoluto, el movimiento posmoderno podría ser la realización o experiencia de su final, el fin del proyecto de dominación" (Jacques Derrida: "La metáfora arquitectónica" en *No escrito sin luz oscura*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, p. 177).

³⁵ "Pero con alfombras no puede construirse una casa. Tanto la alfombra como el tapiz requieren un amarrón constructivo que los mantenga siempre en la posición adecuada. Concebir este amarrón es la segunda misión del arquitecto" (Adolf Loos: "El principio del revestimiento" en *Dicho en el vacío 1897-1903*, Ed. Arquitectura, Murcia, 1984, p. 149).

³⁶ Esther Pizarro: "Topo + grafía" en Esther Pizarro: *Topo + grafía*, Galería Raquel Ronco, Madrid, 2002, p. 19.

EL HAZ Y EL ENVÉS

Una colaboración escultórico-arquitectónica
Palacio de Exposiciones y Congresos de Mérida

Esther Pizarro Fuensanta Nieto Enrique Sobejano

CRÉDITOS

Texto // Fernando Castro Flórez

Fotografía // Luis Asín
Fernando Alda
Javier Nombela
Enrique Sobejano
Esther Pizarro

Diseño // Markus Schroll

Imprime // Tecnología Gráfica

Depósito Legal // M-45762-2003

Edición de 1000 ejemplares

Patrocina // Junta de Extremadura
Joca Placonsa
Bonanza

Colabora // Metalocus

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos especialmente a Raquel Ponce su generosidad y entusiasmo para la realización de esta exposición, a José Antonio Galván su voluntad y apoyo sin los que el proyecto no hubiera existido y a Miguel Mesas su inestimable colaboración en la ejecución de la obra.

PROYECTO

NIETO SOBEJANO ARQUITECTOS S.L.
Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano

Colaboradores // Carlos Ballesteros
Denis Bouvier
Mauro Herrero
Luis Labradora
Pedro Quero
Juan Carlos Redondo

Estructura // N.B.35 S.L. Jesús Jiménez Cañas

Instalaciones // GEASIT S.A. Gustavo Álvarez

Acústica // Higini Arau

Maquetas // Juan de Dios Hernández - Jesús Rey

DIRECCION DE OBRA

Arquitectos // NIETO SOBEJANO ARQUITECTOS S.L.
Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano Arquitectos
Carlos Ballesteros, Arquitecto colaborador
Miguel Mesas Izquierdo, Aparejador

Aparejadores // Fernando Benito Fernández,
Pedro Miranda,
José Luis Peráldez,
Miguel Rica

Empresa Constructora // UTE PLACONSA-JOCA

Jefes de Obra // Javier Barrado
Javier Vinuesa

PATROCINA:

JUNTA DE EXTREMADURA
Consejería de Cultura



JOCA



COLABORA:

METALOCUS
REVISTA DE ARQUITECTURA



