

PALABRAS CLAVE
dibujo, representación, cultura,
lugar, vida

KEYWORDS
drawing, representation, culture,
place, life

LA MEMORIA INTERPRETADA

Oscar M. Arés

INTERPRETED MEMORY

The intent of this text is to demonstrate how drawing was used in the Ciudad del Flamenco for reasons other than mere representational purposes. The main innovation and contribution by Herzog and de Meuron in this project has been their use of graphic design tools to define the final shape of the building from a recognizable pattern. With the City of Flamenco, the user must identify himself as part of their culture, landscape and everyday life. This overcoming attitude goes beyond the principles of modernity, and graphic resources take on a real dimension, serving to reconcile opposites between the rational and the irrational.



En 1972, el controvertido artista Joseph Beuys explicó, ante el Círculo Artístico Kolkwang de Essen, las cualidades que un material tan inusual como el sebo tenía para la plástica. Según él, se podía trabajar con calor hasta derretirlo totalmente, volverlo a enfriar para producir una forma o moldearlo hasta convertirlo en “(...)la Victoria de Samotracia”^{N2}. El frío o el calor eran los componentes determinantes. La temperatura: la responsable de la inestabilidad de la materia con la que trabajaba y de su forma final. La grasa podía ser líquida para instantes después convertirse en sólida, y viceversa. Beuys, desplazó a la materia de su uso rutinario para darle una apariencia, aunque fuese momentánea, contraria a la habitual. Lo que siempre había sido empleado como condimento de cocina o lubricante adquiría la categoría de plástica. Si Duchamp redefinió los principios del arte al incluir en sus obras objetos de la cotidianidad, Beuys volvía a replantearlos al utilizar materiales que le eran ajenos. No por su naturaleza poco usual, o porque su empleo fuese accidental, sino por su condición de inconsistencia y transformación.

N1 Este texto ha sido posible gracias a la gentileza del estudio de Herzog y De Meuron –en especial de su coordinador en Madrid, Nuno Ravara – que amablemente han cedido los paneles que presentaron a concurso para su estudio.

N2 STACHELHAUS, Heiner. 1987. Joseph Beuys. Werner Claassen. Zurich. P. 34.

Casi una década después, en 1981, el milanés Aldo Rossi escribió su conocida Autobiografía científica; un compendio que resume sus años como arquitecto. A lo largo del centenar de páginas que glosan el texto,

F1. Emplazamiento del concurso. Panel 1 propuesta estudio Herzog & De Meuron.



F2. Panel 2 propuesta estudio Herzog & De Meuron.

el arquitecto italiano replantea la relación existente entre forma y función: “Es evidente que todas las cosas deben responder a una función, pero no pueden agotarse en ella porque las funciones cambian con el tiempo” ^{N3}. Aldo Rossi, siempre fue crítico con el vínculo función-forma tan característico de la arquitectura del Movimiento Moderno. El axioma de que la forma es una consecuencia de la función no tenía validez en su universo; y por extensión en el lenguaje de la postmodernidad. La forma debe prevalecer por encima de las funciones. El mundo, la ciudad, se construyen a través de ellas, no de las funciones que son variables, permutables, transformables. Pueden aparecer, pero también desaparecer; no así la forma que siempre se mantiene.

La arquitectura del italiano está íntimamente ligada con dos términos: experiencia, entendida como un proceso de conocimiento subjetivo y sensorial del lugar; y analogía, concepto que explica el resultado final de la forma a partir de rasgos extraídos de construcciones del pasado; estando ambas nociones íntimamente ligadas. Para Aldo Rossi en el lugar hay imagen, textura, color o luz. Cualidades que sirven, —empleando la semejanza— para construir la forma y la materia de sus propuestas. “El pasado tiene los colores del porvenir y de la esperanza. Ninguno de mis proyectos se aleja del pasado, quizá porque nunca he expresado toda la alegría del futuro que un proyecto, un objeto, una persona, un viaje, tiene para mí” ^{N4} La arquitectura de Rossi debe entenderse como resultado de la interacción con el mundo que la rodea. Un cosmos específico que tiene como citas elementos del pasado —la torre, las casetas de baño, el faro— y que él toma prestados bajo el término analogía.

No es ningún secreto decir que tanto A.Rossi como J.Beuyss son una referencia en la obra de Jacques Herzog y Pierre De Meuron; a los que podríamos añadir los nombres de artistas como Donald Judd, Rémy Zaugg o el del arquitecto Robert Venturi. Las menciones al arquitecto italiano fueron constantes durante el discurso de aceptación del premio Pritzker de Arquitectura, que recibieron los arquitectos suizos en 2001; al igual que en la práctica

totalidad de las entrevistas que durante estos últimos años han concedido a diversas publicaciones especializadas. El apellido Beuyss también ha sido pronunciado frecuentemente por los arquitectos para alabar su fascinante plástica. Artista y arquitecto aportaron a sus propuestas alusiones estéticas y formales desde los comienzos de sus carreras: “Teníamos 26 años y todavía nos sentíamos fascinados por Aldo Rossi. Beuyss representó una ruptura (...) tenía un lado muy sensual, inteligente y radical, como Rossi. Aquel era un universo magnífico (...). Este contacto con Beuyss fue tan importante en nuestra formación como las enseñanzas de Rossi en la ETH.” ^{N5}. Influencias que han permanecido y que se siguen intuendo en sus obras como una constante.

En el segundo semestre del 2003 el Ayuntamiento de Jerez de la Frontera convocó un concurso internacional de ideas con el fin de promover el interés del flamenco; invitando a seis reconocidos estudios ^{N6}. La administración municipal quería impulsar un espacio emblemático y representativo que reuniese diferentes instituciones dedicadas a tal fin. El proyecto, además de tener una vocación artística y cultural autóctona, debía ser clave en la revitalización del centro histórico de Jerez; tal y como anunciaban sus bases. El equipamiento cultural propuesto desde la Gerencia de Urbanismo debía constar de cuatro piezas básicas: un gran auditorio —con carácter nacional y con capacidad para 800 butacas— un museo, una escuela de arte y un centro de investigación y documentación.

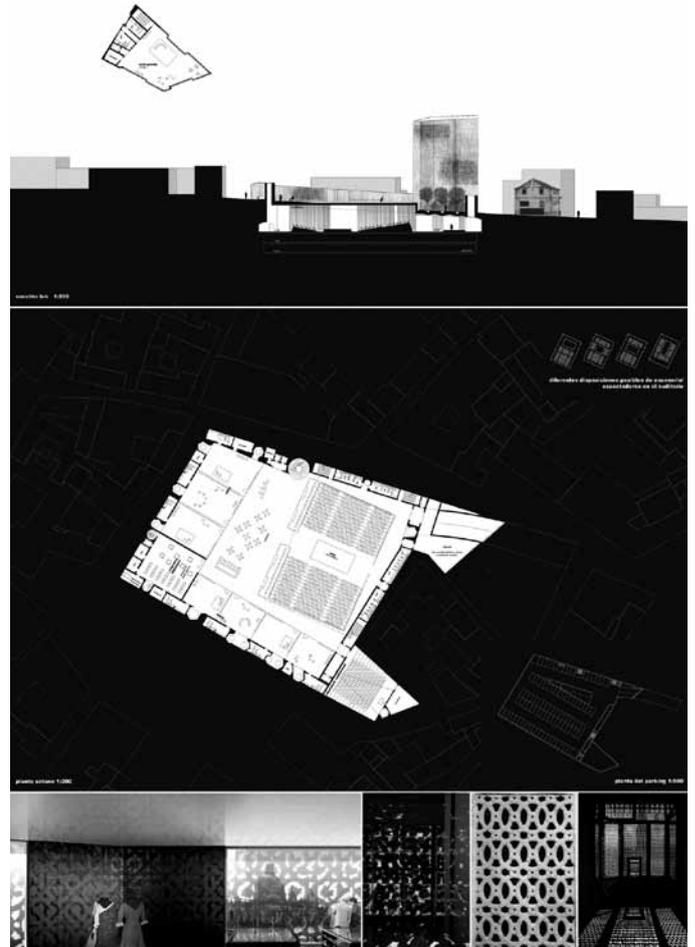
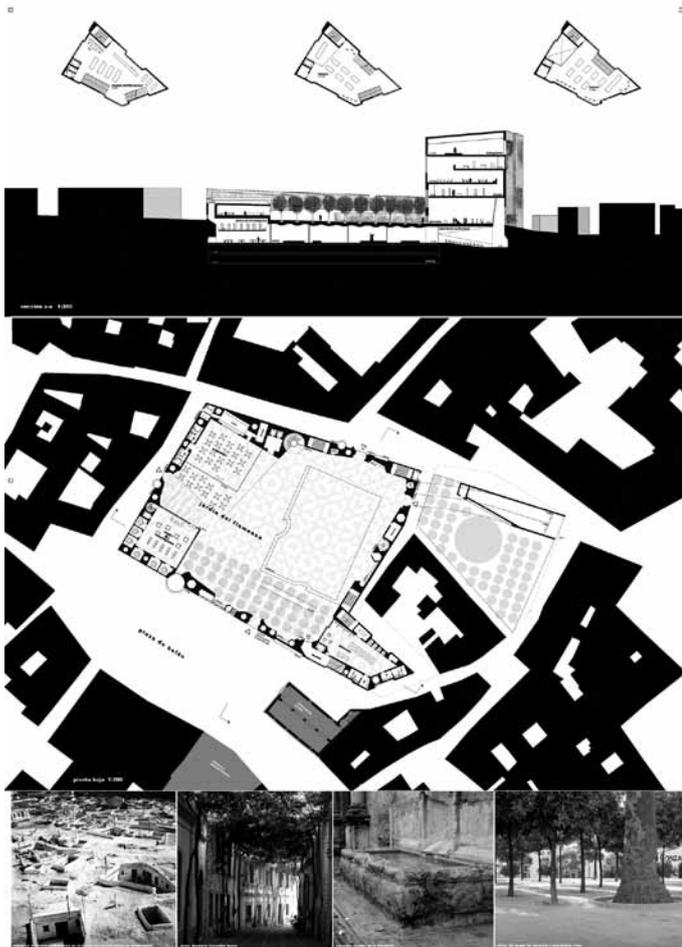
El área elegida para la construcción del proyecto estaba ubicada en el centro de la ciudad, en el barrio de Belén. Una zona situada intramuros de la ciudad histórica y que actualmente cuenta con numeroso edificios y solares desocupados, así como distintos usos inadecuados; combinando situaciones de hacinamiento y bajos niveles de habitabilidad. Un entorno marginal y degradado en el que se disponen las cuatro parcelas propuestas por las bases del concurso —dos de ellas vacías; las otras dos ocupadas por la Nave del Aceite y el Palacio de Ponce de León, proponiéndose su rehabilitación— idóneas para edificar una ciudad dentro de la ciudad.

N3 ROSSI, Aldo. 1981. Autobiografía científica. The Institute for Architecture and Urban Studies and The Massachusetts Institute of Technology. Massachusetts. Traducción: 1984. Gustavo Gili. Barcelona. P.72.

N4 Ibidem. P.87.

N5 CHEVRIER, Jean-François. 2006. Ornamento, estructura, espacio. En El Croquis : Herzog y De Meuron 2002-2006. Pp 22-40.

N6 Fueron invitados seis estudios: los andaluces Cruz & Ortiz y Vázquez Consuegra, el cántabro Navarro Baldeweg, el hispano-luso Siza & H. León, así como el japonés SANAA y los suizos Herzog & de Meuron.



El 10 de enero de 2004, el jurado N7 hizo público el fallo. La propuesta del estudio de Jacques Herzog y Pierre de Meuron obtuvo el primer premio y el encargo de su ejecución; añadiendo Jerez al itinerario español de encargos recibidos. El dictamen reconocía “(...) el talento del equipo suizo para abordar cuestiones con una propuesta que, sin renunciar a la contemporaneidad, se integra bien en el grano de la ciudad y en la memoria visual de sus habitantes” N8.

El proyecto del estudio de Basilea es un puzzle de fragmentos en el que se reconocen los muros que definen las callejuelas del centro histórico. La torre, formalizada por extrusión, establece un diálogo con la torre de la catedral, situada en las proximidades. La caligrafía árabe impresa, utilizada a modo de ornamentación, dota al conjunto disperso de unidad; como lo hace también, el agua, los naranjos y el patio, referentes de la tradición flamenca, el mundo árabe y la cotidianidad. La materia y la forma de sus arquitecturas participan, en distintos grados de aproximación y comprensión, de conceptos y términos que el artista de Dusseldorf y el arquitecto de Milán experimentaron. Nociones como lugar y acontecimiento, analogía (Rossi) o desplazamiento de la materia (Beuys) han servido a Jacques Herzog y Pierre de Meuron para definir su obra; sirviéndonos estos términos como excusa para explicar este proyecto. F1/F2

Lugar y acontecimiento.

En su ya mencionada Autobiografía científica, Aldo Rossi destaca la presencia del lugar como condición fundamental en la definición de la arquitectura; máxima que podría ser aplicada a la propuesta presentada por Herzog & De Meuron en Jerez en la que lo urbano – vacío – prevalece sobre lo arquitectónico – masa .

“(...) la estrategia del proyecto no comprende un sólo edificio sino una ciudad (del flamenco) en la ciudad (de Jerez) (...)” N9. Un cosmos específico, particular, en el que se establecen distintas relaciones entre las construcciones proyectadas. El gran volumen que debería ocupar el auditorio está ubicado bajo la rasante de la calle, camuflándose. En su lugar, sobre su cubierta y a cota de superficie, los arquitectos trazan un gran vacío, un patio, rodeado de pequeñas edificaciones — cafetería, centro de investigación y documentación, edificio de acceso al parking— que por su tamaño establecen un diálogo con el anónimo caserío del entorno. Tan solo la atalaya, que alberga el museo, incrementa su escala a fin de establecer un discurso con otros elementos de la ciudad; como la mencionada torre de la catedral.

En este conjunto de edificios que es la Ciudad del Flamenco se emplea una estrategia que es constante en

N7 El jurado estaba compuesto por: D. Pedro Pacheco Herrera, en calidad de Delegado de Urbanismo del Ayuntamiento de Jerez, que actuaba como presidente; Vocales: D. David Chipperfield, arquitecto británico; D. Luis Fernández-Galiano, arquitecto y catedrático de Proyectos de la ETSA de Madrid; D. Vittorio Magnago Lampugnani, arquitecto e historiador italiano; y D. Dominique Perrault, arquitecto francés.

N8 FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 2004. En Ciudad del Flamenco - Jerez. Ayuntamiento de Jerez. Cádiz.

F3. Panel 3. Planta cota calle. Propuesta estudio Herzog & De Meuron.

F4. Panel 4. Planta sótano. Propuesta estudio Herzog & De Meuron.

la obra de Herzog & De Meuron: la manipulación del programa. Durante la pasada década la presencia de espacios urbanos en sus edificaciones ha sido cada vez más relevante; en su mayor parte no incluidos inicialmente en el menú de funciones demandadas por el promotor. Su cometido es la de establecer nuevos vínculos con la ciudad, sobrepasando el estricto corsé de los usos solicitados. De esta manera, las edificaciones no quedan restringidas tan solo al usuario o al visitante, se extienden a toda la población que integra el núcleo vecinal incrementando el edificio su presencia urbana.

En la propuesta de Jerez, el patio es algo más que un elemento organizador de recorridos. La propia representación del plano de planta delata la voluntad que el proyecto tiene de espacio abierto. Al igual que los dibujos del plano de Roma de Giambattista Nolli, en 1748, los arquitectos suizos emplean la técnica gráfica del “poché” —rellenando las edificaciones con tinta negra, dejando las áreas públicas en blanco— para resaltar los espacios abiertos de la ciudad: calles, plazas, jardines; incluyendo en esta colección el patio de la Ciudad del Flamenco. El arte del “poché” implica una inversión del tradicional entendimiento del edificio. Frente a la primacía de la masa construida los arquitectos suizos, mediante esta estrategia gráfica, destacan el carácter público del patio. Un lugar sin programa específico cuyo fin es su integración en la red de espacios públicos de la ciudad. Es un hábitat para ser ofertado a los acontecimientos, esperados o espontáneos, programados o aleatorios. Un espacio que participa de la idea de A. Rossi sobre la arquitectura como lugar “(...) para permitir todo lo que de improviso hay en la vida”^{N10.F3/F4}

Analogía

En el transcurso de una conversación entre el fotógrafo Jeff Wall y el arquitecto Jacques Herzog, éste último reconoció, refiriéndose a sus primeras obras, que “(...) siempre hemos basado nuestro trabajo en “imágenes””,añadiendo: “Paradójicamente nos centramos en imágenes conocidas, populares y a veces banales con el fin de destruir, o al menos evitar, la imagen del Zeitgeist arquitectónico de entonces. Con todas las imágenes que creamos, nuestros comienzos fueron fundamentalmente iconoclastas”^{N11}. Tomando como ciertas las palabras de Aldo Rossi que sostienen que es difícil pensar sin obsesiones, imposible crear algo fantástico sin una base severa, incontrovertible y por supuesto rígida^{N12} podríamos suponer que parte de las inquietudes que sirvieron a Herzog & De Meuron en sus inicios han pervivido durante su trayectoria profesional; entre ellas el empleo de analogías visuales como método de proyecto.

El término analogía, es empleado por los arquitectos suizos en un sentido más extenso que el utilizado por

el arquitecto italiano. Si el de Milán restringía su uso al ámbito referencial de la ciudad y a su arquitectura, los de Basilea le dotan de una concepción más amplia al ensanchar la relación de semejanza con mundos que poco o nada tienen que ver con la arquitectura. El Tenerife Espacio Artístico, conocido como TEA, (Santa Cruz de Tenerife, 1998-2008) aproxima su formalización a los característicos barrancos de lava volcánica que esculpen la orografía de la isla; o la Elbphilharmonie de Hamburgo (2003/2011), que se iza imitando el velamen de un barco varado sobre los restos de un antiguo almacén de cacao. Ejemplos que ilustran la dimensión icónica que para Herzog & De Meuron tiene la arquitectura.

La Ciudad del Flamenco participa de este patrón. Aunque el estudio de Basilea renunció a la formalización de un icono-hito concreto convierte a la propuesta en una colección de imágenes, organizadas en torno a un patio-jardín a partir de referencias que están presentes en el casco histórico de Jerez. Las instantáneas que acompañan a cada uno de los paneles presentados al concurso, de los jardines, muros o torres, del Alcázar de la ciudad, de las Bodegas de González Byass, de la fuente de la Mezquita de Córdoba, o incluso de un grupo de naranjos o una palma vieja, sirven para definir un proyecto que se sustenta a partir de instantáneas de la ciudad y de sus alrededores; imprimiendo al proyecto un cariz iconoclasta.

A pesar de que en la propuesta podemos identificar el muro, la torre o la fuente, la referencia de las arquitecturas definidas en el proyecto no es concreta; no tienden a imitar ningún objeto existente en la ciudad. Los muros o las torres de Jerez son traducidos, manipulados gráficamente, empleando filtros visuales que producen formas que aun manteniendo la idea o el concepto de su referencia son lo suficientemente abstractos como para no asemejarse con ningún elemento concreto.

Iguals circunstancias concurren en la formalización del patio. En uno de los paneles presentados al concurso, aparece rotulado: “la Ciudad del Flamenco formará parte del espacio público existente (...)”^{N13}. La frase está escrita sobre una foto de una plaza de Jerez en la que se aprecian árboles, bancos, gente hablando sentada alrededor de una mesa o paseando; es un lugar anónimo, no identificado, un fotograma de la ciudad habitada en la que tiene lugar los acontecimientos ordinarios y extraordinarios: la cotidianidad. En la Ciudad del Flamenco el patio tiene la vocación de ser la plaza mostrada en la instantánea, delimitado por tapias tradicionales que recuerdan el intrincado callejero del casco histórico. Tampoco falta el estanque, los árboles, puede ser que hasta la misma gente que pasea. En su diseño, Herzog y De Meuron utilizan los iconos del espacio urbano familiar – bancos, estanques o naranjos – para reproducir una escena que sin ser referente de ningún espacio

N9 HERZOG, Jacques, DE MEURON, Pierre. 2000. Acceptance speech 2001 Pritzker architecture prize. En *El Croquis* : Herzog y De Meuron. 1998-2000. Pp 8-15.

N10 Ibidem nota 3. P 56.

N11 URSPRUNG, Philip y otros. 2004. *Pictures of Architecture*. Architecture of pictures. Springer-Verlag. Viena. Traducción: 2006. Gustavo Gili. Barcelona.

N12 Ibidem nota 3. P 47.

N13 Ibidem nota 9. P 10.

N14 Ibidem nota 3. P 54.

concreto de la ciudad es al mismo tiempo específica, propia de Jerez, arraigada a la memoria del lugar y a la de sus habitantes. No es ninguna plaza, aunque participa de todas. Ambos arquitectos, en su recreación, destilan los iconos urbanos mediante técnicas de depuración abstractiva a fin de que al reproducirlos no pierdan la totalidad de su figuración. El propósito es que sigan siendo reconocidos por el espectador.

Este proceso encierra la paradoja de dotar a la forma de una doble naturaleza, en apariencia contradictoria. Al mismo tiempo es referencial pero abstracta; específica pero universal; histórica pero contemporánea. En la Ciudad del Flamenco la arquitectura es ambiciosa: si, "(...) Adolf Loos fue el arquitecto que tendió el puente con los grandes problemas de la arquitectura; la tradición austriaca de Fischer Von Earlich y Schinkel, con la cultura local, el artesano, la historia y ante todo, el teatro y la poesía", N14 Herzog y De Meuron intentan aproximar modernidad y antigüedad, abstracción y figuración, armonizando esquemas artísticos conceptuales —influidos por su relación con J. Beuys, Donald Judd o Rémy Zaugg— con la mejor tradición vernácula y local de la arquitectura árabe y nazarí de Jerez.

Necesariamente esta conciliación de opuestos — la propuesta participa de una cualidad pero también de

su opuesta — y esta manera de proyectar, adjetiva a la forma como ambigua. Una estrategia afortunada que tiene un fin: la identificación del edificio con la comunidad sin perder su carácter contemporáneo. F5/F6

Desplazamiento material

El crítico Juan Antonio Cortés en su libro Nueva consistencia N15, hace referencia a una serie de obras contemporáneas en las que el uso de la materia experimenta un desplazamiento respecto a su empleo habitual: en la facultad de Leicester, de James Stirling (1959-1963), el cristal adquiere una apariencia sólida; Jean Nouvel, propone para la Tour sans fins (1989), una gradual disolución de la materia conforme el edificio adquiere altura; mientras Rem Koolhaas, en la biblioteca de Francia (París, 1989), transforma la materia en burbujas encerradas en un medio gaseoso, invirtiendo la relación masa/vacío al ser este último el contenedor de la primera. Operaciones que con distinto ingenio parecen repetirse en la arquitectura de vanguardia de la primera década de este siglo.

Probablemente los arquitectos suizos sean uno de los estudios que más han empleado en sus proyectos el concepto de desplazamiento material. Pierre de Meuron cree que "(...) el entendimiento humano es un poco limitado; no es capaz de prefigurar la verdad.

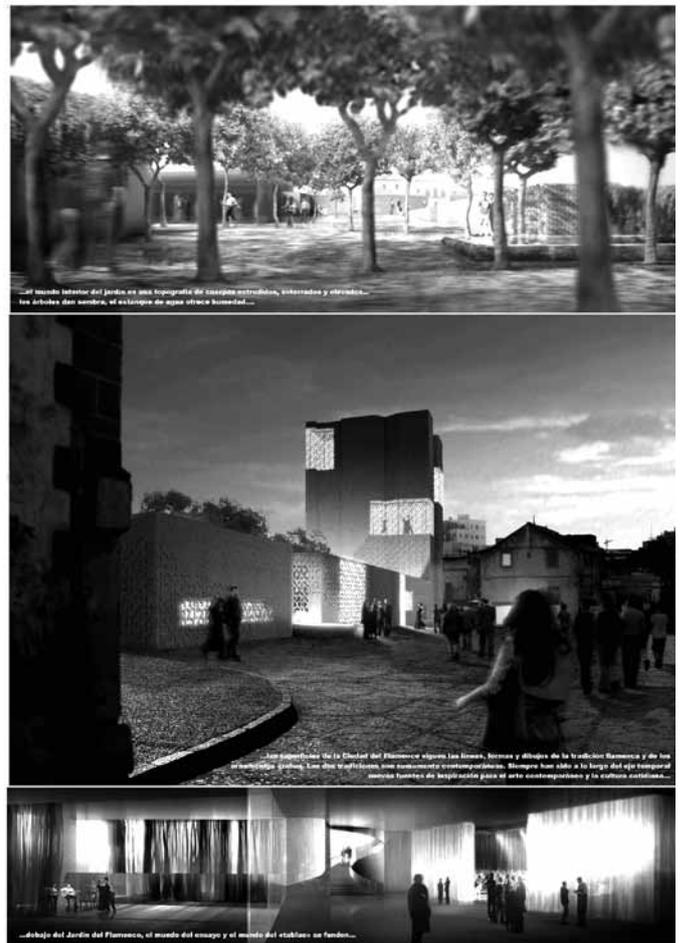
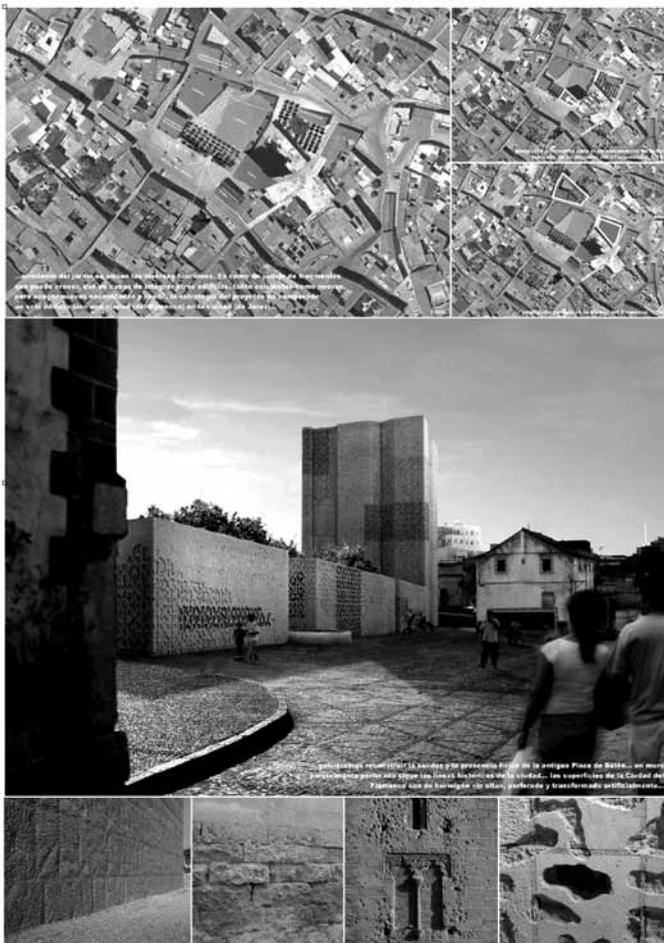
N15 CORTÉS, Juan Antonio. 2003. Nueva Consistencia: estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX. Universidad de Valladolid.

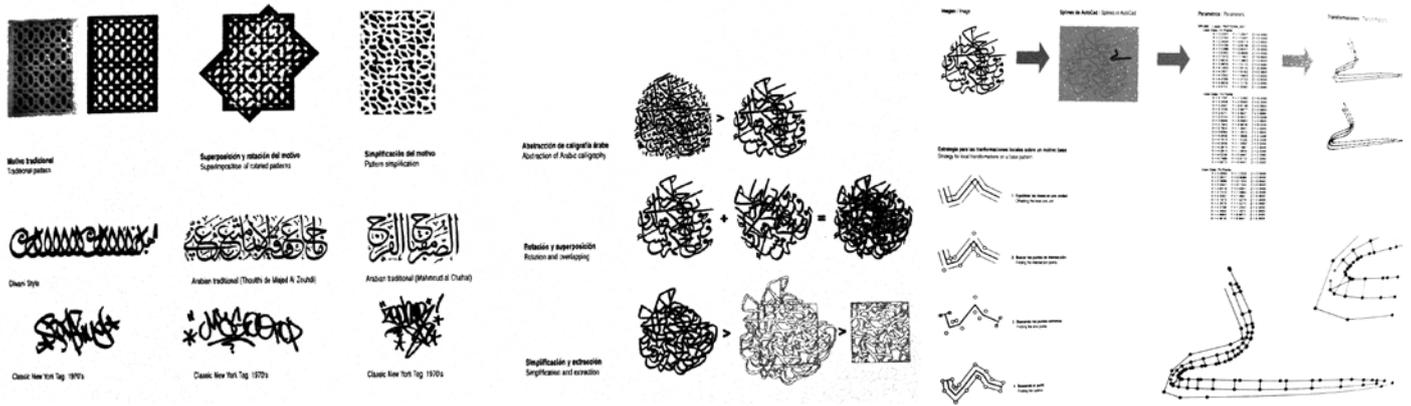
N16 Ibidem nota 5. P 30.

N17 Ibidem nota 5. P 31.

F5. Panel 5. Propuesta diurna estudio Herzog & De Meuron.

F6. Panel 6. Propuesta nocturna y perspectiva patio interior. Estudio Herzog & De Meuron.





Produce una imagen o una idea y se queda satisfecho, aunque hay otras muchas formas de ver las cosas” N16. Palabras que en arquitectura podrían servir para abrir nuevas vías; como dotar a la materia de apariencias distintas a los tradicionales.

Con J. Beuys, los arquitectos suizos descubrieron que el sebo, una materia inconsistente, podía adquirir formas y estados diferentes dependiendo de su temperatura. El calor se convertía en el factor deseable por el artista para provocar las transiciones de la forma. En el estudio que el artista tenía en Düsseldorf, Herzog y De Meuron aprendieron que la materia podía adquirir múltiples estados, pero también distintas maneras de percibirla y de comprenderla. Aunque eran conscientes que en arquitectura no es posible emplear materiales de naturaleza inconsistentes, intuyeron que podían practicar operaciones que facilitasen otro tipo de lecturas, en principio contradictorias con su aspecto habitual. Estas, no consistían en manipular las características físicas de la materia, sino aplicar en ella estrategias constructivas y de diseño que tuviesen como fin mostrarla en un estado aparentemente diferente al habitual.

La cuarta lámina presentada al concurso de la Ciudad del Flamenco contiene dos imágenes que evocan sendos recuerdos; aunque una misma intencionalidad. Una de ellas es un interior de la Bodega Dominus, que el estudio realizó en la localidad de Yontuville (Estados Unidos, 1998); la otra es más arcaica y muestra una rejería a contraluz del Palacio de Bashtak en El Cairo (Egipto, 1334-39). Ambas fotos enfatizan el efecto de desvanescencia y ligereza que la materia adquiere al pasar la luz a través de los huecos que perforan su superficie. Nuevamente se emplean dos instantáneas como guía de intenciones. Tomando como patrón gráfico la ornamentación árabe —y mediante una pertinente manipulación informática que desvirtúa su figuración— las superficies de hormigón blanco realizadas in situ de la Ciudad del Flamenco son perforadas a fin de transformar su aparente consistencia. El hormigón, en algunos tramos, es tatuado con estos motivos decorativos hasta una profundidad controlada; en otros es atravesado transformando la masa en celosía. Un elemento

masivo, el hormigón, que tradicionalmente identificamos con pesadez, tosquedad e impermeabilidad, adquiere cualidades impropias a su naturaleza como son la de ligereza, delicadeza y permeabilidad. Lo que tradicionalmente ha sido compacto es transformado en poroso; demostrando que el empleo de la ornamentación, en la obra de los suizos, tiene otros fines además de los decorativos. En la Ciudad del Flamenco, aparte de servir para empatizar con los usuarios, el ornamento es utilizado tridimensionalmente con el fin de modificar la percepción aparente de la materia. Si el calor, en la obra de J. Beuys, era el responsable de los distintos estados en los que podíamos percibir las esculturas de sebo, la ornamentación, en la obra jerezana de Herzog y De Meuron, tiene la capacidad de modificar la apariencia de la materia. F7/F8/F9

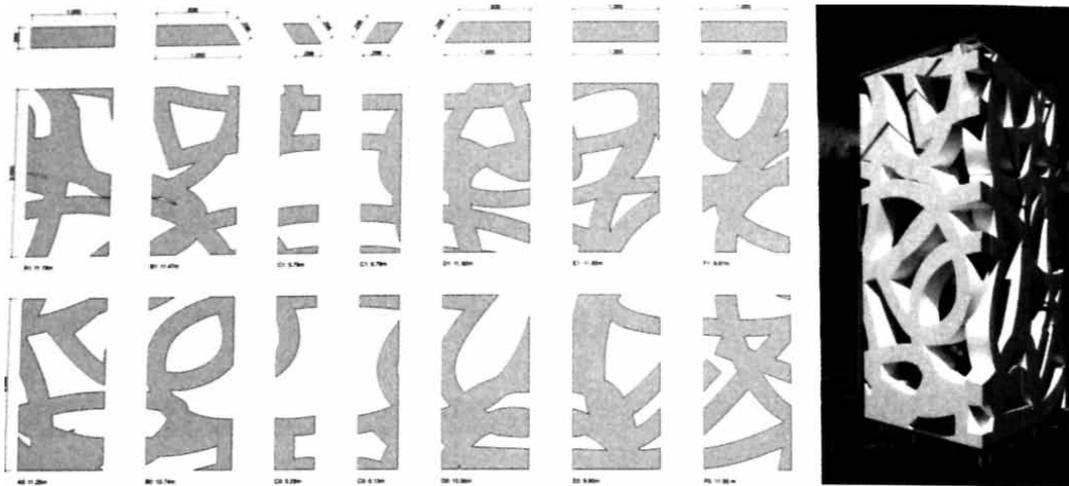
Lugar y acontecimiento, analogía o desplazamiento material son conceptos que sirven para definir una propuesta. Términos que están contenidos en la gráfica de sus paneles y en las instantáneas que los acompañan. Palabras que confirman la idea de Jacques Herzog que “(...) la arquitectura es un instrumento de percepción” N17.

La Ciudad del Flamenco es un proyecto de la memoria. La vía elegida no es novedosa: provocar intensas percepciones; proporcionar formas seductoras. Una ambigüedad donde lo que importa es el cómo se percibe, el ilusionismo de la apariencia de la materia y el efecto que crea en un usuario que se convierte en espectador, o tal vez consumidor. Someterse al beneplácito, anhelar la empatía con él, es el origen de su propuesta. Una traducción del concepto japonés del Wabi Sabi que incluye la idea que las cosas frágiles sobreviven por el modo en que la gente se relaciona con ellas.

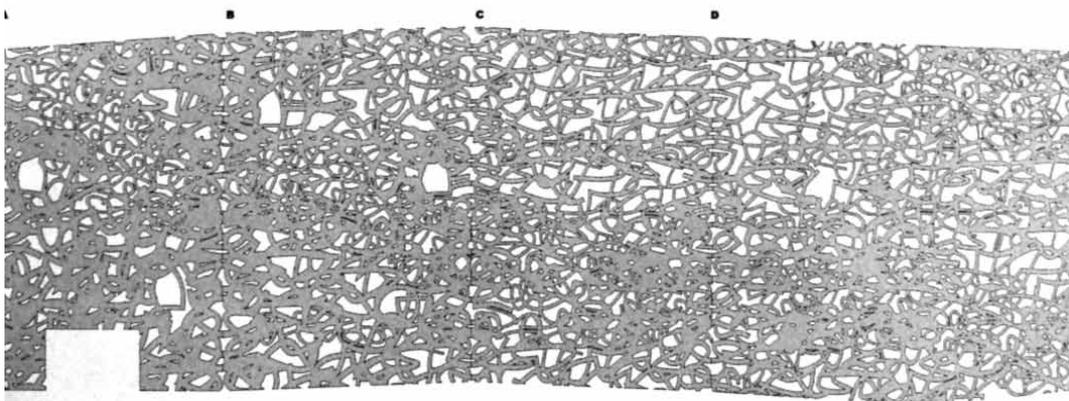
Este planteamiento icónico de la forma y el empleo de la ornamentación tienen como fin buscar la empatía del usuario; una técnica de proyecto que Herzog y De Meuron justifican para asegurar la supervivencia de su arquitectura. Su propósito es el de crear formas seductoras, reconocibles; elementos de fácil asimilación a los que se les confiere ornamentación a

F7. Procesos de simplificación gráfica (I).

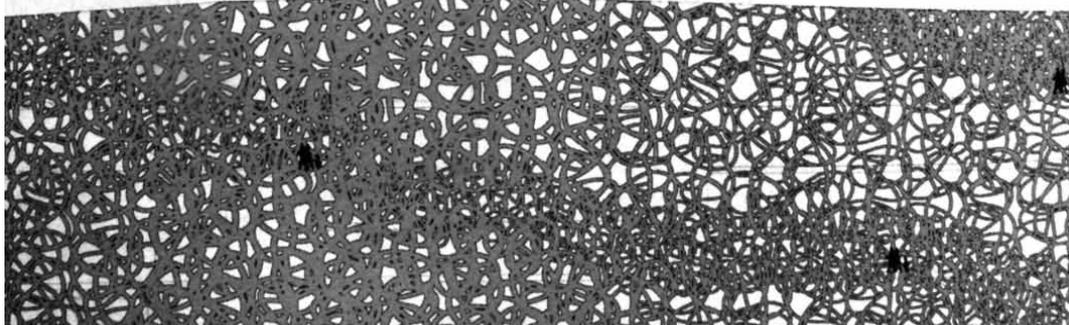
F8. Procesos de simplificación gráfica (II).



Inmensiones de elementos de fachada para la construcción de maqueta a escala 1:1 / Elements for facade mock-up. Scale 1:1



Estado desplegado de la Torre con motivo de plantilla múltiple / Unfolded Tower elevation with multiple tag pattern



F9. Composición del muro a partir de los procesos de simplificación gráfica.

fin de convertirlos en objetos bellos con el propósito de asegurar la pervivencia de la construcción en el tiempo. Una venustas que se emplea con una naturaleza utilitaria, ya que, y en palabras de Jacques Herzog, “la supervivencia funciona porque la gente ama, admira, o simplemente se embelesa ante un edificio por su belleza (...)”^{N18}, haciendo buena la máxima de Aldo Rossi: “(...) la arquitectura solo debe ser arquitectura”.

Pero, la proposición de los de Basilea es ante todo una escenografía arquitectónica, donde lo icónico, lo local o lo urbano prevalece por encima del programa —adaptándose, ocultándose, desapareciendo, o camuflándose bajo la cota de la calle—; su propósito es crear un escenario, un lugar para

las actividades del hombre; una nueva postmodernidad que participa del concepto aldorossiano de la arquitectura entendida como teatro. La estrategia seguida de construir a partir de imágenes cotidianas o iconos de la memoria proporciona el necesario telón de fondo. La obra a representar es la cotidianidad de la comunidad. La plaza que se incorpora al proyecto sirve como proscenio: el telar lo forman todas y cada una de las arquitecturas que reconstruyen la ciudad de Jerez que perciben e interpretan Herzog y De Meuron. O tal vez, parafraseando a A. Rossi, ambos arquitectos han “tratado de salir de su concha para escuchar el sonido del mundo”^{N19} haciendo buena, en este proyecto, la cita de Walter Benjamín: “(...) estoy deformado por mi relación con todo lo que me rodea.”^{N20}

N18 Ibidem nota 11. P 26.

N19 ROSSI, Aldo. 1989. Le distanze invisibili. en G. Giucci (ed), L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione. Laterza, Roma-Bari. P.237.

N20 Ibidem nota 3. P 37.

OSCAR M. ARÉS
 Doctor Arquitecto
 Escuela Técnica Superior de
 Arquitectura de Valladolid