

NOTAS

1. El término surge como título de otra exposición, comisariada por Naoto Fukasawa y Jasper Morrison en 2006.
2. Ver Morrison, Jasper y Fukasawa, Naoto, *Super Normal, Sensations of the Ordinary*, Baden, Lars Müller Publishers, 2006.
3. Grupo generacional de arquitectos británicos que toman su nombre de la casa Sudgen de Alison y Peter Smithson, donde solían reunirse a principios de los noventa con cierta periodicidad.
4. Es sabido que Wittkover tuvo una gran influencia en los Smithson, especialmente en Peter, cuya primera pieza publicada fue una defensa de sus *Architectural Principles in the age of Humanism*. También en la principal obra teórica de la pareja, *Without Rhetoric, an Architectural Aesthetic*, encontramos que acometen un intento de actualización de las enseñanzas de Wittkover, para reconciliarlos con los nuevos sistemas de producción, ya en los años setenta.
5. Denise Scott-Brown fue alumna de los Smithson en la Architectural Association de Londres a mediados de los años cincuenta.

Ilustración de la primera página: Jasper Morrison, *Piezas de Museo*, París, 2006.

2009. 152
LA CASA DEL AIRE

CIRCO

UN NUEVO REALISMO JESÚS VASSALLO



En el año 2006, el diseñador industrial británico Jasper Morrison presenta sus 'piezas de museo' en el marco de una exposición individual en la galería Kreo de París. Se trata de unas vitrinas de vidrio y roble, mínimas, en cuyo interior se disponen vasijas, cuencos y copas en color blanco, de diversas formas y tamaños. La observación cercana de estas piezas resulta intrigante. Debido a su enigmática materialidad y su sencillez formal destilan una persistente unidad. Sin embargo, deducimos por sus perfiles y por el título de la exposición, que son piezas de distintas épocas y culturas. Es notable cómo los objetos que observamos comparten un cierto esencialismo en sus volúmenes que les dota de una cualidad tranquila y silenciosa, reforzada por la disposición de las piezas y la limpieza de las vitrinas en las que se exhiben.

En cada una de estas ánforas, cuencos y vasos, en sus sucintas geometrías de revolución, se encuentra cristalizada una búsqueda anónima de la belleza, probablemente perseguida a través de generaciones.

Si bien el concepto de *super-normal*, o las aproximaciones a un vernáculo sintético del grupo de la Sudgen son propias de una cultura monolítica como la británica y no son directamente trasvasables a la nuestra, más heterogénea y sin un concepto claro de *Heritage* que visitar, parece hoy más que nunca apetecible el transitar estos caminos poco frecuentados que nos ofrecen, al menos, preocupaciones diferentes a las habituales. Recientemente hemos visto cómo el futuro de la profesión parecía estar depositado en el último algoritmo del último software de animación, o bien en la hibridación, siempre oscurantista, con otras disciplinas. Ahora, sin embargo, parece esperanzador el plantear que tal vez el futuro de la arquitectura estuvo siempre en ella misma, en la continua reelaboración de sus formas y sus imágenes. Urge un nuevo realismo.

Jesús Vassallo, enero de 2009.

Jesús Vassallo es arquitecto por la ETSAM y Master en Arquitectura por la Universidad de Harvard.

voz, ya que parecen hablar nuestro mismo idioma. Es sin duda el mayor logro de esta generación de ingleses el haber trasladado el énfasis puesto en la memorabilidad del estilo del autor hacia el objeto mismo, lo cual parece haber tenido un efecto liberador en ambos.

Para el lector habitual de textos de arquitectura no resultará muy difícil trazar el origen de las ideas vertidas en este artículo a la posguerra inglesa, cuando el humanismo de Wittkower (4) es pasado por el filtro romántico de los Smithsons y su énfasis en la autenticidad y lo cotidiano, dando como resultado (5) a una Scott Brown que antes de perder su rumbo en las procelosas aguas de los años setenta y ochenta completa la literatura básica de la que se nutrirá esta generación. Sin embargo, más que su linaje, lo relevante de estas ideas hoy es su proyección, lo pertinentes que parecen a la luz de la coyuntura socio-económica actual. Durante los últimos diez años, los espectadores de la arquitectura hemos ido de sobresalto en sobresalto, viendo como la capacidad pirotécnica de las figuras del star-system se multiplicaba exponencialmente, en paralelo con los ingresos de sus clientes. La actual situación económica parece marcar el final de una forma de entender la arquitectura como espectáculo y reclama una nueva actitud más madura de todos nosotros.

En la muda perfección de estos objetos, con sus proporciones y curvaturas depuradas en el tiempo, como el agua da forma a las piedras del río, nos enfrentamos con humildad a la obra de hombres en cuya época no existían museos ni galerías, y que sin tener un concepto de autoría solo pretendían dar continuidad con dignidad al oficio que aprendieron de sus mayores.

Las piezas son, en efecto, reproducciones en resina de piezas fotografiadas por el diseñador en sus visitas a museos etnográficos, en distintos países, a lo largo de los años. El material de las reproducciones, impoluto, sin marca alguna que delate su proceso de fabricación, consigue colapsar las diferentes realidades temporales de los objetos originales y convertirlos en símbolos, fuera del tiempo, compactando todas esas búsquedas en una sola: la búsqueda atemporal de la belleza por parte del ser humano.

Este énfasis humanista, tan impropio en nuestro tiempo y esta sensibilidad hacia la épica de lo cotidiano son desde hace años las señas de identidad de Morrison, quien, en el mismo año de esta exposición, acuña el término *super-normal* (1) como marca personal y estrategia de proyecto. De acuerdo con Morrison, el diseño ha pasado en poco tiempo de ser una profesión anónima cuyos resultados habían de ser imperceptibles a convertirse en un ruidoso cómplice de los departamentos de marketing que inundan nuestras vidas y nuestro entorno de objetos tan llamativos como poco satisfactorios (2).

Renunciando a generar calidad, el diseño se utiliza hoy para aumentar la visibilidad de un producto, produciendo objetos que destruyen con su polución visual la atmósfera de los espacios en los que se encuentran.

Sin embargo y por deseable que nos pudiera parecer la recuperación de lo normal como contrapartida a la cultura visual en la que nos desenvolvemos, esto no parece posible. Lo normal, fruto de una época anterior menos consciente de sí misma es irrecuperable, ya que el diseñador actual no cuenta con la inocencia de la que gozaron los artesanos y creadores de otras épocas. Morrison nos propone entonces lo *super-normal* como sustituto sintético de la normalidad, como el resumen condensado de la evolución formal del objeto cotidiano. Buenos ejemplos de esto serían su *plywood chair* desarrollada para Vitra, o las piezas diseñadas por la firma japonesa Muji. Todas ellas son intentos de destilar la historia formal del objeto, que tras pasar por una exhaustiva depuración formal y constructiva emerge ungido de un aura de extrañeza y familiaridad simultáneas.

Paralelamente a los experimentos de Morrison con el diseño industrial encontramos en su generación arquitectos que parecen estar enfrascados en investigaciones similares. En la obra de Tony Fretton, Caruso StJohn o Sergison Bates, todos ellos miembros del grupo de la *Sugden House* (3), encontramos un similar esfuerzo por reelaborar una arquitectura

anónima, persiguiendo la creación de momentos de especial intensidad en un tejido urbano que procuran por todos los medios no interrumpir. Es especialmente en la obra de Sergison Bates donde encontramos una aproximación que resuena fuertemente con las ideas de Morrison. Tanto en su reinterpretación de los *terraces* georgianos en su proyecto en Hackney como en su sutil manipulación de los tipos industriales para su casa-estudio en Bethnal Green, encontramos lo que podríamos considerar un destilado de una historia formal, un reprocesado de una imagen arquitectónica anterior, realizado con plena conciencia de la artificialidad del proceso pero sin atisbo de ironía y con un resultado que conmueve por su intensidad y su monumentalidad doméstica, ligera y silenciosa.

Al observar estas obras de arquitectura y otras como el Museo de Arte en Fuglsang de Tony Fretton, nos damos cuenta de que estos arquitectos no sólo comparten con Morrison una estrategia proyectual o una idiosincrasia, sino que éstas terminan por derivar en un efecto similar en sus obras. Del cuidadoso depurado de imágenes previas, de las fuertes limitaciones impuestas sobre lo que se puede y no se puede hacer en un proyecto, surgen objetos anónimos, libres, dotados sin embargo de gran intensidad. Estos objetos, cargados de referencias a nuestra cultura material y formal, lejos de las fracasadas codificaciones del posmodernismo, se ofrecen para entablar con nosotros un diálogo a media