

## ZELESTE NO ERA UN COLOR. SANTIAGO ROQUETA, REDACTOR DE *MOBELART* 1972-1975

Carolina B. García Estévez

¡Cómo me gustaría, ¡oh, noche!, sin estrellas,  
cuya luz siempre habla lenguaje conocido!  
¡Pues busco lo vacío, lo desnudo, lo negro!  
Charles Baudelaire, *Obsession*

La muerte ostenta la extraordinaria capacidad  
de ver la vida sin la interferencia del tiempo.  
Estudiamos la muerte para aprender a vivir  
Rodeny Smith, *Quand la mort nous ouvre a la vie*

En diciembre de 1972, y como arquitecto responsable de la sección de "Diseño", un joven Santiago Roqueta inicia su labor de redactor en la revista *Mobelart*, que bajo el subtítulo de "decoración, diseño, mueble, arquitectura", editaría un total de 33 números entre 1972 y 1975. Gumer Fuentes, periodista y redactora jefe de la primera etapa de la revista bajo la dirección del publicista Juan Luna<sup>1</sup>, reunió a un heteróclito equipo técnico de profesionales como grafistas, pintores, fotógrafos, críticos de arte, jardineros y arquitectos, cada uno de ellos responsable de las secciones<sup>2</sup> que llenarían su interior. Como si desde la originalidad y la diversidad de temas tratados fuera posible afrontar con nuevos argumentos el momento histórico al que se enfrentaba la revista. El primer manifiesto intelectual de su número uno así lo constataba:

"Es un momento transitivo, es un momento en el que la ambigüedad domina la investigación. Nadie sabe si debe retroceder o avanzar en el espacio; la imagen actual se sitúa entre la regresión al origen de la forma y la adaptabilidad a la tecnología. España se halla en unos momentos en que busca una identidad para ser y para estar. [...] *Mobelart* les ofrecerá la posibilidad de tomar el pulso de la decoración actual, con sus reportajes sobre cerámica, textiles para el hogar, tapices, diseño gráfico, diseño industrial, jardinería, arquitectura, interiorismo... Y todos los etcéteras que se integran a nuestra vida cotidiana"<sup>3</sup>.

Al margen de términos robados literalmente del elenco de expresiones propias de *pop*, como la palabra "ambigüedad" extraída del título de uno de los capítulos de *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) de Robert Venturi<sup>4</sup>, el estudio de los interiores de las arquitecturas que la revista iba a rescatar planteaba ese doble dilema de su primer editorial: ¿retroceder o avanzar? ¿En qué punto es posible encontrar una verdad para el interior? ¿En su tradición, en su pasado, o en su imagen de futuro? Remontarse al origen o rendirse a la tecnología, una dicotomía que parecía enunciar desde su "yuxtaposición" otro drama, extraído nuevamente de entre las páginas de manifiesto de Venturi, el de la "contradicción yuxtapuesta"<sup>5</sup>. El primer ejemplo de arquitectura que irrumpe en *Mobelart*, la ampliación de la masía de Rosa Regàs en Llofriu realizada por el estudio PER, mitad tradición y mitad futuro, da fe de ello<sup>6</sup>.

1. La revista contará con dos directores, Juan Luna y Carlos Soler, que acogerán las dos etapas principales de la revista, visibles no solo desde cambios en los criterios de diseño, sino también desde la labor de sus dos redactores jefes. Gumer Fuentes encabezaría la línea editorial hasta su número 16, de marzo de 1974, dando paso al relevo de Javier González Elorriaga, que cerraría los contenidos de su último número doble 33 de noviembre/diciembre de 1975.

2. El equipo fundacional de la revista queda reflejado en un página interior del primer número: Juan Luna, publicista y director; Gumer Fuentes, periodista y redactora jefe; Andrés Gamboa, pintor y director de arte; M<sup>te</sup> Teresa Castelló, grafista; Juan Manuel Ferrater, fotógrafo; Santiago Roqueta, arquitecto, diseño; Carlos Ferrater, arquitecto, arquitecto; María Pericall, ingeniera técnica de jardinería; Evaristo Munné, maestro jardinero; Enrique Sales, crítico de arte; Mauricio Monsuárez, comentarista literario. La autoría de las secciones se especializa a partir del número 4 de enero de 1973.

3. FUENTES, Gumer, "Manifiesto", *Mobelart*, octubre 1972, n. 1.

4. VENTURI, Robert, "Complexity and Contradiction in Architecture", New York, The Museum of Modern Art, 1966. Versión castellana de Antón Aguirregoitia, Eduardo de Felipe y Esteve Riambau, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, pp. 33-36.

5. *Ibid.*, pp. 87-108.

6. Tan solo unos números más tarde, en marzo de 1973, la arquitectura de la "yuxtaposición" hará de nuevo irrupción. Los responsables son Emili Donato y Uwe Geest, que publican en el número 6 de la revista un proyecto que lleva por título "Convento o camping... Campamento o fanatismo". Los preceptos del maestro Venturi son tomados desde una militancia importante. O el subjetivismo sobre la vivienda unifamiliar aislada, llevada al límite en el caso del Belvedere de Georgina Regàs en Llofriu, también del estudio PER. En *Mobelart*, septiembre de 1973, n. 11.



El grupo Roqueta/Jové/Gubern en una exposición sobre la obra de la esta última en 1973, Archivo Coqueta, AC.

Tan sólo unos meses más tarde de la incorporación de Roqueta como responsable de la sección de diseño de la revista, en mayo de 1973, se inauguraba en el número 35 de la calle Argentería de Barcelona el local musical *Zeleste*. Dos episodios cuya simultaneidad en el espacio y el tiempo deben ser tenidos en cuenta. Como si desde el interior de *Zeleste* y entre las páginas de *Mobelart* se reclamara una nueva actitud para la actividad de personajes imprescindibles de la historia de la arquitectura catalana de los años setenta, que como relevo generacional de una ya cansada Escuela de Barcelona<sup>7</sup>, se erigían como una alternativa al Grupo PER y sus noches en el *Bocaccio*<sup>8</sup>.

*Zeleste* sería su local de reunión, una reforma emprendida por Víctor Jou y protagonizada por Roqueta junto a los artistas Àngel Jové y Silvia Gubern; *Leteradura* su librería de Paseo de Gracia, en donde adquirir la mayoría de las obras del poeta y crítico Juan-Eduardo Cirlot<sup>9</sup>; Snark Bazaar el nombre de su primera editora de diseño y SADARK el de un joven grupo de arquitectos que, recién licenciados en 1969, rendían homenaje a las constantes lecturas de la obra *Justine* del Marqués de Sade. Surrealismo subversivo contra los excesos de razón que precedían la década anterior.

Una revista, *Mobelart*, y un local, *Zeleste*. Las estrategias de conquista del mundo de las antiguas vanguardias volvían a ser convocadas. Y la pregunta, la misma: remontarse al origen o rendirse a la tecnología. Solo que, sesenta años después, el desenlace de la lucha, aún no presenciar el escenario bélico de la fractura de Europa, iba a contener el presagio de un final, otro tipo de muerte.

#### PRELUDIO: SURREALISMO COMBATIVO

Como si la ortodoxia y el dogmatismo que habían protagonizado la arquitectura de los años sesenta tuvieran que zanjarse a golpe de *performance*, la sala de exposiciones del Colegio de Arquitectos de Cataluña acogió, entre el 30 de octubre y el 29 de noviembre de 1970, el debut como escenógrafo de un joven Roqueta. El motivo era rendir homenaje al poeta exiliado, Rafael Alberti.

La iniciativa, que provenía de José Corredor-Matheos como responsable de la dirección cultural de la institución desde finales de los años sesenta, reunió a un grupo de recién licenciados arquitectos, que bajo el nombre de SADARK, convertían el interior de la sala de exposiciones del colegio en el escenario que reunía parte del imaginario poético de Alberti. David Ferrer, Carlos Lapuente, Manuel del Llano, Juan Luis Frigola y Santiago Roqueta se encargaron de transformar la transparencia original de la sala en el contenedor que acogería, por yuxtaposición, los elementos que conforman parte del simbolismo de su poesía. Pintaron las paredes del recinto de “blanco España”<sup>10</sup>, en parte para evi-

tar la censura de la época, en parte para evocar ese “interior” que transformaba en visibles la realidad invisible de las palabras de Alberti. Recuerda Roqueta:

“Se recurrió para el montaje a las claves poético-descriptivas de cariz surrealista: las pinturas no se sacaron de sus embalajes, de modo que pareciera que todo estaba a punto para una rápida evacuación, como símbolo de la precaria situación del exiliado. En cambio se realizó una extensa escenografía que recreaba en imágenes el mundo poético de Alberti, como si fuese posible visitarlo y pasear por él, entre el mar y una gran navaja de barbero, o descubrir tras un telegrama-cortina cien cubos de polvo negro”<sup>11</sup>.

Las palabras de Alberti inundaban el espacio. El recital en megafonía de sus poemas por parte de personajes como Julieta Serrano, Vittorio Gassman, Marsillach, Berta Riaza, Ricardo Lucía o Francisco Rabal, hacían posible habitar entre las palabras. Del mismo modo que los objetos que se reproducían en su interior permitían al espectador de esa *wunderkamera* pasear por el mar, andar a bicicleta o visitar las nubes. La llama del poeta se hacía agua, tierra y cielo. De hecho, tierra, aire y agua eran los tres elementos que rodeaban parte de la escenografía central: cien cubos de ceniza. La vida rodeaba la muerte. Siendo esta última la presencia de mayor protagonismo de la sala junto a una enorme navaja. Una navaja de la que Georg Grosz y Luis Buñuel hicieron un buen uso años atrás. Renunciando a la sintaxis clásica del lenguaje, renunciando a la mimesis frente a la imagen exterior. Dadaísmo y surrealismo combativo que permiten re-inaugurar de nuevo otro *mundus imaginalis* que mediara entre el exterior del mundo y el interior del poeta<sup>12</sup>.

De hecho, gran parte de ese mundo imaginable ya se había reunido, un año antes, en el primer taller-estudio de Roqueta. En el número 139 de la calle Balmes, el arquitecto exponía su primera colección de “objetos y vestidos de nostalgia”, procedentes en gran medida de su primer viaje iniciático a Londres ese mismo año, en busca del ambiente y los productos de un ya cansado *pop* inglés<sup>13</sup>. De nuevo un interior, en este caso el de una antigua zapatería de Barcelona, presentaba al arquitecto la posibilidad de iniciar una búsqueda surrealista hacia el infinito. Tanto el grafismo como el contenido de su cartel publicitario, diseñado por Enric Satué, daban cuenta de ello. Las estrellas del cielo junto a la grafía de un nombre, Snark, esa extraña criatura procedente del cuento de Lewis Carroll *The Hunting of the Snark* (1875)<sup>14</sup>, que relata a través de ocho paroxismos una lucha sin sentido por darle caza. Un imposible.

Del mismo modo que el nombre del local, Snark Bazaar, le situaba a medio camino entre el almacén comercial y el museo, tal y como nos recordara Walter Benjamin en su obra *Das Passagen-Werk* (1940)<sup>15</sup>. La acumulación de los objetos, resignificados desde una nueva sacralidad espacial, convocaba a todos los estilos y épocas de la historia, en el interior de un nuevo taller de las ideas.

“La exposición y venta de máscaras japonesas, de vestidos ibicencos (la futura moda “adlib”), de una serie de vestidos diseñados por Silvia Gubern y Dolça Tormo, fueron las primeras actividades de la tienda. Como fondos permanentes se hizo un vaciado de tiendas de Barcelona donde aún quedaban fondos interesantes de telas, vajillas, bisutería, juguetes, etc., casi siempre restos de *stocks* antiguos. (...) Paralelamente se preparaban prototipos de algunos diseños históricos”<sup>16</sup>.

De nuevo, tal y como rezará el manifiesto de *Mobelart* tres años más tarde, el autor se encuentra en una encrucijada: entre el pasado y el presente. Entre el

11. ROQUETA, Santiago, Memoria presentada para el concurso de oposición a plaza de Profesor Titular Universitario en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), en el año 1989, Archivo Coqueta.

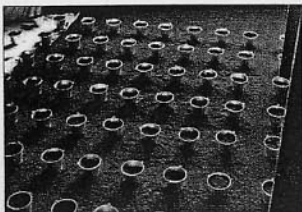
12. Sobre la importancia del “espacio” en el que se origina el proceso creativo del surrealismo. Para saber más véase: CIRLOT, Victoria, *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*, Editorial Siruela, Madrid, 2010.

13. En el viaje a Londres le acompañaban Dolça Tormo y Rómulo Aleu. Más información, así como las instantáneas del viaje que se conservan en el archivo Coqueta, en: ROQUETA, Santiago, *L'efimer com a ofici*, cit., pp. 85-96.

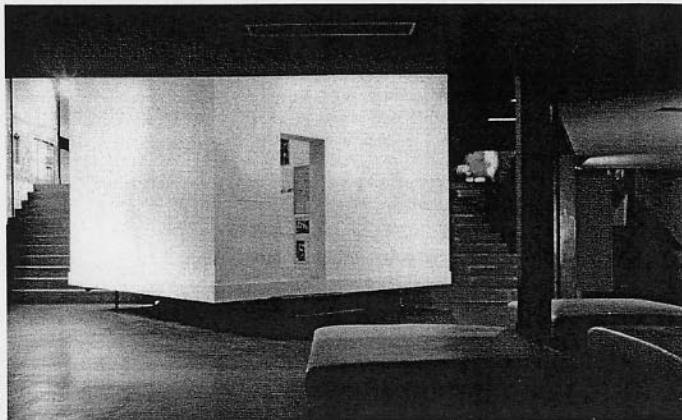
14. CARROLL, Lewis, *La caza del Snark*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1997. El cartel introduce un fragmento del cuento: “Buscarlo con dedos, buscarlo con cuidado; / Perseguirlo con horquillas y esperanza; / Canjear su vida por una acción de ferrocarril; / Seducirlo con sonrisas y jabón! / Pues el Snark es una peculiar criatura, que no puede / Ser capturada por los medios habituales. / Haced todo lo que sepáis, e intentad lo que ignoréis: / ¡Ninguna posibilidad hoy debe ser desperdiciada!”. “Los primeros grandes almacenes parecen imitar en cierto modo la forma de los bazares orientales”, A 7, 5; “Existen relaciones indudables que ligan el gran almacén y el museo, entre los cuales el bazar se constituye en espacio intermedio. El amontonamiento en el museo de obras de arte es muy cercano al de la mercadería que, en aquellos lugares donde masivamente se le ofrece al que pasa, le incita de ese modo a imaginar que a él también le podría tocar una parte”, L 5, 5. BENJAMIN, Walter, *Atlas Walter Benjamin. Constelaciones*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010.

16. ROQUETA, Santiago, Memoria presentada para el concurso de oposición a plaza de Catedrático de Universidad en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), en el año 1991, Archivo Coqueta.





Homenaje a Alberti, 1970, Archivo Histórico Colegio de Arquitectos de Catalunya (AHCOAC).



Exposición GATEPAC, 1971, AHCOAC.

necesario retorno al origen, a través de la artesanía o el rediseño de algunas de las piezas ya clásicas de la producción de vanguardia, o el rendirse al espíritu *pop* de la tecnología y el *collage*. Y entre ambos, la presencia obsesiva de un final del que el Snark parece querer escapar. Tras los cien cubos de ceniza que rendían tributo al exilio de Alberti, otro nuevo cubo, en este caso blanco, presidirá ingravido el centro de la sala de actos del COAC, que entre enero y marzo de 1971 acogerá la primera exposición homenaje al GATEPAC. Bajo la dirección de Emili Donato y Uwe Geest, y con la colaboración especial de Josep Guinovart, Roqueta construye un enorme cubo blanco, apoyado sobre las escaleras de la sala, en el interior del cual se exhibe el único material original de la muestra. Un fragmento de vida contenido desde la muerte y el exilio de su presente. Desde Adolf Loos conocemos que el mejor monumento a la muerte es el cubo, tanto el diseñado para la tumba de Max Dvorák (1921) como para la suya propia (1931).

Y bajo la presencia de otro origen, la primera reforma interior de Roqueta como arquitecto que aparece publicada entre las páginas del número 2 de la revista *Mobelart* en 1972, remite de nuevo al imaginario de Loos. El artículo "El ayer y el hoy del Putxet" reúne un total de cuatro reformas, todas ellas bajo el título de un color. Y "entre blanco y marrón", encabezado de la reforma del arquitecto en una vivienda para su hermano, son los dos colores entre los que nos hace vivir Roqueta. Dos colores que corresponden a dos planos: el vertical, blanco, y el horizontal, marrón. Decía Loos en *Ornament und Verbrechen* (Ornamento y Delito) de 1908, que el primer ornamento de la civilización fue precisamente esa intersección de dos ejes: una cruz<sup>17</sup>. Una intersección que revela una supremacía del color como ornamento: blanco para las paredes, marrón para el suelo y los sofás. Todos ellos articulados bajo los preceptos de una clásica planta que desarrolla el concepto espacial de la *raumplan*.

Loos es ese origen necesario que convocar. El *pop* el presente. Así, tras las cuatro reformas del barrio barcelonés del Putxet, la revista nos presenta el equivalente del mercado *Kensingtone* de Londres, el *Marché aux Puces* de París o el *fly-market* de Atenas: el *market* de Vía Augusta, donde se dan cita el *kitsch* y el arte popular a través de una galería de 18 tiendas. Llama la atención que el último artículo del número 2 de la revista, firmado por el tándem Munné y Pericall, se dedique a la jardinería del camposanto, junto a una lista de veinticuatro tien-

das barcelonesas donde practicar el *go-shopping*. Las intenciones editoriales del número con respecto a su primer manifiesto se hacen más que evidentes.

## PAROXISMO: TRAS LA MUERTE DEL ARTE

Con tales precedentes, la irrupción del primer manifiesto de Roqueta en el siguiente número 4 de la revista no nos ofrece sorpresas. En enero de 1973, bajo el título de "Diseño de Artista", se reúnen como sentencias que abren el artículo las palabras de Walter Gropius y Tao Te Ching, junto a la reproducción facsimilar del manifiesto futurista de Balla y Depero (1915). Su pie de imagen reza:

"A partir de una teoría estético-política, se intentará modificar el hábitat humano como parte de un profundo cambio en todos los aspectos de la sociedad"<sup>18</sup>.

Reclamar la unidad entre política y estética, o entre el diseño y sociedad es el mensaje utópico que lanza Roqueta al mundo. Como si tras el silencio instaurado tras la muerte del arte, sólo quedara política e ideología. De ello se resienten los ejemplos a los que convoca el universo imaginario de Roqueta. Diseños de Balla, Depero y Dalí, junto a dos manifestaciones "vivas" del *pop*: Meret Oppenheim y Claes Oldenbourg. Mística de la imagen, u objetos arrojados del mundo del consumo y su función. Entre ellos, Marcel Duchamp, junto a su *Urinario* (1917) y *Botellero* (1914). Las dos únicas obras que no merecen comentario alguno al arquitecto. Como si la muerte del arte no pudiera ser reformulada desde palabras. Quizás, por ello, Roqueta siempre fue tan parco con ellas.

Y tras el manifiesto en el mundo del diseño y la producción, llega la reflexión en el arte. Tan sólo unas páginas más tarde, y en la sección dirigida por Enrique Sales, irrumpe la figura de Andy Warhol y su serigrafía para Mao Tse-Tung<sup>19</sup>. La crítica a la cultura del espectáculo y la pérdida de la imagen de un poder político unitario subyacen bajo la superficie de la propuesta del americano. Warhol, alguien a quien la presencia de la muerte supuso un interrogante constante en su obra. Su serie *Death in America* (1963)<sup>20</sup>, que reunía, entre otros *Ambulance disaster*, *Tunafish Disaster*, *White Burning Car*, *Sixteen Jackies* y su *Electric-chair*, daban fe del drama que vivía de forma invisible en su seno la cultura del *pop*. Un drama al que *Mobelart* no fue ajeno, y su manifiesto editorial de febrero de 1973 ya advierte de este riesgo: "Aparentemente la evolución del espacio y el objeto ha quedado suspendida, y los profesionales empiezan a correr el riesgo de mimetizarse"<sup>21</sup>.

Es en este mismo número cuando, junto al reclamo de las principales figuras *pop* del diseño extranjero como Ettore Sottsass, el capítulo de diseño capitaneado por Roqueta empieza a especializarse. Se abre una nueva sección para la revista, el *Mensual Design*, que a lo largo de diecinueve entregas entre 1973 y 1974, se convertiría en el espacio desde el que reclamar los mejores diseños catalanes de su contemporaneidad<sup>22</sup>: la lámpara de jardín de SADARQ, la tumbona modelo 438 de Jordi Galí, el juego de mesas chinas de Xavier Sust, los modelos apilables de Beth Galí, las aceiteras de Rafael Marquina, el armario de lona de Marià Pedrol, el Banco Catalano del estudio PER o los muebles en módulo de Carles Riart.

Entre ellos, destacan los dos primeros objetos que Roqueta selecciona. *Mensual Design* número 1 abre su sección con una pipa de vidrio para degustar



Sección ARTE: Andy Warhol, *Mao* (1972). *Mobelart*, Barcelona, febrero 1973, n. 5, Archivo Coqueta, AC.

18. ROQUETA, Santiago, "El diseño 'de artista'", *Mobelart*, enero de 1973, n. 3, pp. 31-34.

19. "And with his Maos, made in 1972 at the point of the Nixon opening to China, Warhol does suggest a related convergence of spectacular orders". FOSTER, Hal, *Death in America*, octubre de 1976, vol. 75, pp. 36-56.

20. "Death in America" fue el título de un espectáculo proyectado en París sobre la silla eléctrica, los perros de Birmingham, las colisiones de automóviles junto a algunos suicidios. En: SWENSON, Gene, "What is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I", *Art News* 62, noviembre de 1962, p. 26.

21. Redacción. "Manifiesto", *Mobelart*, febrero 1973, n. 5, p. 9.

22. "La redacción de *Mobelart* seleccionará, a partir de este número, un diseño cada mes. De la información que llegue y la justeza de la elección, dependerá la importancia que pueda tener esta sección como control de calidad del diseño más inmediato y actual". En ROQUETA, Santiago, *Mensual Design* n. 1, *Mobelart*, febrero 1973, n. 5, p. 44.

17. "El primer ornamento que nació, la cruz, tenía un origen erótico. La primera obra de arte, el primer acto artístico que el primer artista, para librarse de sus excrecencias, untó en la pared. Una línea horizontal: la mujer yaciendo. Una línea vertical: el hombre penetrándola". LOOS, Adolf, *Ornamento y delito. Escritos I, 1897-1909*, El Croquis Editorial, Madrid, 1993, p. 346.

Izda. *Mensual Design* número 2, lámparas de alabastro. En: *Mobelart*, Barcelona, marzo 1973, n. 6.

Dcha. Interior del local *Zelesté* (1973), obra de Santiago Roqueta, Ángel Jové y Silvia Gubern, Archivo Coqueta, AC.



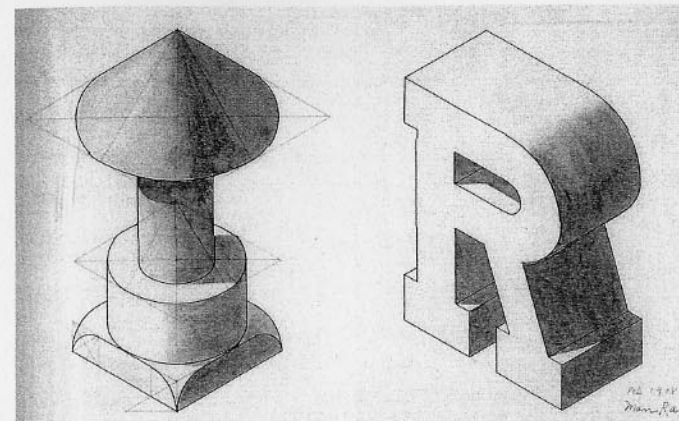
bebidas alcohólicas, diseñado por el Equipo Thomas de Alemania. De convocar nuevos “paraísos artificiales” se trataba<sup>23</sup>. Roqueta, fiel lector de Baudelaire<sup>24</sup>. Como si desde los nuevos paraísos del poeta, el espíritu *pop* presente pareciera ensoñarse. El panorama catalán ofrecía pocas huídas más. Así, *Mensual Design* número 2 dedicaba su espacio a la creación de cuatro lámparas de alabastro, firmadas por Bigas Balcells, Silvia Gubern, Ángel Jové y Santiago Roqueta. Sólidos platónicos, esferas cilindros y conos, que se transforman todos ellos, gracias a su material, en volúmenes de luz. De su memoria rescatamos:

“Presentamos estas lámparas como objetos de contemplación en sí mismas más que como objetos de uso, como protagonistas del espacio más que como anécdotas del mismo, como objetos de liturgia más que como objetos triviales, como ‘un retorno a los orígenes’ (materiales de la naturaleza, formas preindustriales), más que como un hipotético avance tecnológico”<sup>25</sup>.

De nuevo, la mística de la imagen u objetos arrojados del mundo del consumo y su función son convocados desde el imaginario de Roqueta. Como los cubos de Alberti y el GATEPAC, las lámparas de alabastro responden a formas preindustriales, a un tiempo en el que la máquina aún no había acabado con la unidad de producción del artesano, una unidad perdida y que el propio Oriol Bohigas se encargará de reclamar entre las páginas de la misma revista<sup>26</sup>. Otro necesario retorno al origen para escapar del espacio asfixiante del *pop*. Como la poética de Loos y las enseñanzas de los surrealistas.

Estamos en marzo de 1973 y tan sólo un mes más tarde el manifiesto editorial de la revista vuelve a insistir en la muerte como resultado del imparable progreso tecnológico de nuestra sociedad. El número 7, de abril de 1973, abre sus contenidos desde el epílogo de “Cementerio en Calpe”<sup>27</sup>:

“Según cuenta la leyenda, Menesteos, hijo de Reyes, vagabundo en busca de la vida, cuándo se sintió morir hizo crecer una gran duna de dorada arena utilizando sus manos, y ese fue el origen de Cádiz. Pero no ha sido Menesteos esta vez, [...] quien ha convertido una hermosa aunque árida montaña que se asomaba solemne a la carretera de Calpe, en un triste paisaje de muertos. [...] Solamente la máquina despersonalizada de la comercialización en un intento supremo de vender las azules vistas al mar Mediterráneo más allá de nuestras fronteras, ha hecho realidad este lúgubre cementerio de verano. [...] Los Beatles crearon en la imagen de la ficción una boca mecánica que se comía las flores de la tierra dejando a los seres grises y tristes, habitantes esporádicos de los cementerios de verano”<sup>27</sup>.



La destrucción del territorio y el paisaje como esa unidad que ya reclamaba Loos desde su primer escrito fundacional *Architektur* (1910)<sup>28</sup>, es de nuevo denunciada desde las páginas del mismo número que reclama un “Ensayo para la formalización de distintas formas de vida”. Irónicamente, los responsables del proyecto, firmado por Gumer Fuentes, Carlos Ferrater, Santiago Roqueta y Xavier Bagué, proponen como unidad mínima para la vida un cubo de 6x6x6 metros. De nuevo, otro cubo. Como si a la vida sólo se le pudiera hacer frente desde la muerte. La redacción de *Mobelart* propone habitar el interior de un cubo, insistiendo en que “sean los interioristas quienes creen soluciones”<sup>29</sup>. Un reclamo que pronto encontrará su homónimo en el interior de un local de la calle Argentería de Barcelona: *Zelesté*.

El 23 de mayo de 1973 se inauguraba el local de música *Zelesté*<sup>30</sup>, iniciativa del empresario Víctor Jou que como Roqueta, tras un iniciático viaje a Londres, incorporó algunos de los modelos del *pop* londinense como propios. El local de referencia para *Zelesté* fue el segundo *Marquee Club*, abierto el 13 de marzo de 1964 en *Wardour Street*. Su interior se revestía de las imágenes del fotógrafo surrealista Angus Mcbean, a la vez que reproducía desde la forma circular del escenario una antigua carpa de circo<sup>31</sup>. Colores rojos y blancos como banderines de feria completaban su imagen exterior.

El equipo encargado por Jou para transformar el interior de una antigua fábrica de textiles del barrio de El Born de Barcelona enseguida lo tuvo claro. Santiago Roqueta, Silvia Gubern y Ángel Jové protagonizaron una reforma mínima. Terciopelo rojo y logo para dar la bienvenida<sup>32</sup>. Un escenario circular, cual *Marquee*, junto a la quinta lámpara de alabastro de Roqueta que no fue incluida entre las páginas de *Mobelart*. La luz, ese objeto de contemplación que arroja al espectador a una nueva liturgia, se presenta como el auténtico protagonista del espacio, como las estrellas de Snark Bazaar o el mismo nombre del local: *Zelesté*. Un cielo que hay que buscar en la tierra a través de una nueva mística del objeto<sup>33</sup>. El espacio donde la poética surrealista se convoca hace posible el milagro. Ese espacio intermedio, donde la visión de lo místico acontece y el tiempo se suspende. No es de extrañar que Roqueta, devoto de las doctrinas surrealistas, bien pudiera tomar como fuente de inspiración para su lámpara *Zelesté* del dibujo de Man Ray dedicado a Raymond Roussel: *Lettre R* (1908)<sup>34</sup>.

Man Ray, *Lettre R*, 1908. Collection Centre Pompidou, Dist RMN / Philippe Migéat.

28. “¡Eh, qué es aquello! Un tono equivocado en esa paz. Como un ruido innecesario. En medio de las casas de los campesinos, que no las hicieron ellos, sino Dios, hay un villa. ¿Proyecto de un buen o de un mal arquitecto? No lo sé. Sólo sé que ya no hay paz, ni silencio, ni belleza”. LOOS, Adolf, *Arquitectura, Escritos II, 1910-1932*, El Croquis Editorial, Madrid, 1993, p. 23.

29. Red. “Ensayo para la formalización de distintas formas de vida”, *Mobelart*, abril 1973, n. 7, p. 17.

30. “*Zelesté* va abrir los portes el 23 de maig de 1973 i de seguida va tenir un gran èxit de públic. També va comptar amb la complicitat de la premsa, que va donar suport al local”, en GÓMEZ-FONT, Àlex, op. cit., p. 28.

31. La revista española especializada en pop-rock *Popular-1*, reproduce en sus números de octubre de 1974 y 1975 sendos artículos que ilustran el famoso local londinense.

32. El logo de *Zelesté* también debe ser tenido en cuenta como esa tensión entre el pasado y el futuro que vivía la propia revista *Mobelart*. El grafismo primitivo fue realizado por el hijo de Silvia Gubern, que pareció confundir una “C” por una “Z”. Y éste inscrito en el interior del nombre de una parada de metro. Lo efímero y lo eterno se dan la mano en esa cortina de terciopelo rojo que daba la bienvenida.

33. GARCÍA, Carolina B., *Santiago Roqueta i Matemàtics: l'ofici de l'efímer*, Visions, abril 2010, n. 7, p. 129.

34. AAVV, *Locus Solus*. Impresiones de Raymond Roussel. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011, p. 185.

23. BAUDELAIRE, Charles, *Los paraísos artificiales*, Alianza Editorial, Madrid, 2011.

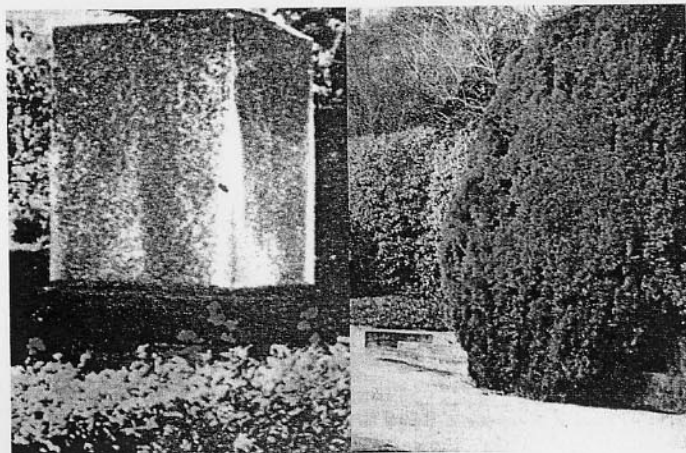
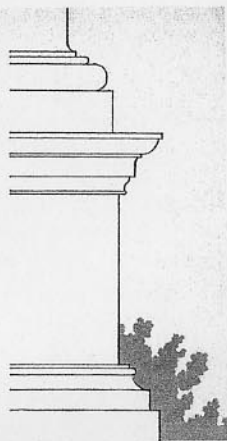
24. En la biblioteca personal del arquitecto se conservan “Les fleurs du mal” en dos ediciones diferentes, Gallimard 1961-1968, junto a los “Pequeños poemas en prosa”, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1948. Una edición más tardía a la cronología objeto aquí de estudio completa el vaciado hasta el momento, con “Otra Poética Completa”, Ediciones 29, Barcelona, 1977.

25. ROQUETA, Santiago, *Mensual Design* n. 2, *Mobelart*, marzo 1973, n. 6, p. 44.

26. “Parece inútil insistir en ello. Ni un automóvil, ni un nuevo barrio, ni una máquina de afeitar, ni una nevera, ni una cápsula espacial pueden seguir –ni siquiera en los aspectos más epidérmicos de la forma– un proceso de creación parecido al de la vasija del alfarero o al igloo del esquimal. [...] Se ha roto la unidad promotor-usuario-constructor”. BOHIGAS, Oriol, “El Diseño: la creación formal en un nuevo proceso productivo”, *Mobelart*, octubre 1973, n. 12, p. 33.

27. Red. “Cementerio en Calpe”, *Mobelart*, abril 1973, n. 7, pp. 15-16.





De izquierda a derecha, Ángel Jové, *Tratado de los órdenes arquitectónicos* (1972) junto a dos de los cuadros expuestos en la galería BD de Barcelona el 20 de junio de 1974. *Mobelart*, Barcelona, noviembre de 1974, n. 23, pp. 47-49, Archivo Coqueta, AC.

R de Roussel, o R de Roqueta. Otro juego homónimo. Igual que los famosos labios del *Hommage à Raymond Roussel* de Salvador Dalí serían otros de los muchos diseños que nuestro arquitecto tomaría prestados del surrealismo<sup>35</sup>.

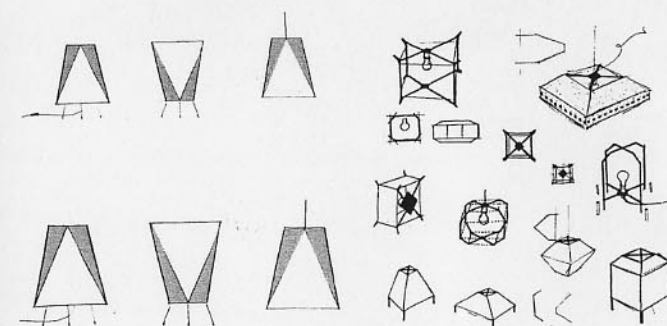
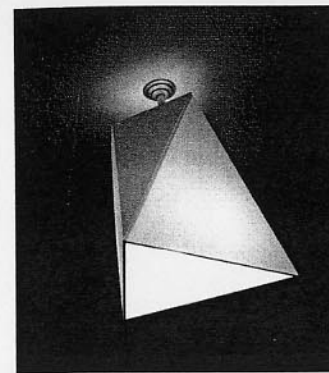
Sin embargo, toda mimesis, aunque encuentre como motivo de inspiración el objeto surrealista, conlleva muerte. De ello nos alerta Roqueta en el número 13 de *Mobelart*:

"El diseño mimético puede ser un ingenio juego maximalista donde las cosas pequeñas se hacen grandes como en los cuadros de Magritte o en los cuentos de Lewis Carroll, "Alicia en el País de las Maravillas". También puede ser el resultado de una voluntad de encarnación de mitos culturales autóctonos. [...] Pero también es importante el elemento necrofílico: animales disecados o maniquies aparentemente espléndidos pero con el 'rigor mortis' a flor de piel"<sup>36</sup>.

Un rigor mortis a flor de piel que se traducía en algunas de las propuestas de Ángel Jové por esos años. Tal y como recordara Manuel Vázquez Montalbán, "Jové traducía mitología y en el mismo ejercicio se liberaba de ella"<sup>37</sup>. Una mitología que a lo único que no podía escapar era a la muerte. Es el número 23 de *Mobelart* donde Jové, con motivo de la inauguración de su obra en la galería BD de Barcelona el 20 de junio de 1974, realiza uno de sus mejores manifiestos:

"... porque toda imagen es un tiempo muerto. Y la muerte tiene algo que ver —supongo— con la magia. Y la vida con la muerte. Y porque todo, quizás, no es más que la misma cosa..."<sup>38</sup>.

Un Jové obsesionado por la muerte, presenta un total de nueve fotografías retocadas que recuerdan tanto algunos de los dibujos de su *Tratado de los órdenes arquitectónicos* (1972)<sup>39</sup>, como otras arquitecturas a las que ya nos hemos enfrentado, como la propia tumba de Adolf Loos (1931). No es de extrañar que tras su experiencia pictórica, protagonizara algunos de los primeros films de Bigas Luna, como *Bilbao* (1978) y *Caniche* (1979), en los que acaba estrangulando a gallinas, matando a prostitutas y devorando caniches. Diría Benjamin: "La naturaleza, según Baudelaire, no conoce ningún otro lujo que el crimen. De ahí vendrá el significado que es específico de lo artificial"<sup>40</sup>. Albert Porta, otro de sus compañeros en la Galería Réne Métras, acabaría en



el frenopático por fumar marihuana. Su amigo Fried, un chico que admiraba a Andy Warhol, acabaría suicidándose. Como si escapar a la pistola de Paolozzi en su *I was a Rich Man's Plaything* (1947), el primer collage que inaugura el pop, fuera casi imposible<sup>41</sup>.

## DESENLAZE: EL ARTE COMO OFICIO

El año 1974 brindó a Roqueta la posibilidad de consolidar una línea editorial de sus contenidos en la revista. La recuperación tanto de clásicos internacionales, como Charles Rennie Mackintosh, Josef Hoffmann, Gerrit Thomas Rietveld, Giacomo Balla o incluso el propio Gaudí, se ofrecían como la perfecta oportunidad para consolidar un origen legítimo en el mundo del diseño<sup>42</sup>.

Sus reediciones en Snark Design daban fe de ello, y algunos de sus artículos, como "Las sillas más bonitas del mundo"<sup>43</sup> rendían tributo a la historia como necesaria tradición para cualquier tiempo presente<sup>44</sup>.

A partir de 1975, poco a poco la presencia del arquitecto va desapareciendo de la revista, quedando relegadas sus intervenciones a artículos esporádicos en los que, abandonando todo arrebato inicial hacia la mimesis del pop y el diseño de "artista", Roqueta reclama cada vez más un diseño anónimo para la sociedad<sup>45</sup>.

Bruno Munari, artista reseñado entre las páginas de *Mobelart* años atrás<sup>46</sup>, a propósito del artículo "Los regalos de fantasía" incluido su libro *El arte como oficio*, realizaba una crítica descarnada al diseño mimético que años antes Santiago Roqueta exponía desde la páginas de *Mobelart*. Dice Munari:

"Veo un par de cepillos con forma de gato. Un cenicero con forma de mano femenina, una plancha de cerámica decorada en estilo 'no-te-olvides-de-mi', otras planchas para carbonilla, que sirven para chokolatines; una tablilla para cortar el salchichón en forma de cerdo con su mango de latón; un orinal en forma de pato, etc."<sup>47</sup>.

Tras tres párrafos relatando la galería de los horrores del diseño, el autor concluye reclamando un verdadero acto de honestidad desde el gesto por excelencia del flâneur: fumar.

Izda. Últimos dibujos de iluminarias de Santiago Roqueta en 2004, Archivo Coqueta, AC.

Arriba. Bruno Munari, *Diseño de una lámpara* (1968).

41. Es quizás la propuesta pictórica de Silvia Gubern, desde su mimetismo radical, una de las más dramáticas. Uno de sus cuadros, "La lámpara del cubo/esfera" (1974), traduce en imagen el eterno dilema neoplatónico de la dualidad. Entre la vida y la muerte, entre lo efímero y lo eterno, la esfera representa desde su perfección el movimiento infinito, mientras el cubo la necesaria estabilidad del hombre en el mundo. Véase también uno de los muchos modelos que Gubern tenía en su imaginario, como el cuadro "La acrobata de la pelota" de Pablo Picasso (1905).

42. "En el 72, con J. Segura y Kim Serrahima nos agregamos a la experiencia ya en marcha, de una 'tienda con ideología' de Santiago Roqueta y Rómulo Aleu: Snark. De ella recuerdo la presentación de los muebles 'farfelues' de CUB [anunciados a los amigos, con un sobre de la casa que contenía un huevo frito], y la presentación del jardín botánico de Balla: BIGAS BALCELLS, Ramón, "Recuperación de Gaudí", *Mobelart*, junio 1974, n. 19, p. 22 (22).

43. ROQUETA, Santiago, "Las sillas más bonitas del mundo", *Mobelart*, mayo/junio 1975, n. 28.

44. Véase cómo la memoria del *Mensual Design* n. 18, dedicada al Banco Catalano del estudio PER desglasa en tres puntos cada uno de los referentes históricos que han sido interpretados en el modelo: el banco tradicional francés, el banco del Park Güell de Gaudí y el banco de la Ciudadela de Múnich. *Mobelart*, noviembre 1974, n. 23.

45. ROQUETA, Santiago, "Anonym Design en Copenhague", *Mobelart*, junio/julio 1975, n. 29, pp. 61-63. O el artículo con el que Roqueta se despidió de la revista: "J. Garcés y E. Soría. La arquitectura en sus elementos", *Mobelart*, octubre/noviembre 1975, n. 32, pp. 90-93.

46. *Mobelart*, marzo 1973, n. 6, p. 33.

47. MUNARI, Bruno, *El arte como oficio, traducción y prólogo de Juan-Eduardo Cirlot*, Editorial Labor, Barcelona, 1968, p. 121.

“Compremos una pipa que sea una pipa, encendamos un encendedor que sea un encendedor, un candelero que sea un candelero, prendamos fuego a un tabaco que sea tabaco, una vez puesto en la pipa-pipa. Junto a una bandeja que sea una bandeja, sobre una mesa que sea una mesa y sentados en un sillón que sea un sillón”<sup>48</sup>.

Y encendamos una luz que sea una luz. Se llame *Zeleste* (1973) o *Melancolia* (2004), se inspire el *flâneur* en Man Ray o en Albert Dürer. Y que en un cielo negro sin estrellas, ellas ocupen su lugar.

48. *Ibid.*, p. 122.

## EN PORTADA: ARQUITECTURA VS. QUADERNS. LAS REVISTAS DE MADRID Y BARCELONA

Pedro García Martínez, Juan Pedro Sanz Alarcón, Miguel Centellas Soler

Las revistas de arquitectura que durante más tiempo se están editando en España, aunque con variaciones en sus nombres a lo largo de los distintos periodos, han sido las ligadas a los Colegios de Arquitectos de Madrid y Cataluña. Un recorrido por sus portadas es un salvoconducto a través de la arquitectura moderna de nuestro país que nos permite conocerla en varios sentidos. Por un lado, es una reflexión crítica de las obras más destacadas; y por otro, nos permite acercarnos a la historia como un fenómeno dinámico, explorar críticamente la óptica desde la cual se han revisado y elegido esas imágenes que fueron llamadas a ser portadas.

Este estudio pretende analizar comparativamente las portadas de estas revistas desde dos conceptos diferentes. Por un lado la imagen gráfica de la portada (fotografía, fotomontaje, collage, dibujo, color, etc) y, por otro, sus contenidos.

### METODOLOGÍA

El proceso seguido para la redacción del artículo parte de la recopilación y digitalización de portadas e índices de las revistas de los colegios oficiales de arquitectos de Madrid y Barcelona: *Revista Nacional de Arquitectura (RNA)*, *Arquitectura (AR)*, *Cuadernos de Arquitectura (CA)*, y *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo (CAU)*, comprendidas entre 1941 y 1976. Paralelamente se ha elaborado una tabla en la que se ha consignado la información resultante de identificar las imágenes que aparecen en portada, se ha puesto especial atención en reseñar los arquitectos y las arquitecturas que en ellas se difundían, pero sin olvidar otro tipo de imágenes, artistas, fotógrafos y diseñadores gráficos. Las cubiertas digitalizadas se han ordenado en paneles A1. Tanto la tabla de contenidos como los paneles citados no se incluyen aquí por el carácter sintético del artículo.

En cuanto al periodo de estudio, hemos de decir que aunque el Colegio de Madrid comienza a editar su revista en 1918, con el nombre *Arquitectura*, el primer número de *CA* no se publica hasta 1944, año en el que se podría haber fijado el inicio de la recopilación, pero se ha creído conveniente retrotraerlo hasta 1941 para contemplar también el inicio de *RNA*, sucesora de *Arquitectura*, tras la Guerra Civil y que solo en 1959 retomaría su nombre original reiniciando la numeración de sus ejemplares. *CA* sin embargo, no alteró el orden de numeración y pasó a denominarse *CAU* en 1971.

El fin de este estudio se ha fijado en 1975, año clave para la historia de España y límite del periodo propuesto por la organización del Congreso.