

CIRCO M.R.T. Coop. Calle Artistas n°59, 28020 MADRID. Editado por: Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón.
Con la colaboración de Jesús Vassallo.

2011. 172
LA LIBERTAD DE LOS FRAGMENTOS

CIRCO

Ilustración de la primera página: fachada sur del Estudio Rémy Zaugg, fotografía de Luis Játiva.

PASADO VISIBLE

EL ESTUDIO RÉMY ZAUGG DE HERZOG Y DE MEURON, 15 AÑOS DESPUÉS

LUIS JÁTIVA



"Empezaron de madrugada, en torno a las seis de la mañana y trabajaron, casi sin interrupciones, hasta las seis de la tarde. Una jornada extenuante para los operarios, que debieron protegerse con pañuelos de las partículas de óxido procedentes de la fábrica vecina, cerrada hace ya varios años. Hoy no queda rastro de la fábrica, salvo fotografías y las manchas de este muro". El muro es la fachada sur del Estudio Rémy Zaugg y las palabras pertenecen a Michèle, viuda de Rémy Zaugg (1943-2005), artista y colaborador ocasional de los autores del edificio, los arquitectos Herzog y de Meuron. Michèle, que generosamente me ha permitido el acceso a su residencia, me da instrucciones de qué puedo fotografiar. Sólo la fachada sur, me indica. La fachada opuesta, apenas visible entre los árboles del jardín, sirve de telón de fondo de una de las obras de Rémy y no debe fotografiarse. Los frentes restantes, en los que se abren grandes vanos de vidrio, dejan entrever cajas de cartón amontonadas que, por su reducido tamaño, probablemente contienen documentos o pequeños objetos, quizá obras en ciernes que el artista no tuvo ocasión de finalizar. Tampoco estas fachadas deben fotografiarse.

Rémy Zaugg había deseado el estudio desde que su mujer y él compraron la propiedad en 1995, cuando su relación con los arquitectos de Basilea, Herzog y de Meuron, ya había dado sus primeros frutos. Rémy Zaugg, Jacques Herzog y Pierre de Meuron se habían conocido, como relató el propio Zaugg al historiador Philip Ursprung en una entrevista recogida en el libro *Natural History* (2002), por iniciativa espontánea del dúo de arquitectos, que le abordaron impresionados por la lectura de su libro, *Die List der Unschuld* ('La astucia de la inocencia', 1982). En él, Zaugg reflexionaba, entre otras cosas, acerca de la interacción entre la obra de Donald Judd *Six Cold Rolled Steel Boxes* (1969) -una secuencia de seis cubos de acero de un metro, dispuestos en fila y separados unos pocos centímetros entre sí- y las serigrafías de Andy Warhol, *Five Deaths Seventeen Times in Black and White* (1963) y *Ten-foot Flowers* (1967), expuestas simultáneamente en el Kunstmuseum de Basilea en 1975. Que la impresión causada por el reflejo de las formas ornamentales de Warhol sobre las superficies frías de Judd está en el origen intelectual de mucha de la experimentación material de Herzog y de Meuron, es ya un tópico repetido desde hace años por los analistas de la obra de los arquitectos de Basilea. *Die List der Unschuld* sería, dentro de este 'mito fundacional' del estudio, la importante confirmación de una intuición previa de Jacques Herzog y Pierre de Meuron y su encuentro con Zaugg, en consecuencia, un acontecimiento tan necesario como inevitable.

acceder al interior del edificio, pero muy agradecido a Michèle Zaugg por haber sido capaz, al menos, de fotografiarlo en su estado actual, abandono su residencia con la certeza de que en unos años el musgo habrá cubierto por completo las trazas de óxido de la fachada sur. No quedará entonces gran cosa de Texunion, aunque las manchas permanecerán impresas si alguien decide algún día excavar en la superficie tapizada de musgo y líquen.

Pocos días después, consultando la documentación de la fábrica de Ricola en los archivos de Herzog y de Meuron en Basilea, descubro que los testeros de hormigón de este edificio habían sido inicialmente concebidos de otro modo a como hoy se nos presentan: su superficie debía estar impresa con motivos vegetales como los de los paneles de policarbonato, de forma semejante a como Herzog y de Meuron habían hecho ya en el polideportivo Pfaffenholz en Saint Louis (1989-1992), construido inmediatamente antes de la concepción de la fábrica. Movidos por restricciones económicas o por una mayor limpieza en el diseño, las imprimaciones en hormigón habían sido abandonadas. Todo parece sugerir que la idea de construir una cubierta inundable y permitir su evacuación por las fachadas, con consecuencias no del todo previsibles en aquellos momentos -como atestiguan los correos de los técnicos involucrados en el proyecto, que advierten de la posibilidad de una "preocupante acumulación de suciedad en los testeros"-, surge en este momento de renuncia. De ser así, el tapiz de verdín que cubre el hormigón de la fábrica de Ricola no sería, como había supuesto en un principio, el resultado de una operación estrictamente ornamental y amnésica. Sería, además, el testimonio de una intención de proyecto que no vio la luz; la memoria de una idea que, abortada, se transmutó en otra donde la naturaleza no se representa, sino que se muestra, y donde el observador -como esperaba Novalis- es capaz de usar sus sentidos para percibir "en lo ordinario, lo extraordinario", aprehendiendo el mundo.

Luis Játiva

Madrid, junio 2011

aparecidas en muchas publicaciones, donde destacan con agresividad sobre el fondo, resultan suaves y desdibujados.

En el estudio, el devenir de los acontecimientos se ha unido al clima y a la arquitectura para 'monumentalizar' la memoria del lugar. El vehículo es el agua que, como en los espeleotemas, mide el discurrir del tiempo con cíclica testarudez. Sólo que aquí es el óxido de hierro, y no el carbonato cálcico, la química del tiempo. Las delicadas superposiciones de color evocan la fragilidad de lo textil y hacen del muro de hormigón, en probable alusión a las teorías de Semper, admirado por los arquitectos de Basilea y principal defensor del carácter originariamente textil de los paramentos, al mismo tiempo un velo, un lienzo y un sudario. Un velo que centra la mirada sobre sí y cuya textura, subvirtiendo el orden natural de las cosas, es más valiosa que lo velado. Un lienzo abstracto que anuncia las actividades artísticas que allí se albergan. Y un sudario de una industria que ya no está, y sobre cuyos restos se ha edificado un barrio de adosados. El muro es, en definitiva, una placa fotosensible que registra infinitas veces lo que ocurre a su alrededor: la actividad humana, el transcurrir del tiempo, la acción del clima, las intenciones de los arquitectos.

Es la fachada sur la más hermética y, sin embargo, la más transparente desde el punto de vista de las acciones que tuvieron lugar en el edificio -y que no se limitaban únicamente al trabajo de creación artística, ya que también funcionaba como un pequeño museo de la obra en curso-, sugiriendo la actividad pictórica de Rémy Zaugg a través de la pintura natural y abstracta de su superficie. Tras ella, los lucernarios rectangulares que dan luz suplementaria al interior de las dos salas del estudio, y que los arquitectos interpretan como germen de los que iluminan el interior de la reformada Tate Gallery de Londres (1994-2000), configuran una caja blanca desnuda y controlada, muy alejada, por tanto, del desorden natural que viste su envolvente. Fuera, la caja está sometida al paso del tiempo, lo expresa y lo subraya usando el azar como orden, y el agua y el óxido como herramientas; dentro, la civilización impone su ley, y la entropía que rige el mundo exterior se reduce al grado cero o, al menos, a un punto estable de (precario) equilibrio. Finalmente, la quietud del interior del estudio se ha visto fatalmente interrumpida por una cesura brutal, como atestiguan las cajas del fallecido Rémy Zaugg que ahora atestan las antiguas salas de trabajo y exposiciones, haciendo patente la fragilidad de las mejores intenciones arquitectónicas. Contrariado por no haber podido

Entre disparo y disparo de mi cámara, Michèle Zaugg me da los datos básicos del proyecto: el nuevo edificio debía ofrecer un espacio de trabajo suficientemente amplio y luminoso del que carecía la mansión preexistente en la propiedad, un caserón pintado de color rosa que fue la residencia del director de la desaparecida fábrica aneja. Ésta, hasta su desmantelamiento en el año 2000, emitía de forma constante vapor de agua a través de cinco chimeneas oxidadas; el óxido, arrastrado por estas nubes de vapor, se depositaba sobre la lámina de agua que protege la cubierta del estudio y sobre las paredes de hormigón. Con la lluvia, el agua desborda sobre los testeros, de forma casi idéntica a como ocurre en la fábrica que Herzog y de Meuron construyeron pocos años antes a unos cientos de metros para la compañía Ricola (1992-1993) y con la que el estudio mantiene un parentesco formal más que evidente. La reacción del agua con los restos de óxido y con el hormigón dibujó el velo translúcido de color rojizo que puede verse en las fotografías de la época, las más conocidas a cargo de Margherita Spiluttini. Cerrada la fábrica, las manchas de óxido han permanecido impresas en el hormigón, pero poco a poco han sido reemplazadas por otras nuevas, de color verdoso, con las que se funden en una amalgama pardusca. El resultado de todo aquello es el muro emborronado que observamos, yo un tanto intimidado por las formas directas de Michèle Zaugg, y ella algo perturbada por mostrar un fragmento de su intimidad a un desconocido.

A lo largo de la conversación descubro otras cosas. La fábrica, Texunion, que en sus mejores años llegó a dar empleo a unos 1.600 trabajadores, formaba parte de un conglomerado de empresas cuya matriz era DMC (Dollfus-Mieg et Compagnie). El origen de DMC era antiguo: en 1746, en plena fiebre europea por la importación de tejidos estampados procedentes de India, el joven de 23 años Jean-Henri Dollfus se une a Jean-Jacques Schmalzer y Samuel Koechlin para crear una fábrica capaz de manufacturar productos similares en territorio francés. El éxito es inmediato, y la empresa textil llega a cotizar en bolsa a principios del siglo XX. Todo eso hasta que en los 1970 se inicia un proceso de decadencia impulsado por la crisis energética de aquellos años, pero cuyo mayor responsable fue la competencia tenaz de las nuevas fábricas asiáticas. Incapaz, como tantas empresas europeas aún hoy, de adaptarse a esta nueva coyuntura, DMC reduce su tamaño de 30.000 trabajadores en 1960 a 400 en 2008, siendo finalmente vendida y reconvertida en una empresa dedicada exclusivamente a la fabricación de hilo. En el año 2000, la

fábrica de Pfastatt contigua a la casa de los Zaugg ya había cerrado, y sobre su terreno se levantó un nuevo barrio residencial 'ecosostenible' proyectado por AEa Arquitectos. Cualquier traza de la actividad que tuvo lugar en aquel solar había desaparecido.

Observando el muro sur del Estudio Rémy Zaugg, el único que carece por completo de huecos, lo primero que sorprende es la composición deliberadamente clásica y simétrica del testero, que queda dividido visualmente en dos partes por un tilo de cierto porte. La cubierta se prolonga a cada lado del muro en sendos voladizos de unos cuatro metros, revelando su espesor y ofreciendo un espacio protegido que media entre el interior del estudio y el jardín. Ambos mundos -el espacio abstracto, desnudo y esencial del estudio, de un lado; y el entorno vegetal, pintoresco del jardín, del otro- están comunicados en las restantes fachadas por generosos huecos rectangulares que abarcan la totalidad de la altura libre del edificio y que muestran, de nuevo, el espesor real de la cubierta, acentuando su independencia compositiva. Las casi 90 toneladas de peso de cada una de las losas en vuelo se equilibran mutuamente gracias a la simetría de la composición, estabilizando el conjunto de la estructura.

Bajo los voladizos se extiende un pavimento también de hormigón y de idénticas dimensiones, haciendo del umbral un espacio no tanto de transición como propiamente de estancia; las mesas y sillas allí instaladas por Michèle Zaugg hablan, de hecho, de una terraza improvisada desde la que disfrutar del jardín. Los testers, al contrario, están rodeados por un manto mineral de grava que no es propiamente ni jardín ni un espacio de estancia o de tránsito: un plano rugoso y abstracto que filtra el agua procedente de la cubierta pero que sirve, sobre todo, para subrayar la escenografía 'natural' del muro sur y del tilo frente a él, eliminando los detalles y confiando su fuerza plástica a la mayor abstracción. El tilo, debido a la época del año, está desnudo, aunque Michèle Zaugg no deja de elogiar la efímera belleza del árbol al final del verano, cuando gira sus hojas de enveses plateados (*tilia argentum*) reflejando los rayos del sol. A cierta distancia, llama la atención la similitud en color y textura de su tronco y del fragmento del muro ante el que se sitúa, cubierto por franjas de color marrón oscuro. Al acercarnos vemos, sin embargo, que la corteza grisácea del tilo está cubierta por pequeños líquenes de un verde muy claro, mientras que el muro presenta una textura blanda de musgo muy fino que, empapado por la lluvia o por el rocío, conserva la humedad durante días. Las franjas de color se reparten de forma irregular en

tres áreas, dejando el resto del hormigón casi totalmente limpio. Cerca del muro se comprueba que el color no es uniforme: como en un cuadro de Rothko, se trata de una superposición de múltiples capas muy finas, cada una de ellas correspondientes con cada desbordamiento de la cubierta. Las capas translúcidas forman, superpuestas, un velo denso y sucio bajo el que aún es posible adivinar una imprimación más antigua, de color rojizo, que el verdín de los últimos años ha vuelto casi imperceptible salvo en algunas áreas. El acabado del hormigón tampoco es perfecto, por lo que a este efecto hay que añadir las texturas provocadas por las múltiples grietas de retracción, componiendo un fresco en el que es fácil adivinar, como en las aguadas de un test de Rorschach, rostros y figuras.

En la fábrica para Ricola, el tratamiento de los muros ciegos es casi idéntico. Sin embargo, por su mayor dimensión y por su orientación, más expuesta a la humedad y al viento, la textura del verdín resulta más evidentemente ornamental, más claramente orientada a ofrecer un fenómeno perceptivo hermoso para el disfrute de los sentidos. El contraste con las superficies translúcidas de policarbonato serigrafiado también contribuye a hacer del exterior del edificio una experiencia esencialmente sensorial, si bien las asociaciones que traen a la mente el contemplar un 'dibujo natural' y una 'naturaleza dibujada' de forma simultánea añaden una profundidad suplementaria a la experiencia puramente fenomenológica. En Ricola, la acción de la naturaleza en la arquitectura nos promete la ruina con una voz más seductora que amenazante revelando, como anhelaba el romántico Novalis, al que Jacques Herzog cita en más de una ocasión en sus entrevistas, "lo visible de lo invisible": el paso del tiempo y la acción constante de los elementos. Así, y al contrario que en las falsas ruinas del siglo XVIII, con sus facsímiles de abadías góticas y templos griegos, el proceso de degradación de la arquitectura se nos presenta sin sentimentalismo, sin una 'edad de oro' que evocar. La naturaleza se muestra ajena a la memoria de los hombres, que nos contentamos con maravillarnos con sus colores, texturas y diversidad. Bajo el sol tenue del amanecer invernal, las fachadas de hormigón de Ricola, casi siempre húmedas, parecen espejos muy antiguos a los que el óxido hubiese corroído en parte la delgada capa de plata que cubre su envés, formado dibujos caprichosos. Bajo la misma luz, los paneles impresos de policarbonato se perciben curiosamente opacos y sus motivos decorativos, frente a lo que hemos visto en las fotografías