

# Reciclaje y *collage* arquitectónico

## *Recycling and architectural collage*

PIEDAD VARGAS-SORIA

Universidad de Valladolid  
mariapiedad.vargas@uva.es

Recibido: 08/11/2018

Aceptado: 15/12/2019

### Resumen

La reutilización, en su acepción más simple y auténtica, origina el *collage* que surge de los fragmentos de materiales utilizados. Es el territorio donde, al parecer, se producen las creaciones de arquitectura intrusa. Obras improvisadas e intuitivas, habitualmente, al margen de la ley. Construcciones que están estrechamente vinculadas al fenómeno de crear un refugio personal e íntimo. Arquitectura enfrentada con ordenanzas y leyes, pero que, recupera la libertad e independencia de crear sin ese poco beneficioso y oxidado tradicionalismo de la materia pura e inmaculada. Una arquitectura que explora alternativas alejadas de cualquier aparente compromiso intelectual, llegando a ser, en multitud de ocasiones, aportaciones técnicas verdaderamente originales. Se trata de construcciones que no se concretan desde una concepción inicial sino desde la instrumentalidad de la reutilización de manera azarosa, lo que hace que nos encontremos ante obras en constante proceso, pero no por ello inconclusas. Una arquitectura sin arquitectos que ha logrado, en gran parte, apropiarse del genuino significado del *collage*.

### Palabras clave

Arquitectura, reciclaje, collage, creación.

### Abstract

Reuse, in its simplest and most authentic meaning, originates the collage that emerges from the fragments of materials used. It is the territory where, apparently, the creations of intrusive architecture are produced. Improvised and intuitive works, usually outside the law. Constructions that are closely linked to the phenomenon of creating a personal and intimate refuge. Architecture faced with ordinances and laws, but that

recovers the freedom and independence of creating without that little improved and rusty traditionalism of pure and immaculate matter. An architecture that explores alternatives far from any apparent intellectual commitment, becoming, on many occasions, truly original technical contributions. These are constructions that are not materialized from an initial conception but from the instrumentality of reuse in a haphazard way, which means that we find ourselves before works in constant process, but not for that reason unfinished. An architecture without architects that has largely managed to appropriate the genuine meaning of collage.

### Keywords

Architecture, recycling, collage, creation.

**Referencia normalizada:** VARGAS-SORIA, PIEDAD (2020): "Reciclaje y *collage* arquitectónico". En *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 18 (octubre, 2020), págs. 115-130. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. *Collage* y *ready-made*. 3. Obras de reciclaje en la arquitectura "ortodoxa". 4. Arquitectura sin arquitectos. 5. Conclusiones.

---

## 1. Introducción.

La reutilización, en su acepción más simple y auténtica, origina el *collage* que surge de los fragmentos de materiales utilizados. Es el territorio donde, al parecer, se producen las creaciones de arquitectura intrusa. Construcciones que están estrechamente vinculadas al fenómeno de crear un refugio personal e íntimo. Gillo Dorfles (1993: 120) las designó como "arquitecturas espontáneas". Pudiendo ser considerada como arquitectura *amateur* en su significación etimológica de amante. Ortega y Gasset (1999) sostenía que el *amateurismo* era una situación anhelada y él mismo se confesaba como un *amateur* de la filosofía.

Obras improvisadas e intuitivas, habitualmente, al margen de la ley, pero que, recuperan la libertad e independencia de crear sin ese poco beneficioso y oxidado tradicionalismo de la materia pura e inmaculada. Una arquitectura que goza con el construir su propio refugio. Que explora alternativas alejadas de cualquier aparente compromiso intelectual, llegando a ser, en multitud de

ocasiones, aportaciones técnicas verdaderamente originales. Manifestando una tipología constructiva basada en la recopilación de componentes para la concreción de construcciones sin un aspecto definitivo preconcebido. Coyuntura que hace que nos encontremos con edificaciones que nunca terminan de concluirse. De este modo, se trata de construcciones que no se concretan desde una concepción inicial sino desde la instrumentalidad de la reutilización de manera azarosa. Esta arquitectura sin arquitectos (de diversa forma a la interpretada hace tiempo por Rudofsky, pero a la que sin duda alguna sigue perteneciendo) ha logrado, en gran parte, apropiarse del genuino significado del *collage*.

Estas construcciones ponen de manifiesto la existencia de una autodeterminación, al margen de lograr correspondencias espaciales productivas o de autoimpuestos juegos de volúmenes a la hora de construir.

Tiene su fundamento en la fuerza de la reutilización y posee una libertad interior que se establece en el disfrute directo de lo material. Es cuestión de conseguir ver en este hecho constructivo un hallazgo o una solución. Un fenómeno que parte de la felicidad, desgraciadamente perdida para la arquitectura, de construirse un refugio. Desaparecido deleite que hace que sea un elemento fundamental a tener en cuenta al hablar de *collage*.

## 2. *Collage y ready-made.*

Los creadores que aquí se muestran utilizan en sus obras innumerables materiales reaprovechados, cosas sin utilidad para la sociedad a la que pertenecen. La reutilización de lo existente proporciona nueva vida a los objetos desechados o a los que en su día fueron producidos con otro propósito. El punto de inicio de esta praxis lo encontramos en el *ready-made* de Marcel Duchamp o puede que hasta en el cubismo sintético anterior, o en el *nouveau réalisme*.

El periodo de apropiación objetual del *collage* encuentra ejemplificador el *ready-made* duchampiano. Aunque, recopilación y clasificación no son correspondientes, en sentido estricto, con el *ready-made*. Este último término ostenta una herencia casi directa con el proceso de selección. Sabemos que el *ready-made* tiene sus orígenes en una técnica aparentemente sencilla. El ejercicio de aislar el objeto de su contexto hace que éste se metamorfosee. El hecho de separarlo de la realidad hace que el objeto pierda su funcionalidad anterior. Si aparentemente el proceso de selección no resulta complicado, encontramos

verdaderos obstáculos para que se genere un auténtico *ready-made*. La acción tiene que poseer absoluta autenticidad. A pesar de haber perdido su facultad técnica, el objeto seleccionado por el *ready-made* adquiere gran trascendencia.

Las piezas del *collage* no requieren ese nivel de pulcritud, por el contrario, se recrea con cierto tipo de impurezas. Si la mayor parte de los *ready-made* demandan desinterés, la elección del objeto para utilizarlo en un *collage* parece no resultar ser arbitraria, fundamenta su articulación posterior ulterior en ser un objeto interesante para el creador. En este momento es cuando los caminos del objeto en ese procedimiento de selección tienden a separarse.

Los elementos para el *collage* son objetos obtenidos con mucho trabajo y apresados con la mirada puesta en el futuro. Porque el *collagista*, no solamente es escéptico por el proceso que utiliza, sino por poseer una ilusión velada hacia el hecho de producir en el futuro. Es el reciclaje el encargado de darles una nueva vida, como golpeados por un ser benévolo, un nuevo uso les es concedido, dejando de ser objetos en desuso.

Por una parte, el arte se sustenta en el interés que se genera en torno al objeto, mientras que en la otra parte nos tropezamos con estos creadores que se preocupan por 'ser' y por el proceso. De forma análoga y si echamos la vista atrás, encontramos que frente al medio artificioso en el que se manejaba tan cómodamente el *pop* y casi de manera opuesta a ese territorio de mercancía ensalzada, está la obra *poverta* que presta atención a la materia. Incitándonos a reencontrarnos con los orígenes, a zambullirnos en el mundo de los elementos y a considerar al artista como hacedor-manipulador. No se entiende la obra como manufactura de un objeto, sino como actividad artística y por ello, la obra de arte se ve sustituida por la experiencia. Tal y como dice Fernández Polanco (1999: 64): "hay que prestar atención al proceso y entregarse a él".

### 3. Obras de reciclaje en la arquitectura 'ortodoxa'.

Bruce Goff pertenece al reducido grupo de arquitectos profesionales que emplea el reciclaje de forma concluyente. Fue admirado por el posmodernismo y en su momento fue etiquetado como uno de los creadores con más imaginación y más destacables de su época. Experimentó con un amplio repertorio formal, con todo tipo de materiales y estructuras y fue uno de los precursores de la arquitectura contemporánea como la de Frank Gehry o

Peter Eisenman. Erigió multitud de viviendas particulares, haciendo visible en alguna de ellas un *collage* realmente notable y variado.

La *Casa Bavinger* en Norman (Fig.1) es uno de los ejemplos más destacables. Con este edificio pretende retornar a la naturaleza pero sin intencionalidad de mirar al pasado y a pesar de tener una apariencia fantástica no puede ser encasillada como futurista. Se trata de una casa en clara oposición a la tradición, no existe apenas diferencia entre la parte interior y la exterior. Es un diseño que emerge de una espiral ascendente en altura construida con innumerables objetos de deshecho; trozos de metal, piedras, árboles secos, piezas de acero pertenecientes a aviones, elementos industriales, etc. Lo que es indudable es que realiza un *collage* independiente y enfrentado con un gran sector de la profesión.

En 1987, la *Casa Bavinger* fue premiada por el Instituto Americano de Arquitectos al ser considerada como la obra de un maestro de la arquitectura, a pesar de que Bruce Goff fue un arquitecto autodidacta, que desdeñaba cualquier pensamiento de continuidad o evolución estilística.



Fig.1. GOFF, Bruce, *Casa Bavinger*, Norman (Estados Unidos), 1952,  
<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/casa-bavinger/>

La casa de Frank Gehry en Santa Mónica (Fig.2), es uno de los ejemplos más claros, donde la arquitectura culta adopta formas del reciclado. Gehry ha sido consecuente con su proyecto inicial, cuyas premisas eran: apariencia de obra inacabada, comprensión de un proceso, aportaciones de las culturas populares metropolitanas, cheapscape<sup>1</sup> intervención sobre otra casa existente... Es una casa que no se mantuvo inmóvil, sino que tanto el arquitecto como su familia, la fueron modificando.

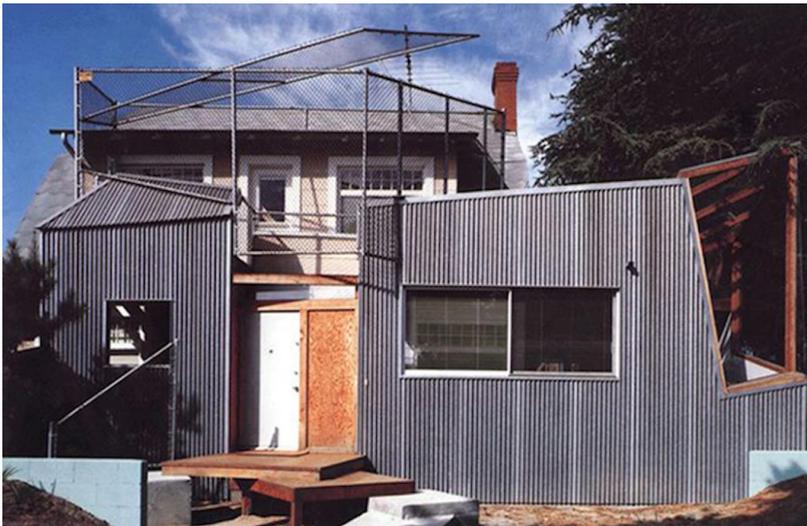


Fig.2. GEHRY, Frank, *Casa del arquitecto*, Santa Mónica (California), 1978, <http://vaumm.com/la-casa-de-frank-gehry/>

En la revista *Global Architect (GA)*, la vivienda de Santa Mónica fue publicada de manera inmediata. En un pequeño texto rubricado por el propio autor se hacía la siguiente descripción:

Este proyecto es la remodelación de una casa existente en California. Es mi casa y el procedimiento es como una composición abierta (openended). La intención fue la de interactuar escultóricamente con un objeto existente permitiendo que éste mantuviera su identidad a la vez que se hacía un discurso completamente diferente. La casa antigua permanecía completa mientras que una nueva casa se construía alrededor (...) Nada es consistente (Gehry, 1979: 54).

---

<sup>1</sup> Cheapscape, de manera literal significa paisaje barato o de elementos baratos. Fue un término usado para describir parte de la obra de Gehry realizada a finales de los 70 y principios de los 80. Para Baborsky (2003), el cheapscape tiene una deuda con el ready-made de Duchamp.

Curiosamente no se hace alusión a los materiales utilizados, siendo, de algún modo, el elemento más sugerente e innovador de la vivienda. Tampoco se menciona la apariencia desarticulada que forma el otro elemento fundamental del discurso de la vivienda.

#### 4. Arquitectura sin arquitectos.

Ferdinand Cheval empezó reuniendo piedras y los que han llegado con posterioridad han seguido sus pasos haciendo lo propio con restos de cerámica, botellas, maderas... y un sinfín de desperdicios variados. No todos se emplean con la misma pasión, pudiéndose afirmar que cuanto mayor es la falta de medios del creador más interés suele poner en la reutilización de elementos. Aparentemente, este hecho no tiene relación directa con el nivel cultural o social, ya que esta práctica ha sido consagrada por corrientes artísticas del arte ortodoxo, y se evidencia de la misma forma tanto en artistas modestos como en aquellos otros que cuentan con un mayor conocimiento de las corrientes del arte contemporáneo.

Cheval era cartero de Hauterives (Francia). Día tras día recorría andando en solitario y abstraído en sus pensamientos su zona de reparto. En una carta autobiográfica en 1905 relata como, cuarenta años atrás, tuvo un sueño en el que levantaba “un palacio, un castillo o grutas. Era algo tan bello, tan pintoresco, que diez años más tarde todavía estaba grabado en mi memoria” (Jouve y Prévost, 1994: 36).

Mientras Cheval realizaba su reparto de correo, recogía piedras que iba apilando y posteriormente transportaba con su carretilla. Carecía de formación o de estudios de escultura, arquitectura o albañilería y su inspiración venía a través de revistas donde se publicaban artículos sobre culturas lejanas y fascinantes, acompañados de amplios reportajes fotográficos y éste fue el detonante para comenzar a materializar su sueño. Año tras año, el *Palais idéal* (Fig. 3) fue creciendo a base de incorporar grutas, cascadas, laberintos... Empezaron a surgir figuras de la antigüedad, gigantes, momias, animales, árboles, iconos de diferentes religiones... en sobrecargado desorden. Los materiales utilizados son piedras con formas más o menos peculiares, fósiles y arena, todo ello unido con cemento. La construcción evoca, de alguna manera, a los castillos de arena que se hacen en la playa, un estilo que es bastante similar al que Gaudí emplearía en la fachada principal de la *Sagrada Familia*.



Fig.3. CHEVAL, Ferdinand, *Palais idéal*, Hauterives (Francia), 1939-1972, <http://www.facteurcheval.com>.

Cuando el palacio de Cheval aún se encontraba en proceso de construcción, empezó a convertirse en una atracción turística. Entre sus seguidores encontramos a Picasso, quien estuvo en el palacio en varias ocasiones, André Breton, Roberto Matta, Max Ernst, Jean Dubuffet (considerándolo como un claro antecedente del *art brut*) o Niki Saint-Phalle, así como muchos surrealistas que reconocían su influencia. También deslumbró a escritores como Marguerite Duras, Lawrence Durrell o Julio Cortazar.

En 1969 André Malraux, en condición de Ministro de Cultura francés, declaró el *Palais idéal* como Patrimonio Cultural, del cual dijo que era “el único representante del arte naïf en la arquitectura mundial” y aseguró su conservación (Santarcangeli, 1997: 327).

A Feliciano Pérez el constructor de *El Pedregal* (Fig. 4) en Ocenilla (Soria) le ocurrió algo similar a Cheval. Un buen día tropezó con una piedra que llamó su atención, nada hacía pensar que esta simple piedra sería el comienzo de un proceso de creación entre el modelo utópico y la obstinación, que convertiría su jardín en una arquitectura irracional donde el mundo de los sueños y lo surreal encontrarían su materialización.

Fig. 4. PÉREZ, Feliciano, *El Pedregal*, Ocenilla (Soria) 1985-actualidad, fotografía del autor.



Tanto el vallado perimetral como todos los elementos que se encuentran en esta fantástica y ‘arquitecturizada’ imitación de la naturaleza están realizadas a base de piedras porosas de color rojizo, llenas de perforaciones y oquedades. También encontramos estalactitas y estalagmitas, piedra arenisca y conchas, como revestimiento de algunos objetos, unidos todos estos materiales con cemento que es prácticamente invisible para el espectador. Nos remite de manera irremediable al jardín histórico de época moderna, donde se utilizaban como elemento caprichoso, y que en este caso se ha convertido en el motivo principal. También se pueden apreciar influencias gaudinianas, manifestadas en el uso de pedazos cerámicos, el gusto por la apariencia de piedra natural y la utilización caprichosa de elementos arquitectónicos. Un capricho ‘natural’ totalmente integrado en el entorno. Una exaltación a la roca, el más perdurable y natural de los materiales. La sensación que provoca la contemplación de este conjunto es la de un lugar abarrotado de múltiples y extravagantes objetos, en cierto modo, parecido a los que había en las Cámaras de las Maravillas medievales, pero en este caso bajo un eclecticismo absoluto, resultante de la fusión del gusto popular, *naïf* y *kitsch*.

Adora las piedras encontradas, y visualiza en su apariencia natural formas nunca imaginadas, con alusiones figurativas que inspiran las intervenciones necesarias en ellas para que surjan sus temas conscientes. Está claro que este artífice actúa guiado por la arbitrariedad o la inspiración momentánea y se deja arrastrar, frecuentemente, por la llamada de la piedra sin desbatar, saboreando a fondo la poética de la materia encontrada. Porque también pue-

den ser consideradas como esculturas las piedras que sin previa manipulación recoge en el campo y se lleva a su jardín. Del mismo modo que los proyectos de *land art*, el lugar, el entorno, es en sí mismo un material apropiado para ser utilizado artísticamente: la obra de arte media para metamorfosearlo.

Lleva casi treinta años empleando todos sus ratos libres en este jardín petrificado demostrando una evidente habilidad manual. Es innegable el deseo de individualización, de diferenciarse del resto mediante una intervención inusual sobre una edificación previa que, de otro modo, pasaría totalmente desapercibida. Tras hablar con su autor se puede apreciar que no maneja mucha información de corrientes estéticas, pero es evidente que, de alguna manera, han llegado hasta su subconsciente reminiscencias del organicismo, en una especie de subvariante rústica. Es una obra que se sucede sin boceto ni plan establecido, siendo un proceso misterioso y mágico para el autor que observa como algunas ideas se van sedimentando y encuentran su forma sobre el material que se trabaja. Orgulloso de su creación, relata que son muchos los vecinos y curiosos que van a visitarlo y que se admiran de la singular iniciativa que piensa seguir ampliando. Fuera de estas visitas no ha tenido mayor repercusión que un reportaje que realizó una cadena local.

En 1935 a Raymond Isidore le asaltó la idea de reproducir en su vivienda los rosetones y vidrieras que decoraban la catedral de Chartres antes de la guerra. Desde ese día, empezó a acumular pedazos de cristal y cerámica que encontraba en el vertedero. En su cabeza iba tomando forma lo que se convertiría en la razón y la actividad de su vida y que desde ese momento sería una obsesión para él. Cuando decidió que ya tenía suficiente material, se recluyó en su casa y empezó su gran creación, la *Maison Picassiette* (fig.5). Primero cubrió con mosaicos los suelos y las paredes, después los muebles, y finalmente todos los objetos que encontraba en su hogar. Cuando el interior estaba totalmente cubierto, hizo lo propio con el exterior, el jardín y la parte trasera de la vivienda. Después de más de veinte años de trabajo, su obsesión se convirtió en locura, lo que no le impidió seguir con su tarea hasta el último día. El 7 de septiembre de 1964, Raymond Isidore fue hallado muerto al lado de su carretilla, cuando se disponía a ir a buscar más restos de cerámica.

Hay que mencionar que Picassiette poseía una cultura bastante escasa, era casi analfabeto y por supuesto, carecía de estudios arquitectónicos o artísticos. Su aprendizaje y evolución fue totalmente autodidacta, lo cual es importante

puntualizar, ya que esta evolución se hace patente en el tipo de mosaico que realizaba. Al principio eran mosaicos simples, de formas geométricas sencillas y con los años, éstos terminaron convirtiéndose en auténticas obras de arte. En ellos podemos encontrar escenas bíblicas, paisajes bucólicos, retratos muy variados, además de los rosetones y vidrieras. En 1982 su construcción fue considerada Monumento de Interés Histórico por el Gobierno francés y abierta al público. Con los años, la *Maison Picassiette* se ha convertido en un peculiar museo por el que todos los años pasan más de 30.000 personas.



Fig.5. ISIDORE, Raimond, *Maison Picassiette*, Chartres (Francia), 1928-1964, <http://spacesarchives.org/explore/search-the-online-collection/la-maison-de-picassiette/>

Francisco del Río Cuenca construyó su vivienda entre 1959 y 1960 en la localidad cordobesa de Montoro, con la única intención de proporcionar una morada para él y su familia. El azar se interpuso en su destino y su modesta vivienda se transformó en una sorprendente obra en continuo proceso. Francisco comenzó a recubrir la fachada, el recibidor y posteriormente los tres patios traseros, de conchas. Creando de este modo una imagen de sedimentación marina que se extiende por el conjunto que hoy se conoce como *La Casa de las Conchas* (fig.6), otorgándole un aire de paraíso perdido.

Hay una tradición de la arquitectura más culta que ha utilizado este sistema de recubrición en otros tiempos: en el castillo de Rambouillet, por ejemplo, tenemos una de estas casitas de conchas realizada para María Antonieta. Pero dado el ni-

vel de conocimientos de nuestro autor resultaría vano buscar o suponer cualquier antecedente culto, pues son otros impulsos los que toman importancia.

No es cuestión de esconder la naturaleza o el aspecto de los materiales constructivos, sino que se trata de evidenciar un material en concreto, lo que hace que se acentúe e intensifique su autenticidad. El uso de conchas con estos fines nos plantea, de alguna manera, la idea de entender estas intervenciones como una metamorfosis figurativa de la arquitectura. Por una parte, nos encontramos ante un objeto, en este caso la concha, que nos lleva a olvidarnos del edificio como espacio hasta llegar a convertirlo en un simple soporte, lo que encumbra la ornamentación como elemento fundamental de nuestra percepción.

Un trabajo constante durante 50 años ha hecho de este lugar el orgullo de todo el pueblo, siendo considerado como monumento de la localidad de Montoro<sup>2</sup>.



Fig.6. DEL RÍO, Francisco, *Casa de las Conchas*, Montoro (Córdoba), 1959-2014.  
<https://cronicasenderistas.blogspot.com/2014/04/casa-de-las-conchas-en-montoro.html?m=0>

Al sur de California, la señora Prisbey comienza a crear en 1951 un sobrecogedor *collage* que desemboca en lo que hoy se conoce como *Bottle Village* (fig.7), formado por quince edificios y multitud de fuentes y esculturas, realizado con botellas de vidrio unidas con mortero e innumerables objetos reutilizados. Tressa Prisbrey se acercaba diariamente al vertedero para hacer acopio de materiales y objetos para seguir con su obra.

---

<sup>2</sup> Aparece en la web oficial del Ayuntamiento ([www.montoro.es](http://www.montoro.es)) en los apartados 'galería de fotos' y 'monumentos'

Fig. 7. PRISBREY, Tressa, *Bottle Village*, Simi Valley (Estados Unidos), 1956-1972, <https://vcreporter.com/2016/12/through-a-glass-brightly-simi-valleys-bottle-village-makes-plans-for-renovation/>



Durante casi veinte años esta constructora autodidacta dio forma a ese desordenado pueblo de mil colores, texturas y compuesto por un sinfín de objetos incongruentes y desconectados entre sí. Es ejemplo del proceso de autoaprendizaje por medio de la experiencia y la intuición, con una evidente evolución en su manera de construir y crear. Tressa Prisbrey probó con diversas formas y recursos arquitectónicos. Edificios de planta circular y rectangular, suelos de mosaico, muros de botellas de cristal y mampostería, techumbres inclinadas y planas de chapa ondulada y estructuras a base de tablones de madera.

En 1974, su obra fue reconocida en la exposición *Naïfs y visionarios*, organizada por el Centro de Arte Walker en Minneapolis. En 1977 su obra es exhibida en la exposición *Artistas de California y sus ambientes*, organizada por el Museo de Arte Moderno de San Francisco.

Los hallazgos casuales parecen ser, en muchas ocasiones, el detonante de algunas de estas construcciones. Éste es el caso de una botella encontrada por Benito Vinuesa en Aldehuela de Calatañazor (Soria). Este objeto tan común, hizo que un afán constructivo y reciclador, hasta entonces dormido, despertase y le llevara a comenzar un vertiginoso e imparable proceso creador (fig.8).

La colocación horizontal, ordenada y rítmica de las botellas unidas con cemento es lo que utiliza Benito como elemento fronterizo y tectónico. Tratándose de un concepto elemental tanto decorativa como constructivamente, basado en la acumulación y ordenación simple de los objetos. En ocasiones, las botellas están tratadas o pintadas de manera que se pone de manifiesto

cierta preocupación estética, un intento de proveer a este material de algún tipo de atractivo.

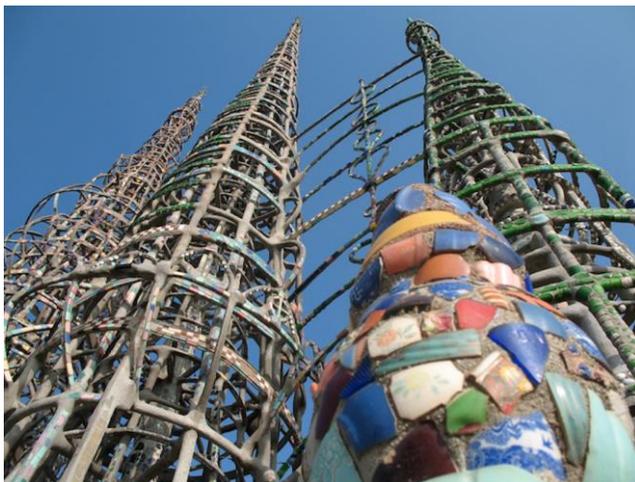
Estéticamente, la percepción global del *Gran Caleidoscopio* (nombre que dan los habitantes del municipio a la construcción de Vinuesa) nos traslada a la idea originaria de *collage*, es una composición ordenada, rítmica, pero al mismo tiempo es capaz de mantener la singularidad de cada elemento. Se intensifica la imaginación desmesurada, que surge del propósito de hacer que este material se encuentre presente en todos los rincones, basándose en la idea de que lo recargado y excesivo otorgará mayor expresividad al conjunto. Aparentemente, encontramos ese concepto decorativo totalmente vinculado al *naïf* que está cimentado en una ordenación simple.



Fig.8. VINUESA, Benito, *El Gran Caleidoscopio*, Aldehuela de Calatañazor (Soria), 2007-actualidad, fotografía del autor.

En 1921 Simon Rodia, inició la construcción de las *Watts Towers* (fig.9). Trabajó durante treinta y tres años de forma obsesiva. Lo primero en tomar forma fueron las estructuras de las torres hechas con tubos, varillas de acero, mallas metálicas y mortero. Estas estructuras fueron recubiertas con materiales de todo tipo, como trozos de azulejos, vidrio, botellas, conchas marinas, etc... De este modo llegó a levantar diecisiete estructuras conectadas entre sí, lo que iba haciendo que su sueño tomara forma. En 1990 fueron declaradas Monumento Histórico Nacional de Estados Unidos y su conservación está garantizada por la autoridad cultural de Los Ángeles en colaboración con el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles.

Fig.9. RODIA, Simon, *Watts Towers*, Los Angeles (Estados Unidos), 1921-1954, <https://wsimag.com/architecture-and-design/21298-do-something-big>



## 5. Conclusiones.

Estas edificaciones son espacios interiores y privados que se materializan en el exterior. Generando un fuerte vínculo entre la vida y la obra ya que se trata de creaciones que tienen continuidad durante mucho tiempo y pasan a ocupar un lugar muy importante en la vida de sus autores, existiendo cierta simultaneidad entre la vida desordenada y las dimensiones demiúrgicas de la imaginación. Estos creadores convierten el caos en orden provisional que les facilita la toma de decisiones y el control sobre lo incontrolable.

Pueden ser considerados como individuos característicos de un tipo de artistas que, aun sin ser reconocidos como tales por la crítica, las galerías o los museos, ponen de manifiesto, la autenticidad de las necesidades y los impulsos creativos. Son individuos que se consagran a la elaboración de una obra excéntrica que no corresponde a encargo alguno, obedeciendo a una pulsión creativa tan difícil de explicar como ingobernable.

Evidente, resulta también, la utilización de manera repetitiva del desecho como identificación estética, en un intento de homenajear los materiales reutilizados. Se puede señalar al creador-reciclador como un individuo que separa y ordena en ese laberinto anárquico que es el vertedero. Escoge y organiza los objetos dependiendo de sus posibles nuevos usos, y cualquier objeto podría llegar a conseguir una nueva vida como componente constructivo u ornamental. Estos personajes pretenden, de algún modo, organizar lo impreciso, tanto en el ámbito material como mental.

Acumular y posteriormente reaprovechar objetos, en principio desechados por la sociedad, es de alguna manera oponerse a las costumbres fundamentadas del consumismo y a la constante generación de nuevas necesidades. Las personas que crean partiendo de materiales de desecho sienten que se transforman en una especie de demiurgos. No tiene el mismo significado el hecho de comprar y modificar algo que hacer algo, que puede tener resultados similares, partiendo de algo que, aparentemente, carece de valor. Es una obra donde se antepone el hecho de hacer sobre posibles campos intelectuales como idear o diseñar.

Es la sensibilidad de estos autores la que nos obliga a mirar sin prejuicios esta necesidad creadora difícilmente definible y que se mueve en un ámbito sin acotaciones. Por una parte, nos lleva a pensar en una manera de reconversión de los objetos tanto funcional como simbólica cercana a las experiencias dadaístas y surrealistas. Por otra parte, nos remite a ciertas prácticas del *nouveau réalisme*, como las de Arman, que conexiona y amalgama objetos que con bastante frecuencia proceden de la sociedad de consumo. Por supuesto, y como ya he mencionado anteriormente, en estas obras se pueden reconocer elementos del arte *povera*, aunque la principal diferencia reside en que para estos creadores parece que es muy importante el material, ya que realizan un exhaustivo proceso de selección.

### **Bibliografía.**

- BABORSKY, M.S. (2003): *XX Century Architecture*. John Wiley & Sons. New York.
- DORFLES, Guillo (1993): *El devenir de las artes*. Fondo Cultura Económica. Méjico.
- FERNANDEZ POLANCO, Aurora (1999): *Arte Povera*. Ed. Nerea. Hondarribia.
- GEHRY, Frank (1979): "Santa Mónica". *Global Architec*, 6, pp.20-55.
- JOUVE, J.P. y PREVOST, C. (1994): *Le Palais idéal du facteur Cheval*. A.R.I.E. Editions. Hédouville.
- ORTEGA Y GASSET, José (1999): *La rebelión de las masas*. Espasa Libros. Madrid.
- RUDOFISKY, Bernard (1965): *Architecture without Architects. A short introduction to non-pedigreed architecture*. Museum of Modern Art. Nueva York.
- SANTARCANGELI, Paolo (1997): *El libro de los laberintos*. Ed. Siruela. Madrid.