

el pez en las olas

la arquitectura de ángel asenjo en el palacio
de ferias y congresos de Málaga

javier boned purkiss

fernando alda
josé oyarzábal
antonio rubio
ricardo santonja



el pez en las olas

EDICIÓN

FYCMA. Palacio de Ferias y Congresos
de Málaga

TEXTOS

Javier Boned Purkiss

Salvador Moreno Peralta

Pedro Aparicio Sánchez

Carlos Hernández Pezzi

Javier Ruy-Wamba Martija

FOTOGRAFÍAS

Fernando Alda

José Oyarzábal

Antonio Rubio

Ricardo Santonja

Las fotografías de Ricardo Santonja
son propiedad de FYM/ITC
Sociedad Financiera y Minera S.A.

TRADUCCIONES

Catherine Germann

María José Jiménez Tomé

DISEÑO

José Oyarzábal

MAQUETACIÓN

Nacho Contreras

REVISIÓN DISEÑO 2018

Antonio Herráiz

Fran Barrionuevo

IMPRESIÓN

Y ENCUADERNACIÓN

Egesa

© de los textos, sus autores

© de las fotografías, sus autores

Depósito legal: MA 324-2018

ISBN: **XXX PENDIENTE XXX**

Patrocinadores:



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
MÁLAGA

el pez en las olas

la arquitectura de ángel asenjo
en el palacio de ferias y congresos de Málaga

TEXTO

javier boned purkiss

FOTOGRAFÍAS

fernando alda

josé oyarzábal

antonio rubio

ricardo santonja



El Palacio de Ferias y Congresos, hito ineludible de la Málaga de hoy

El Palacio de Ferias y Congresos de Málaga se concibió como una infraestructura clave para dar respuesta al gran reto de transformar la ciudad en la capital que conocemos hoy, foco de interés mundial por su dinamismo empresarial, turístico y cultural. Hablamos de una urbe abierta, vanguardista y acogedora, un polo de atracción del talento y el conocimiento diseñado para que sus habitantes puedan desarrollar con plenitud sus inquietudes profesionales y personales.

Por ello, a instancias de Fundación Ciedes –ejemplo de herramienta integradora para el impulso y desarrollo de una comunidad– y con financiación parcialmente procedente de fondos europeos, situamos en el centro de la estrategia la construcción de un recinto ferial y congresual que dotara a la ciudad del equipamiento especializado necesario para alcanzar estas metas. Vislumbramos un espacio funcional, moderno y polivalente capaz de adaptarse a la exigencia de un mercado en permanente evolución. El continente, en definitiva, de una nueva manera de entender la ciudad.

Y el equipo de Asenjo y Asociados convirtió esta aspiración en un edificio emblemático no solo de Málaga, sino de toda Andalucía e indudablemente uno de los más señeros dentro de su categoría en el ámbito nacional. El Palacio proyecta una postal que nos conecta con la singularidad estética y reconocible del espíritu mediterráneo, sin renunciar, todo lo contrario, a la modernidad y el progreso. La fusión de ambos conceptos traducida en una cuidada selección de materiales, líneas y formas que se ha integrado en perfecta armonía con la evolución de una ciudad históricamente emprendedora y pionera en los procesos de transformación económica y social.

La sola visión de su visera exterior, reminiscencia de movimiento y vida, nos acerca a la naturaleza de su actividad; lugar de encuentros, proyectos e ideas que nacen y culminan en sus espacios e instalaciones. Una vez dentro, habrá tiempo para sorprenderse ante la grandiosidad de su vestíbulo, arteria principal, o sentir el magnetismo de la tradición sureña en su patio central.

En la actualidad, en virtud de la gestión asignada al edificio a través de la marca Fycma, Málaga articula su papel como capital ferial y congresual del Sur de Europa y la franja mediterránea en torno a la obra ideada por Asenjo. Un palacio de ferias y congresos es más que una infraestructura, es un vehículo para poner en común conocimiento y oportunidades, un eje de experiencias y convivencia que capacita a la ciudad para situarse a la vanguardia del progreso.

Hoy, muchos años después, seguimos admirando la capacidad del arquitecto y sus colaboradores para adelantarse al futuro y dibujarlo en la silueta inconfundible del Palacio. Desde entonces, más de siete millones de personas se han sumado cual piezas de un engranaje al resultado final de una obra única e inigualable. Un ejemplo del poder estimulador y motivante del diseño y la arquitectura.

FRANCISCO DE LA TORRE
Alcalde de Málaga

Fycma: el propósito de una obra singular

Gestionar un palacio de ferias y congresos como el de Málaga es un reto diario y permanente, tan exigente como apasionante. Hace quince años se me encomendó la tarea de liderar al equipo humano encargado de dotar de alma y contenido un edificio que venía a redefinir el *skyline* malagueño e indagar en las posibilidades de una ciudad llena de oportunidades para la industria MICE, pero que requería de una hoja de ruta clara y contundente.

Con este punto de partida, asumimos con entusiasmo y responsabilidad la misión que rige nuestra actividad: convertir a Málaga en referente entre las principales ciudades de negocio ferial y congresual de Europa, para abrir oportunidades, dinamizar la economía y crear riqueza en la ciudad. Para dar debido cumplimiento a esta misión configuramos la marca Fycma, que a día de hoy es percibida en el circuito profesional de organizadores y agentes especializados como sello de calidad y excelencia en la prestación del servicio.

Gracias a la modernidad, versatilidad y polivalencia del Palacio diseñado por Ángel Asenjo, hemos podido articular una oferta integral que atiende a dos líneas de negocio principales que conviven y se complementan: el Palacio como proveedor de espacios y servicios, y Fycma como entidad organizadora y promotora ferial. En ambos casos, y desde su apertura en marzo de 2003, asistimos a un crecimiento sostenido y coherente con nuestro objetivo fundacional.

Los eventos celebrados en el Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, más de 1.800 hasta el momento, no solamente han tenido un impacto indiscutible en el desarrollo económico de la capital y su área metropolitana, sino que han posicionado a la ciudad como punto de encuentro para el debate y análisis en torno a un sinfín de disciplinas y áreas de conocimiento. De esta forma, el Palacio ha contribuido a situar a Málaga en la escena internacional, fortaleciendo con ello la marca ciudad y siendo una pieza clave en su escalada imparable hasta situarse como el destino urbano español que más crece.

La actividad de Fycma ha conllevado también la creación y asentamiento en la ciudad de un tejido productivo altamente especializado, que surge como respuesta a una demanda en expansión vinculada a la organización y celebración de eventos. Por nuestra parte, y con el objetivo de alimentar este desarrollo empresarial y su consecuente generación de empleo, priorizamos la colaboración con proveedores locales, que se convierten así en nuestros mejores aliados para cumplir con creces las expectativas de nuestros clientes. De esta forma, hemos contribuido a la generación de rentas por un valor superior a los 1.500 millones de euros.

Y en el corazón de esta red de trabajo y cooperación, nuestro edificio. Un espacio que ha evolucionado con la actividad desarrollando todo su potencial conforme las circunstancias lo han exigido. Su singularidad estética, reconocida y admirada, encierra una portentosa capacidad para dar forma a proyectos y sueños. Seguimos descubriendo cada día nuevas posibilidades en sus salas y rincones, y afrontamos con implicación y compromiso los muchos retos que estamos seguros nos deparará el futuro.

YOLANDA DE AGUILAR
Directora del Palacio de Ferias y Congresos de Málaga

Un palacio de congresos digno de Málaga

El proyecto del Palacio de Ferias y Congresos de Málaga me lo encargó la entonces Alcaldesa de Málaga, Celia Villalobos, y las obras en gran medida fueron construidas y terminadas siendo Alcalde de Málaga Francisco de la Torre. La primera me ilusionó y me dio alas a la imaginación y el segundo siempre me apoyó e hizo el gran esfuerzo de su terminación e inauguración. Ambos fueron determinantes para la existencia de este edificio, que tanto ha aportado a Málaga en todos los órdenes.

A primera vista, la percepción más inmediata de este edificio, por sus sugerentes formas, da lugar a pensar que en su formalización primaron ideas referenciales a las olas del mar, desde su visión aérea, a un pez en el mar, pero no es así. Lejos de estas ideas las formas conseguidas son una abstracción consecuencia de un riguroso análisis racional de los parámetros funcionales que exigía el programa de necesidades de este Palacio de Ferias, para el que buscamos una estética actual, más que vanguardista que fuera coherente con el pensamiento y de las ideas de la arquitectura actual, capaz de resistir el paso del tiempo sin estar contaminado por lo efímero de las modas.

La ideación y el desarrollo del proyecto fue un trabajo muy gratificante, pues fue realizado por un importante equipo de colaboradores, en el que conté con la colaboración de excelentes profesionales, que me permitieron desarrollar todas las ideas que creí más adecuadas para la conformación de este conjunto edificatorio. Con independencia de contar con los colaboradores del Estudio Asenjo y Asociados, SLP, conté con la colaboración de las ingenierías Esteyco, Goymar, Acerca, Kondos, García BBM Acústica, lo que me permitió configurar un equipo de trabajo de una calidad extraordinaria.

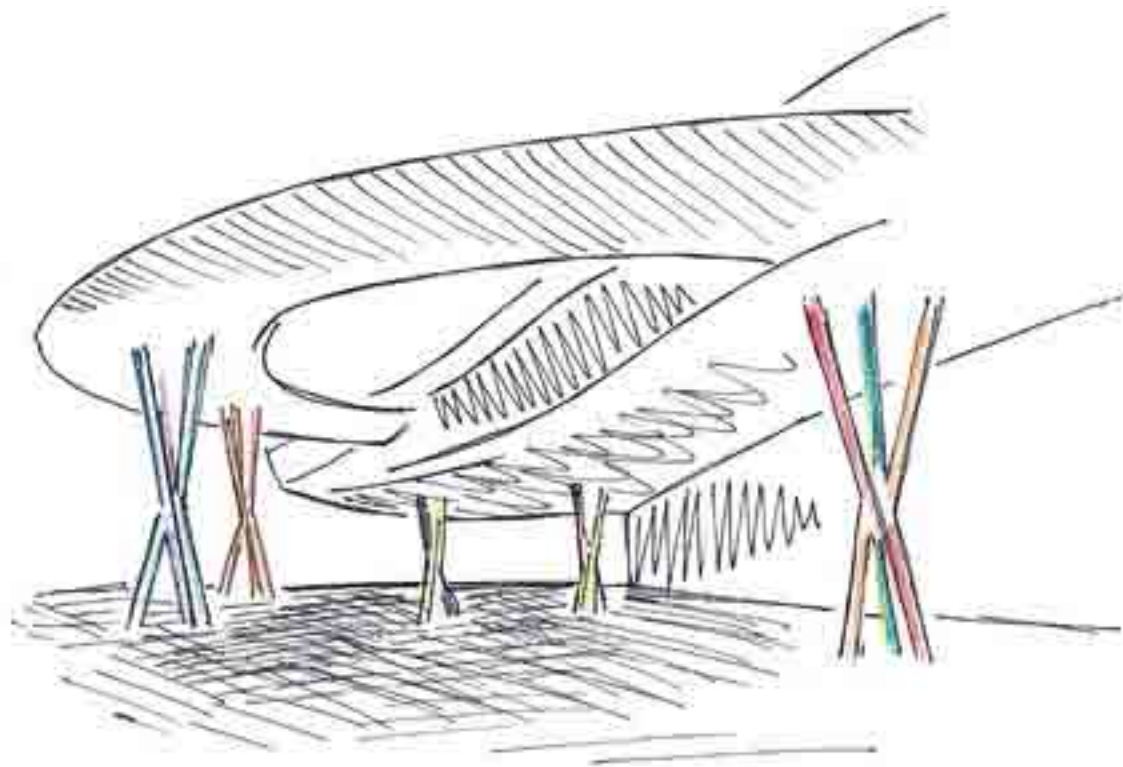
La arquitectura resultante de este trabajo tiene referencia en la arquitectura deconstruida en algunos de sus elementos, que adquieren un cierto carácter escultórico, pero la estructura conceptual y formal es estrictamente racional, pues de una parte se apoya en una malla modular rígida, y de otra se producen traslaciones horizontales y verticales de los elementos modulares básicos de su configuración, de forma que permiten alcanzar un conjunto volumétrico formalmente versátil y variado.

La estructura se construye a partir de un módulo básico y los acabados exteriores son metálicos, de acero tratado en la mayor parte del edificio y de titanio en los elementos más singulares del mismo. El acero también se lleva a la marquesina de entrada, que es un elemento singular de gran expresividad. La piedra es utilizada como acabado en los suelos de las estancias principales y en paramentos diversos. Y la madera es utilizada en los auditorios para conseguir la magnífica acústica que posee.

El diseño ha sido cuidado en todos los elementos formales y ambientales de este conjunto, pues se cuidaron con gran esmero los detalles de la estructura, instalaciones, cerrajería, acabados, así como la iluminación, la acústica y la ambientación general, donde el color en gran medida determina la expresión formal y conceptual de este palacio de ferias.

Como malagueño, para mí es un orgullo el hecho de haber concebido y dirigido esta singular obra de arquitectura, que se ha convertido en uno de los referentes de la ciudad de Málaga. Espero que en el futuro se lleven a cabo otras muchas obras de arquitectura y urbanismo, tanto o más importantes que ésta, para que así se engrandezca esta ciudad para orgullo y satisfacción de todos los malagueños.

ÁNGEL ASENJO
Arquitecto



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: ENSAYO GENERAL

- 15 El Palacio de Ferias y Congresos de Málaga: mito, forma y lenguaje

TIEMPO I: OBERTURAS

- 19 Obertura / presentación 1: el autor
22 Obertura / presentación 2: el autor y su obra
23 Obertura / presentación 3: colaboradores

TIEMPO II: CONTEXTOS

- 25 La Málaga del cambio de siglo
26 El edificio
28 Tres horas en el Palacio de Ferias

INTERLUDIO I: DE LO BELLO Y LO FEO

- 32 La belleza y la fealdad
33 La poética de lo extraño. "Titanio sí, gracias"
34 La pedagogía del intruso

TIEMPO III: ECOS DE SOCIEDAD

- 37 De lo mediático
38 Visiones y comentarios
38 SALVADOR MORENO PERALTA. El Palacio de Ferias o la dignidad del monumento periférico
39 PEDRO APARICIO SÁNCHEZ. ¿Qué te trae a la playa?
40 CARLOS HERNÁNDEZ PEZZI. Contra viento y marea
41 JAVIER RUI-WAMBA MARTIJA. El palacio del ingeniero
43 Repercusión mediática

TIEMPO IV: DE LO BARROCO

- 49 De la estructura a la textura
49 El pliegue como forma
50 El color como materia

FINALE PRESTO: COMO UNA OLA

- 53 El pez y las olas
53 Venturi tenía razón
54 Pop y tecnología
55 Como una ola o elogio de la forma

PLANOS

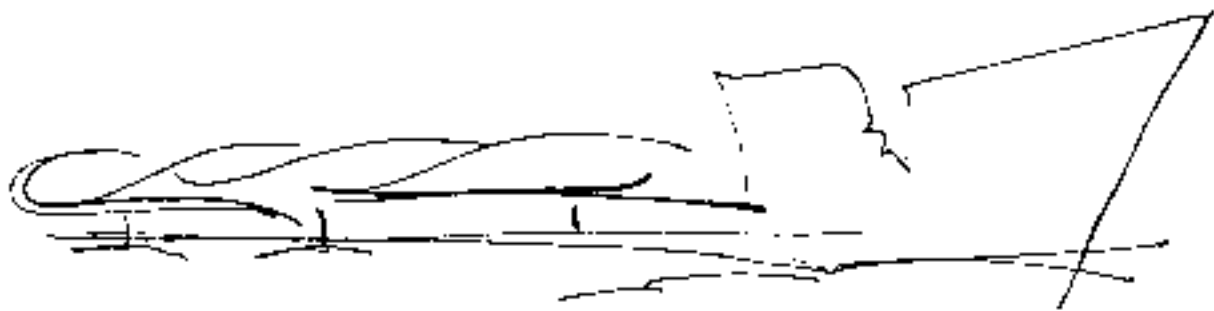
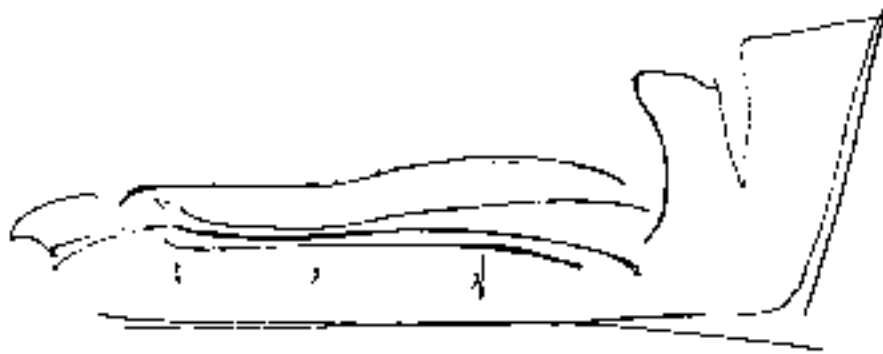
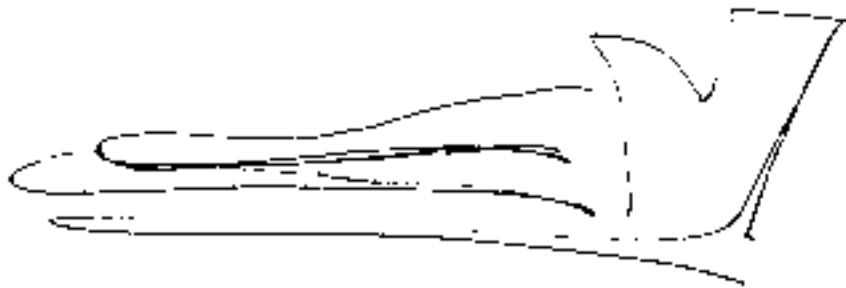
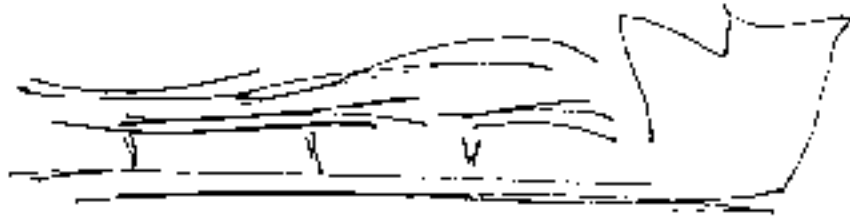
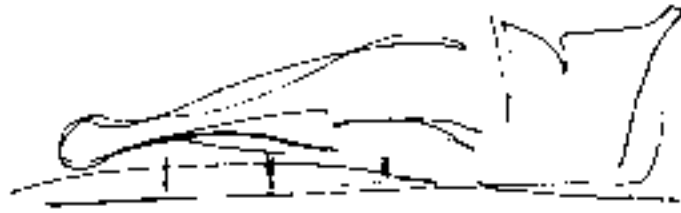
60

FOTOGRAFÍAS

70

- 175 *A fish in the waves*
The architecture of Ángel Asenjo at the Málaga Trade Fair and Conference Center

- 207 *Le poisson dans les vagues*
L'architecture de Ángel Asenjo dans le Palais de Foires et Congrès de Málaga



INTRODUCCIÓN: ENSAYO GENERAL

El Palacio de Ferias y Congresos de Málaga: mito, forma y lenguaje

La importancia y repercusión social que está alcanzando el Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, pasados ya quince años desde su inauguración, en marzo de 2003, continúa con su misión de no dejarnos indiferentes. Su fuerte presencia como entrada de la ciudad, sus volúmenes arriesgados y sugerentes, sus modernos materiales, todo ello nos induce a pensar que su trascendencia sigue siendo mucho mayor de la que sospechamos, que realmente representa una arquitectura que pudiera llegar a crear en Málaga un debate y un nivel de reflexión de un cierto valor.

El edificio del Palacio de Ferias está alcanzando poco a poco posiciones que se acercan a la categoría del mito y será el tiempo y la historia quien así lo catalogue. Nos hacemos esta pregunta y en consecuencia, nos planteamos profundizar mínimamente en esta idea, que al situarse en el campo arquitectónico, nos obliga a intentar definir en ese ámbito los conceptos que definen el universo de lo mítico.

Es sabido que en los conceptos míticos no existe ninguna fijeza, pues pueden hacerse, alterarse y hasta deshacerse completamente. Precisamente porque son de naturaleza histórica, la historia puede llegar a suprimirlos con relativa facilidad. Y es que por más paradójico que pueda parecer, el mito no oculta nada; su función es la de conformar, deformar incluso, pero nunca la de hacer desaparecer el hecho mitificado.

Tomemos como concepto mítico de este edificio la *creatividad arquitectónica*, que, en síntesis, ha dado como resultado una *forma*. Esta presencia de la forma es evidente, inmediata, y extensa. En el caso que nos ocupa, puede ser conceptualizado como un mito visual, cuya extensión es multidimensional y cuya presencia se produce de forma espacial.

Si el edificio estuviera ubicado en un lugar donde imperara esta *creatividad arquitectónica* por encima de otras consideraciones y nuestra percepción diaria sobre la arquitectura se refiriera a un estilo común, expansivo y natural, pleno de elementos y materiales contemporáneos sobre los que reflexionar (disfrutar, en cuanto a la integración de la complejidad de la vida actual en los edificios), sentiríamos claramente esta arquitectura como un producto complejo, con sus determinaciones propias y su larga historia avalando cada manifestación y no nos impulsaría a nombrarla de forma específica, no nos concerniría personalmente.

Pero no es así, y al entrar a toda velocidad por la Ronda de Málaga vislumbrando en la distancia las formas sugerentes y sin-

gulares del Palacio de Ferias y Congresos, sus materiales brillantes o rugosos, sus vidrios inclinados, sus alardes volumétricos, el concepto de *creatividad arquitectónica* se manifiesta con toda su intensidad, viene a buscarnos para obligarnos a reconocer el cuerpo de intenciones que lo ha motivado, dispuesto como la señal de una historia individual, como una confidencia y una complicidad, una verdadera llamada de su arquitecto. Esa invocación personal es tan franca y sincera que parece haber sido creada para uno mismo, en ese lugar, como un objeto mágico surgido en el presente, sin ninguna huella de la historia que lo produjo. Roland Barthes rubrica brillantemente este tipo de mensajes, y reflexionando sobre su posible carácter mítico, afirma que "... el mito es una palabra robada y devuelta. Solamente la palabra que se restituye deja de ser la que se había hurtado: al restituirla, no se la ha colocado exactamente en su lugar. Esta pequeña ratería, este momento furtivo de un truco, constituye el aspecto transido del habla mítica".¹

El Palacio de Ferias nos admira, y ya Aristóteles afirmaba que la admiración se sitúa en el inicio de toda investigación. El semiólogo Peirce va más allá de esta afirmación, y añade que el detonante de cualquier genuina investigación es la sorpresa. La sorpresa siempre se presenta asociada a una irritante sensación que nos empuja a intentar comprenderla, para evitar que vuelva a producirse.

Para comprender el poder de motivación del mito, conviene reflexionar sobre ejemplos extremos, pudiendo ser así considerado, dentro de la cultura arquitectónica malagueña de principios del siglo XXI, este Palacio de Ferias y Congresos. Observamos en él una colección de objetos, que se perciben de forma desordenada, a la que no podemos encontrar automáticamente un sentido. Parecería que la forma, privada de sentido previo, no puede arraigar en ningún sitio su analogía con otras formas, y que el mito así resulta imposible. Pero lo que la forma puede dar a leer, y esta es su clave, es el aparente desorden mismo, un cierto grado o tipo de desorden que puede llegar a ser un orden de mayor complejidad, cuya significación solo puede ser entendida en el pensamiento del absurdo y constituir, en consecuencia, un mito del absurdo. Esto sucede en determinadas arquitecturas arraigadas en las corrientes informalistas y expresionistas, y es lo que sucede cuando el sentido común se mitifica, lo que nos puede introducir en el ámbito del pensamiento surrealista, en el que no queda más remedio que admitir la apariencia de arbitrariedad de sus signos para su aceptación e incluso para su comprensión.

¹ Roland Barthes. *Mitologías*, México, Siglo XXI editores, 1989

¿Qué es lo que hace sorprendente un fenómeno? La sorpresa nace en la quiebra o ruptura de una expectativa. La actividad investigadora se inicia con un choque contra una anomalía, contra un accidente. Afirma Peirce que la sorpresa no es simplemente la irregularidad, y pone el ejemplo de los árboles en el bosque que no se colocan siguiendo una trama regular, y que a nadie sorprende. Lo que nos sorprendería en el caso del bosque sería más bien la regularidad inesperada (imaginemos que nos encontráramos de repente con un bosque donde efectivamente los árboles siguieran un rígido esquema cartesiano)², o bien la rotura de aquella regularidad que esperábamos encontrar. La sorpresa, la ruptura de la expectativa o el hábito, produce una cierta irritación y demanda expresamente una explicación. Una explicación que racionalice aquello que ha sucedido. Una explicación que genere nuevas expectativas o nuevos hábitos, que impidan que esa sorpresa vuelva a producirse.

La lectura correcta del Palacio de Ferias, o al menos una lectura coherente para comprender su carácter mítico, estribaría en considerarlo como un todo inextricable de sentido y de forma, recibiendo entonces una significación ambigua. Así responderíamos al mecanismo constitutivo del mito, a su dinámica propia, convirtiéndonos en lectores. Los volúmenes incomprensibles se entenderían entonces como la presencia misma de la *creatividad arquitectónica*. El problema es que “lectores” hay pocos, y aún hay menos dispuestos a serlo. Lo normal es que los “no lectores” pongan la atención en significantes vacíos, huyendo de la complejidad de la ambigüedad y encontrándose entonces frente a sistemas simples, literales. O viceversa, fijando la atención tan sólo en los significantes que son capaces de entender, donde distinguen claramente un sentido en las formas, deshaciendo en ese momento la significación del mito. En términos de sistemas de razonamiento, utilizarán mecanismos únicamente deductivos. Cualquiera de las dos actitudes, de orden estático o analítico, tiene por objeto destruir al mito, lo expresa desde posiciones cínicas o desmitificantes, revestidas de una apelación a la lógica o a concursos básicos. Tan sólo asimilando la ambigüedad se consume el mito según los fines propios de su estructura, se vive a la manera de una historia a la vez verdadera e irreal.

Dice Barthes que “... el mito es transformar el sentido en forma, es decir, el mito siempre es un robo de lenguaje, pero todos los lenguajes no resisten de la misma manera. Sólo el grado cero, por ejemplo el lenguaje matemático, es un lenguaje acabado, que extrae su propia perfección de esa muerte consentida. El mito, por el contrario, es un lenguaje que no quiere morir nunca”.³ El mito entonces es una resistencia. La resistencia de la arquitectura como lenguaje.

² Recogido por Diego Fullaondo en su tesis doctoral *La invención de la Fonction Oblique*, Madrid, 2011.

³ Roland Barthes. *Ibidem*.

La clave está en que, en un continuo de representaciones dadas, una de ellas nos empuja a percibir nuevas relaciones o una nueva estructura organizativa del conjunto de datos inicial. No se trata entonces de la necesidad imperiosa de “traducir” una obra, sino más bien de producir un discurso pertinente en torno a ella, que no puede ser más que metafórico; ni a cada elemento ni a cada grupo de elementos corresponde nada en ningún lenguaje, por consiguiente el posible significado de la arquitectura no será más que aquel que se halle “entre” las partes, y emergerá siempre de un contexto de relaciones “significantes”, que son las relaciones entre las partes, o mejor dicho, la arquitectura se hace significativa gracias al conjunto de derivaciones diferenciales en las que se halla inserta. Por tanto si somos capaces de comprender una obra es gracias a su estructura, y nos atreveríamos a decir que gracias a su “estructura formal”.

Parece que según lo anteriormente expuesto el problema radica en considerar la arquitectura previamente como un lenguaje convenientemente abstracto o estructurado en sí mismo, que es justamente su forma. No como suma de partes aisladas, sino como conjunto de relaciones desde el comienzo, como conjunto de partes relacionadas unas con otras de tal manera que su entendimiento pase necesariamente por un estudio e interpretación de dichas relaciones. Será pues importante, para intentar el entendimiento del edificio del Palacio de Ferias y Congresos, la reflexión sobre determinados códigos arquitectónicos y sus mecanismos de comunicación, estableciendo a ser posible una serie de distinciones propias de lo que esta arquitectura puede aportar para una mejor metodología de su interpretación y de los límites pertinentes impuestos a ésta.

En algunas arquitecturas “más ordenadas”, la conclusión está incluida, bien de modo explícito o bien mediante una fuerte analogía, en alguno de los contextos estudiados previamente. No ocurre lo mismo en las arquitecturas “menos ordenadas”, como es la del Palacio de Ferias, donde será necesaria una reorganización completa del hecho estudiado para la construcción desde una conjetura novedosa y unificadora. El acto creativo del arquitecto consistirá aquí en producir una fusión momentánea de dos o más matrices habitualmente incompatibles. El descubrimiento científico también puede describirse de forma muy similar, como la permanente fusión de matrices mentales previamente consideradas incompatibles, que puede producir lenguajes paradójicos o ambiguos.

Umberto Eco, principalmente a través de su trabajo *La estructura ausente*, es uno de los que mejor se ha adentrado en el estudio de las particularidades de los mensajes estéticos. Así nos acerca a una primera definición de los mismos: “...Un mensaje con función estética está estructurado de manera ambigua, teniendo en cuenta el sistema de relaciones que el código representa. Un mensaje totalmente ambiguo resulta extremadamente informativo, porque prepara para numerosas selecciones

alternativas, pero puede estar al borde del rumor; es decir, puede quedar reducido a un puro desorden. La ambigüedad 'productiva' es la que despierta la atención y exige un determinado esfuerzo de interpretación, permitiendo descubrir unas líneas o direcciones de descodificación y, en un desorden aparente y no casual, establecer un orden más calibrado que el de los mensajes redundantes".⁴

Se trata de "redescubrir" las leyes que rigen la obra, su idiolecto, el diagrama estructural que compone sus partes, según un grado de información, enunciando una serie de posibilidades. Una investigación de tipo semiótico deberá ir encaminada a identificar los sistemas de convenciones más que a los códigos emotivos, tendiendo a destacar los sistemas determinantes en contraposición a los fenómenos de invención, es decir, resaltando "la poética". La arquitectura se entenderá como representación abstracta de fuerzas que pre-existen, energías organizativas del mundo. La estructura, como centro generativo con gran potencial de transformación. Existirán dinamismos profundos entre acordes y no-acordes de la materia con el espacio, y los lazos que los unen secretamente, cambios de velocidad, intensidades medidas por la alteración en la representación. Las formas se concebirán como *ideogramas de energía*.

Esto nos llevará a entender la arquitectura como no relacionada únicamente con el espacio. Se tendrá en cuenta la arquitectura relacionada con el tiempo, que antepone el crecimiento a su propia existencia, la formación por delante de la forma como entidad completa. En esta preponderancia de lo temporal se reúnen la técnica de montaje y el uso sistemático de lo imprevisto, para ir formando las premisas de un nuevo lenguaje basado en la improbabilidad, y en aquello que el formalismo ruso calificó como *distorsión semántica*. Ahora bien, si la consciencia del

espacio produce idolatría, detrás del tiempo se asoma la herejía, la actitud iconoclasta. El arte temporalizado enfatiza lo anti-clásico, la desestructuración expresionista de las formas, rechaza la divina proporción y ensalza la relatividad; niega las reglas autoritarias concernientes a lo bello y opta por la ilegalidad y el desorden. Cuando el tiempo se impone al espacio se produce un desarraigo.

De todas estas reflexiones podemos decir que el Palacio de Ferias y Congresos surge como una *arquitectura desarraigada*, en la que su componente dinámico, las contorsiones de sus elementos, no son más que el resultado y la condición ética y estética de ese desarraigo. Y este resultado no se limita únicamente a su contenido, su uso o sus parámetros perceptivos, sino que se instaura en la propia estructura interna del edificio y se torna de nuevo comunicación, lenguaje.

De todo esto inducimos la capacidad mítica del Palacio de Ferias, producida por su arquitecto, Ángel Asenjo, que lejos de imposturas "intelectuales" ha operado como artista intransitivo, gestual, poético, ejerciendo su quehacer sobre su propio instrumento de lenguaje, siendo su acción inmanente al objeto y comportando una dualidad de técnicas y artesanías, apartándose deliberadamente de las doctrinas que no contemplan lo artístico. "Arte" entendido como aventura, espectáculo, implicación en la forma arquitectónica. Su parcela revolucionaria, su gran creatividad arquitectónica, derivaría, precisamente, de la incesante investigación del lenguaje.

... La sospecha general reservada al lenguaje en toda la arquitectura moderna, que podría sustituirse por una reconciliación del verbo, del arquitecto y el de los hombres (...) Y ya que no hay pensamiento sin lenguaje, la forma es la primera y la última instancia de la responsabilidad arquitectónica.⁵

⁴ Umberto Eco. *La estructura ausente*. Barcelona, Ed. Lumen, 1989.

⁵ Juan Daniel Fullaondo. *Arte, proyecto y todo lo demás*. Madrid, Molly Editorial, 1991.



DANIEL QUINTERO. *El arquitecto Ángel Asenjo*. 2012. 130 x 140 cm. Óleo y témpera sobre madera

TIEMPO I: OBERTURAS

Obertura / presentación 1: el autor

Ángel Asenjo Díaz es el arquitecto autor del proyecto del Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, y también fue el responsable del desarrollo de los trabajos de dirección y coordinación de las obras hasta su total finalización. Tareas que realizó con la imprescindible colaboración de los profesionales que componen el Estudio de Arquitectura y Urbanismo que lleva su nombre y de las ingenierías que intervinieron en este proyecto.

Desde una sólida estructura profesional, Ángel Asenjo y Asociados S.L. ha acometido en los últimos años gran cantidad de obras y proyectos. En todos se muestra un claro interés por los problemas formales y espaciales, así como una incursión en las regiones de la arquitectura tecnológica. Su obra principal, el Palacio de Ferias, Congresos y Exposiciones de Málaga, se considera sin duda el edificio más espectacular de la ciudad, tratándose quizás de la obra más importante realizada por este arquitecto.

La firma de arquitectura y urbanismo A. Asenjo y Asociados, S.L. es fundada por Ángel Asenjo hace ya más de cuarenta años, llegando a contar en el momento de la redacción de este proyecto y de la dirección de estas obras con un equipo profesional formado por más de treinta arquitectos e ingenieros, así como otros profesionales, hasta completar un equipo de casi cincuenta personas. Esta dimensión del trabajo en equipo le ha permitido encarar gran cantidad y variedad de encargos profesionales, y enfrentarse a todo tipo de situaciones tanto arquitectónicas como urbanísticas. Representa sin duda uno de los arquitectos más importantes de Málaga, y desde su llegada a la ciudad allá por 1976, procedente de la Escuela de Arquitectura de Madrid, no ha parado de crecer y desarrollarse como profesional.

Nacido en Málaga en 1946, estudió arquitectura y urbanismo en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Allí tuvo la suerte de recibir clases de los más prestigiosos arquitectos del momento, así como de algunos de los grandes maestros de la arquitectura actual, entre los que destacan: Rafael Moneo, Antonio Fernández Alba, Javier Carvajal, José Cano Lasso, Javier Sáenz de Oiza, Juan Navarro Baldeweg, etc. Su estancia como universitario en Madrid, a caballo entre los años sesenta y setenta, le permitió vivir de cerca los interesantes movimientos culturales que anticiparon los profundos cambios sociales y políticos que vivió el país en aquellas décadas.

Durante toda su carrera disfrutó de una estrecha relación con el conocido arquitecto y urbanista José González Edo, con quien mantuvo un vínculo casi familiar. Con independencia de tener

el privilegio de recibir sus mejores consejos profesionales sobre arquitectura y urbanismo, tuvo sobre todo la suerte de aprender de su maestro en el plano personal y humano. Además de iniciarle en la actividad profesional en su Estudio de Madrid, fue González Edo quien posteriormente lo introdujo en el estudio de un amigo suyo, el también arquitecto José Serrano-Suñer Polo, con el que trabajó el último año de su carrera y durante casi cinco años más después de haber terminado sus estudios. La influencia de aquel periodo de aprendizaje ha estado presente a lo largo de toda la obra de este arquitecto malagueño.

Durante el periodo de estudios de la arquitectura y durante el posterior periodo de aprendizaje profesional en Madrid, su tiempo libre lo dedicó al dibujo y la pintura, haciendo escauceos puntuales por la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, lo que le permitió introducirse en el campo de la pintura, que desarrolló en el ámbito de la abstracción, siendo los movimientos informalistas los que más le interesaron, pues eran la expresión formal de la búsqueda que se había planteado, lo que combinó con colaboraciones en revistas especializadas de arquitectura y arte, en particular en la Revista Jano, que en aquel momento tenía bastante difusión.

Tras este periodo de formación como profesional en Madrid, accede al ejercicio libre de la profesión en Málaga a finales de 1975, creando el estudio de arquitectura y urbanismo que lleva su nombre y en el que ha trabajado de forma ininterrumpida desde entonces. Durante más de cuarenta años ha ido conformando equipos de profesionales, sin cuya colaboración no habría podido llevar a cabo los innumerables trabajos que ha realizado, tanto el campo de la arquitectura como del urbanismo.



ESTUDIANDO ARQUITECTURA EN EL COLEGIO MAYOR MARQUÉS DE LA ENSENADA, MADRID

... Siempre he intentado formar estructuras de trabajo adecuadas al encargo que he tenido, y en este sentido casi siempre he constituido equipos profesionales dimensionados por encima de la media de la ciudad. Ahora mismo somos cincuenta y tantas personas trabajando en el Estudio. Siempre que he crecido, he intentado hacerlo desde la contención y ejercer la profesión desde la organización de equipos de trabajo, con mucha dedicación y evolucionando poco a poco. Me vine a Málaga después de un periodo de aprendizaje muy apegado al tablero de dibujo, durante el que solo iba a las obras puntualmente. En principio nunca tuve la voluntad de conformar el estudio de arquitectura como una empresa, pero han sido las circunstancias las que me han hecho crearla, lo que me ha aportado muchas noches de insomnio, a pesar de lo cual siempre he intentado crear estructuras profesionales completas y organizar formas de trabajo específicas y procurar que los equipos profesionales formados tuvieran la mayor permanencia y durabilidad. No me ha gustado montar equipos eventuales para desmontarlos automáticamente. Por el estudio han pasado muchos profesionales, que a veces, se han ido para sus propios estudios, pues creían que habían superado un ciclo de formación y que debían aspirar a desarrollar sus propios trabajos, lo que para mí es un orgullo, que arquitectos que han pasado por el Estudio estén ejerciendo la profesión a un nivel bastante elevado. Creo que el estudio también tiene que cumplir esa función de formación y gestación de profesionales. Contrariamente en el estudio también hay unos profesionales integrados, muy estables, que llevan conmigo hasta treinta y cinco años trabajando de forma continuada, son los que conforman el nudo fuerte de la estructura del mismo y gracias a ellos este estudio desarrolla una labor de continuidad. (*)

Sus primeros trabajos están determinados por las ideas racionalistas, fruto de su propia curiosidad intelectual y del magisterio de sus profesores y maestros, que mayoritariamente se consideraban herederos de la arquitectura del Movimiento Moderno. Durante la carrera se sintió fascinado, de una parte, por la obra de Mies Van der Rohe, y de otra parte, por los conceptos urbanísticos del Grupo Archigram, por aquel entonces un incipiente colectivo de jóvenes arquitectos ingleses cuyas ideas estudió con entusiasmo.

... Por formación académica pertenezco a una generación en la que nuestros profesores tenían las ideas muy claras. Había unos mitos de referencia, como Le Corbusier, Mies, Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright, y era evidente que estos eran los referentes, de la buena arquitectura. En consecuencia, lo que no estaba referido a ellos no era buena arquitectura. No era tan radical pero habrá mucho de esto. (...) Posteriormente, cuando inicié mi formación profesional, era fundamentalmente Frank Lloyd Wright, la figura que más motivaba la arquitectura del Estudio de Serrano Suárez y de aquel grupo de buenos arquitectos que fue la generación del 59, a la que pertenecían arquitectos, como Fernando Higueras, Antonio Miró, Capote, Ibarra y el propio Serrano-Su-

ñer entre otros, a los que llegué a conocer a casi todos durante aquellos años que estuve en Madrid. Hacían una arquitectura que siempre tenía algún referente y alguna búsqueda de carácter organicista y a veces vernaculista. (*)

Como ya hemos dicho, pasado el periodo de aprendizaje en Madrid, a principios de 1976 se instala definitivamente en Málaga, donde comienza a realizar su propia obra. Entre estas cabe destacar en su primera época, a principios de los años ochenta, varios edificios residenciales, que son sus obras más significadas de ese periodo, en el que combina las ideas del periodo de formación indicado con otras más renovadoras, tomadas del estudio de los más significados arquitectos del momento, con los que realiza los edificios Horizonte y Villa Trini ambos situados en Málaga.

... En los años de la instauración de la democracia en España se generó una cultura de búsqueda profunda de un cierto vernaculismo, consecuencia de la búsqueda de una identidad cultural, llegándose a consolidar una arquitectura que hoy día se considera algo denostada, como puede ser Puerto Banús, hasta el punto que llegó a ser publicada en revistas de cierto nivel intelectual, donde era situada como una arquitectura de referencia. Recuerdo que entonces el contexto cultural de la arquitectura era bastante confuso y en aquel momento nos movíamos entre las teorías de Robert Venturi y lo que ellas comportaban, y las de Aldo Rossi, Gregotti, Krier... y ante esta situación cultural empezamos a pensar que quizás era el momento de iniciar una búsqueda de una arquitectura que tuviera unas raíces más ancladas en la cultura del lugar. La arquitectura aldorossiana se basaba en un cierto racionalismo, buscaba una arquitectura más pura de conceptos y de forma, que llegaba a caer en el simplismo. A mí nunca me sedujo especialmente la arquitectura de Aldo Rossi, aunque sus teorías me parecían apasionantes. Este confusionismo nos trajo unos años de soledad, años donde la posmodernidad tampoco era algo que fuera especialmente satisfactorio, y entonces había que plantearse una cierta interiorización de una postura de búsqueda, y en ello había un cierto desafío personal. Quizás fueron unos años donde la arquitectura no tuvo demasiada calidad, pero había que entenderla dentro de una actitud de búsqueda, en el que encontrabas lo que eras capaz de hallar. Hasta la segunda mitad de los años noventa, que no se produce una nueva explosión de la arquitectura, cuando empezaron a desarrollarse las ideas que vinieron después de la posmodernidad.⁶(*)

Durante este periodo realiza sus posteriores obras, que evolucionan hacia ideas más eclécticas, aunque, en opinión del propio arquitecto, no fue esta una etapa especialmente satisfactoria para él, a excepción de algunas obras, probablemente las

⁶ Fragmento de entrevista realizada por Javier Boned a Ángel Asenjo, en enero de 2008.

Nota (*): Se reproducen diversos fragmentos de ésta a lo largo del capítulo.

menos influenciadas por estas ideas, entre los que destaca el Conjunto Playas del Duque y el Edificio Los Granados, ambos en Marbella, tras la que se replanteó algunas de sus ideas sobre la arquitectura.

... Creo que hay un momento, a principios de los años noventa, en el cual la arquitectura empieza a ser más apasionante y que empieza a fortalecer sus raíces culturales, no necesariamente nuevas, algunas de las cuales, ya habían sido descubiertas en los años cincuenta. Creo que entre Frank Gehry y el informalismo hay un paralelismo enorme, en cuanto a la capacidad de negar lo que era la tradición o lo que se entendía como realidad formal, era una búsqueda de otros caminos. Entonces también se produjo la aparición de programas informáticos, con los que se podía modificar la forma de entender la representación de la arquitectura y de concebirla. Quizás ése es el momento en que estamos instalados y quizá nos encontremos otra vez en pañales.(*)

Fruto de sus primeras inquietudes, en los primeros años noventa, un periodo marcado por la crítica al racionalismo arquitectónico, este arquitecto malagueño, como muchos de sus compañeros, se lanzó a la búsqueda de formas capaces de conferir una nueva expresión a su arquitectura. Desde esta actitud de búsqueda realiza diversos proyectos entre los que destaca el Centro Comercial Rosaleda, el Edificio Málaga-Plaza y el Centro de Distribución Cofarán, todos ellos en Málaga, con los que alcanza un cierto dominio de edificaciones que se encuadran prácticamente en el universo de las grandes estructuras, en las que compagina la composición de los grandes espacios con la funcionalidad y la estética de los mismos.

Así pues, con este importante bagaje de experiencia profesional, acomete a principio del año dos mil el proyecto del Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, de cuya descripción se ocupa este libro y que sin lugar a dudas es la obra que significó su consolidación profesional y la de su equipo de colaboradores.

Además de las apuntadas anteriormente, ha realizado una amplia obra de edificaciones residenciales de todo tipo, fundamentalmente en Málaga y en la Costa del Sol, que ha alternado con otro tipo de arquitecturas, principalmente de carácter terciario, entre las que destacan numerosas edificaciones de tipo comercial y de oficinas, así como otras de carácter religioso, asistencial, hotelero o de otra naturaleza, todo ello elaborado desde un cierto compromiso social y personal con la ciudad y su entorno.

... Acabé la carrera en 1971 y me vine a Málaga a principios de 1976; estuve cinco años en Madrid aprendiendo la profesión, siempre desde la perspectiva del aprendizaje, pues mi objetivo profesional era volver a mi ciudad, pero después de venirme es cuando tomé una conciencia urbanística y arquitectónica de la

ciudad de Málaga, que no había tenido anteriormente. Me encontré ante una ciudad en la que había mucho por hacer. La arquitectura existente era fruto del crecimiento de los años sesenta y principios de los setenta, que habían sido muy nocivos para su adecuado crecimiento. El intenso desarrollo había hecho que el ejercicio de la profesión estuviera determinado por la rapidez. Yo me di cuenta de que en Madrid se trabajaba más pausadamente, con más profundidad, con más esmero hacia las ideas y el proyecto, y que las circunstancias de trabajo aquí eran distintas. Observé también que la valoración del arquitecto aquí era muy baja y me costó bastante trabajo adaptarme, pues no quería renunciar a mis ilusiones profesionales. Eran momentos económicamente difíciles cuando monté el estudio. Decidí entonces desarrollar el ejercicio libre de la profesión y esto es lo que he hecho toda la vida. Yo he hecho muy poca obra oficial, me he movido fundamentalmente con la iniciativa privada. Esta es muy exigente, a veces más limitativa, y otras veces no, al cliente privado también hay que entusiasmarlo con el proyecto y meterlo en él. Me vine a Málaga a intentar hacer una arquitectura seria y rigurosa, lo que no sé si lo he conseguido, pero siempre lo he intentado desde una perspectiva profesional seria y sobre todo intentando ser un buen profesional de la arquitectura y el urbanismo.(*)

De forma paralela ha desarrollado una importante obra en el campo del urbanismo, realizando proyectos muy diversos de ordenación de grandes extensiones de suelo tanto en Málaga como en la Costa del Sol. Entre sus trabajos se encuentran ordenaciones de carácter residencial, turístico y terciario, en casi todos los casos de grandes dimensiones y singularidad, entre los que destacan las ordenaciones de la Ampliación de la Universidad de Málaga, de casi todos los sectores de la Zona de Teatinos de Málaga, de Arrajanal y Rojas Santa Tecla en la Bahía de Málaga, de Playa Fenicia en Vélez-Málaga, de Guadalquivón en San Roque, Los Bates en Motril y de Veneguerras en Canarias, lo que igualmente le ha conferido a este Estudio de Arquitectura un profundo dominio del oficio del urbanismo y de la ordenación del territorio.

... Me considero más arquitecto que urbanista, siempre fui arquitecto y siempre he dicho que fui urbanista por obligación. Me he metido en el campo del urbanismo y luego he descubierto que es un campo apasionante igual que la arquitectura, pero mi incorporación a la profesión fue como arquitecto y es donde me siento mejor", lo que no quiere decir que no me encuentre cómodo desarrollando proyectos urbanísticos, que me los planteo desde la arquitectura, intentando hacer, como me aconsejaba González Edo, desde la idea de que el urbanismo es arquitectura de la ciudad.(*)

Es académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga y continúa dirigiendo el estudio de arquitectura y urbanismo que lleva su nombre, desarrollando una intensa labor profesional.

Obertura / presentación 2: el autor y su obra

La obra de Ángel Asenjo ha ido evolucionando desde el racionalismo arquitectónico hasta la búsqueda de formas propias, siempre atento a la más avanzada vanguardia de la arquitectura actual. Ha buscado siempre la funcionalidad, pero no ha renunciado en ningún momento a la utilización de formas nuevas: una búsqueda, más o menos arriesgada, que constituye una constante en su obra. Para ello no duda en utilizar las posibilidades que hoy día le ofrecen las nuevas tecnologías y los nuevos medios de expresión arquitectónicos.

De entre su vasta y cualificada producción podemos entresacar expedientes muy singulares que nos remiten a un cierto compromiso con una determinada faceta de la modernidad arquitectónica, en este caso derivada de una actitud expresionista. En muchas arquitecturas de Ángel Asenjo hay un acercamiento al edificio como volumetría fuertemente labrada, donde la crudeza del material y la contundencia formal se presentan como los parámetros principales de actuación. Se intuye una profunda admiración por la arquitectura que se desarrolló en la segunda mitad del siglo xx a partir de los años cincuenta en Europa, y que presentará más adelante, una vocación hacia determinadas corrientes del informalismo. En una de sus primeras manifestaciones, el Edificio Horizonte (1976-83) se pueden distinguir estos ademanes volumétricos *brutalistas* que se elevan sobre la Malagueta con toda rotundidad. Es justamente en el vestíbulo de este edificio donde este lenguaje de corte expresionista del arquitecto se manifiesta con más agresividad, a través de la fantástica y escultórica escalera, auténtico alarde estructural que pone de manifiesto una innegable voluntad formal.

En esta misma línea expresiva Ángel Asenjo acomete, cuatro años más tarde, el proyecto del Conjunto Residencial Villa Trini, edificio de viviendas frente al mar, donde se presentan significativamente una gran variedad de balcones y terrazas a base de prefabricados de hormigón y ladrillo visto, que se mezclan indistintamente con la vegetación de las jardineras, en un conjunto múltiple y organicista. Se potencia intencionadamente el diálogo de texturas tan distintas como las del ladrillo y el hormigón prefabricado, alimentando una fuerza expresiva no demasiado corriente en la arquitectura doméstica.

Ángel Asenjo va a ir derivando su arquitectura más singular hacia posiciones más integradas en las estéticas tecnológicas derivadas del "high tech" de los años ochenta. Cabría destacar en este sentido el acertado Centro Comercial Málaga Plaza (1990-93). El interior, característico de los edificios comerciales de estos años, alberga una espacialidad muy expresiva y futurista gracias a un peculiar y cuidado diseño de las estructuras metálicas que conforman el vacío central, invocando esa sensación de ambiente tecnológico, desconocido hasta entonces en la arquitectura malagueña. La proyección de los lucernarios sobre

este espacio y su compleja construcción, magníficamente resuelta, presentan un atractivo añadido y configuran el diálogo entre el vidrio y el acero, propio de las estéticas más industriales y tecnológicas.

... Hoy en día el proyecto es complejo, porque las exigencias de la sociedad, bien sea del promotor público o del privado, de la legislación y de la normativa de aplicación son muy exigentes, razones por las que es necesario para dar respuestas satisfactorias crear estructuras grandes y organizadas para poder dar respuestas a los distintos aspectos específicos de un determinado proyecto, para lo que se requieren profesionales cada vez más especializados en el conocimiento de cada materia. Creo que el arquitecto pequeño haciéndolo todo, el trabajo integral, es muy difícil, y en el supuesto de que pudiera tener capacidad de producción integral ésta sería muy pequeña. Pero no obstante, si uno ve el referente de los grandes "consultings" o de los grandes estudios de arquitectura, pensemos en Foster, en Richard Rogers, si ves esos estudios y ves la escuela de arquitectura de Londres de la cual ha salido todo este movimiento, hay un planteamiento biunívoco donde lo artesanal se sigue mimando muchísimo. Mi hija ha estudiado en Londres y al analizar lo que hizo allí, observo que la formación profesional es bastante artesanal en lo conceptual, pero por otro lado preparan al arquitecto para que sea capaz de organizar y de entender que la arquitectura es un trabajo de equipos.(*)

Hay algo de juvenil, de propositivo, en las obras más importantes de Ángel Asenjo, un afán investigador con resonancias de los lenguajes arquitectónicos tendentes a la disolución de la forma.

En su obra actual compatibiliza la utilización de elementos de la geometría clásica y una cierta fracturación de las formas, de esta conjunción de elementos aparentemente antagónicos surge el característico y original lenguaje que ha definido su arquitectura en estos últimos años. Aunque esta labor indagadora tiene como finalidad el compromiso de dar respuesta al encargo que el cliente le ha contratado, algo que en ningún caso le ha abocado a tener que renunciar a la evolución y a la búsqueda permanente de formas. Siempre ha abordado su trabajo desde las posibilidades que le ofrecía el encargo, desarrollando los más diversos proyectos con los que ha alcanzado grandes éxitos en algunas ocasiones y, en otras, no ha llegado a alcanzarlos, pero siempre su obra se ha movido dentro de una línea de corrección y dignidad que le ha llevado a alcanzar el prestigio y el nombre de los que actualmente disfruta.

... Yo he trabajado principalmente para la iniciativa privada, y en este caso, el cliente en muchas ocasiones pone en cuestión cada concepto que planteas o cada línea que trazas, lo que te obliga de forma permanente a defender tus ideas y tu trabajo, lo que es una exigencia, que en algunos casos es limitativa para un determinado desarrollo creativo. En el Palacio

de Ferias me sentí muy apoyado por el cliente, cuyo representante era la entonces Alcaldesa de Málaga, Celia Villalobos, quien me planteó que hiciera la arquitectura mejor que fuera capaz de concebir, eso me motivó mucho y me dediqué con mucho cariño a proyectar este edificio. Luego me sorprendió lo elemental que era el esquema funcional, cuando empecé a trabajar en el tema, vi que el esquema funcional daba muy poco juego y vi que si la traducción del esquema funcional se hacía con un racionalismo extremo, podía quedar al final una arquitectura muy poco atractiva. Por otro lado me animaba a experimentar en la búsqueda de formas de-construidas que me atraían muchísimo en mis lecturas, que coinciden con el Guggenheim y tengo que admitir que a mí ese edificio me entusiasmaba por lo que constituía más allá de la búsqueda del espacio tridimensional. Ahí se habían roto cosas, había que empezar a dibujar de otra manera, había que hacer las cosas de otra manera y todo aquello me motivó bastante. Quise hacer una arquitectura arriesgada, creía que era lo que me pedían. (*)

Obertura / presentación 3: los colaboradores

De forma resumida y sintética, podemos relacionar a las personas intervinientes en la redacción del proyecto y en la dirección de las obras en la forma siguiente:

REDACCIÓN DEL PROYECTO

En la redacción de los distintos proyectos redactados para la definición arquitectónica y técnica de este edificio colaboraron los siguientes profesionales:

Arquitectos

ÁNGEL ASENJO DÍAZ, arquitecto director.
ROCÍO FERNÁNDEZ BACA, arquitecta colaboradora.
JOAQUÍN GARCÍA LOZANO, arquitecto colaborador.
CÉSAR GARCÍA VEGA, arquitecto colaborador.
LUISA PRIETO ÁLVAREZ, arquitecta colaboradora.

Ingenieros

JAVIER RUI-WAMBA MARTIJA, ingeniero de caminos (Esteyco S.A.).
JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ DE LUCO, ingeniero industrial (Goymar S.A.).
FERNANDO BUSTAMANTE SALIDO, ingeniero de telecomunicaciones (Acerca S.A.).
VICENTE MAESTRO SANCHO, ingeniero industrial (BMM S.L.).
THEO KONDOS, ingeniero en iluminación (Kondos S.A.).

DIRECCIÓN DE OBRAS

En la dirección, coordinación y control de las distintas obras realizadas para la construcción de este edificio colaboraron los siguientes profesionales:

Arquitectos

ÁNGEL ASENJO DÍAZ, arquitecto director.
JORGE DANTART ARCOS, arquitecto.
RAFAEL DEL RÍO HERNÁNDEZ, arquitecto técnico.
BEATRIZ PÉREZ ÁLVAREZ, arquitecta técnica.

Ingenieros

LUIS DEL CAÑIZO, ingeniero de caminos (Esteyco S.A.).
MANFRED PETERSON, ingeniero de caminos (Esteyco S.A.).
JAVIER MORENO DE LA CUESTA, ingeniero industrial (Goymar S.A.).
FERNANDO BUSTAMANTE SALIDO, ingeniero de telecomunicaciones (Acerca S.A.).
VICENTE MESTRE SANCHO, ingeniero industrial (García-BMM S.L.).
THEO KONDOS, ingeniero en iluminación (Kondos S.A.).

Control de calidad

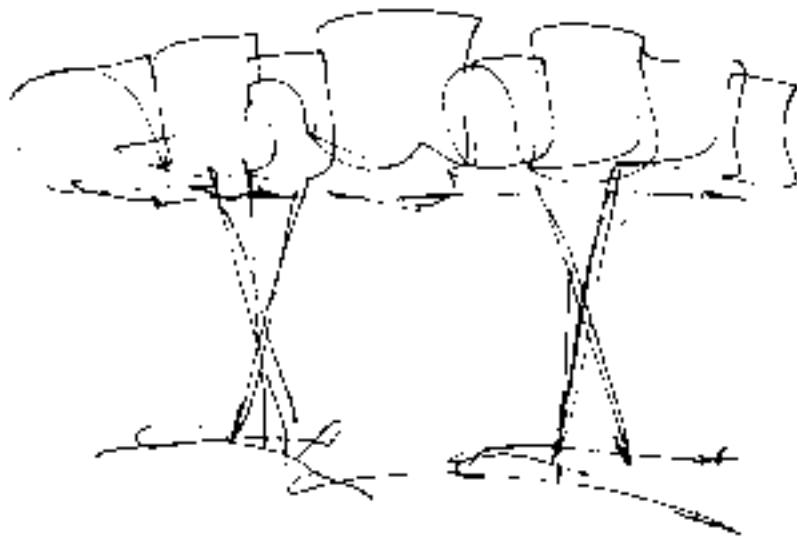
FEDERICO ROVIRALTO SALCEDO, ingeniero técnico industrial (Atisae S.A.).
BARTOLOMÉ MUÑOZ LAMA, ingeniero técnico industrial (Enypsa).
FRANCISCO GÓMEZ VARGAS, ingeniero de caminos (Bureau Veritas S.A.).
JOAQUÍN ANDRADE CASQUERO, ingeniero técnico industrial (Bureau Veritas S.A.).

COORDINACIÓN DE LA PROMOCIÓN

La coordinación del proyecto, entendido éste en su más amplio sentido, el promocional y el ejecutivo, fue llevada a cabo por la sociedad municipal Promalaga S.A., cuyos profesionales más representativos fueron los siguientes:

JOSÉ ESTRADA FERNÁNDEZ, director de la promoción.
JESÚS TERRAZAS ABAD, coordinador económico.
RAFAEL GÓMEZ PETREL, coordinador técnico.

Además de los profesionales relacionados anteriormente han trabajado otros muchos especializados en los ámbitos de la arquitectura, la ingeniería, el paisaje, el diseño y otras materias utilizadas para la ejecución de este edificio, todo ello con independencia de los proyectistas, delineantes, infógrafos, fotógrafos, maquetistas, reprografos y otros cuyo trabajo ha sido importantísimo para alcanzar los objetivos de proyectación y dirección y coordinación de las obras de este edificio, cuya relación exhaustiva no tiene cabida en este libro, lo que no resta importancia y valoración a los trabajos realizados.



TIEMPO II: CONTEXTOS

La Málaga del cambio de siglo (*)

A principios de los noventa, la situación de Málaga se encuentra, como bien apostillaba Carlos Hernández Pezzi, "...a medio camino entre la capital periférica y la "capital del Sur de Europa", pues está inventando su propia infraestructura sin establecer demasiados vínculos con el último de sus periodos vitales, en el que se pasó de la marginación folklórica —a la que estuvo condicionada por su inmediata ligazón a la Costa del Sol— a padecer una inmigración masiva que la ha convertido en una ciudad de seiscientos mil habitantes(...) La renovación arquitectónica de la ciudad se está haciendo sobre bases ajenas culturalmente al regionalismo, o si se quiere, al "pasticherismo" circundante del que es ejemplo la arquitectura turística, que sufre una descontextualización engañosa, abarcando lo ibicenco-mejicano-andaluz con categoría de fraude, cuando no es sino auténtica bazofia construida".⁷

Estas contundentes palabras expresaban magníficamente la realidad de una ciudad que empezaba de nuevo a reconocerse a sí misma, y que arrastraba un legado patrimonial y urbano de muy reciente puesta en valor. Por otra parte, la segregación de Torremolinos como municipio independiente contribuyó a una separación engañosa de Málaga respecto a la Costa del Sol, fenómeno de innegable repercusión cotidiana sobre la ciudad, y frente al que dudosamente podrían oponerse valores de centralidad y de autonomía urbanas, como se ha demostrado con el paso del tiempo. En cualquier caso, la joven cultura urbanística y el fuerte movimiento inmigratorio, unido a las expectativas de inversión que propiciarían los eventos del noventa y dos, van generando la consolidación de Málaga como territorio de un cierto potencial económico. La revalorización del centro histórico y la confirmación paulatina de Teatinos como zona básica de crecimiento, el afianzamiento de la universidad y la culminación de las infraestructuras de acceso a la ciudad, permiten entrever un futuro prometedor. Esto lo acusará inmediatamente la estructura profesional, que crecerá vertiginosamente, permitiendo la incorporación masiva de arquitectos titulados fundamentalmente en las Escuelas de Madrid y Sevilla. El lenguaje arquitectónico en estos años va a ser reflejo de múltiples tendencias, respondiendo a situaciones similares de la arquitectura internacional en general, en momento de plena diversidad lingüística y a la búsqueda de nuevos códigos, una vez consolidado el momento de revalorización de la ciudad histórica. A esto hay que añadir, en el caso de Málaga, la inevitable presencia de la Costa del

Sol, establemente constituida como perenne laboratorio paralelo de experiencias arquitectónicas y urbanísticas. Esta dispersión de la modernidad en múltiples lenguajes se pondrá de manifiesto en los edificios más relevantes e institucionales de la ciudad, manifestándose en ejemplos bien de un nuevo neo-racionalismo de corte historicista, pasando por expedientes de un minimalismo de rigurosa abstracción geométrica en ocasiones, hasta desembocar, a principios de nuestro siglo, en acentos formales y tecnológicos de una cierta deconstrucción, como el espectacular Palacio de Ferias y Congresos.

Una visión panorámica de la arquitectura andaluza de este momento nos la proporciona Víctor Pérez Escolano, al afirmar que "... podrían formarse varias series de obras que permitieran apreciar el estado actual de la arquitectura en Andalucía. Los valores específicos comunes a la calidad pasada y presente, y también futura, de los edificios y ámbitos arquitectónicos de Andalucía permiten establecer distintas series. La oportunidad de 1992 favorece reunir algunas de entre los más destacados edificios construidos en la comunidad autónoma. Un nuevo capítulo del patrimonio arquitectónico andaluz que, como siempre sucedió, es obra de arquitectos andaluces o no andaluces. Un parámetro sustancial de esta arquitectura es la categoría espacial. Construir es formar recintos previamente inexistentes, recintos interiores, abiertos o exteriores, cuya definición viene dada por la relación dimensional, la tecnología y sistemas constructivos, la materia en su textura y color, la captación o emisión de la luz, valores todos ellos que se obtienen a través del dominio proyectual, el uso de recursos y su correcta aplicación material".⁸

Parece, pues, que en estos años, y tras la etapa del compromiso con la ciudad y el descubrimiento de la importancia del control urbanístico, se vuelve a una cierta consideración lingüística de la arquitectura. Los proyectos cuidarán mucho más su carácter de objeto, su diseño constructivo y su capacidad espacial. Estéticamente comenzará a tener importancia la imagen de caja, heredera de un racionalismo arquitectónico absolutamente ligado al Movimiento Moderno, pero contaminada lógicamente de estrategias manieristas posteriores.

Hay una cierta contaminación positiva, en los mejores arquitectos malagueños de este momento, con la consolidada Escuela de Oporto, con la actividad de Álvaro Siza y Souto de Moura como modelos fundamentales de referencia. Y es que la senci-

⁷ Extractado de la introducción (págs. 25 a 28) de Javier Boned Purkiss en *Málaga, el oficio de la arquitectura moderna 1968-2010*, Málaga, Editorial Geometría, 2010.
Carlos Hernández Pezzi. *Málaga inventada*, Arquitectura Viva nº 19, Julio-Agosto 1991, p.51.

⁸ Víctor Pérez Escolano. *La fiesta de la arquitectura. Los valores espaciales de la arquitectura de nuestro tiempo. En Transformaciones: cinco siglos de arquitectura en Andalucía*. Colegios Oficiales de Arquitectos de Andalucía Occidental y Oriental. Sevilla 1992. p.161.

llez, abstracción, similitud cultural y alto grado de adecuación a nuestra economía de esta arquitectura portuguesa va a servir sin duda de inspiración para muchos profesionales. Porque no podemos olvidarnos que en la Málaga de los albores de los noventa, una vez asumido el papel secundario territorial a causa de la Exposición Universal de Sevilla, y comprobándose las inevitables secuelas sufridas por la economía occidental a consecuencia del conflicto bélico iraquí, volverá a desencadenarse una escasez de inversiones públicas en la ciudad. Este hecho, propiciará que el territorio malagueño responda con una coyuntural crisis económica que mitigará momentáneamente sus expectativas, y que supondrá un repliegue profesional hacia los encargos de pequeña escala. Estos encargos, de notorio bajo nivel presupuestario, irán irremediamente unidos al obligado reciclaje que supondrá una nueva forma de producción de la arquitectura, a causa de la revolución informática. Los estudios se reconvertirán, se replantearán su estructura y los arquitectos más jóvenes, autosuficientes gracias a las nuevas tecnologías y sin necesidad gracias a ello, de grandes estructuras empresariales, irán accediendo poco a poco a los diferentes encargos, e incorporándose al mercado arquitectónico de forma numerosa. Asimismo esta generación irá consolidando puestos clave en la Administración y en la Gerencia de Urbanismo, dotando de aires renovadores, casi siempre modernos, a las manifestaciones más cotidianas de la arquitectura pública. Las últimas ediciones de los Premios Málaga de arquitectura no han hecho sino reflejar esta variedad de escalas y tipos de lenguaje, testimoniando una realidad profesional amplia y compleja, y mostrando los diferentes rostros que han ido conformando últimamente la evolución de esta peculiar modernidad arquitectónica malagueña.

El edificio

El Palacio de Ferias y Congresos fue una importante iniciativa del Ayuntamiento de Málaga puesta en marcha en el año 1999. La entonces alcaldesa, Celia Villalobos Talero, lo concibió para dotar a la ciudad de un gran equipamiento llamado a convertirse en uno de los ejes del desarrollo económico y social de la ciudad y consolidar el papel de Málaga como capital y centro neurálgico de la Costa del Sol. El encargo de su realización recayó en el arquitecto Ángel Asenjo Díaz, con el compromiso de proyectar un edificio singular que simbolizase los atributos de modernidad y cosmopolitismo que caracterizan a la ciudad de Málaga.

A la vista del brillante resultado final se puede afirmar que esta obra, además de satisfacer los aspectos estéticos y simbólicos planteados en sus inicios, ha dado respuesta a las complejas exigencias de carácter funcional. Su arquitectura ha conjugado adecuadamente esta variedad de aspectos formales y funcionales.

La búsqueda de la singularidad arquitectónica sólo puede alcanzarse a través de un diseño que consiga la necesaria integra-

ción del edificio en la complejidad del tejido urbano en el que se inserta. En este sentido debe tenerse en cuenta la función que asume este Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, situado al borde de la ronda de circunvalación, como hito territorial de ese eje de circulación que articula la ciudad metropolitana extendida a lo largo de los cien kilómetros de litoral malagueño. El arquitecto autor del proyecto ha conseguido, mediante una interpretación hábil y abierta, satisfacer los importantes requerimientos de orden arquitectónico y urbanístico a los que tenía que dar respuesta este proyecto.

Los edificios públicos del pasado, civiles o religiosos, nos hablan a través de su arquitectura de las ideas, los dogmas o los sueños que albergaron quienes los edificaron a lo largo de los siglos. Este Palacio de Ferias y Congresos ha pasado a formar parte, con su sólida presencia, de nuestro patrimonio cultural y se ha erigido como una señal de identidad de la ciudad.

El edificio del Palacio de Ferias y Congresos de Málaga nos transmite al contemplarlo esa intención de representación simbólica. “La hermenéutica, y la arquitectura como arte, rebasa el funcionalismo que la define abriéndose a lo simbólico. En toda construcción arquitectónica de carácter artístico se da esa resonancia simbólica. Conduce de un modo tan sólo sugerido, alusivo o connotativo a un universo de simbolismo inconsciente y arcaico (...) Por “símbolo” se entiende un signo en el cual queda expresada la inconmensurabilidad entre el significante y lo que con él se pretende significar. El referente del símbolo es inconmensurable y de él tan sólo subsiste un resto cuya relación con el referente es indirecta. El símbolo jamás denota, únicamente connota; jamás designa, sino que alude. Destaca a través de la forma sensible conexiones o asociaciones indirectas, libres, a través de las cuales cierto referente, de carácter enigmático, es aludido”.⁹

En esta obra el autor asume riesgos. Recurre a un lenguaje vanguardista y abiertamente opuesto a la austera estilización que caracteriza las formas canónicas del racionalismo arquitectónico. La virtualidad de esta obra de Ángel Asenjo reside en que su expresión formal opera como una metáfora de la confusión del mundo contemporáneo. Su modernidad reside en la energía que trasmite su aparente caos formal. La fuerza de sus ángulos o el dinamismo que proyectan sus volúmenes y materiales, sugiere la perplejidad de una sociedad sometida a profundas transformaciones.

Partiendo de la idea que la arquitectura está muy unida a la ciudad, pues es en ella, donde se construyen más edificaciones y surgen sus equipamientos de mayor dimensión y protagonismo, como nos recuerda Álvaro Siza, podemos entender mejor un hecho arquitectónico como el Palacio de Ferias y Congresos

⁹ Eugenio Trias. *La lógica del límite*. Ediciones Destino, Barcelona, 1991, p.52-60.

de Málaga, explicar las razones de su construcción en nuestra ciudad porque constituye un equipamiento fundamental de carácter territorial. También podemos aproximarnos a este edificio descendiendo de lo general a lo particular, a partir de la idea de que la arquitectura es sobre todo espacio, luz y color, que son los elementos que determinan las diferentes formas de abordar el proyecto fundamentalmente desde el planteamiento de concebir un equipamiento llamado a adquirir una significativa relevancia en la ciudad. En tal caso es necesario plantearse la búsqueda de un objeto arquitectónico singular que destaque de su entorno y que a ser posible se convierta en protagonista único del mismo.

En las ideas previas, o ideas motrices, presentes desde los primeros esquemas funcionales realizados para desarrollar la formalización arquitectónica del edificio, ya se pueden observar elementos formales bastante próximos al objeto finalmente ejecutado. Estos bocetos iniciales ya dejan entrever las dificultades que surgirán más en el orden urbanístico que en el arquitectónico, ya que es difícil encontrar una correcta relación del edificio con el espacio urbano que lo envuelve. Algo que todavía no está completamente resuelto ya que, a pesar de los años transcurridos, no se han llevado a cabo los estudios ni las intervenciones necesarias para resolverlo adecuadamente. El lugar no es sólo un solar más o menos preferentemente situado. El concepto del edificio como “puerta” de la ciudad y actuando de borde junto a la autovía necesita todavía de un entorno de mayor significación, un proceso de urbanización acorde con la escala y la importancia que posee el edificio. No basta con un gran aparcamiento. El entorno del Palacio de Ferias, en concreto la actual ubicación de la feria de Málaga, necesita de un orden de reflexión que conlleve una actualización, desde un concepto contemporáneo, de la intensidad y complejidad de usos y funciones que el edificio en sí representa y que tan eficazmente desarrolla.

Desde un principio el tema de la escala fue un desencadenante de proyecto, distinto, por su gran tamaño y complejidad, a otros trabajos desarrollados anteriormente por Ángel Asenjo. Este fue justamente el principal reto a afrontar en el proceso de diseño, como significaba oportunamente el propio arquitecto: “... era una situación muy ilusionante, ya que me di cuenta que los requerimientos del proyecto no podían resolverse sólo con criterios estrictamente funcionales, pues los problemas que abordábamos eran más complejos de lo que pensé inicialmente y, en consecuencia, no podían ser resueltos exclusivamente por parámetros racionales, algo que nos invitaba a mí y a mis colaboradores a la creación artística para alcanzar el objetivo que nos habíamos propuesto: concebir un edificio singular, que tuviera un cierto carácter ejemplar, alejándonos para ello de cualquier referencia que pudiéramos encontrar en cualquier objeto real, planteándonos la búsqueda del edificio que se proyectó posteriormente”.

El esquema funcional que daba respuesta al programa propuesto por la promotora, obligaba a ordenar en primer lugar los

grandes espacios destinados a salas expositivas que debían ser complementados con salas de congresos y de restauración, así como con espacios de oficinas y otros usos de servicios e instalaciones, de forma que permitieran su adecuado funcionamiento. También, se debían tener en consideración los problemas urbanísticos e infraestructurales que un desarrollo de esta naturaleza está obligado a solucionar. A la hora de proyectar el edificio la cuestión fundamental a resolver fue la interrelación entre los distintos espacios funcionales del mismo. Para ello no bastaba con plantear que los espacios básicos debían ser rectangulares o formar los elementos a partir de esta forma básica, ni responder a algún tipo de modulación diferente que permitiera resolver con cierta facilidad la formalización de los espacios. Más bien al contrario, lo que había que plantear era la búsqueda de respuestas formales capaces de albergar usos complejos, de forma que aproximara a los proyectistas al encuentro de la composición formal buscada.

Las distintas funciones del edificio se resuelven en un solo plano básicamente horizontal, a nivel de la planta baja del conjunto, para poder acoger de forma multifuncional la gran cantidad de visitantes que en un edificio de este tipo se han de mover con gran facilidad. Para ello, es obligado que su arquitectura permita una fácil lectura de sus espacios y el rápido entendimiento de los mismos, con independencia de que estos estén constituidos por elementos formalmente diferenciados.

Una vez pensado el edificio en su conjunto, a partir de su esquema funcional, quedaba por resolver el exterior para lo que se estudiaron una serie de alzados para encontrar la respuesta adecuada a la idea que se habían planteado para la configuración general del conjunto. El edificio debía ser bastante cerrado para poder comunicar con contundencia, a través de la forma que se buscaba, la expresión de su volumen. Se optó por el metal como material más adecuado, al que se incorporó el vidrio para fracturar sus formas. Aquí se comprobó la importancia que en el proyecto iban a adquirir tanto la estructura como las instalaciones, elementos sin duda determinantes.

El uso del color aplicado a los materiales y estructura metálicos resulta en el edificio asimismo un tema fundamental, pues codifica los espacios, los ordena haciéndolos inteligibles, contribuyendo a magnificar y simultáneamente agilizar el espacio, añadiendo un plus de funcionalidad.

La estructura se concibió a partir de una malla reticular de treinta por treinta metros, en la que se apoyan los pilares —de un cierto diseño formal— que son el soporte de las cerchas y sirven de apoyo a la estructura metálica del conjunto, constituida por elementos de acero normalizados de forma tubular. Esta estructura resulta ser de gran belleza, alcanzando entidad propia desde el punto de vista formal y estético, hasta el punto que resulta difícil admitir la pérdida de su percepción íntegra antes de que fuera envuelta por los elementos de cubrición y por los cerramien-

tos y particiones que requería la edificación. La estructura es en este edificio el elemento fundamental que configura el espacio. Su riqueza formal se logra por la traslación, en horizontal y vertical, de los distintos pórticos que se sustentan el conjunto y actúan como los elementos modulares que la conforman. El resultado es una composición modular cambiante que da lugar a un armazón espacial de acero de gran ligereza, que oculta tras sus formas su enorme rotundidad estructural y que se ha convertido por su fuerza expresiva en el elemento compositivo más destacado del edificio. Definiendo con su forma y color no solo los elementos resistentes, sino también las pautas funcionales del conjunto.

Los cerramientos horizontales y verticales determinan los límites volumétricos del edificio. Se conforman mediante elementos modulares que se apoyan directamente en la estructura hasta convertirse en parte de la misma. De esta forma, la piel del edificio queda adherida a su estructura para manifestarse como un solo elemento y constituirse en expresión básica de su configuración general.

Desde el principio se planteó que el edificio estuviera envuelto por elementos metálicos prefabricados, tanto en las cubiertas como en las fachadas, hasta conformar un elemento unitario sin solución de continuidad. Para lograr la riqueza expresiva que se buscaba, a través de sus brillos y reflexiones, se consideró que el titanio era el material más adecuado, en la búsqueda de una percepción de lo etéreo; material que unas veces se oscurece y se torna opaco, ocultando lo que encierra detrás, mientras que en otras se aclara invitando a participar en el espacio infinito que encierran en su interior. Este bello material, único por su forma de recibir la luz y por el contenido y riqueza de sus refracciones, desde el punto de vista económico resultó inalcanzable. Esta es la razón por la que se utilizó en gran parte del edificio el acero tratado, algo que visto con perspectiva fue una solución acertada. El titanio, por su intencionalidad formal y mayor riqueza expresiva, fue utilizado sólo en los elementos arquitectónicos del conjunto que más lo requerían.

Las fachadas se completan con elementos de vidrio que incorporados en la piel metálica enriquecen la configuración del edificio al recoger y reflejar, de forma estática y dinámica, los elementos que se encuentran en su entorno más cercano y reflejar las luces que recibe desde los espacios próximos y lejanos.

Las particiones son parte fundamental de la arquitectura interior de los distintos elementos funcionales del conjunto, de forma que en los espacios principales, acceso y estancias, se resuelven con murales de piezas de piedra de colores y texturas diferentes, que compuestos de forma modular permiten obtener composiciones únicas en cada uno de los paramentos de estos espacios. Esas diferencias permiten alcanzar una gran riqueza expresiva que, si bien no se percibe de forma directa, contribuye al enriquecimiento general del conjunto. En los espacios expósitos, cuando éstos son elementos de separación entre zonas

de distinta naturaleza, los cerramientos están formados por gaviones de piedras diversas de indudable valor estético y de gran originalidad constructiva. La parte superior de estos espacios se componen de paneles prefabricados pintados a mano “in situ” con técnicas avanzadas de estucado, con los colores de los distintos elementos estructurales en que se encuadran. Los espacios de estancia y encuentro —las salas de conferencias y de restauración— se han resuelto con paneles de madera mediante un lenguaje formal que permite percibir complejas composiciones de aspecto agradable y con un comportamiento acústico deseable. La piedra también ha sido utilizada de forma singular en los solados de los espacios más nobles del conjunto, que se han resuelto dibujando composiciones orgánicas que tienen más que ver con la sutileza ondular de sus volúmenes generales que con la retícula básica compuesta por elementos rectangulares o cuadrados de similares características, como suele hacerse habitualmente. Aquí también ha sido posible realizar la solución de los suelos de estos espacios gracias a la utilización del dibujo mediante programas informáticos.

Tres horas en el Palacio de Ferias

“...Me acerco al Palacio de Ferias y Congresos de Málaga en una mañana soleada. Aparco el vehículo en una gran explanada concebida en suave pendiente y a una cierta distancia ya pueden percibirse sus formas ondulantes destacando sobre el cielo, un suave y sinuoso perfil que se incrusta en su parte sur con un extraño objeto de titanio. Todo este conjunto se vuelve complejo, invita a su descubrimiento, a su comprensión, a medida que nos acercamos al edificio. De pronto, un elemento nuevo se hace patente: una serpenteante y tecnológica marquesina que nos recibe generosa, nos invita a pasar bajo su sofisticado entramado y a acercarnos aún más a una gran fachada acristalada, la que con seguridad contendrá la entrada principal. Esta marquesina es espectacular, alzándose a nueve o diez metros del suelo y jugando alegremente con su trama metálica complejísima, alternando partes más opacas con otras más traslúcidas, haciéndose más densa a medida que nos acercamos a la fachada. Nos recuerda los mejores diseños de una cierta arquitectura de-constructiva, no exenta de cierta ironía, con pilares de formas variopintas, algunos inclinados, y zonas de un vivo colorido. Es un signo de lo que luego acontecerá. Es una obertura, pues a las oberturas corresponde anunciar el espíritu de la obra, el carácter de lo que después se desarrollará, una especie de homotecia conceptual del conjunto total. No he visto una marquesina tan magnífica en ningún sitio. Ni siquiera la marquesina de Bernard Tschumi en el parque de la Villette adquiere esta grandiosidad, si bien es cierto que su cometido es diferente al que posee la diseñada en el parque parisino, mucho más larga y con una función paisajística de otro orden.

Estamos ante una puerta de cristal a la que hemos llegado sin casi darnos cuenta. La entrada del edificio se manifiesta de ma-

nera menos monumental. Pero los pavimentos, las rampas de minusválidos, todo indica que los flujos de personas han de pasar por este lugar, antes de introducirse en la aventura del espacio interior. Una mirada hacia arriba, como distraída, nos abre los ojos ante la belleza del titanio, que reviste un elemento geométrico de gran fuerza expresiva, incrustado, como decíamos anteriormente, en las suaves naves ondulantes. Aquí, en estos encuentros, es donde siempre se manifiesta la complejidad de la arquitectura, donde las relaciones entre aspectos diferentes pueden darnos la clave del carácter, de la voluntad concreta de un diseño. El objeto de titanio está formado a su vez, en la parte alta, por diferentes partes fragmentadas que presentan una cierta voluntad de independencia, como si el resto del edificio no fuera con ellas. Hay algo misterioso en este encuentro, en este difícil maridaje, dos poéticas posiblemente complementarias, casi del todo contrapuestas, que se alimentan mutuamente, y que se presentan como indicio, como sospecha de una idea, de una forma de hacer. Se produce un instante de reflexión, ante estas grietas, ante estos pliegues de titanio tan significativos que nos quieren contar una historia, paradójica, dada la violencia geométrica con la que termina el conjunto. Una pieza afilada, como una quilla de barco, justamente la que se distinguía desde la autovía con tanta autoridad volumétrica, protagonizando, con una gran personalidad, la imagen del Palacio.

Una vez en el interior, y tras rebasar el espacio previo de control, se nos ofrece el gran vestíbulo principal, con toda su variedad de lenguajes, un collage de colores y texturas de gran riqueza, donde todos los elementos están diseñados y juegan un papel espacial y compositivo determinado. El techo metálico y la estructura color naranja, donde la ola se manifiesta perfectamente y nos lleva a comprobarlo en la intersección producida por el plano vertical de cristal, con una carpintería de despiece absolutamente minucioso, que dota al espacio de una gran luminosidad. Los aplacados de mármol, las obras pictóricas en tonos azulados, los puestos de información con sus pequeñas marquesinas constructivistas, el suelo de mármol originalmente despiezado y brillante, el muro cortina de vidrio que deja ver el exterior con la gran explanada... todos estos elementos hacen de este espacio un lugar pleno de significados y que prefiguran casi en su totalidad lo que va a ser la estética general del edificio. Hay un espectáculo barroco del diseño, en el sentido de los planos de planta baja y alta absolutamente diferenciados en textura y materiales, y donde suelos, paredes y techo ofrecen, cada uno a su manera, una estructura narrativa y diferente (estructura narrativa diferente). La transparencia literal del vidrio anticipa futuros espacios, pudiéndose percibir desde este gran vestíbulo principal tanto el enorme espacio dedicado a restaurante como la escala paisajística que ofrece el exterior. Los murales de piedra, a modo de motivos decorativos de variadas geometrías, nos recuerdan la voluntad artística del edificio, el alarde que se efectúa de un lenguaje personal que por fin puede desarrollar todo su talento y capacidad. Los techos de transición entre espacios resultan bien elocuentes a este respecto, pues suponen

de nuevo una visión escultórica y seriada de gran riqueza en volúmenes y texturas.

El espacio dedicado a restaurante es un festival de colores, tanto debido a las vigas y pilares de la estructura metálica como a los paneles de los paños verticales, un estudio en este caso de las gamas rosa, naranja y gris, aleatoriamente combinadas. Esto en el plano alto, mientras que en el bajo se introducen unas series en bajorrelieve de madera que recuerdan los mejores trabajos de Pablo Palazuelo. Como en el mejor barroco, los acordes de la materia se despliegan en todas direcciones, en un claro diálogo entre los planos humano y divino (planta baja y primera). El suelo es como un espejo, de mármol exquisitamente pulido, que llena de reflejos el ambiente. Es realmente un Palacio.

Me introduzco en las grandes naves de exposiciones, espacios enormes de tipo industrial donde los nervios de colores se multiplican acentuando las formas ondulantes de la cubierta, desdoblados a su vez en tubos de aire acondicionado de gran diámetro y en vigas metálicas estructurales. Los colores marcan, codifican el espacio. Estamos en el interior de un barco, con un techo ondulado de vivos colores verdes a gran altura, y presidido por grandes tubos de ventilación color rojo. Es todo un espectáculo para los sentidos, a la vez que grandes puertas-celosía de geometrías sofisticadas separan estas naves del patio central de operaciones, auténtico corazón del edificio, por donde todo pasa, por donde todo circula, el que todo organiza. De pronto, nos encontramos en el exterior. Uno de los techos ondulantes ha desaparecido para convertirse en zona de carga y descarga. Este espacio se convierte en testigo leal de la febril actividad que diariamente rentabiliza este edificio. El tráfico de grandes camiones es incesante.

El patio es inherente a toda arquitectura mediterránea. Todo gira en torno a un patio, y aquí no podía ser menos. Es un espacio muestrario de los elementos que conforman básicamente el edificio. Se dejan ver las seductoras cubiertas, y el espacio abierto es ocupado por una estructura metálica ondulante de colores vivos que nos recuerda la estética general, a modo de cubierta "en negativo", con un fantástico porche perimetral de pilares en forma de "v" de vibrante color amarillo. Cuatro esculturas contemporáneas correspondientes a las cuatro estaciones ocupan las esquinas del patio, y las formas ondulantes de las oficinas y pequeñas salas que vierten a él, se ofrecen en variedad de tamaño y significancia en sus diferentes vuelos, a modo de homotecia, en clave de friso escalonado a pequeña escala, de las naves principales. Es un patio de escala adecuada para la función de acoger a los congresistas, un patio que recoge, simboliza y tiene la fundamental virtud de organizar todos los recorridos que se dan en el interior del edificio. Los collages geométricos de piedra y mármol de los cerramientos de planta baja se siguen manifestando, son todos similares pero ninguno se repite. El arquitecto continúa diseñando. Es un espacio que deja ver la tecnología, el concepto general, y desde el que se vis-

lumbra la parte de oficinas que se eleva por encima de la planta primera con su revestimiento de titanio, apareciendo de nuevo de forma misteriosa, hablándonos de otra geometría, de otro orden, que también convive con el orden general. Los techos del porche continúan ofreciéndonos todo un repertorio de abstracción musical a base de series escultóricas con pequeñas protuberancias, a modo de teclados invertidos. Series numéricas, rítmicas, en clave distinta, hermética.

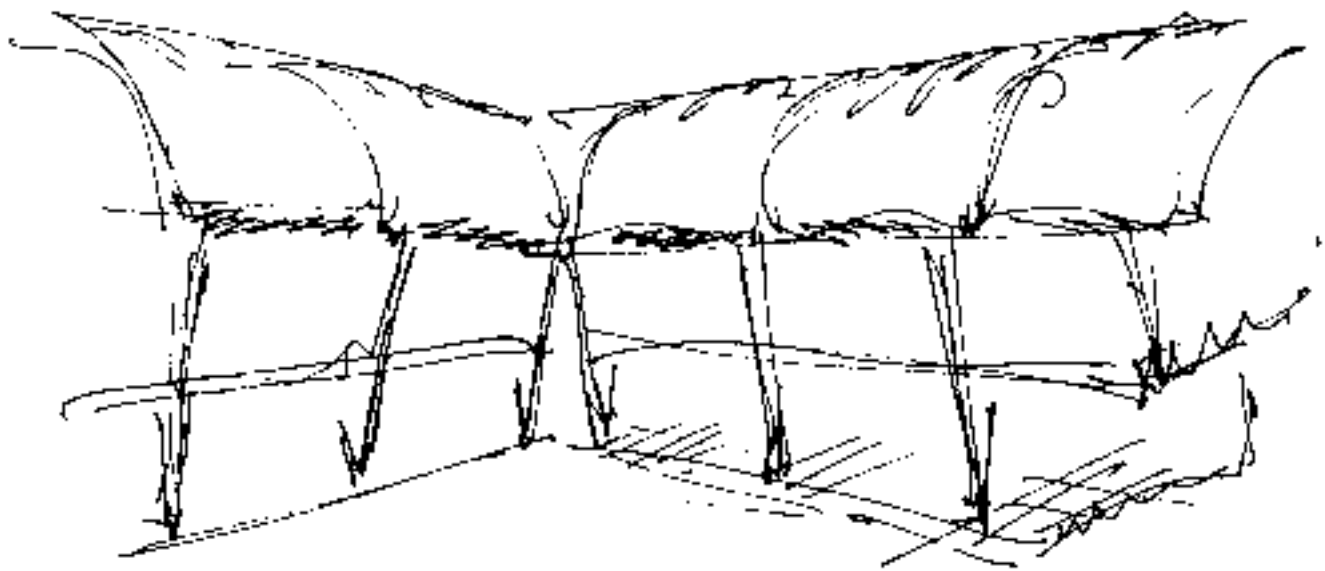
Entramos en los diversos auditorios, tres en total, que dan todos al patio. Tienen tamaños diferentes pero todos son una cueva, una auténtica cueva labrada en madera oscura, pensada para el aislamiento y la máxima concentración. Doy una palmada y por el eco deduzco que el tiempo de reverberación parece perfectamente controlado. Detrás de ellos se desarrollan las diferentes aulas de congresos, vertiendo todas ellas, a través de superficies acristaladas, a la autovía cercana. La ciudad es ahora el paisaje.

Volvemos a la zona de la entrada con el fin de tomar el ascensor que nos llevará a las plantas de oficinas, que se elevan sobre las naves ondulantes con sus geometrías fragmentadas y su revestimiento metálico. Tomamos un ascensor panorámico, a medias entre interior y exterior, que se abre paso entre los pa-

neles de titanio. Nadie puede percibir que estamos dentro del cuerpo del pez, y que los dos últimos despachos son los extremos de su cola. El despacho principal vuela sobre la nave principal hacia la autovía, sujetado por un tridente de finos pilares que se manifiestan cada uno con una inclinación diferente. Hay algo atávico, a-temporal, en este lugar. El forjado no toca las naves, flota sobre ellas. La atmósfera se vuelve del todo abstracta, funcional, sin luz natural. Tan sólo los techos continúan hablándonos musicalmente con sus resaltes seriados, de un cierto aire expresionista. No hay un solo encuentro a noventa grados. No hay ningún elemento rectangular, tan sólo alguna pared de color naranja.

Vuelvo al vestíbulo principal y observo su cerramiento de vidrio a contraluz: miles de barras, un auténtico encaje de conglomerados metálicos de muchas dimensiones, y color, mucho color.

Salgo al exterior y la sombra de la gran marquesina me recoge de nuevo. Llevo aquí casi tres horas y tengo la sensación de que no lo he visto todo. El palacio de Ferias es una aventura de corte barroco, una delicia para los sentidos, un edificio que funciona a las mil maravillas. Un repertorio cercano a todas las artes, volcadas en un ejemplo de arquitectura.



INTERLUDIO I: DE LO BELLO Y LO FEO

Juan Daniel Fullaondo, en una de sus clases de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid, impartidas durante el curso 1985-1986, entre otras muchas cosas, nos dijo: "... sobre gustos es de lo que más hay escrito, así que conviene que lean ustedes algo al respecto".

La belleza y la fealdad

El concepto de belleza, igual que el de fealdad, depende no sólo de las distintas culturas que lo interpreten, sino también de las distintas épocas en que sea tomado en consideración. En este sentido, Umberto Eco, en su *Historia de la fealdad*¹⁰, recoge en un capítulo titulado "Para ellos eran feos", una selección de críticas despiadadas hechas por expertos de la época a obras de artistas que hoy consideramos extraordinarios. Veamos algunas de ellas:

Las composiciones de Johan Sebastián Bach carecen totalmente de belleza, de armonía y, sobre todo, de claridad. (Johan Adolph Scheibe, *Der kritische Musikus*, 1737).

Una orgía de estruendo y de vulgaridad. (Louis Spohr sobre la primera interpretación de la Quinta Beethoven).

Si hubiese sometido sus composiciones (Chopin) al juicio de un experto, éste las habría destruido. En cualquier caso, me gustaría hacerlo yo. (Ludwig Rellstab, *Iris im Gebiete der Tonkunst*, 1833).

Rigoletto es floja desde un punto de vista melódico. Esta obra no tiene ninguna posibilidad de formar parte del repertorio. (*Gazette Musicale de París*, 1853).

He estudiado detenidamente la música de ese canalla. Es un bastardo sin calidad alguna. (Tchaikovski, en su *Diario*, refiriéndose a Brahms).

Dentro de unos años, *Las flores del mal* se recordará sólo como una curiosidad. (Émile Zola, con ocasión de la muerte de Baudelaire).

Probablemente tenía dotes de gran pintor, pero le ha faltado voluntad para llegar a serlo. (Émile Zola sobre Cézanne)

Es la obra de un loco. (Ambroise Vollard, en 1907, refiriéndose a *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso).

Debo ser muy duro de mollera, pero no acabo de entender cómo un señor puede utilizar treinta páginas para describir cómo se vuelve y se revuelve en la cama antes de dormirse. (Informe de lectura sobre la *Recherche* de Proust).

Señor, ha sepultado su novela en un cúmulo de detalles que están bien diseñados pero que son absolutamente superfluos. (Carta de un editor a Flaubert sobre *Madame Bovary*).

Walt Whitman tiene la misma relación con el arte que un cerdo con la matemática. (*The London Critic*, 1855).

Imposible vender historias de animales en los Estados Unidos. (Informe de lectura sobre *Rebelión en la granja*, de George Orwell, 1945).

Acabo de leer el *Ulises* y me parece un fracaso. Es prolijo y desagradable. Es un texto basto, no sólo en sentido objetivo, sino también desde el punto de vista literario. (Del *Diario* de Virginia Wolf).

Ese muchacho no tiene el más mínimo talento. (Manet a Monet, sobre Renoir).

Lo que el viento se llevó será el fracaso más clamoroso de la historia de Hollywood. Estoy muy contento de que los problemas sean para Clark Gable y no para Gary Cooper. (Gary Cooper después de haber rechazado el papel de Rhett Butler).

No sabe declamar, no sabe cantar y es calvo. Se defiende un poco en el baile. (Directivo de la Metro, después de hacerle una prueba a Fred Astaire, 1928).

Estos comentarios también se dan igualmente en el universo de la arquitectura, de forma bastante más frecuente de lo que pudiéramos pensar, y no solamente entre los considerados "expertos", historiadores, críticos o profesionales de la misma. Existe una especie de "élite del buen gusto" que siempre ha considerado desagradables o ridículas ciertas manifestaciones, tendencias o edificios ya construidos, apelando a una estética que se postula como "verdadera", pero que casi siempre es el resultado de una visión sesgada o limitada del complejo fenómeno arquitectónico. Es duro asimilar, pero es así, que los prejuicios culturales abundan más de lo debido, que realmente la coherencia como arquitecto es difícil, el control del lenguaje también, y desde luego es muy complicado saber leer las obras de arquitectura, comprenderlas, captarlas. Lógicamente el inhibido, como comentaba inteligentemente Juan Daniel Fullaondo, "...niega

¹⁰ Umberto Eco. *Historia de la fealdad*, Turín, Ed. Lumen, 2007.

valor a todo lo que le resulta difícil o imposible. Una lengua tan sólo es bella para el que la conoce y sabe controlarla. En el fondo, hay bajo esto un problema de educación, siendo notoria la crisis actual de formación artística y arquitectónica. Resulta así mucho más fácil derivar hacia valoraciones socio-económicas, factores importantes dentro de la aventura arquitectónica pero no los únicos, y que de hecho, no caracterizan definitivamente el hecho arquitectónico, que sigue prendido de un gran número de perplejidades. Y es que la crítica se estanca a menudo en situaciones de contenido y se olvida de las difíciles implicaciones lingüísticas a favor de reconocimientos de otro tipo, manejando una especie de ley de mínimo esfuerzo interpretativo”.¹¹

Por otro lado, resulta difícil saber cuál es la estética dominante, que no sólo va ligada a una élite política o económica, sino también, en el caso de la arquitectura actual, a la fijada por un cierto tipo de profesional eficiente, generalmente ligado ideológica y estéticamente a la arquitectura moderna, sobre todo en lo que ésta posee de funcional y racionalista. La prueba de fuego está representada fundamentalmente por la fobia que este “grupo cultural” demuestra hacia determinadas arquitecturas de los años sesenta, sin duda una etapa marcada por altas dosis de experimentalismo en las formas y volúmenes. Porque... ¿cuál es la opinión imperante sobre el Palacio de Ferias y Congresos? ¿Gusta o no gusta, y a quiénes? Esta es una situación realmente interesante, y que podríamos resumir atreviéndonos a aseverar que es el primer edificio “contemporáneo” (por no decir “moderno” y utilizar un término más preciso) construido en Málaga que gusta más al pueblo llano que a los mismos arquitectos (considerados en principio “expertos” en el tema). Esto sí que es realmente analizable, y hace sospechar que los arquitectos (no todos, desde luego) están poco preparados para enfrentarse a lo considerado por ellos mismo como fenómeno “no-arquitectónico”, por lo que automáticamente apelan a la poética de lo “extraño” para justificar parte de su crítica.

La poética de lo extraño. “Titanio sí, gracias”

Para entender esta poética, y en el caso del edificio que nos ocupa, podríamos comenzar justamente reflexionando sobre los aspectos que gustan, preferiblemente, como hemos comentado, a los no arquitectos, analizándolos en la forma siguiente:

UBICACIÓN Y ESCALA

El edificio, por su ubicación y su escala, se erige por sí mismo en nuevo monumento de la ciudad, y simbólicamente en puerta de la misma. Su proximidad a una arteria de tráfico con una intensidad media diaria de circulación gigantesca permite asimismo que sea percibido diariamente por miles de personas que viven o trabajan en el entorno. El ciudadano entiende el edificio

en primera instancia desde el coche y lo hace suyo poco a poco. La escala y la ubicación contribuyen pues diariamente a su asimilación, y trasciende la poética del “objeto encontrado” para incorporarse lentamente a la iconografía de la ciudad. “No hay un orden establecido, es el azar el que hace que varios objetos se relacionen, se encuentren y emerja algo que impacta en el espíritu del artista y lo considere su obra. Esta obra aparece por casualidad, en el artista no ha habido un fin preconcebido, la obra ha surgido del azar, en el momento que la unión o dispersión de objetos ha ocasionado el impacto espiritual del sujeto. El *objet trouvé* se convierte en algo encontrado y cambiado por casualidad en una elección promovida por estructuras psíquicas impulsoras de vivencias. Este retorno surrealista al azar implica una aproximación a la realidad y a la vida. El arte objetivo se basa en la provocación, en hacer que la gente despierte de su rutina y se enfrente a la vida de una manera diferente, no aceptando lo establecido. Cualquier gesto, cualquier objeto por inútil que parezca, puede ser utilizado para crear, sino belleza, algo diferente, algo que haga pensar que hay más de lo que nos presentan, que se sea el propio artífice de la propia vida, no de una vida alienada”.¹²

Este es uno de los motivos, entre otros, del fracaso del homónimo Palacio de Congresos de Torremolinos, joya arquitectónica moderna que jamás se distinguió bien desde el coche, y de difícilísimo acceso peatonal.

TEXTURAS

“Mira papá, es como el Guggenheim”, expresión que cualquier chaval utiliza en cuanto se da cuenta de la textura de ciertas partes del edificio, no significando esto un menosprecio hacia lo que podría considerarse, no sin cierta demagogia, una incorporación literal de materiales utilizados por arquitecturas “frívolas y mediáticas” de gran divulgación. Esta frase significa posiblemente mucho más, el descubrimiento de que las chapas metálicas y el cristal pueden conformar edificios importantes, en definitiva, la extrañeza superada por la curiosidad, hacia una arquitectura monumental que no es de piedra ni posee ornamentación. La textura del edificio se convierte en un tema en sí mismo, recurso que empieza a producirse en los años cincuenta y sesenta y que lamentablemente habíamos olvidado.

FORMAS Y CURVAS

Por fin la arquitectura moderna no es un aburrido paralelepípedo lleno de “ventanitas” todas iguales. Por supuesto que estas formas curvas ya han sido utilizadas en otros edificios, en Holanda, en Inglaterra, en aeropuertos, en edificios públicos, fundamentalmente. Pero eso el malagueño medio no lo sabe, ni tie-

¹¹ Juan Daniel Fullaondo. *Nueva Forma*. nº 110, Madrid, abril-mayo 1975, p. 14.

¹² Nelson Goodman. *¿Cuándo es el arte?* <http://aparterei.com> (*¿When is art? The arts and cognition*). Eds. David Perkins & Barbara Leondar. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1977.11-19. Versión de C.E Feiling).

ne por qué saberlo sin ser aficionado o experto conocedor de la arquitectura. Para él lo singular y extraño es que un edificio moderno sea “como una ola” y tenga tanto movimiento en sus tejados. Esta percepción se intensifica y se precisa en el interior, cuando se comprueba que este movimiento es posible gracias a las nuevas y modernas estructuras metálicas.

ALARDE ESTRUCTURAL Y FORMAL

La marquesina de entrada (fantástica), los pilares inclinados y los vidrios extra-plomados (inquietantes), las grandes vigas serpenteantes (espectaculares), la esquina-cuchillo de la fachada a la autovía (tan difícil), todo contribuye a la extrañeza, todo es nuevo. No habíamos visto nunca antes esos atrevimientos formales, y tendemos a pensar, sin estar lejos de la verdad, que son posibles gracias a las tecnologías de construcción actuales.

EL INTERIOR: EL COLOR Y LOS MATERIALES

Conductos de aire acondicionado enormes de colores vivos, paneles de aislamiento ofreciendo gamas enteras de color en las paredes, muros de mampostería dentro de mallas de acero que ocultan puertas móviles, el techo como espectáculo de tubos de colores que envuelven un ambiente único, para el uso social importantísimo del comercio y el intercambio.

En definitiva, este edificio representa la arquitectura moderna en claves de poética de repertorio a base de soluciones concretas, algunas de ellas ya empleadas en otras situaciones pero al servicio de una idea de nuevo-barroco, estilo éste tan querido por los malagueños, por el simple motivo que era el estilo de la distorsión y del movimiento en fachadas, aspectos entendidos como anti-modernos por definición, por el pueblo llano.

No deja de resultar paradójico que tengan que darse este tipo de fenómenos singulares de “intrusismo” para que se produzcan saltos cualitativos en la percepción que de la arquitectura tiene toda una comunidad. Cualquier posible detalle de “mal gusto”, en este sentido, se doblaría sin duda ante la realidad de que este edificio es en sí mismo una lección-muestrario de muchos elementos de la arquitectura contemporánea, y eso en Málaga no es cosa baladí, qué caramba, sino un fenómeno muy de agradecer.

La pedagogía del intruso

—Uno de Bilbao a otro: ¿Sabes que el Guggenheim ése nos ha costado una barbaridad de millones?

—Respuesta: ¡No importa, hombre!, mientras meta goles...

Lo que produce la risa en esta situación es la percepción de una situación o idea en dos marcos de referencia bien consistentes pero totalmente incompatibles, el económico-arquitectónico y

el deportivo-futbolístico, y su encuentro por error en un mismo plano. Veremos sin embargo como la respuesta puede ser interpretada, sin perder ni un ápice su carácter cómico, en varias claves diferentes, según el nivel de creatividad del sujeto. El chiste siempre puede describirse como una colisión entre universos de discurso, o intersección de marcos de referencia, o confusión de contextos, pero debemos recordar que cada una de esas expresiones se refiere a patrones específicos de actividad que, aunque flexibles, son gobernados por un conjunto de reglas fijas.

Arthur Koestler, en sus estudios sobre el acto creativo, asegura que el ejercicio de una habilidad siempre se halla bajo el control dual de a) un código fijo de reglas (sean innatas o adquiridas por aprendizaje), y b) por una estrategia flexible, guiada por indicadores del entorno, por “el terreno que se pisa”. Nos recuerda Koestler... “¿cuál es el valor funcional de la risa? La risa es un reflejo, pero único en tanto no parece servir a fin biológico alguno, así que podríamos decir que es un reflejo de lujo. Su única función útil, según podemos colegir, es aliviar temporalmente las presiones de tipo utilitarista (...) Cuando dos matrices de percepción o intelecto independientes interactúan, el resultado es tanto una colisión que termina en risa, como una fusión que provoca una nueva síntesis intelectual, o bien una confrontación en la experiencia estética”.¹³

Y es que con respecto a la respuesta del segundo ciudadano bilbaíno a lo costoso que ha resultado el Museo Guggenheim, tras una primera lectura evidente, la de corroborar el desconocimiento total del fenómeno objeto de la pregunta, se podría plantear una segunda lectura, creativa, irónica, intelectualmente propositiva. ¿Podría entenderse el hecho de “meter goles” como una metáfora cultural que nos pueda desvelar cómo un edificio, en este caso el polémico Museo Guggenheim de Frank Gehry, ha trascendido una serie de debates periféricos para erigirse por derecho propio en una de las más importantes manifestaciones arquitectónicas de finales de siglo? La respuesta del segundo ciudadano bilbaíno sería así una respuesta creativa, haciéndonos entender que la expresión “meter un gol” en este caso, se plantea como fundamental desencadenante para el desarrollo y puesta en escena cultural y arquitectónica de la ciudad de Bilbao, por encima de actitudes estéticas mayoritariamente conservadoras, como de hecho ha sucedido.

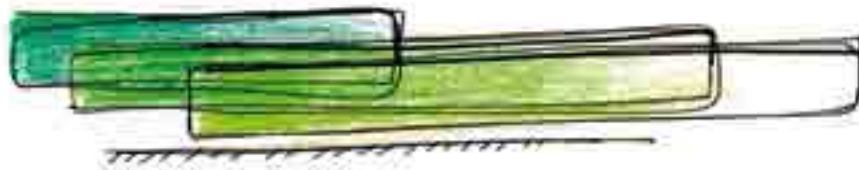
En esta línea podemos argumentar que el acto creativo depende primariamente del efecto sorpresa: el denominado choque bisociativo. Para causar sorpresa el creador tiene que tener sus dotes de originalidad, es decir, la habilidad para romper las rutinas estereotipadas del pensamiento. El artista, el arquitecto creativo, añadiríamos, opera siempre en más de un sólo plano. Tanto si pretende comunicar un contenido social como si desea que se comprenda o se signifique en la ciudad un cierto tipo de ar-

¹³ Arthur Koestler. *El acto de la creación*. CIC (Cuadernos de Información y Comunicación), 2002, 7, 189-220. ISSN: 1135-7991.

quitectura, debe proporcionar sacudidas mentales, producidas por la colisión de matrices incompatibles. Para cada situación o tema dado debe conjurar a un intruso apropiado o inapropiado que proporcione esa sacudida. Una breve mirada por la mejor arquitectura de cualquier momento histórico, incluso la más contextualizada, nos confirmará ineludiblemente este hecho.

Es evidente entonces que el Palacio de Ferias y Congresos de Málaga se nos presenta como un “intruso” en la arquitectura de

la ciudad, y Ángel Asenjo como un arquitecto creativo que ha sabido producir esa sacudida, romper la escena dramática y meter, con sentido del humor, un gol por la escuadra a una cierta mentalidad arquitectónica conservadora. Mentalidad conservadora anclada como siempre en el aparentemente sólido terreno de las aburridas “cajas” minimal-funcionalistas, que se esgrime casi siempre por arquitectos mucho menos creativos sin duda, que se auto-erigen recurrentemente como líderes del rigor y la profesionalidad arquitectónicas.



TIEMPO III: ECOS DE SOCIEDAD

De lo mediático

Pocos, por no decir ninguno, son los estudios existentes que traten en profundidad qué papel puede o debe cumplir un edificio en la formación de la imagen de la empresa. Esto se debe principalmente a que el concepto de comunicación corporativa es relativamente reciente. Tan reciente como el descubrimiento de la capacidad comunicativa de la mayoría de sus elementos. Por decirlo de alguna manera, la empresa se encontró con nuevas y poderosas armas pero sin instrucciones de uso. La mayoría de autores que tratan el tema no dudan en incluir la arquitectura en sus listados de elementos comunicativos, sin embargo lo hacen de un modo referencial y escueto. Si se acepta de hecho la función comunicativa de la arquitectura, el primer planteamiento que debe hacerse es qué tipo de comunicación puede transmitir un edificio y cómo lo hace.

Vivimos inmersos en la cultura de masas, cultura producida por las normas de la fabricación industrial en masa y divulgada por las técnicas de comunicación de masas (los mass media). Para bien o para mal, la arquitectura de nuestro tiempo ha superado unas posiciones iniciales de carácter elitista, justamente cuando ha encontrado, expresado y dialogado con esta cultura de masas (valores urbanos, y fundamentalmente de consumo).

Así, desde la arquitectura en concreto, "... no reconocer el valor simbólico y el diseño de las formas de las nuevas estructuras, sus significados latentes, sus caracteres fantásticos bajo una función práctica más o menos aparente, equivale a no profundizar en el problema, renunciar a la intervención y confiar la organización del territorio a la capacidad formativa de la tecnología. (...) Justamente en el proceso de la comunicación hay indicios útiles para la actividad arquitectónica contemporánea"¹⁴.

En el caso del Palacio de Ferias y Congresos de Málaga este proceso de comunicación se inicia, aunque sea debido a aspectos parciales de su diseño, desde un afán de hacer figurativos determinados aspectos del edificio, una intención de cierto grado de iconicidad, centrado en las formas y volúmenes revestidos de titanio, y que vistos en planta recuerdan la morfología de un pez. La extrañeza con que estas formas y volúmenes se nos muestran en el nivel de la percepción normal (peatonal o en automóvil) nos remite sin embargo a la posibilidad de esta concepción icónica a través de la textura de titanio, en clara referencia a las escamas de los peces. Tan sólo si lográramos percibir el edificio desde el aire se nos haría patente este acercamiento a lo icónico, como se deja ver perfectamente en su maqueta final. El nivel

de acercamiento del gran público a este tipo de estrategias de diseño resulta inversamente proporcional, como hemos comentado en otro capítulo de este trabajo, al realizado por una clase arquitectónica anclada en la abstracción geométrica, y para la que este tipo de operaciones no suponen sino un nivel de gratuidad y frivolidad intolerables. La estética abstracta y geométrica es suplantada, aunque no totalmente si observamos las fachadas de este Palacio de Ferias, por una operación de corte icónico que sin duda ha conseguido entre el gran público, (aunque su percepción del fenómeno nunca sea todo lo completa que debiera), suscitar un interés y un acercamiento positivo a la arquitectura del edificio. En términos semióticos, "...el problema central de esta clase de imágenes se sitúa en un ámbito conceptual afín al cognitivamente conocido como "reconocimiento de objetos", con la particularidad de que estas imágenes proponen el reconocimiento de objetos a través de su representación, lo que da origen al problema conocido como "iconicidad". En general, ofrecen la apariencia de imágenes perceptuales, y su construcción material está destinada a provocar, en el intérprete, la operación de configurar un atractor existencial, con las componentes dinámicas que posea almacenadas en su memoria visual. La calidad en cada caso, no obstante, puede ser imaginaria, con todas las posiciones intermedias del gradiente que distancie a la imagen material visual de la realidad, o sea, de la efectiva imagen perceptual tal como se la ha aprendido a construir filogenética y socialmente(...) El productor propone una percepción visual y el intérprete percibe una propuesta visual cuya fundamental relación de representación se establece como sustituto de la imagen perceptual que hubiera sido el resultado, en la retina, de una efectiva percepción o de una percepción posible o imposible, pero imaginable".¹⁵

Una vez trascendido este primer nivel de acercamiento, la estrategia de Ángel Asenjo como autor del Palacio de Ferias reside en la confianza de que esta operación de inserción de lo icónico en un sistema volumétrico totalmente diferente, como el que suponen las ondulantes naves del edificio, suponga un nivel de reflexión de orden mayor.

Se pone, pues, en cuestión, uno de los principios básicos de la arquitectura moderna y del diseño: el de conseguir la expresión mediante los propios elementos del edificio o del objeto, sin tener que recurrir a la superposición o aplicación de elementos decorativos u ornamentales, como lo han hecho tradicionalmente las artes aplicadas. El edificio del Palacio de Ferias y Congre-

¹⁴ Renato de Fusco. *Arquitectura como mass-médium*. Barcelona. Ed. Anagrama, 1970.

¹⁵ Juan Magariños de Morentin. *Las semióticas de la imagen visual*. [http://www.centro-de-semiotica.com.ar/vision.html#LA\(S\)](http://www.centro-de-semiotica.com.ar/vision.html#LA(S)).

sos de Málaga, si se puede considerar publicitario, es gracias al pez de titanio y en parte a la estructura ondulada de sus cubiertas, ofreciendo estas dos cuestiones unos niveles de interpretación que no son estrictamente arquitectónicos ni disciplinares.

Visiones / comentarios

Se recogen a continuación percepciones sobre el edificio de personas muy relevantes del panorama intelectual y social de esta ciudad, cuyas ideas normalmente trascienden del ámbito personal, para pasar a formar parte del ámbito local, razón por la que normalmente se insertan en el patrimonio cultural de esta ciudad. Este hecho confiere a estas percepciones que a continuación recogemos sobre el Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, un valor indudable, con independencia de que estén llenas de inteligentes pinceladas y expresadas con una indudable finura literaria, sin que por ello renuncien a analizar el edificio con juicio crítico, aunque no exento del cariño y amistad, que todos ellos profesan al arquitecto autor de esta obra.

El Palacio de Ferias o la dignidad del monumento periférico

SALVADOR MORENO PERALTA

Arquitecto y urbanista, académico de San Telmo

La ciudad está a la espera de una poetización

JORGE LUIS BORGES

Hubo un tiempo en que las ciudades eran inteligibles, porque se sabía dónde empezaban y donde acababan, dónde estaban sus centros, dónde sus rincones y dónde sus puertas. La geografía del paisaje era así una geografía del espíritu: nuestro pensamiento se reflejaba en la ciudad y la ciudad, a su vez, condicionaba nuestro pensamiento, como enunció Lewis Mumford. En cualquier caso la ciudad era inteligible porque podía ser representada, por la pintura, por el dibujo o por el grabado. Cuando la ciudad creció pudo seguir siendo representada por la magia de la narrativa. Más difícil todavía, cuando la ciudad explotó en el continuo urbano de una metrópolis inabarcable, la fotografía, el cine y el montaje acudieron en nuestra ayuda para recomponer su unidad anímica. Pero era la unidad de una piel estirada hasta el desgarrar, con unos huecos en los que la ciudad parecía haberse desvanecido, agujeros negros de urbanidad en los que todo rasgo de caracterización se disolvía en la anomia: vacíos, en definitiva, que precisaban recuperar su urbana dignidad de lugares.

En el llano de Málaga comprendido entre el Guadalhorce y el Guadalmedina, la expansión radial de la ciudad desde su centro histórico, con su complementaria teoría de arcos concéntricos, quedó violentamente sesgada por la traza de una autopista cuyo surco dio lugar a ribetes de geometrías imposibles, sembrando a su paso un reguero de "no-ciudad". Hasta que la alcaldesa Celia Villalobos y el arquitecto Ángel Asenjo tuvieron el valor de construir allí el Palacio de Ferias y Exposiciones.

Hubiéramos preferido decir que la construcción de este edificio era una iniciativa normal en el equipamiento urbano de una importante capital española, y no un insólito acto de valor político y arquitectónico. Pero las dificultades intrínsecas que conlleva la construcción de un edificio tan notoriamente representativo y funcionalmente complejo como éste se veían incrementadas aquí por la necesidad de romper la espesa costra de burocracia, rusticidad política y provincianismo estético que obstruye la afloración de una nueva Málaga, a pesar de ello, incontenible. Estas dificultades eran, pues, el sobreprecio que había que pagar por que Málaga entrara por la senda de la normalidad. Aunque... ¿Realmente estamos ante una obra "normal"? El arquitecto Ángel Asenjo, que se encuentra en la cúspide de una dilatada vida profesional —ligada a un indiscutible éxito social desde el momento en que sus méritos han sido ampliamente reconocidos por el gran público— podía haber afrontado este reto como un guiso de "normalidad" arquitectónica logrado

a base de mucha profesionalidad constructiva, racionalidad funcional y unos toques de alta tecnología, todo ello cocinado al fuego lento de la corrección política, que le acabaría dando al edificio una dorada capa de modernidad sin estridencias. Estábamos tan ayunos de alta cocina arquitectónica que el plato habría de tener un éxito seguro. Pero es sabido que la categoría artística, profesional o deportiva se mide por la capacidad de asumir riesgos en los momentos más comprometidos, de estar a la altura de las circunstancias. Aquí la circunstancia era ese paisaje descompuesto de la ronda exterior, ese “desventramiento” de las patologías urbanas de los setenta ofrecidas como tratamiento de choque al viajero que se aproximara a la ciudad desde el aeropuerto. Y la altura a la que había que estar era la de saber encontrar una forma que contuviera el caos, como le pedía Samuel Beckett al artista moderno.

El recurso a una estética aparentemente “deconstructivista” no es en Ángel Asenjo un tributo a esta nueva forma de manierismo posmoderno. Su materia de arquitecto es demasiado sólida como para sentirse atenazada por las lecturas previas de un Derrida o un Deleuze a guisa de preparación espiritual para acometer el proyecto. Es más simple que eso. La descomposición volumétrica del edificio es aquí una metáfora del lugar, una forma que contiene, sintetiza y sublima poéticamente el caos de la periferia. Materia de periferia, chatarra de periferia convertida en dignidad arquitectónica. Asenjo consigue que la ciudad ponga un acento de centralidad en ese punto con el lenguaje de la periferia, y no con los manidos cánones de la centralidad histórica. Un camino para encontrar un nuevo logos urbano en el pathos metropolitano, cuando ya creíamos que, más allá de un límite, lo metropolitano estaba irremisiblemente ligado a la “no-ciudad”.

Contrariamente a lo que sus volúmenes pudieran hacer pensar, la planta del edificio es de una rigurosa eficacia funcional. Las zonas expositivas, las salas de convenciones y áreas administrativas se articulan serenamente en torno a un luminoso patio central. Pero aprendiendo bien la lección que la historia ha dictaminado sobre el Movimiento Moderno, Asenjo, sin demérito de la racionalidad de esa planta, no ha olvidado la enorme responsabilidad simbólica que el edificio debía arrostrar, como estandarte de una ciudad nueva y dinámica, y de ahí esa “monumentalización” externa que alcanza su máximo nivel expresivo en la gran proa de titanio adentrándose en el mar de la gran ciudad dejando tras de sí unas ondulaciones policromadas. Barco, nave industrial, máquina, hangar, estable inestabilidad que se superpone al ya ambiguo tornasol del titanio... el edificio cambia de luz y de significado varias veces al día, desconcierta, sitúa, identifica, seduce, irrita, asombra, inquieta, intriga, desconcierta a los foráneos para los cuales este artefacto no se corresponde con los códigos que se esperan de una provincia... pero una cosa es cierta: en dos años ha conseguido que ese espacio sea un lugar, y que no nos imaginemos ese lugar sin él. ¿Se le puede pedir más a la arquitectura?

Objetivo plenamente cumplido.

¿Que te trae a la playa?

PEDRO APARICIO SÁNCHEZ

Ex alcalde de Málaga, médico y periodista

¿A qué vienes ahora, juventud, / encanto descarado de la vida? ¿Qué te trae a la playa? / Estábamos tranquilos los mayores y tú vienes a herirnos, reviviendo / los más temibles sueños imposibles. / Tú vienes para hurgarnos las imaginaciones. / De las ondas surgida, / toda brillos, fulgor, sensación pura / y ondulaciones de animal latente...

JAIME GIL DE BIEDMA

Algunos edificios, hechos con materiales y sueños, nos permiten seguir considerando la arquitectura como una de las Bellas Artes. Unos se construyen para albergar la emoción; otros para aumentarla: teatros, templos, estadios, museos, auditorios. Por último unos pocos son, por sí mismos, la emoción. A este grupo pertenece el Palacio de Ferias y Congresos de Málaga. Ondeada, bello y tembloroso, sobre un sórdido paisaje casi algecirense. Entre polvorientos polígonos, autovías de calor y frontera y casetas abandonadas del planeta Marte, este edificio parece la bandera del reino de los cielos exhibiendo, sensual, el desorden de sus formas, y demostrando cómo se deben unir la estructura y el espacio, la función y el soporte. Es la belleza justificada, Saussure hecho arte.

Como Gil de Biedma, busco la razón del milagro: cómo ha llegado esa obra hasta aquí, quién ha traído a la playa este sueño imposible que nos hurga la imaginación. ¡Cuando más tranquilos estábamos! Junto a su entrada debiera figurar —pues el edificio parece un ejemplo de lo que en ella se pide— esta oración de la Grecia clásica: “Conceded, dioses, armonía a mi alma. Que mi interior y mi exterior sean una sola cosa y así lo perciban los demás. Que, por ser sabio, me tomen por rico y no me suceda lo inverso”. Todo lo ha conseguido esta obra y, además, en una tierra donde suele ocurrir lo contrario. Y la oración concluye: “¡Nunca me permitáis poseer más oro que el que pueda llevar conmigo!”. En este aspecto, la función a que el Palacio se destina, generará más riqueza que la que pedían los griegos a sus dioses.

Me asombra la arquitectura que rechaza la belleza inútil. Si no sirve a la función, se convierte en un afectado y efímero ejercicio, por bello que sea el resultado. He usado varias veces las eficaces salas y los espacios razonables de nuestro edificio. Acabé siempre orgulloso de sus autores: desde el Ayuntamiento hasta el más modesto obrero que en él trabajó. Y orgulloso, sobre todo, de su autor, el arquitecto Ángel Asenjo. Igual me ha sucedido cuando oí los elogios de cuantos lo visitaban o veían por primera vez.

Soy de los que llama “Angelheim” al edificio, siguiendo la broma que han fabricado con el nombre de un pariente rico de Bilbao

y con el de pila de su autor. Pero como he hablado de función, les voy a contar mi experiencia de hace seis meses en el Guggenheim de Bilbao, el genuino. Llegué a sus puertas antes de tiempo —por error— para asistir a un acto institucional. Llovía, como allí suele, y comprobé que las largas escaleras que bajaban hasta la entrada, resbalaban peligrosamente. Sin barandillas a la vista, invertí minutos y adrenalina en el descenso. Una vez dentro, y minuciosamente mojado, supe que me sobraba casi una hora, así que pedí prestado un paraguas y subí de nuevo para hacer tiempo en algún café. Había atribuido el peligroso patinaje a mis zapatos, que eran casi nuevos. Pero, cuando volví a entrar, ya junto a bastante público, un amable empleado nos recomendaba que bajáramos arrimados a la pared —se veían algunos centímetros de suelo seco— “porque los escalones resbalan mucho”. Les juro que así hice mi entrada, asustado y en fila india, en el edificio estelar de España.

El Palacio de Ferias y Congresos de Málaga no tiene largas escaleras ni casi nunca llueve sobre él. Además es muy bello. Y, sobre todo, parece rico porque es sabio. Está hecho con materiales, sueños y sabiduría, como todas las obras maestras.

Contra viento y marea

CARLOS HERNÁNDEZ PEZZI

Arquitecto y urbanista, concejal del Ayuntamiento de Málaga, ex-presidente del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España

Ángel Asenjo ha contravenido las normas de lo políticamente correcto al adoptar las formas del siglo XXI, que son el equivalente a las de la modernidad de nuestro tiempo, al apostar por una arquitectura fluida que ha saltado las convenciones del siglo pasado y ha puesto a Málaga en un mapa de emblemas, con la diferencia de que éste del Palacio de Ferias y Congresos es un proyecto singular, que incardina con personalidad un programa de usos quizá más incierto. Gracias, en primer lugar, al proyecto de arquitectura se ha ido provocando mediante el edificio una programación de eventos que se va consolidando irreversiblemente en torno al recipiente de los mismos, más y más engarzado en la cosmopolita economía local.

Enclavado en una encrucijada de flujos (de tráfico de personas, de modos de transporte, de capitales) en el que no es menor la apuesta de provocar el flujo comercial que fue, en origen, el de la ciudad en su primer asentamiento fenicio, el edificio es una mezcla ordenada de elementos compositivos fluidos, en los que las escalas se acrecientan unas a otras y las formas se combinan entre sí. Semejante dédalo de implicaciones sirve para acentuar —en el interior y el exterior— la sensación de que aquí, en Málaga, se vive un espacio de tintes enraizados en los zocos mediterráneos, abiertos, cosmopolitas y alegres como la ciudad misma lo es.

La obstinada tozudez de Asenjo por instalar a Málaga en una modernidad que la ciudad no se reconoce más que de forma intermitente, acaba teniendo éxito. El edificio provoca los usos en el tiempo; cada vez con mayor garantía de éxito. Por esta razón de fondo y por muchas otras razones complementarias de esta resulta doblemente paradójico que la obra del Palacio de Ferias y Congresos esté alcanzando un nivel de escala capitalina, lo que en Málaga quiere decir, que identifica Teatinos como centro de gravedad de la capital económica de Andalucía. Una explicación razonable es que la arquitectura está constituida como basa por la imponente escala sobre el zócalo de la ronda y sus enclaves anodinos y la mediocridad reinante en el entorno. Otro argumento más proviene de la percepción otorgada por la metáfora marina, que transforma subliminalmente el edificio desde la fase onírica del sueño a la materialidad, mediante el recurso a la fantasía icónica. Una fantasía de medios y lenguajes que aumenta considerablemente en el Palacio de Ferias su valor comunicativo y lo hace con más solvencia que ningún otro edificio actualmente en proyecto o construcción en la ciudad.

Esa fantasía icónica es una consecuencia de un modelo de arquitectura que sí se puede denominar propiamente, en este caso, como “emblemático”. El edificio ha jugado a destacarse por todo en una posición que domina la escala urbana desde todas las perspectivas, como un bastión de altura que lo convierte en un volumen todavía más imponente a la luz de todas las miradas y perspectivas, incluida la aérea.

En la escala metropolitana del Valle del Guadalhorce el Palacio se sabe dueño de una identidad verdaderamente colosal, adecuada al tamaño de la conurbación malagueña, a la que domina con una impresión de innovación y tecnología. No ha sido hasta ahora, cuando se ha podido valorar el esfuerzo por representar físicamente ese nivel de innovación malagueña mediante una arquitectura que lo identificara plenamente en sus perfiles coloristas, ingravidos, y también en sus sugerencias constructivas de sistemas no lineales. Los planos que se mueven en el edificio no dejan al azar ningún elemento; inducen la atmósfera del aire de bazar abierto al clima, en el que se puede mostrar y reunir todo. Y es ese el perfil de la modernidad en el que Málaga tiene puestos permanentemente sus objetivos de futuro más convincentes porque, además, la arquitectura resultante de ese doble paradigma y esa duplicidad de valores entre lo simbólico y la innovación tecnológica es, de forma recurrente, el resultado de una apuesta desprejuiciada por las nuevas tecnologías en el proyecto, en los elementos y en los materiales de construcción. No solo hay una nueva forma de proyectar el espacio ferial, sino una manera global de entenderlo como se entiende en todo el mundo, es decir, como simbiosis entre la innovación formal y el desafío tecnológico que identifica una ciudad y un carácter.

Esa señal en el territorio que constituye el edificio en sí mismo puede que sea metafórica, como si se tratase de una marejada de olas incipientes que apunten al frente de mar que aún no

se reconoce del todo por la ciudad. Pero ante todo, el empleo de los recursos formales en este proyecto se adapta al propósito colonizador de una cultura del territorio que tiene allí, al lado, el yacimiento fenicio del Cerro del Villar y la desembocadura del río. Es un escenario de geometrías entrevistadas por las coloristas estructuras de las grandes luces de las salas de exposiciones modulares. Son geometrías abiertas para un uso polivalente, implicadas en todos los paramentos, suelos paredes y techos, que ya han demostrado su eficacia en soluciones destinadas a usos feriales muy diversos; una pluralidad de usos que tienen posibilidades ilimitadas, contando con ampliaciones y mejoras del espacio en el que parecen mecerse las exposiciones.

Bien se podría denominar a este edificio como un barco-ola; es decir lo contrario de un tsunami. El palacio podría ser un ancla, tal vez, un eslabón entre el pasado y el futuro. Este bosque de onduladas cubiertas, de pilares arbóreos, como norays para amarrar esa nave de titanio al suelo, representan muy bien la ambición del arquitecto por dejar una huella de puerto y nave en tierra que, probablemente, trascienda después —más allá del proyecto original— redimensionando el entorno con uno o más edificios, cualificando la zona al alza en todo.

El proyecto del Palacio de Ferias y Congresos que se levanta en el borde de la ronda de Málaga es, por eso, uno de los más ambiciosos jamás concebidos para hacer frente a la demanda de capitalidad económica de Málaga en relación con su historia antigua y con su historia reciente, pues enfatiza con desenvoltura la capacidad de generación de recursos económicos y comerciales de la ciudad y la acerca a la envolvente arquitectónica que se le supone a un artefacto así, acentuando espontáneamente su incorporación a las tendencias que se enmarcan en el ámbito occidental de nuestro mundo global. Por este motivo hay mucho que agradecer a la lucha contra viento y marea del arquitecto Ángel Asenjo y a su apuesta por el futuro, el que hoy los malagueños contemos con un recurso de esas dimensiones simbólicas y funcionales, abiertas a un destino complejo y esperanzador.

El palacio del ingeniero

JAVIER RUY-WAMBA MARTIJA

Ingeniero de caminos, académico de ciencias, fundador de Esteyco SA

Un día, cada vez más lejano, me llamó Ángel y, como en tantas otras ocasiones me requirió de amores estructurales. Pocos días después, sentados en torno a mi mesa de trabajo, me esbozó con palabras y dibujos sus ideas sobre lo que podría ser el Palacio de Feria y Congresos de Málaga que estaba comenzando a proyectar. A aquella reunión siguieron otras a las que se fueron incorporando compañeros de su estudio y del nues-

tro, gestores, luego especialistas y, más adelante, los constructores cuando ya el comienzo de las obras, concluidos estudios y proyectos, era inminente. Y, en efecto, muy pronto el solar, —antes sólo desnuda superficie de tierra—, comenzó a ser ocupado por máquinas afanadas en preparar la explanada, los accesos, las zanjas de drenaje. Ingenios que perforaban la tierra para alojar el hormigón y el acero de los pilotes que sustentarían la construcción y sortearían la insidiosa presencia de suelos blandos y arcillas expansivas.

Construidas las discretas y esenciales cimentaciones profundas, en el solar, antes yermo, empezó a brotar un bosque ordenado de columnas de hormigón, bien alejadas entre ellas, y de cuya coronación, a una altura del suelo funcionalmente inalcanzable, brotaron fustes inclinados de acero sobre los que se acabó posando la cubierta ondulada del Palacio.

En un rincón, discreto en superficie pero destacado en presencia, floreció la posmoderna estructura de las oficinas del Palacio. Y, en la fachada principal, la traviesa y divertida marquesina que acabó por completar la estructura que fue también infraestructura imprescindible de un sueño proyectado que, entre todos, hicimos, realidad construida.

Ahora, tras varios años de funcionamiento satisfactorio, desde el avión que me acerca o aleja de Málaga, o pasando raudo por las autovías que rondan el Palacio, su presencia poderosa atrae siempre mi mirada y en mi memoria se despiertan recuerdos de hechos y dichos, gestados durante el proyecto y la construcción, y compartidos con tantos que lo han hecho posible. Porque para quienes hemos vivido la génesis del proyecto y vivido luego su saludable nacimiento, no es el Palacio sólo fachadas dinámicas con imágenes que cambian con la posición del observador y con la calidad de la luz, diurna o nocturna, natural o artificial que incide sobre ellas. Ni sólo cubiertas cuyas geometrías onduladas se pueden sospechar desde tierra y se entienden mejor, aunque se aplanen, desde perspectivas aéreas. Ni los amplios y proporcionados espacios funcionales, generados bajo la piel de la edificación, con sus juegos de luces y colores. Ni los hermosos, y un tanto laberínticos lugares de trabajo en las oficinas. Ni la imagen de la marquesina que tanto trabajo nos dio y en cuya definición tuvimos que recurrir a nuestra experiencia en el proyecto de autovías complejas y de puentes metálicos singulares.

Todo esto es para mí el Palacio de la Feria y Congresos de Málaga. Pero es mucho más. Es, también, lo que ya no se ve. Son los debates y reflexiones estructurales que hicieron desechar muchas soluciones que parecían posibles hasta encontrar la que mejor se adecuaba a un concepto de edificio que fue también adaptándose para lograr una armonía y coherencia entre la arquitectura y la estructura que la sustentaría. Lo que siempre es muy deseable pero que no siempre se logra alcanzar porque requiere tiempo para comprender, tiempo para que se produzca

un diálogo pausado y confiado del que, preservándose la esencia de las ideas arquitectónicas, brota la magia de la solución que atiende a tantos condicionantes, (arquitectónicos, funcionales, tecnológicos, constructivos, de plazo y de precio) y responde en buena medida a todos ellos. Y cuando concluida la construcción soñada en el proyecto, se observa en la realidad que la solución estructural, que contribuye poderosamente a la creación de las imágenes y de los espacios deseados, está tan llena de naturalidad que no parece que otra solución hubiese sido posible, se siente la íntima satisfacción de haber acertado. Y no sólo en el resultado final sino también en los procesos que jalonaron el siempre incierto itinerario que conduce desde la idea original hasta la realidad construida. Porque, además, la estructura del edificio de geometría aparentemente compleja y, en todo caso, inusual, es de una gran sencillez conceptual y ha permitido una muy deseable repetición de elementos, como si se tratase de una construcción industrializada. Así, en la estructura de cubierta de los espacios expositivos se han utilizado más de ciento noventa cerchas iguales de treinta metros de luz y con una tipología singular de notable presencia, que fueron construidas en Oporto antes de ser trasladadas y montadas en la obra. Cerchas que se posan en las vigas de alma llena de ondulada geometría impuesta por el perfil longitudinal de las cubiertas cuya luz, de treinta metros, entre ejes de pilares, se reduce sensatamente gracias a los tubos metálicos inclinados que brotan de la coronación de los fustes de hormigón. Soluciones que, por la envergadura de sus luces y la peculiaridad de sus geometrías, son más del dominio de los puentes que de la arquitectura industrial. Soluciones, por otra parte, innovadoras, porque, a modo de ejemplo, la estructura del Palacio, en sentido longitudinal, y abarcando distancias de 180 metros, carece sin embargo de juntas. Innovación también presente en la solución de la piel de las cubiertas y en las soleras con conductos de servicios integrados. Y en su diversidad estructural, índice de complejidad y creatividad asociada: pilotes profundos, soleras y fustes de hormigón armado, pilares tubulares de acero, vigas de alma llena de geometría curva, cerchas singulares atirantadas, losas pos-tensadas de cables no adherentes, estructuras mixtas con forjados de chapa colaborante y pernos de conexión, muros de gaviones, sistemas de estabilización e impermeabilización de la compleja cubierta. Un festín estructural que reclama variedad y profundidad de conocimientos y es incompatible con la comodidad, que estuvo desde luego ausente, en la concepción y el desarrollo de esta construcción porque fueron otras y más elevadas las motivaciones que impulsaron el trabajo de todos. Y a este respecto tengo que resaltar, que a Ángel Asenjo se le debe atribuir no solamente el mérito arquitectónico del Palacio, sino su capacidad para integrar un equipo de trabajo amplio y competente, y generar un espíritu de colaboración entre todos, desde una ambición sosegada pero tenaz que ha sido indispensable para que Málaga tenga hoy un Palacio de Ferias y Congresos como corresponde a una ciudad, por tantas cosas, privilegiada. Y yo tengo que decir, esta vez para concluir mi presencia escrita en este libro, que todos cuantos hemos contribui-

do en hacer realidad este sueño, desde orígenes y residencias geográficas muy variadas, hemos dejado un tiempo de nuestras vidas integradas en la realidad del Palacio que es, por ello, también almacén de tiempos vividos. Y ese tiempo vivido y almacenado en el Palacio nos hace a todos un poco malagueños y desde luego a quien esto escribe que, por eso, no ha dudado en titular este breve texto con el título de Palacio del Ingeniero, porque es mi Palacio, como Palacio es de cuantos han trabajado, con Ángel a la cabeza, en él. Como Palacio ha sido y será de todos los que lo han vivido y lo vivirán en Ferias y Congresos que contribuirán a la prosperidad de una Ciudad con Palacio”.

Repercusión mediática

En un informe de naturaleza jurídica relacionado con este edificio del Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, realizado por el conocido abogado malagueño, José Manuel Cabra de Luna, para cuya argumentación se apoya entre otras, en unas ideas del texto denominado *Sobre el estilo en la arquitectura* del filósofo y pensador José Ortega y Gasset, destaca en su escrito, que “el arquitecto se encuentra en una relación con su oficio, con su arte, muy diferente de la que forma la relación de los demás artistas con sus artes respectivas. La razón es obvia: la arquitectura no es, no puede, no debe ser un arte exclusivamente personal. Es un arte colectivo. El genuino arquitecto es todo un pueblo... , porque la arquitectura no expresa, como las otras artes sentimientos y preferencias personales, sino precisamente, estados del alma e intenciones colectivas. Los edificios son un inmenso gesto social. El pueblo entero se dice en ellos”.

De este texto, extraemos la idea de Ortega, en la que nos dice, que un edificio es un “gran gesto social”, la expresión de todo un pueblo, que si lo acepta, no habrá duda de la existencia de una determinada excelencia creativa, dadora de la originalidad y singularidad exigible, que se concreta socialmente cuando este edificio ha sido reconocido, por la sociedad, aceptando la intención innovadora del autor y sus promotores, y, en consecuencia, se ha identificado con esa obra arquitectónica hasta hacerla suya incorporándola de forma voluntaria y entusiasmada a su imaginario colectivo.

Hoy, en nuestro mundo mediático, puede predicarse la existencia de esa aceptación social, cuando sean los propios medios, ya a través de artículos más o menos especializados, ya a través de la omnipresente publicidad, los que den el protagonismo a la obra arquitectónica. Así ha ocurrido con el Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, como lo demuestran algunos ejemplos, que agruparemos en los tres bloques que exponemos a continuación.¹⁶

ENTREVISTAS Y REFERENCIAS PERIODÍSTICAS

José Manuel Cabra de Luna, publicó en el diario *Sur* de 3 de febrero de 2000 el artículo titulado *La arquitectura y la ciudad*, en el que hacía una primera lectura del edificio, aún en construcción, glosando la singularidad del mismo, a la vez que destacaba lo importante que es para una ciudad como Málaga, la ejecución de una obra como la del Palacio de Ferias y Congresos.

En una entrevista posterior aparecida en la revista *Arquisur*, en su publicación correspondiente al mes de febrero de 2003, el arquitecto autor del proyecto y director de obras, Ángel Asenjo

Díaz, dice que el edificio se ha configurado como un elemento singular de referencia de la ciudad, para contribuir a consolidar la imagen de desarrollo, progreso, tecnología... , que Málaga aspira a proyectar en su entorno, aspiración que ha sido reafirmada por los responsables políticos del Ayuntamiento de Málaga, lo que se está llevando a cabo en un entorno heterogéneo, con importantes dosis de desorden urbano, donde el edificio del Palacio de Ferias y Congresos, se convierte en un elemento emblemático, ordenador de futuros crecimientos, que será capaz de articular las futuras actuaciones urbanísticas que se puedan producir a su alrededor.

En entrevista aparecida en el diario *La Opinión de Málaga* de fecha 2 de marzo de 2003, el propio arquitecto, manifiesta, que ha querido hacer un edificio digno, que esté a la altura de lo que Málaga requiere. Esto es importante para aumentar la autoestima de Málaga y los malagueños para hacer cosas dignas. Las ciudades, al final, son sus grandes edificios, pero siempre sin desmesuras.

En el diario *Sur* de Málaga, de fecha 22 de marzo de 2003, en su especial *Ciudadanos*, en su artículo titulado: *Málaga se dota de un edificio de vanguardia para competir como ciudad de congresos*, el articulista afirma que esta gran obra no sólo significa un salto en la arquitectura malagueña sino que supone un empuje importante para la zona oeste de la ciudad.

En el mismo diario *Sur* de Málaga, de fecha 23 de marzo de 2003, habiéndose inaugurado el edificio el día anterior, apareció un editorial titulado *Un hito para Málaga* y en el que el autor dice que la inauguración del Palacio de Ferias y Congresos constituye un relevante acontecimiento para la ciudad, cuya importancia queda materializada en un edificio atractivo para la ciudad de Málaga, que está llamado a tener un protagonismo relevante en la economía malagueña.

En la sección denominada *La arquitectura en su entorno* de el diario *El Mundo* de Málaga, de fecha 30 de marzo de 2003, en un artículo escrito por la periodista Susana Villaverde, recoge, que el arquitecto, refiriéndose al proyecto del edificio dijo que el encargo del proyecto constituyó para él una ilusión enorme y un desafío profesional, porque desde el principio me di cuenta de que era algo que iba a afectar y modificar la ciudad, razones por la que su pretensión fue dotar al edificio de cierta expresividad que lo convirtiera en referente icónico de la ciudad.

El diario *Málaga Hoy*, de fecha 26 de junio de 2005 en la sección denominada *Gran Málaga*, en un artículo firmado por el periodista J. Pérez, titulado *La nueva Málaga se vende al mundo* y subtítulo *La ciudad, protagonista en los medios de comunicación europeos*, da cumplida noticia de que esta ciudad cada vez más era elegida como imagen de diferentes campañas publicitarias y anunciadoras y especialmente es el edificio del Palacio de Ferias y Congresos, el que más atractivo tiene para estos objetivos.

¹⁶ JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA. *Dictamen sobre el Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, su consideración como objeto de propiedad intelectual y las consecuencias jurídicas de ello*. 2007.

En el diario *El País*, de fecha 25 de enero de 2006, se publica un número extraordinario dedicado a la cita anual de la Feria Internacional de Turismo FITUR, en el que destaca el edificio del Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, como una de las referencias más emblemáticas de esta ciudad, pues constituye una nueva e importante oportunidad de negocio que ofrece como parte de su potencial turístico, cuya imagen es unida a la de Picasso, como forma de comunicación visual, que se propone como forma idónea de vender la ciudad de Málaga en esta feria internacional.

En el periódico *Málaga Hoy*, de fecha 27 de abril de 2007, en un artículo firmado por el periodista A. Barea glosa la noticia de una conferencia del arquitecto sobre este edificio en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, y concluye en que el Palacio de Ferias y Congresos de Málaga es una construcción que ha vestido de contemporaneidad la fisonomía de Málaga.

El complemento de *Cultura* del diario *Málaga Hoy*, de fecha 28 de abril de 2007, al referirse de forma bastante amplia a la citada conferencia, reproduce algunos bocetos y croquis, donde se recogen las ideas iniciales y algunos esbozos del arquitecto para este edificio y sus reflexiones sobre el proceso creativo. En este artículo se dice, que sintetizando las cuestiones planteadas en esta fase de ideación, podemos afirmar que la arquitectura de este edificio, de forma general, responde a un entendimiento actual de la arquitectura, pues sin perder su unidad formal y estética, toma elementos de los más avanzados movimientos arquitectónicos. Éstos preconizan las figuras más representativas de la contemporaneidad arquitectónica, incorporando elementos de lenguaje formal de la arquitectura “high-tech”, que se aprecian, sobre todo, en la solución de la estructura del edificio y en otros elementos tomados del pensamiento deconstructivo de la arquitectura, como son las marquesinas y las edificaciones en torre y en el voladizo destinado a oficinas. En este caso, lo surrealista y lo expresionista funden sus antagonismos conceptuales para unificarse en una sola expresión, que busca la estética frente a cualquier requerimiento funcional, lo que constituye, desde el punto de vista formal, uno de los elementos más característicos de su arquitectura”.

USO PUBLICITARIO DEL EDIFICIO

Exige este apartado una pequeña reflexión previa y es que la publicidad se constituye hoy como el medio más directo e importante en que se refleja el imaginario y la psicología colectivos. El creador publicista sabe que, por sobre la gastada expresión de que “una imagen vale más que mil palabras”, está el hecho de que la imagen accede a capas de aprehensión del conocimiento más profundas y en cualquier caso, muy distintas y más amplias y duraderas que las del lenguaje verbal. El grado de homogeneidad cognitiva que se produce con una imagen adecuada es asombroso por extenso. Las palabras, el lenguaje verbal, están cargadas de connotaciones familiares, locales y nacionales todas ellas complejísticas y diferenciadoras, y ello dificulta

el mensaje; la imagen, cuando puede asociarse a la idea que se quiere transmitir, actúa de forma más rápida, como un “flash” y se fija de manera más honda e igualitaria.

Es por ello que los publicistas acuden a buscar imágenes que puedan resumir en una sola visión un estado complejo de cosas —que, por medios verbales, necesitarían muchos elementos para transmitir—; su mejor logro es conseguir relacionar indistintamente con esa imagen el producto que quieren publicitar, quedando así indefectiblemente unidos en la trastienda del inconsciente colectivo. En este sentido la Coca-Cola es burbuja, lo chispeante, lo que está en movimiento, lo exultante, lo joven...; los automóviles son la modernidad, la técnica, la seguridad de lo bien hecho.¹⁷

El edificio del Palacio de Ferias y Congresos de Málaga ha sido utilizado por la publicidad en un sinnúmero de campañas y anuncios audiovisuales y de prensa gráfica, siempre asociándolo a “lo bien hecho”, a “lo moderno”, a “lo contemporáneo”, que es justo lo que su promotor, el Ayuntamiento de Málaga, y el arquitecto autor habían pretendido que representara. Entre los hechos producidos vamos a destacar algunos ejemplos.

En este sentido, pude apuntarse que la conocida marca nacional e internacional de mensajería MRW para su nueva división de Fotografía Aérea y Globos publicitarios ha elegido a este Palacio de Ferias y Congresos como objeto central de su publicidad; que la *Guía Turística de Málaga* de 2007, patrocinada por la Junta de Andalucía también ha elegido un conocido ángulo del edificio como elemento único y muy principal de su portada; y que distintas marcas automovilísticas destacamos los de la gama Blue Line de Opel y Mégane de Renault, han utilizado este edificio como imagen publicitaria, creando imágenes en las que ajustan la silueta de la fachada principal del edificio a la de la forma del automóvil, lo que también hacen las marcas automovilísticas Daimler, Toyota, Land Rover, Saab, Mercedes, y Peugeot, entre otras, que en todo caso, utilizan al edificio del Palacio de Ferias y Congresos de Málaga como expresión de la tecnología que ofrecen, a la vez que de la modernidad de sus diseños.

De igual forma cabe destacar, como hecho curioso, que las revistas alemanas *Der Spiegel* y *Focus*, publicadas en abril de 2005 y también el diario *Frankfurter Allgemeine* de forma paralela durante este mismo mes, incorporaron una amplia publicidad de la empresa nacional de correos alemana Deutsche Post, en la que el Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, mediante una imagen algo manipulada, en la que claramente se podía observar su parte sureste, aparecía en dos páginas, en las se presentaba como imagen de la empresa por su modernidad y vanguardismo. En su primera página, con una frase directa se hacía la pregunta “¿Cuál es el vehículo más eficaz para su publicidad?”, y en la segunda página se mostraba el mismo

¹⁷ JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA. *Op. cit.*

edificio y, delante de él un cartero de la Deutsche Post, el servicio estatal de correos alemán, pedaleando de forma eficiente en su bicicleta, y que no se encuentra en Berlín, Colonia o Düsseldorf, sino en Málaga. Así apareció la espectacular imagen del Palacio de Ferias y Congresos en los principales periódicos y revistas alemanas, además de en Internet, durante toda la primavera y parte del verano de ese año. De esa forma los publicistas que trabajaron para la empresa Deutsche Post han encontrado en el Palacio de Congresos una imagen de modernidad y eficacia para comunicarla a sus clientes.

También la empresa de alquiler de automóviles *Avis*, se apoya en la imagen del Palacio de Ferias y Congresos de Málaga para expresar su imagen de modernidad y eficacia en el servicio, y de forma similar, aunque con una más difícil explicación, lo hacen la firma de productos para tratamiento del cabello *Pantène*, la productora *Seaquist* y otras muchas firmas, que han hecho coincidir sus objetivos empresariales con la imagen, que ofrece a cualquier observador este edificio.

Igualmente, la Junta de Andalucía ha utilizado la imagen de este Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, en su publicidad institucional, como expresión de Andalucía, de una imagen de modernidad e innovación tecnológica, que permite a esta región estar a la vanguardia de la ciencia y el conocimiento, lo que también hace el diario *Sur* de Málaga de forma institucional, que con el objetivo de fomentar la presencia de Málaga, ha utilizado la imagen de este Palacio de Ferias y Congresos como una de las más significativas de esta ciudad. Esta idea también se repite en el stand de Andalucía, promovido por la Junta de Andalucía, en la World Travel Market de Londres, que es la segunda mayor feria turística más importante del mundo, y en la que en 2006 la imagen del Palacio de Ferias y Congresos de Málaga fue la parte más importante del decorado del mismo.

De esta forma, puede afirmarse que el edificio diseñado por el arquitecto Ángel Asenjo ha sido utilizado por más de una veintena de marcas comerciales como apoyo publicitario de sus productos, lo que es de destacar, pues lo convierten quizá en el edificio malagueño más diversamente fotografiado de los últimos tiempos.

Y por último, queremos apuntar, que la imagen de este Palacio de Ferias y Congresos también ha sido utilizado en el ámbito de la política, pues siendo el alcalde de Málaga Francisco de la Torre Prados, quien inauguró este Palacio de Ferias y Congresos, en la siguiente campaña electoral escogió la imagen de una parte significativa de este edificio como imagen de lo que quería transmitir de su programa electoral.

PUBLICACIONES SOBRE EL EDIFICIO

El edificio del Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, ha sido recogido en diversas publicaciones especializadas que se

han interesado por su arquitectura y por los aspectos técnicos y constructivos, que han dado como resultado la edificación que actualmente percibimos, lo que ha pasado a formar parte de muy diversas publicaciones, entre las que destacamos a continuación algunas:

La revista china especializada en arquitectura *Homeidea*, de fecha octubre de 2002, recoge un reportaje sobre la arquitectura de Ángel Asenjo, donde se resalta de forma destacada el proyecto del Palacio de Ferias y Congresos de Málaga en ejecución, como una de sus obras más destacadas.

En la revista especializada *Cercha*, publicada por el Colegio Nacional de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, de fecha junio de 2003, se dedica, además de la portada, un extenso artículo en la sección “Nueva Planta” titulado “Un mar de Acero” a este edificio, en el que se destaca que su atrevido diseño, expresión de la etapa contemporánea, lo convierte en símbolo perdurable y punto de referencia para la ciudad de Málaga.

En la revista especializada en arquitectura portuguesa *Arquitectura Ibérica*, bilingüe hispano portuguesa, de fecha mayo-junio de 2005, se recoge un detallado y amplio estudio sobre la obra y en él se afirma que se ha pretendido una arquitectura de gran riqueza formal, que alcanza una enorme capacidad expresiva, que no rigidiza su esquema funcional, pues es versátil y capaz de adaptarse a las diversas actividades a desarrollar, y también que el edificio del Palacio de Ferias y Congresos, se convierte en un elemento emblemático, ordenador de crecimientos, capaz de articular con su personalidad mediática, las futuras actuaciones urbanísticas que se empiezan a producir a su alrededor.

En la revista especializada *EC-Equipamientos Culturales*, de fecha octubre de 2005, se recoge un amplio reportaje, en el que se destacan las características arquitectónicas y técnicas de este edificio, centrando su análisis en las determinantes formales y estéticas, que conforman este conjunto arquitectónico.

En la revista especializada de Obras Públicas, órgano profesional del Colegio Nacional de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, de fecha diciembre de 2005, se dedica a esta obra un importante artículo, en el que se afirma que el Palacio de Ferias y Congresos de Málaga se ha convertido, desde el propio proceso constructivo, en una parte inseparable del paisaje de la ciudad, pues se le ha entendido como un elemento emblemático de la ciudad por su singularidad y carácter, debiéndosele asignar la cualidad de hito, capaz de configurar visualmente el entorno en que se implanta.

En la revista especializada *Arquitectos i.com*, de fecha abril de 2007, dedica un amplio reportaje a la arquitectura del Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, en el que destaca sus componentes estéticas, resaltando las posibilidades de composición



ANUNCIO DE DEUTSCHE POST PUBLICADO EN 2005 EN *DER SPIEGEL*, *FRANKFURTER ALLGEMEINE* Y *FOCUS*



ANUNCIO DE RENAULT PUBLICADO EN 2005 EN EL DIARIO *EL PAÍS*

formal de este conjunto edificatorio ofrece, realizando un análisis muy conceptual de esta obra.

En la revista especializada *Europ'A acero arquitectura*, en el número publicado en el mes de julio de 2007, se recoge un análisis técnico de este conjunto edificatorio, en el que se destaca la avanzada tecnología utilizada, destacando del resultado final de su arquitectura, la inquietante marejada formal compositiva, que conforma el conjunto de este Palacio de Ferias y Congresos de la que resulta una espléndida composición formal.

En la revista especializada *Construber*, en el número correspondiente al año 2007, se inserta un artículo sobre el Palacio de Ferias y Congresos de Málaga y la noticia de que la obra ha recibido la Mención Honorífica del Jurado calificador de los Premios ICT de construcción con perfiles tubulares de acero en su edición de 2007, distinción que es otorgada en atención a su logrado diseño estructural y a la adecuada utilización de los perfiles tubulares, con lo que se permite absorber combinaciones de acciones complejas sin penalizar con ello la consecución de grandes espacios diáfanos, todo ello logrado con ligereza en la estructura y con simplicidad en el diseño industrial.

En la revista de la Cámara de Comercio de Málaga la publicación correspondiente al mes de octubre de 2003 está dedicada al Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, destacando el importante papel que puede llegar a jugar en la economía de la ciudad, así como la grandiosidad y espectacularidad de la arquitectura del edificio.

La revista del Grupo Acciona, al que pertenece la empresa Construcciones NECSO, responsable de la ejecución de las obras de este Palacio de Ferias y Congresos, en su publicación del año 2004 recoge un reportaje especial dedicado al Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, en el que destaca que este edificio tiene un indudable interés comercial y cultural para esta ciudad.

La revista *Tino Concept*, en la publicación correspondiente al año 2004, dedica un amplio reportaje a la arquitectura de Ángel Asenjo, poniendo especial énfasis en la del Palacio de Ferias y Congresos en el que destaca la aplicación de la piedra natural, compatibilizándola, tanto en su aplicación como en su trámite, con la tecnología que presenta el edificio, en la que se integra de forma plena.

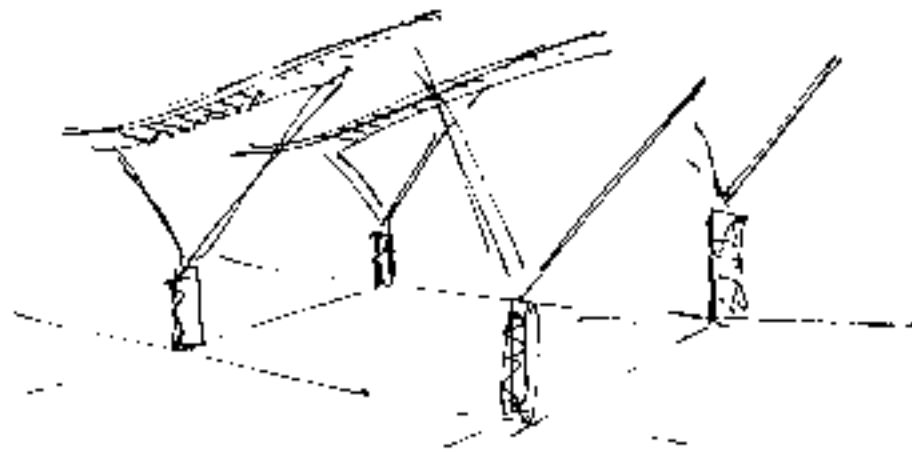
En la revista *Paisajes*, que edita la empresa nacional de ferrocarriles RENFE, de fecha marzo de 2003, se recoge que Ángel Asenjo, el arquitecto autor del recién inaugurado Palacio de Ferias y Exposiciones de Málaga, no para de recibir felicitaciones desde todos los continentes por ese asombroso monumento, que, aseguran, va a ser el nuevo gran icono de la arquitectura española de finales del siglo XX.

Y, para cerrar estas referencias, en el libro titulado *Grandes cubiertas españolas*, del que es autor Miguel Agulló, editado a finales de 2011 por la empresa constructora Dragados, se incluye el edificio del Palacio de Ferias y Congresos de Málaga por haber incorporado una de las cubiertas más interesantes de la arquitectura española reciente como cierre superior del edificio.

Y, por último, hemos de decir que, con independencia de que este Palacio de Ferias y Congresos de Málaga fuera actualidad en los medios periodísticos, radiofónicos y televisivos locales y autonómicos, durante su ejecución y con posteriori-

dad a su inauguración, por ser considerada una obra bastante singular, ha merecido también incluso la consideración como sujeto de arte, ya que, de la misma forma que algunos retratistas realizan una “serie” sobre el rostro de una misma persona, desde distintas perspectivas, en diferentes escenarios o con incidencias de luces desde distintos puntos focales, el internacionalmente reconocido pintor Enrique Brinkmann ha

realizado una “suite” sobre el edificio. Gran dibujante, el artista se enfrenta al complejo volumen arquitectónico desde muy diferentes ángulos creando una serie de imágenes que han merecido la consideración de la crítica hasta el punto de que, con estos dibujos se ha elaborado una publicación, que editamos de forma complementaria a este libro conformando una unidad de edición.



TIEMPO IV: DE LO BARROCO

De la estructura a la textura

Un común denominador a los volúmenes y espacios del Palacio de Ferias se verá expresado en la importancia que en todos ellos toma la textura del material; textura independizada del resto de parámetros compositivos, y generadora de formas por sí misma. Esto entronca directamente con el concepto de barroco, y en extensión con el mundo del pliegue. Del Barroco es propia la tentativa de reconstituir un principio de razón que se ha desmoronado anteriormente a causa de divergencias, imposibilidades, desacuerdos, disonancias. Pero su tentativa de simbiosis se produce convirtiendo esas divergencias en otras tantas fronteras entre los mundos.

Así, los desacuerdos que puedan surgir en un mismo mundo podrán resultar violentos, como en el Barroco romano del s. XVII, pero se resuelven en acordes. Musicalmente hablando, el universo barroco ve difuminarse sus líneas melódicas, pero eso que pierde lo vuelve a ganar debido a su carácter “armónico”. Incluyendo el poder de la disonancia emancipada, descubre un florecimiento de acordes extraordinario, que se resuelven en un mundo elegido.

Si hablamos de neobarroco, lo haremos con respecto a su despliegue de series divergentes en un mismo mundo, con una armonía que atravesará una crisis en beneficio de un cromatismo ampliado, de una emancipación de la disonancia o de acordes no resueltos, no relacionados con una tonalidad. Nos referimos a la forma de hacer derivada del serialismo pos-weberiano.

El modelo musical es el que mejor permite comprender el auge de la armonía en el mundo barroco, y posteriormente la disipación de la tonalidad en el neobarroco; de la clausura armónica a la apertura hacia una politonalidad, o como dice Pierre Boulez, una “polifonía de polifonías”, siempre referidas en última instancia al mundo del pliegue.

Parece como si en el Barroco los mensajes poseyeran siempre un mínimo de comunicación, una cantidad constante y preestablecida de información suficiente. En el sistema musical barroco, la melodía liberada del contrapunto modal ganará una potencia de variación que consistirá en introducir todo tipo de elementos extraños en la realización del acorde (retrasos, florituras, apoyaturas, etc.), de donde derive un nuevo contrapunto tonal, lujurioso, pero también una potencia de continuidad que desarrollará un motivo único, incluso a través de las diversas tonalidades eventuales.

Este acontecimiento puede descubrirse en el edificio del Palacio de Ferias, si así entendemos la superposición de los

dos sistemas tan diferentes que parecen fundirse, el correspondiente a las naves ondulantes, de suave y melódica armonía, y el enfrentamiento que supone el sistema de la planta superior de oficinas, verdadera melodía disonante que se superpone al sistema anterior, en un contrapunto de difícil fusión armónica, pero que se manifiesta como tonalidad alternativa. Esto consigue producir, según sea el punto de vista adquirido, un posible movimiento atonal, serial, siempre de carácter expresivo, en el concepto general compositivo del edificio. Podríamos hablar así de un nuevo carácter de lo barroco, como nos asegura de nuevo Gilles Deleuze, “...cuando la composición está en conexión con series divergentes que pertenecen a mundos imposibles, diríase que la composición, a caballo entre varios mundos, es mantenida semi-abierta, como con pinzas, y ya no puede incluir el mundo entero como en un círculo cerrado modificable por proyección, sino que se abre sobre una trayectoria o un espiral en expansión que se aleja cada vez más de un centro. Ya no se puede distinguir fácilmente una vertical armónica y una horizontal melódica, como el estado privado de una composición dominante que produce en sí misma sus propios acordes, ni el estado público de las composiciones en multitud que siguen sus líneas de melodía, sino que las dos entran en fusión en una especie de diagonal, en la que se interpenetran, se modifican, inseparables de bloques de aprehensión que las arrastren, y constituyen otras tantas capturas transitorias. Estas relaciones se dan de forma estructural y paradójica”.¹⁸

El pliegue como forma

El mundo del pliegue no contempla únicamente el arte de la estructura, sino el de la textura. El pliegue expresa autonomía, amplitud, expresa la intensidad de una fuerza espiritual que se ejerce sobre el cuerpo, bien para destruirlo, bien para restablecerlo o elevarlo, pero siempre para darle la vuelta o moldear su interior, fuerza derivativa que hace posible una fuerza espiritual infinita. Gilles Deleuze ha estudiado profundamente el significado del pliegue como concepto generador de materia en su aplicación al Barroco, donde la ley del extremo de la materia es la condensación de un máximo de ella para un mínimo de extensión. Materia tendente a salirse del marco, como ocurre a menudo con el *trompe l'oeil*, o a estirarse horizontalmente: “... barroco como arte total o unidad de las artes, primeramente en extensión, al tender cada arte a prolongarse y realizarse en el arte si-

¹⁸ Gilles Deleuze, *El pliegue (Leibniz y el Barroco)*, Paidós estudio, Barcelona, 1989.

guiente que lo desborda. Así, la pintura deviene escultura, esta arquitectura, y ésta urbanismo, en extensión”.¹⁹

En el arte informal moderno se vuelve a encontrar ese gusto por instalarse entre dos artes, para llegar a una unidad de las artes como performance y atrapar así al espectador. Plegar-desplegar, envolver-desarrollar, serían las constantes de esta operación. En la arquitectura del Palacio de Ferias se va a proceder asimismo por procesos de intensificación, de pliegue de la materia. Esta intensificación se va a plasmar en el tratamiento tanto de la piel de los distintos volúmenes que conforman el edificio como en la importancia dada a la repetición de elementos, que tenderán a articularse según diferentes medios y materiales, y a extenderse por el territorio siguiendo el mismo concepto.

Si el Movimiento Moderno había valorado preferentemente la superficie plana como lugar donde desarrollar su carácter de objeto abstracto, sin dar excesiva importancia a la textura del material, a partir de los años cincuenta este plano va a comenzar a sufrir un sutil proceso de descomposición en aras de una fragmentación volumétrica y una acentuación de su textura. Así, los encuentros entre distintos materiales, la aparición de ritmos repetitivos y patentes que en principio no tendrán que responder fielmente a una traducción del espacio interior, van a constituir algunos de los leitmotiv de esta nueva manera de enfocar la arquitectura.

Estas fragmentaciones y ritmos se situarán en un plano conceptual organizativo por sí mismo, serán capaces de articular en muchas ocasiones el carácter global del edificio, que trascenderá, debido a estos aspectos seriales, su programa o función determinados, para convertirse en objeto significativo. En la música serial, la textura de un sonido será capaz por sí misma de independizarse y convertirse en uno de los motivos principales de la composición. No se trata en ningún momento de recuperar la decoración como textura sobre una superficie previamente estructurada, sino de utilizar el propio material acentuando sus cualidades intrínsecas, plegándolo y desplegándolo infinitamente y haciéndolo dialogar, a veces brutalmente, con otros materiales, alterando incluso su lógica constructiva inmediata, buscando ese proceso de intensificación semántica singular, para producir una unidad colectiva de otro orden.

Cuando los objetos arquitectónicos se significan alegóricamente y son ampliados según toda una red de relaciones naturales, desbordan su marco para entrar en un ciclo o una serie, y su significación se encuentra cada vez más condensada, interiorizada, envuelta en una instancia que podríamos denominar personal. Estos objetos no son nunca una esencia o un atributo, sino acontecimientos que se relacionan con una historia, con una

serie. (Aquí la palabra serie deberá ser entendida como historia, como narración interrumpida pero reconocible en el tiempo y en el espacio).

Así se nos muestra el Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, como la unidad de una materia donde el más pequeño elemento es el pliegue, no el punto, que nunca es una parte, sino una simple extremidad de la línea. Por eso las partes de la materia son masas o agregados, como correlato de la fuerza elástica compresiva. “...La materia-pliegue es una materia-tiempo, en la que los fenómenos son como una descarga continua de una infinidad de ‘arcabuces de viento’. Concepción muscular de la materia, con el resorte en todas partes. Plegar no es lo opuesto a desplegar; se trata de tensar-destensar, contraer-dilatar, comprimir-explotar (no condensar-enrarecer, que implicaría el vacío)”.²⁰

El color como materia

El Palacio de Ferias y Congresos hace del color uno de sus principales instrumentos proyectuales, utilizándolo de forma múltiple en el terreno estético, estructural y espacial. Este aspecto proporciona al edificio uno de sus principales atributos, presentándose como concepto que merece ser analizado.

Tras un recorrido por las diferentes partes y espacios del edificio, podríamos definir, en lo que respecta al uso del color, varios tipos diferenciados:

- El color “artístico”.
- El color “tecnológico”.
- El color “de tránsito”.
- El color “metálico”.

Estos cuatro tipos de color contribuyen en todo momento a la percepción general y particular del edificio y se nos muestran siempre inter-conectados, yuxtapuestos, actuando como un código superpuesto a las diferentes partes del edificio, intrínseco a las mismas desde un principio, y destinado a ofrecer siempre un alto grado de información diferenciada.

EL COLOR “ARTÍSTICO”

Constructivamente localizado en paramentos, suelos y tipos distintos de falsos techos. Su codificación se mueve fundamentalmente en la “paleta clásica” (verdes y ocres), y aplicado básicamente en materiales pétreos como el mármol, en escayolas y en maderas. Subyace una intención de mostrar una cierta plasticidad desde la gran variedad de los despieces, tremendamente originales, apelando a la arquitectura “clásica”, entendida ésta como lo tectónico, soporte y marco para la aparición de

¹⁹ Gilles Deleuze. *Ibidem*.

²⁰ Gilles Deleuze. *Ibidem*.

las distintas artes (pintura y escultura). Existe pues una “voluntad artística” en un uso no convencional de materiales y colores, despieces que van siempre buscando la presencia conceptual necesaria para que la idea de “Palacio” se manifieste en toda su grandeza y singularidad. El lujo de lo artesano intencionado, desde la variedad. Fundamentalmente utilizados en las cotas de Planta Baja y destinadas a la percepción cercana, matérica, sensual, por parte de los usuarios. Los elementos metálicos colgados actúan de tránsito conceptual hacia la escultura, y resuenan con el tono general del revestimiento exterior, siempre en la gama de los grises.

EL COLOR “TECNOLÓGICO”

Localizado en los elementos metálicos, tanto de estructura como de instalaciones. Frente al “color artístico” opera en la paleta de colores vivos primarios y secundarios, y se manifiesta básicamente en pilares y vigas. Representa la inserción “de lo moderno” sobre el orden “artístico” anterior. Se hace explícita una tecnología, significando, codificando, ordenando espacial, formal y funcionalmente el edificio a través del uso del color. Representa visualmente, saca a la luz, codificada, la estructura interna del edificio, su esqueleto, sus nervios principales. Se hace patente la audacia constructiva, se resaltan las grandes formas onduladas interiores a través de “espinas dorsales” policromadas, sujetadas por pilares “en uve” del mismo color (patio en amarillos, naves de exposiciones en verdes, rojos y azules, patio de descarga en azules y rojos, según las zonas). El doble orden del que siempre consta lo barroco se manifiesta en este “plano divino” tecnológico de líneas cromáticas que nos cuentan otra historia, soportadas por pilares

que “flotan” sobre prismas de hormigón, para indicarnos que pertenecen más al cielo que a la tierra. A este orden cromático se le destina, con gran acierto, la comprensión funcional y general del edificio.

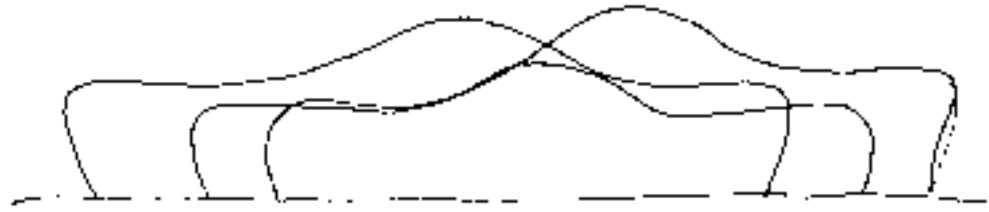
EL COLOR “DE TRÁNSITO”

Representado por los grandes testeros de separación de las naves expositoras, con unas grandes superficies de paneles “pixelados” de colores vivos que resuenan con la estructura, pero que se manifiestan en un campo conceptual intermedio, una suerte de “mosaico” contemporáneo de colores aleatoriamente distribuidos, destinados a crear el ambiente, a servir “de tránsito” entre lo pétreo de los muros y lo inmaterial de la estructura.

EL COLOR “METÁLICO”

Identificado con el exterior, y adaptándose perfectamente a sus variaciones formales y volumétricas. Adquiere ligeras diferencias según las diversas partes, destacando sobre el fondo gris homogéneo de la gran superficie de chapa nervada, el tono discretamente dorado del titanio (elegante, misterioso), la estructura-voladizo traslúcida de la entrada y sobre todo la marquesina-arco iris, auténtica metáfora exterior del “color tecnológico” que se nos revelará en el interior.

En resumen, un repertorio completísimo del concepto de color en arquitectura, tenido en cuenta ya desde la fase proyectual y fenomenológicamente importantísimo para la comprensión funcional y la experiencia espacial y sensorial del edificio.



FINALE PRESTO: COMO UNA OLA

El pez y las olas

En síntesis, la operación icónica del Palacio de Ferias y Congresos de Málaga podría circunscribirse al intento de hacer aparecer una doble imagen, un concepto dual que se erigiría por sí mismo en un elemento doble de gran dimensión simbólica: el pez y las olas. Es esta una propuesta de entendimiento desde un imaginario en principio de carácter mediterráneo, que adquiriría una precisión “malagueña” desde la cultura del “pescado” de pequeño tamaño como paradigma de una cierta calidad gastronómica única en estas latitudes. La arquitectura, el edificio más importante de la ciudad, adquiriendo el concepto popular asumido de un imaginario colectivo, manifestado a través de un determinado grado de abstracción, con una cierta dificultad de comprensión a primera vista, a través de un nivel de interpretación figurativa controlada o simplemente sugerida.

No se trata tanto de un fenómeno de “arquitectura parlante”, sino de un manejo sutil de formas pre-establecidas y consagradas previamente por un cierto tipo de arquitectura contemporánea, que adquirirán su significado definitivo, absolutamente ligado a una cultura concreta, a través de una estrategia anclada en la certeza del entendimiento del “pez y las olas”, por parte del usuario inmerso en la actual cultura de masas. Justamente lo que produce un factor de lejanía y rechazo en una cierta clase arquitectónica especializada, es ahora el punto de unión, de proximidad y de acercamiento con el resto de los usuarios de la arquitectura.

El paso que da Ángel Asenjo en la arquitectura con este Palacio de Ferias es similar al que dieron los artistas al pasar del arte abstracto al Pop Art. No se intenta conseguir el significado de la arquitectura con la articulación de los elementos arquitectónicos puros (espacio, forma y estructura) de una manera parecida a como lo quería conseguir el arte abstracto con las características físicas de los materiales (forma, textura, color), sino con la utilización del significado que tienen para la gente estos mismos elementos arquitectónicos o, más fácilmente, con elementos extra-arquitectónicos que tengan un significado más rico y más claro. La gente no entiende, ni le interesa entender, el significado de los edificios conseguidos con “justificaciones” arquitectónicas, que sólo comprenden los arquitectos.

Venturi tenía razón

En su libro “Complejidad y Contradicción en Arquitectura”, Robert Venturi hablaba esencialmente de arquitectura, pero atacando ciertos prejuicios y actitudes, generalmente los referidos a “... las limitaciones de la arquitectura y el urbanismo modernos ortodoxos, y en particular las perogrulladas de los arquitectos

que invocan la integridad, la tecnología o la programación electrónica como fines de la arquitectura y los popularizadores que colorean ‘nuestra caótica realidad con cuentos de hadas’ y suprimen las complejidades y contradicciones que son inherentes en el arte y la experiencia(...) Prefiero los elementos híbridos a los puros, los comprometidos a los limpios, los distorsionados a los rectos, los ambiguos a los articulados, los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son interesantes, los convencionales a los diseñados, los integradores a los excluyentes, los redundantes a los sencillos, los antiguos que a la vez son innovadores, los inconsistentes y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad. Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la función explícita. Prefiero ‘esto y lo otro’ a ‘esto o lo otro’, el blanco y el negro, y a veces el gris, al blanco o al negro. Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez”.²¹

En arquitectura, Venturi establece un puente entre los sesenta y la actualidad, con el “impasse” mega-estructuralista producido por la crisis de la “Tendenza”, que considerará “burgués” todo lo proveniente de la apariencia. De sus consideraciones deriva sustancialmente la importancia que adquieren en la actualidad, simultáneamente entendidos, la estética, lo cotidiano y lo comunicacional (lo simbólico). La comunicación, junto con el estilo y la imagen, son los elementos más destacables de nuestra cultura. Es posible delimitar los contornos, indicar la tendencia general de semejante revolución. Vivimos la cultura de la preminencia de la apariencia, la necesidad de tomar en serio todo aquello que las personas serias consideran como frívolo. El triunfo de la forma en la época actual es la continuación de los fracasos de los diversos ideales racionalistas, funcionales, que han marcado la modernidad.

El Palacio de Ferias y Congresos de Málaga se instaura por derecho propio en las posiciones teóricas derivadas de la reflexión realizada por Robert Venturi. Su simbolismo exige la iconicidad y depende más o menos de un conjunto de asociaciones explícitas; parece lo que es y no sólo a causa de lo que es, sino también por lo que nos recuerda. Se trata de un simbolismo “ordinario”, anclado en la simbología del “pez y las olas”, recordando una cierta actitud arquitectónica “heroica y original”, pero siem-

²¹ Robert Venturi. “Complejidad y contradicción en la arquitectura”. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

pre desde una cierta ironía, siendo justamente esa yuxtaposición de elementos contrastantes —la aplicación de un orden de símbolos sobre otro— lo que da lugar a su configuración final. En el Palacio de Ferias y Congresos, el pez actúa como decoración contrastante e incluso contradictoria, colocado sobre un sistema constructivo más reconocible y correspondiente a los requerimientos espaciales, estructurales y programáticos de la arquitectura. Este “pez” comporta un significado denotativo en el mensaje total, y contrasta con la expresión connotativa de los demás elementos, más arquitectónicos (“las olas”) del edificio.

... Los símbolos explícitos, por tanto, son considerados “anatemas” para los presupuestos de la arquitectura moderna racionalista, cuya identificación nunca llega a través de una comunicación explícita o denotativa, sino mediante la connotación implícita en la fisonomía de su pura forma arquitectónica, que está pensada para expresar una funcionalidad.²²

Esta apuesta icónica sugerida, que esconde la gran metáfora de lo malagueño a través del pez y las olas, se asocia mediáticamente al carácter universal, de uso internacional, que habrá de poseer el edificio, asegurando un éxito en cuanto a su futuro “consumo visual” y cómoda “digestión formal” por un público en principio no especializado en arquitectura. Podríamos aseverar por tanto que Venturi tenía razón, y esta es una de las claves, en nuestra opinión, del éxito del Palacio de Ferias y Congresos de Málaga; una superposición somera de figuraciones sugeridas en aras de la producción intuitiva de una realidad simbólica, a la que se destinará el principal protagonismo del proceso de aceptación social. Camino ganado, a priori, para una futura inmersión en “las tripas”, en el interior del edificio, instando a su definitiva comprensión espacial y funcional, desde los presupuestos de un cierto “pop tecnológico”.

Pop y tecnología

El mundo del “pop” reúne un inventario sistemático de técnicas visuales, al que no es ajeno en absoluto el edificio del Palacio de Ferias y Congresos. Comenzará con una acumulación de lenguajes, quizás su característica más destacada, desde los colores vivos de su estructura metálica y tubos de instalaciones, conviviendo con los collages cuasi-pictóricos realizados en mármol a modo de bajo-relieves, con el carácter de cueva-expresionista de sus auditorios en madera oscura, o con el repertorio de esculturas conceptuales que se nos muestran en el patio principal. Esta acumulación de familias diversas procede en ocasiones por oposición, alterando las imágenes desde un posible contexto propio, encadenando una serie de fisiones semánticas o choques de significado entre las partes, que dan

pie siempre a nuevas lecturas. Hay situaciones irónicas que en ocasiones rozan la parodia, a base de retener las formas su carácter estilístico primario, pero siendo sustituido por un contenido o un contexto totalmente ajeno.

Son técnicas enfáticas de manipulación volumétrica, tanto de elementos expresivos procedentes de una cierta vanguardia como de elementos estructurales y tecnológicos, cambios de escala constante, condensaciones de elementos característicos, y sobre todo repeticiones, variaciones y seriaciones en función de la identidad de las formas, adquiriendo la repetición un alto nivel de comunicación y adquiriendo una gran importancia a nivel informativo. Se producen fenómenos de redundancia informativa, que produce un cierto grado de previsibilidad en el usuario aún dentro de su gran variedad, produciendo una eliminación de improbabilidad, lo que favorece una cierta inteligibilidad, en aras de la eficacia funcional y de la claridad espacial.

El pop trabaja siempre con símbolos, en una técnica no ajena a la propagandística, no reproduciendo cosas, sino símbolos-resultados de información e imágenes plásticas conocidas a priori. Las temáticas no son arbitrarias del todo, sino que su elección está condicionada por una aceptación de las estructuras lingüísticas de transmisión y de los contenidos simbólicos presentes en los diferentes medios de comunicación. Es el arte que más depende de las imágenes generadas por su propia sociedad.

Al trabajar desde una cierta familiaridad de los objetos, la condición de extrañeza inicial que pudiera desprender un edificio tan complejo se va convirtiendo poco a poco en un repertorio resonante con elementos previamente conocidos, que van creando una situación de comodidad en el usuario. Al tratarse de una arquitectura de arquitecturas, siempre existirá una posibilidad de reconocerse en el collage de situaciones que el edificio propone.

Así, la tecnología y los elementos constructivos no convencionales son asimilados popularmente de otra manera, a base de esta percepción de objetos comunes sometidos a una representatividad que alcanza un cierto estado límite (por ejemplo, los coloristas tubos de aire acondicionado), no sabiendo nunca del todo cuando un objeto es realmente funcional o cuando esta asumiendo esta función representativa. Hay una cierta exigencia de la actitud del usuario, que se complacerá en poder complementar la obra de un modo asociativo. Esta ambivalencia entre arte y realidad producirá un inevitable acercamiento al espectador hacia una tecnología y sistema constructivo que de otra manera sería sentida como imposición “tecnocrática”. Podríamos decir que deja de existir un orden estético inmanente y sustancial ligado a la estructura del objeto, para dar paso a una rica ambivalencia que se instaura cómodamente entre arte y realidad. Así, el propio material pasa a primer plano, y la multiplicidad de un artefacto, más que la seriedad un edificio, ayuda a la comprensión social de la arquitectura y del espacio, a su fruición y a que se despliegue naturalmente su funcionalidad.

²² Robert Venturi, Denise Scott Brown & Steven Izenour. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

dad. Todo un éxito por parte del arquitecto, al lograr la comunicación con la sociedad.

“Como una ola” o elogio de la forma

El Palacio de Ferias y Congresos de Málaga es un edificio que ya hemos hecho nuestro, ha conseguido entrar en nuestras vidas y ser asumido por la sociedad de una forma más que natural, siendo este hecho nada común en la arquitectura y menos aún en los tiempos que corren.

Desde este entendimiento del edificio, me gustaría comentar que su percepción produce en ocasiones un agradable estado de ánimo, que en algún momento nos puede llevar a recordar la canción de Rocío Jurado, aquella que afirma “como una ola tu amor llegó a mi vida, como una ola de fuego y de caricias, de espuma blanca y rumor de caracolas, como una ola...”

Una última reflexión sobre este fenómeno nos hace desembarcar indefectiblemente, una vez más, en la actualización del concepto de forma. Un sociólogo contemporáneo de la importancia de Michel Maffesoli es muy claro a este respecto: “... La idea de forma es lo que permite la mejor integración posible en eso divino que es lo social. (...) Existe una religiosidad innegable en la sociedad contemporánea. Se trata de una religiosidad algo pagana, que se basa esencialmente en el reparto de imágenes, de símbolos, de rituales, y que encuentra en el juego de formas una excelente expresión. Como en las sociedades tribales, la unión se produce en torno a las imágenes, a los objetos. Siempre hay alguna cosa que a partir de lo visible alcanza lo trascendente”.²³

La forma es una fuerza de atracción. Acentúa, caricaturiza, exagera el rasgo, fomenta la creatividad, y de ese modo hace resaltar lo invisible, lo subterráneo, lo oculto, lo subliminal, que la ciencia oficial tiene grandes dificultades en señalar, en integrar en su análisis hiper-racionalista y deductivo. A fuerza de analizar, de diseccionar, de distinguir, el pensamiento moderno ha olvidado que el todo posee una fuerza específica que es algo más, cualitativamente distinta, que la suma de sus partes. Existe un misterio del todo, y éste hace visibles unos elementos que por sí mismos son invisibles, permite unir entre ellos a los iniciados, es decir aquellos que comulgan con aquella “aglomeración instauradora de forma”. La forma agrega, reúne, moldea una unidad, dejando a cada elemento la autonomía que le es propia, constituyendo al mismo tiempo una innegable organicidad, donde sombra y luz, orden y desorden, visible e invisible entran en sinergia para generar una estática móvil que no deja de sorprender al observador y que plantea un problema epistemológico del que tan sólo empezamos a vislumbrar las consecuencias. Maffesoli de nuevo apostilla:

²³ Michel Maffesoli. *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Paidós estudio, Barcelona, 1997.

... La forma subraya, caricaturiza, acentúa el proceso dominante y de ese modo permite tomar conciencia del sustrato psíquico que da todo su sentido a la figura específica de un momento determinado. La renovación de la forma es la renovación del concepto. Un paradigma hace sociedad. La forma es formante, hace una sociedad, funda una comunidad, es simbólica. La forma bloquea pero al mismo tiempo permite la vida. Más que aquello indefinido que tiene lo sublime, el esfuerzo por dar forma es el que hace civilización.²⁴

Las conductas, el comportamiento social, la gestualidad corporal, las distintas maneras de ser, las formas de expresión y hasta las diferencias lingüísticas, por no hablar del estilo de pensamiento, todo se enraza en la noche de la historia y en la inscripción espacial, todo ello confecciona una “forma arquetípica” de la que no se han acabado de ver los contornos y cuyas consecuencias todavía son difíciles de apreciar, pero que ya no se pueden ignorar, tan poderoso es su resurgimiento en el universo contemporáneo. Esta es la fuerza de la forma: al imponer una emoción colectiva orienta las voluntades individuales, y de ese modo hace sociedad.

El Palacio de Ferias y Congresos de Málaga ha sido la gran apuesta de Ángel Asenjo. ¿Es ésta entonces, una vez contrastado su éxito, la mejor manera en que el arquitecto debe enfocar la arquitectura? La propia pregunta contiene una exigencia de certeza y seguridad que la convierte en irresoluble. Parafraseando a Diego Fullaondo en su trabajo sobre el arquitecto Claude Parent, “... la arquitectura avanza con otro tipo de respuestas provisionales y aproximativas: la propuesta del arquitecto siempre es una apuesta. Una apuesta que puede construirse sobre la base de unos contextos u otros. Pero por ello, no perderá ni ganará su condición primigenia de apuesta, de hipótesis. A pesar de lo que puedan aparentar algunas situaciones muy claras, la relevancia máxima de un contexto determinado, no es suficiente para obviar o negar la existencia de la apuesta, del salto al vacío, del riesgo que siempre acompaña el acto creativo que desencadena un proyecto. Esta apuesta no se limita a intentar establecer qué contextos deben ser considerados relevantes para construir una propuesta arquitectónica, sino que concentra su esfuerzo en inventar el modo en que la arquitectura es capaz y responsable de producir una respuesta a un complejo entramado de contextos, utilizando para ello su herramienta específica: la forma. ‘Forma’ que materializa su apuesta; ‘forma’ sobre la que recae la capacidad explicativa de las hipótesis que formula el arquitecto; ‘forma’ que convierte la arquitectura en la infraestructura espacial que organiza la actividad humana”.²⁵

COMENTARIO FINAL

El Palacio de Ferias y Congresos de Málaga es un edificio tremendamente importante, y contiene aspectos sustanciales

²⁴ Michel Maffesoli. *Ibidem*.

²⁵ Diego Fullaondo. *Op. Cit.*

y complejos referidos a la arquitectura contemporánea, que nos hemos atrevido a explicar e interpretar a lo largo de estas páginas.

Representa un modelo de pensamiento y acción para la creatividad arquitectónica, y un resultado particularmente necesario en Málaga para la definitiva apertura de la ciudad al lenguaje de la arquitectura contemporánea, a su comprensión y aceptación.

La postura seguida por su arquitecto, Ángel Asenjo, representa la valentía en el diseño y la apuesta decidida por el lenguaje de la contemporaneidad, por la complejidad de la forma, atributo siempre fundamental para que se nos muestre la buena arquitectura.

Una forma que, *como una ola de fuego y caricias*, en este caso, llegó a nuestras vidas para mejorar nuestra experiencia arquitectónica.

Javier Boned Purkiss

Nació en Madrid en 1959. Es arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (1989) y Doctor Arquitecto por dicha Escuela (2004) con una tesis que establece las relaciones entre la música serial y la arquitectura de los años cincuenta y sesenta. Ha desarrollado su actividad profesional como arquitecto en Málaga y provincia desde 1990, habiendo construido numerosos edificios tanto de carácter público como privado. Mención de Honor en los Premios Málaga de Arquitectura de 1995 y Premio Málaga de Arquitectura en 2009 en la modalidad de Arquitectura Industrial.

Ha sido profesor de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Internacional SEK de Segovia (1998-2000), y en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Gales, con sede en Málaga (2000-2005). Desde el curso 2005-2006 es profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Málaga, donde imparte actualmente asignaturas de Teoría e Historia de la Arquitectura, y de la que fue Coordinador de Estudios de 2006 a 2009. En mayo de 2014 fue elegido Académico de Bellas Artes de San Telmo perteneciendo a su sección de Arquitectura. Desde mayo de 2015 es director del Departamento de Arte y Arquitectura de la Universidad de Málaga.

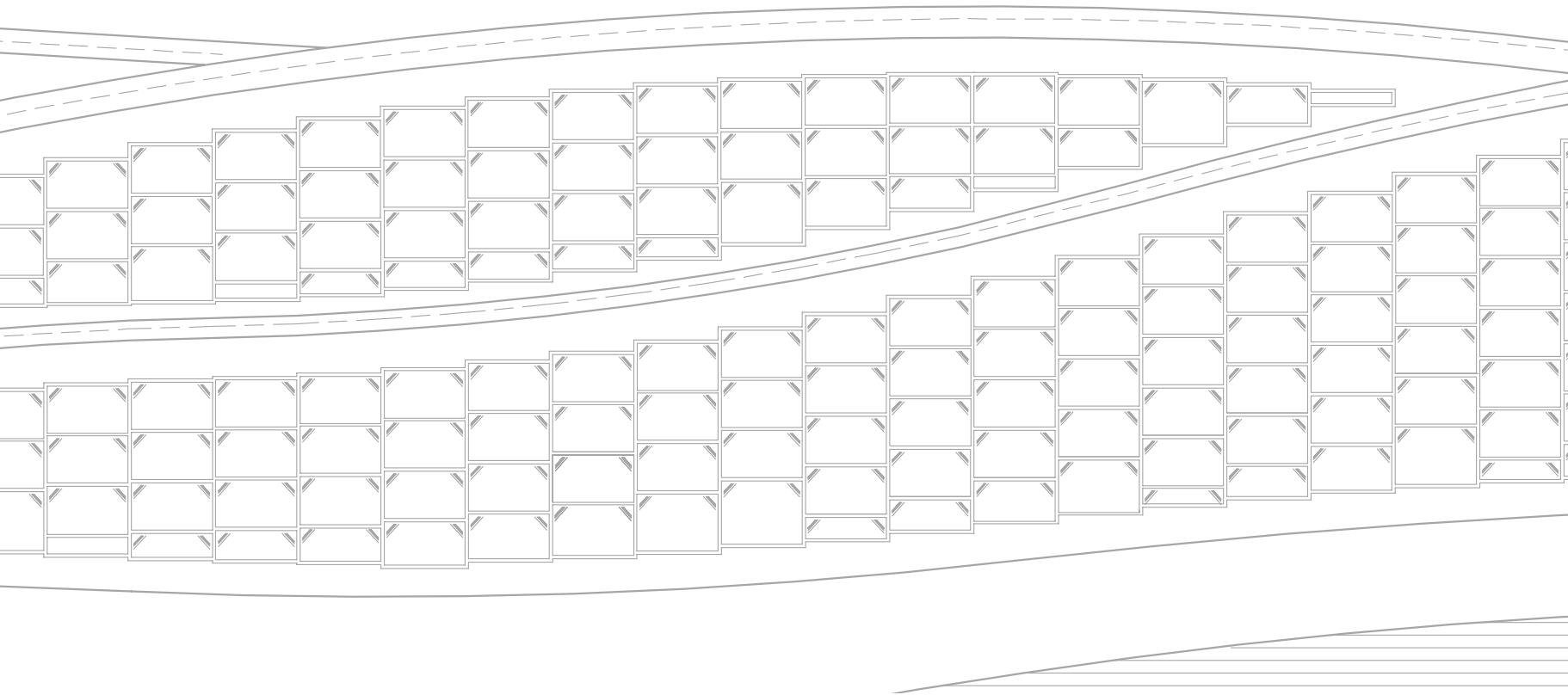
Ángel Asenjo Díaz

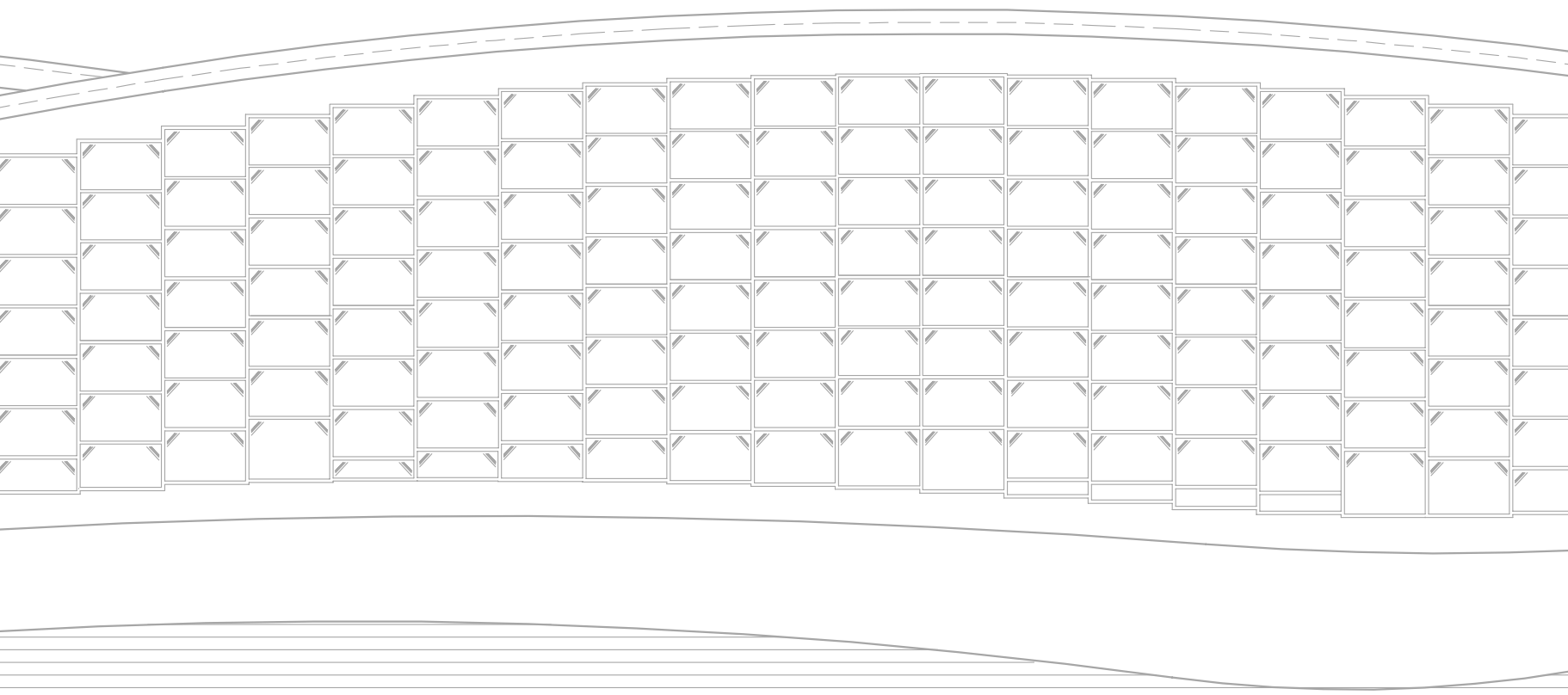
Nació en Málaga en 1946. Estudió arquitectura y urbanismo en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, donde terminó estos Estudios en 1972. Tras varios años de aprendizaje profesional en Madrid, en 1976 funda en Málaga el Estudio de Arquitectura A. Asenjo y Asoc. SL, que bajo su dirección ha trabajado de forma ininterrumpida realizando numerosos y significativos proyectos de planeamiento urbanístico y de edificación arquitectónica.

Entre los proyectos urbanísticos realizados destacan las ordenaciones de la Ampliación de la Universidad, de los Sectores Turísticos de la Zona de Bahía de Málaga y de las de los Sectores de la Zona de Teatinos, entre otros, todos ellos en Málaga. En la Costa del Sol ha realizado otros muchos proyectos urbanísticos entre los que destacamos la ordenación de Torreblanca del Sol, de parte de Nueva Andalucía en Marbella, de Playa Fenicia en Vélez-Málaga y de Borondo-Guadalquítón en San Roque, entre otras. Ha redactado la ordenación del Nuevo Campus de la Universidad de Rivers State en Port Harcourt, en Nigeria.

De igual forma, ha realizado numerosos proyectos arquitectónicos, entre los que destacamos el Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, los Centros Comerciales Rosaleda y Málaga Plaza, el Centro Logístico Cofarán, todos ellos en Málaga. En la Costa del Sol ha realizado el Conjunto Residencial Turístico Playas del Duque en Marbella, entre otras obras. Actualmente está redactando los proyectos de las Facultades, Residencias de Estudiantes y Profesores y los Edificios Singulares del Nuevo Campus de la Universidad antes indicada, en Nigeria.

Además ha participado en seminarios y cursos especializados, impartiendo sus conocimientos y también ha escrito artículos en diversas publicaciones. También ha recibido diversos premios por los trabajos de planeamiento urbanístico y de edificación arquitectónica realizada. Es académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga y continúa desarrollando la actividad profesional de forma activa.

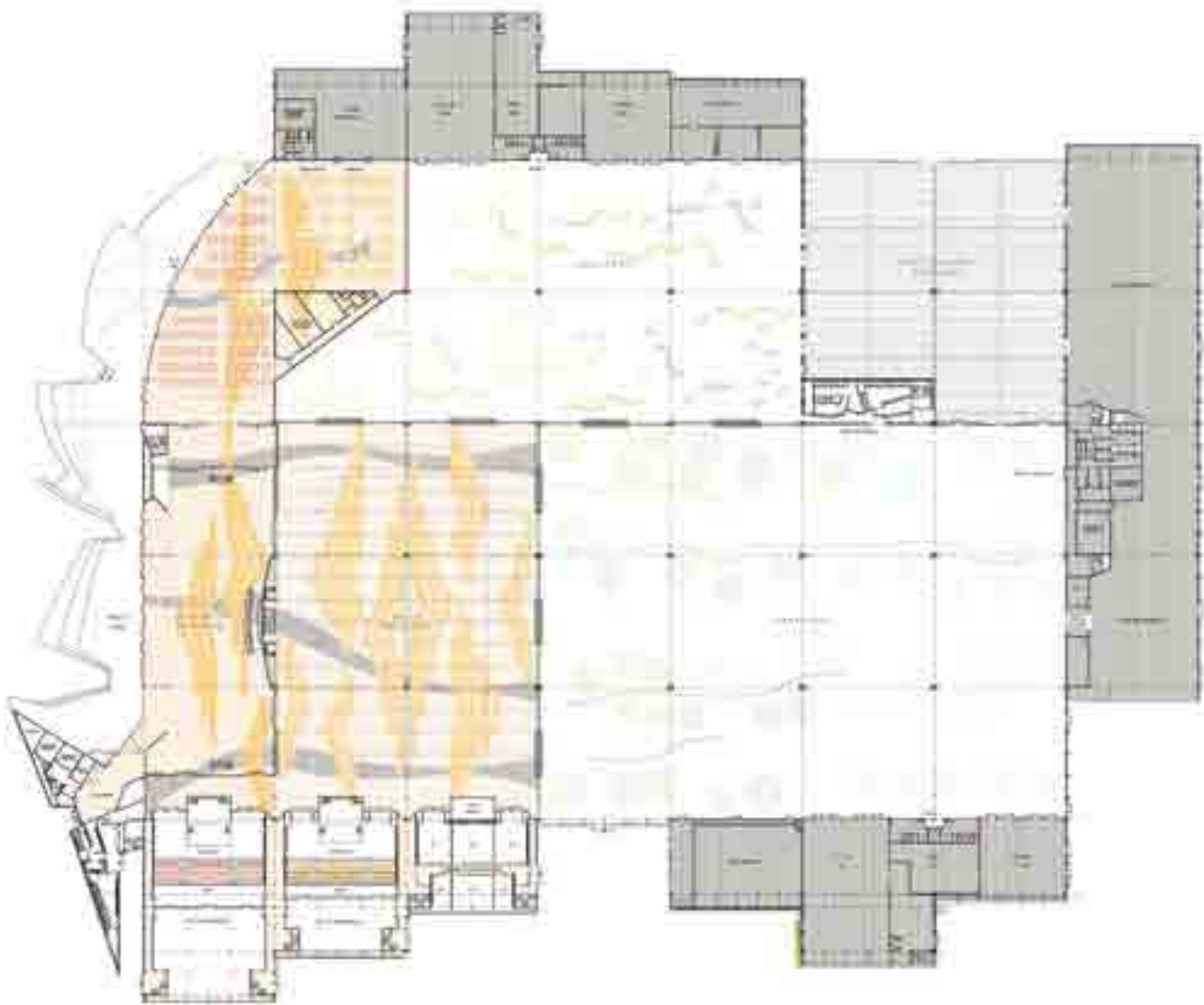


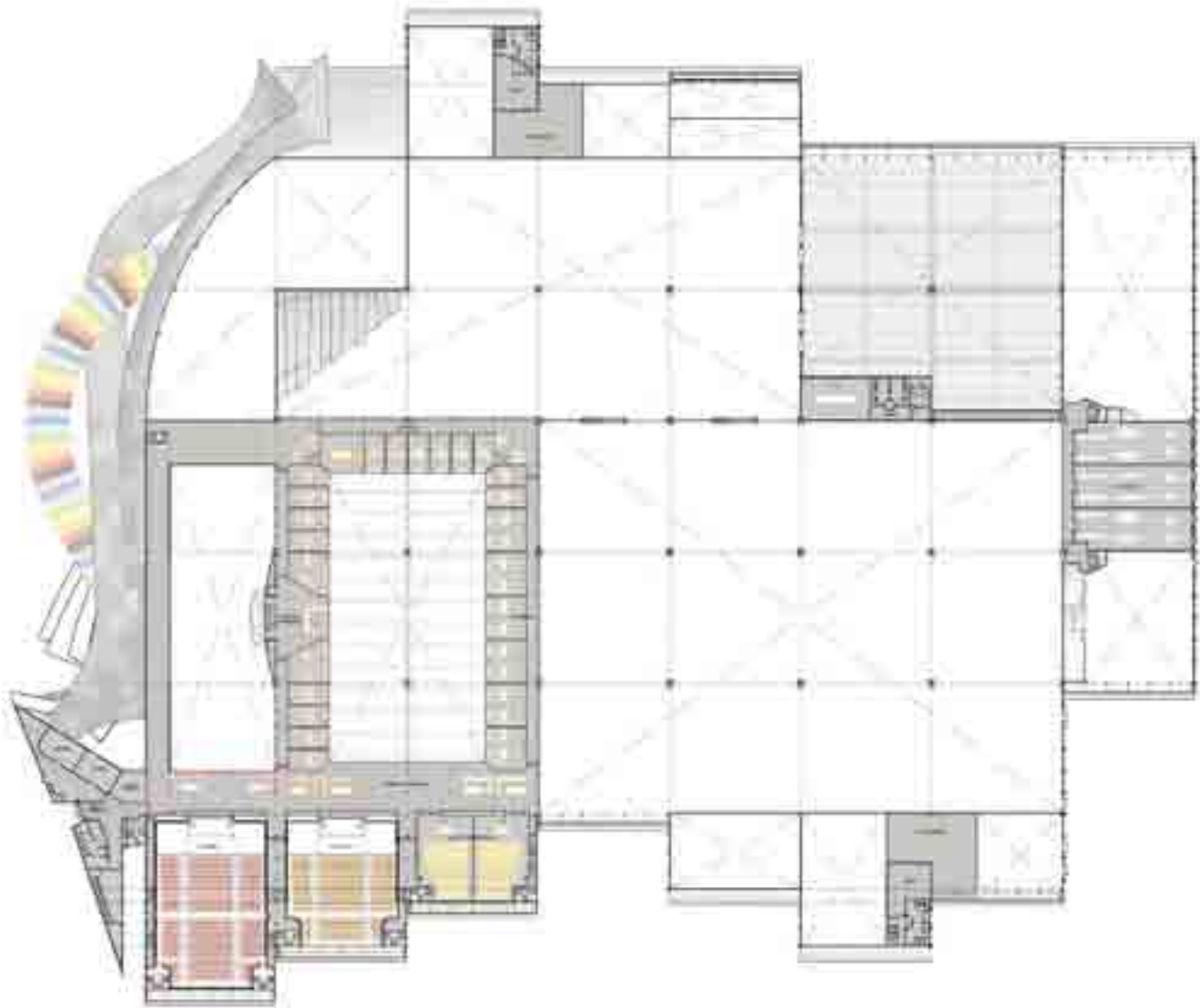




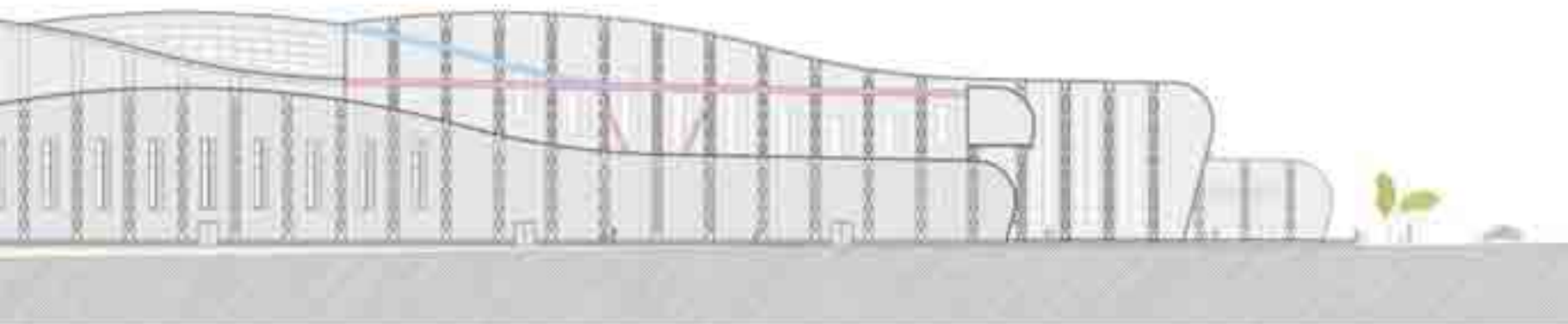


PLANTA DE CUBIERTAS

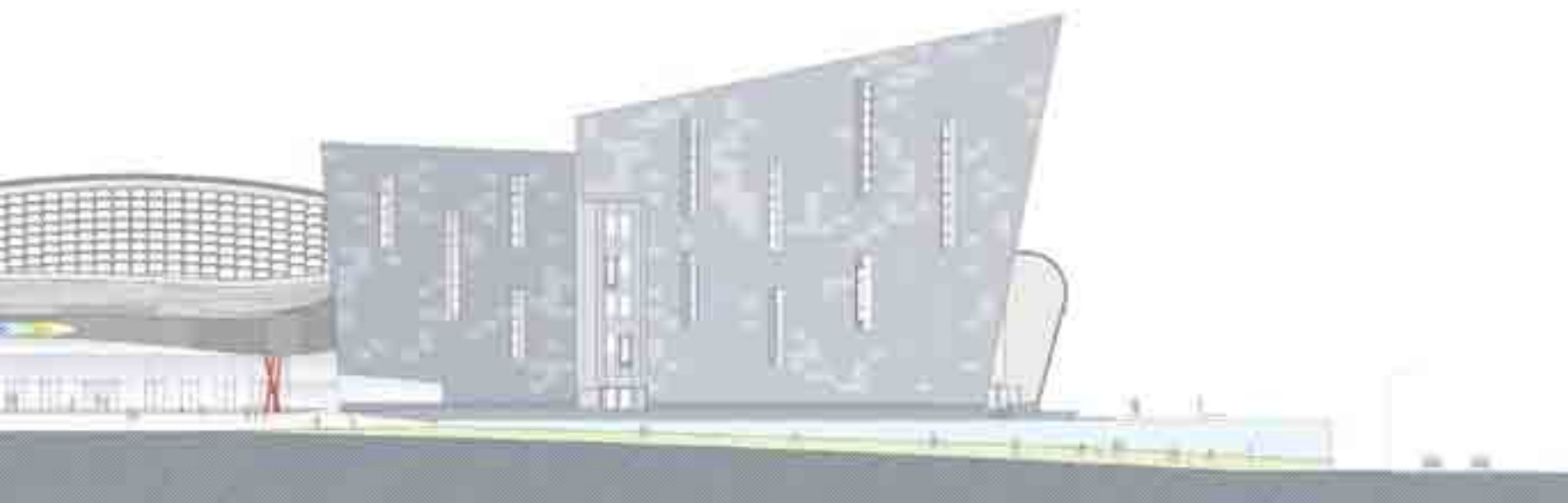




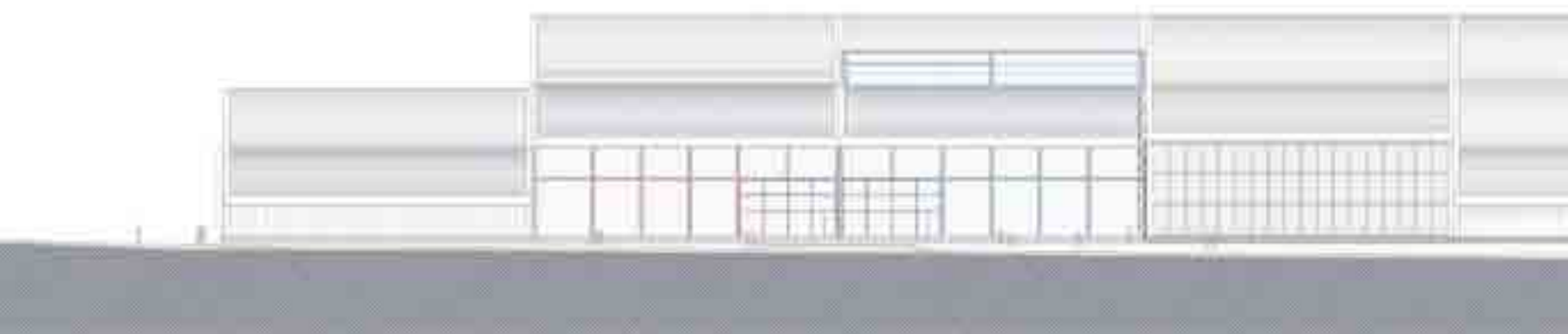
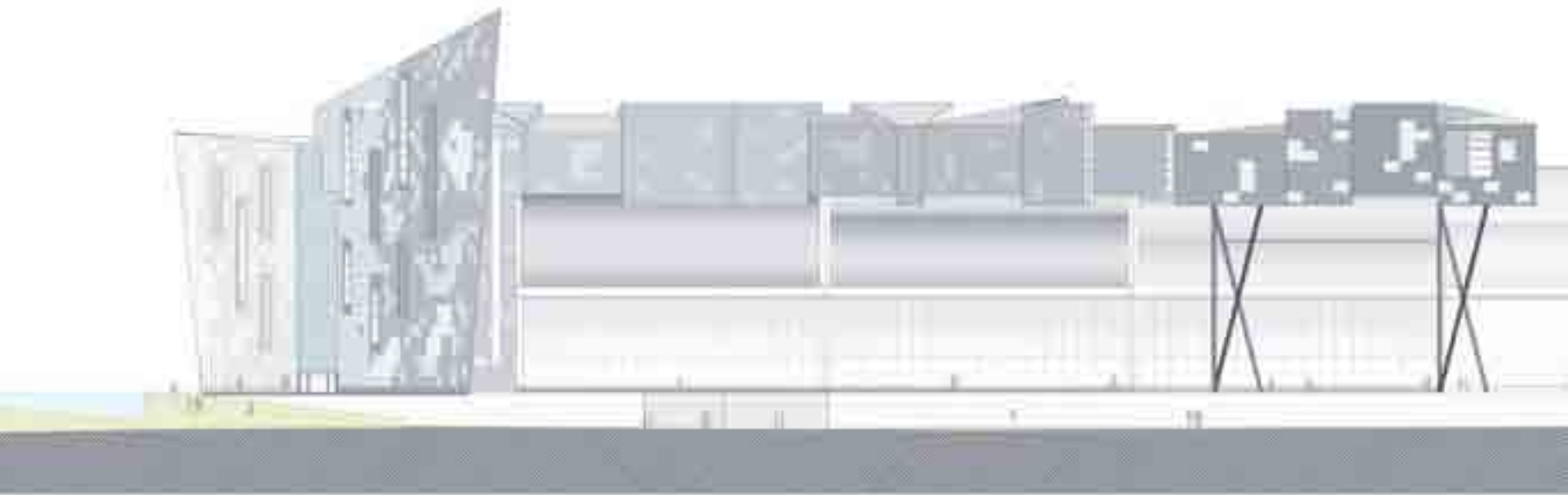


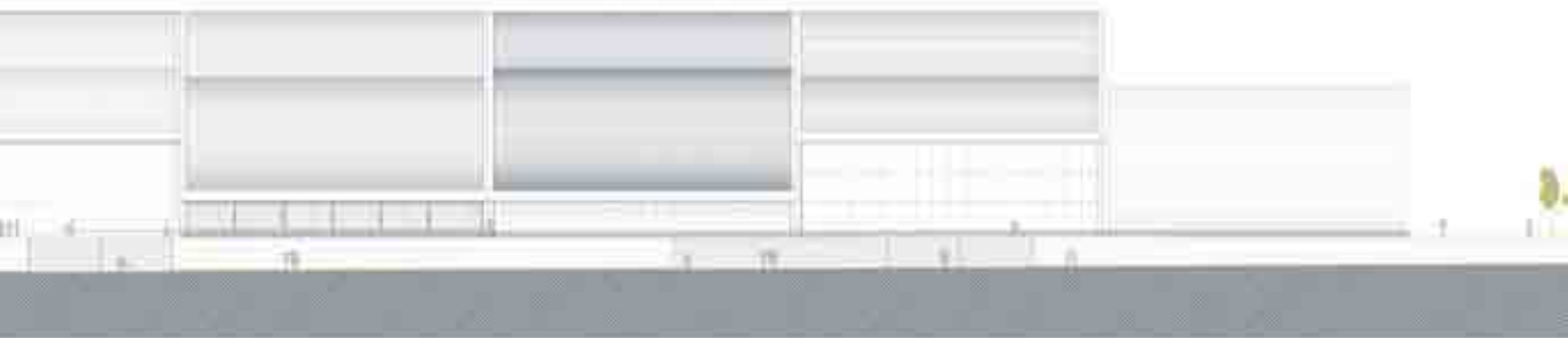


ALZADO NORTE

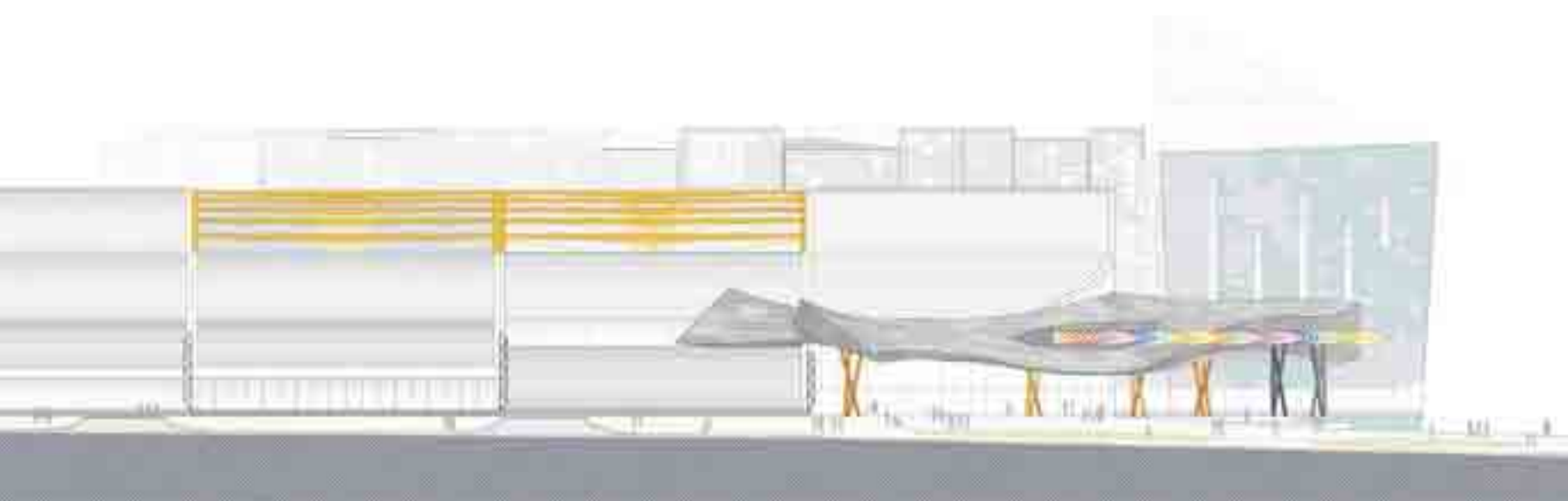


ALZADO SUR

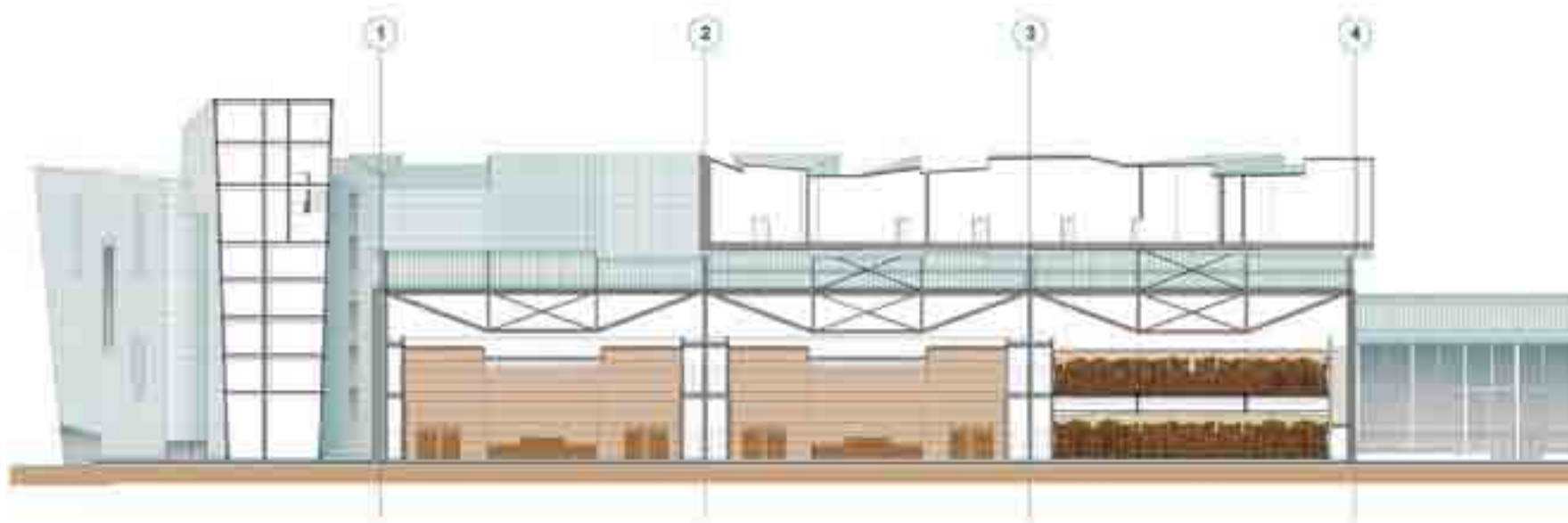
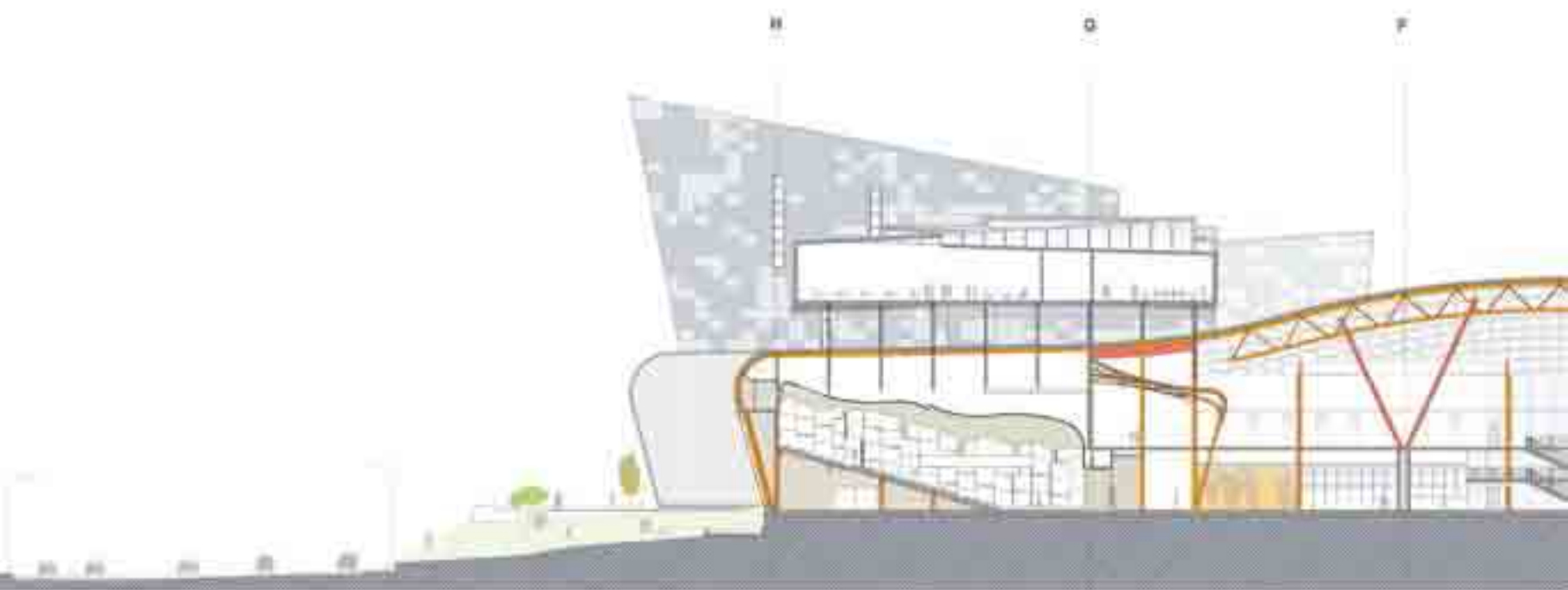


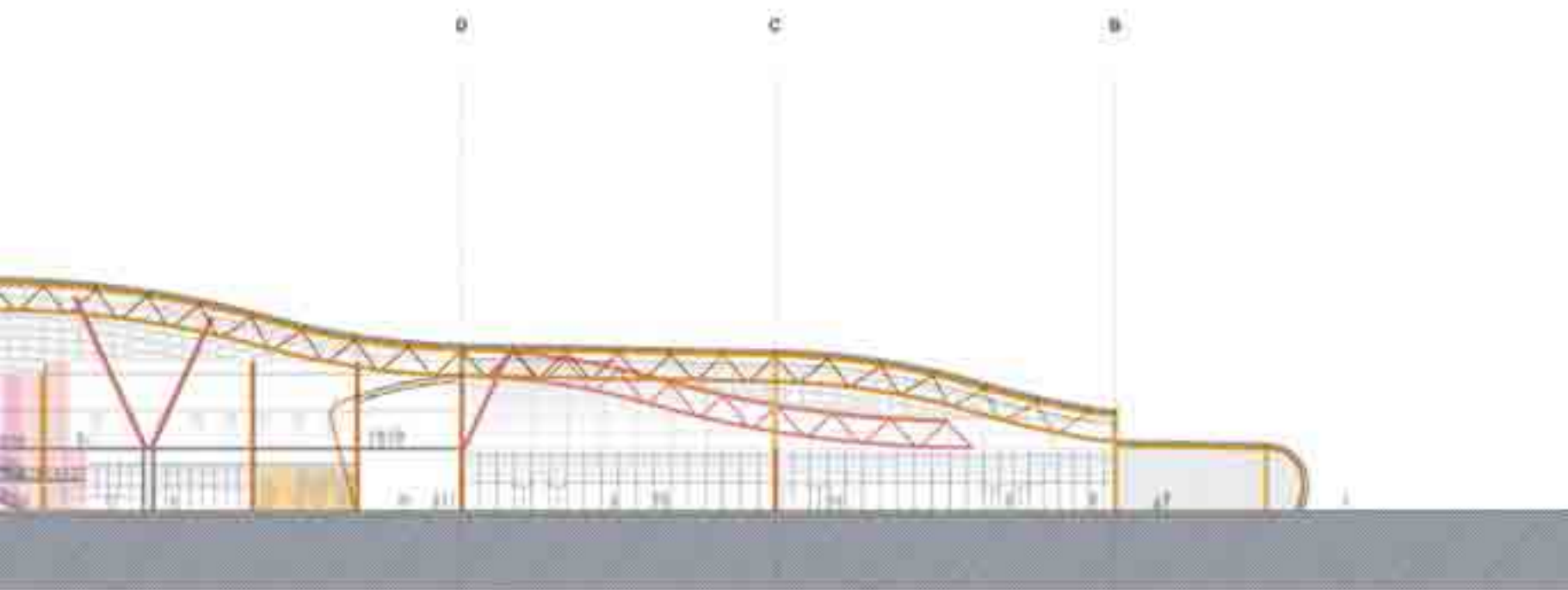


ALZADO ESTE

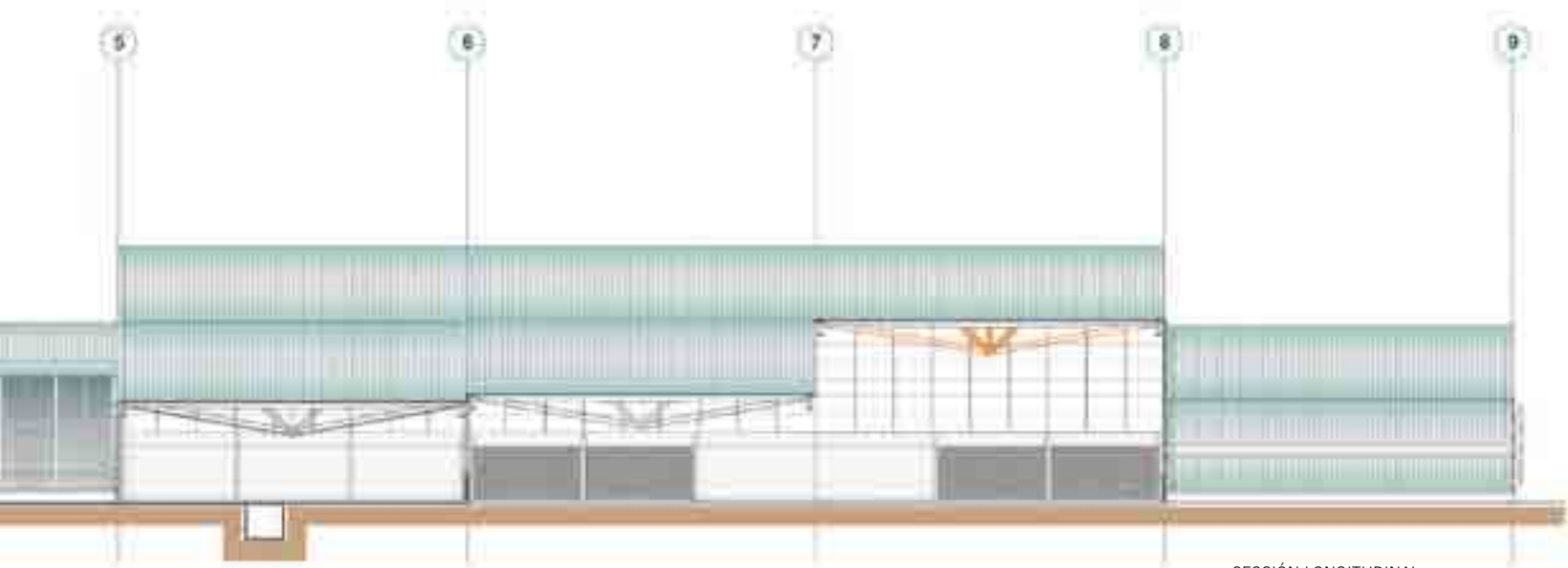


ALZADO OESTE





SECCIÓN TRANSVERSAL



SECCIÓN LONGITUDINAL

























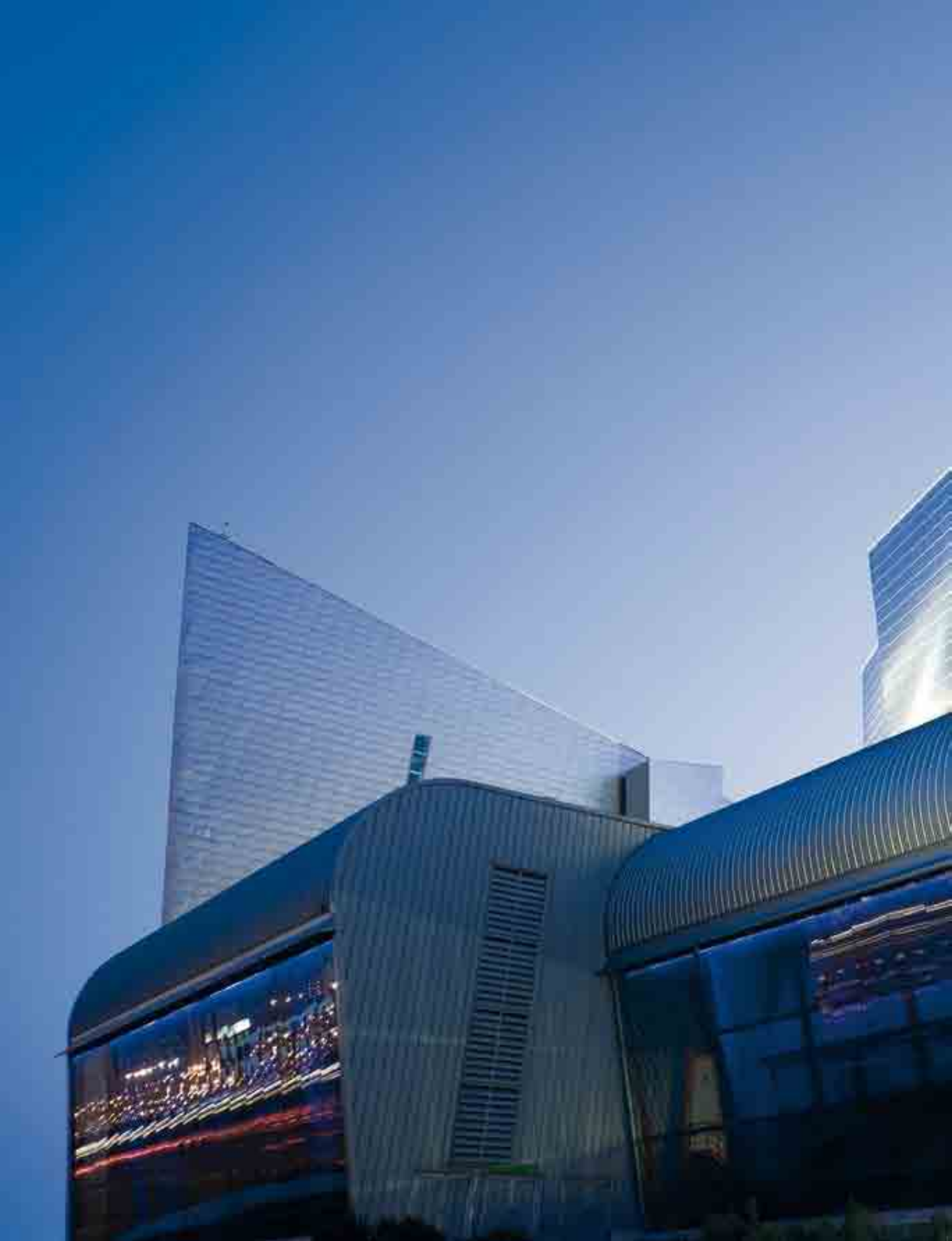










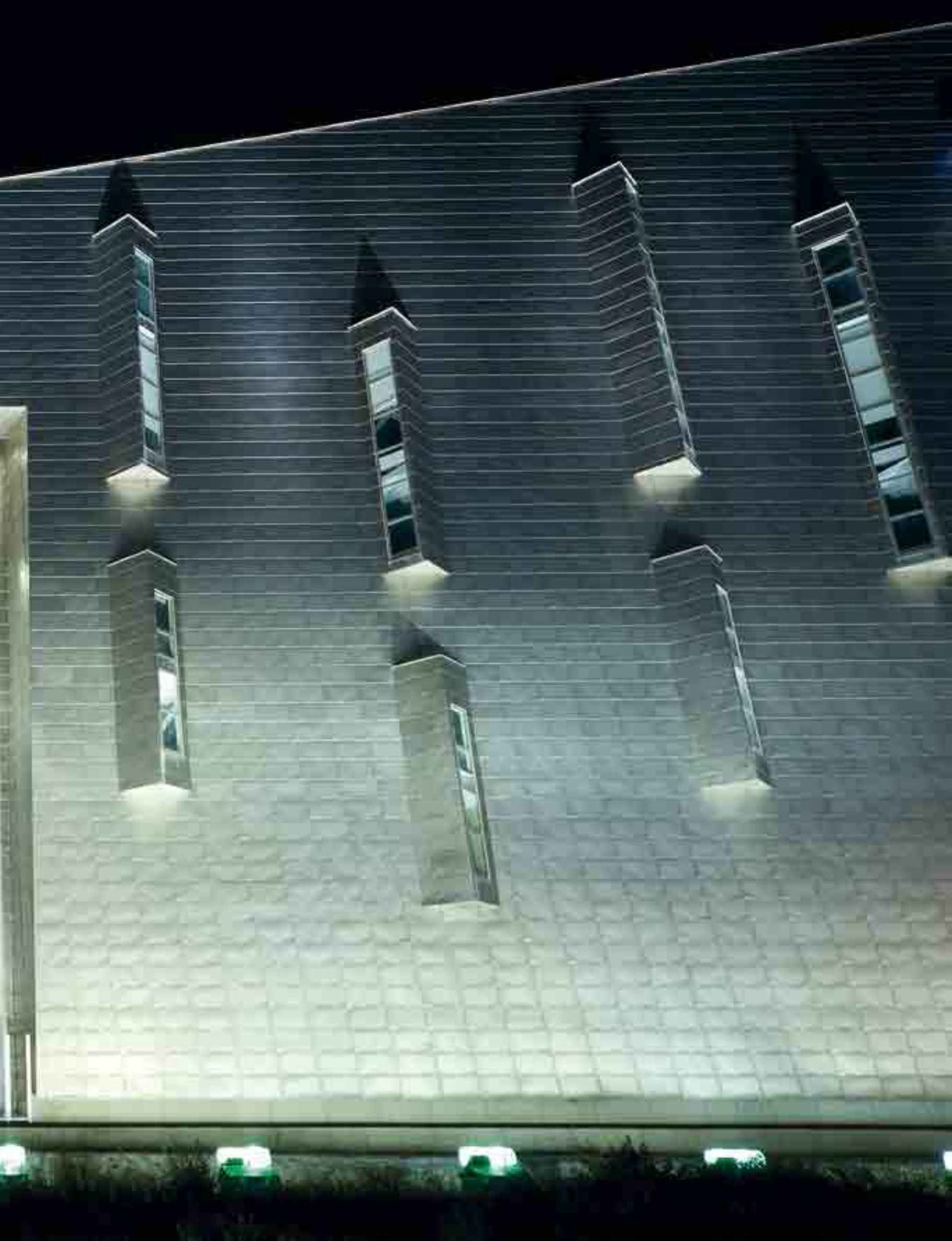
























CONVIVIMENTO
EX

































































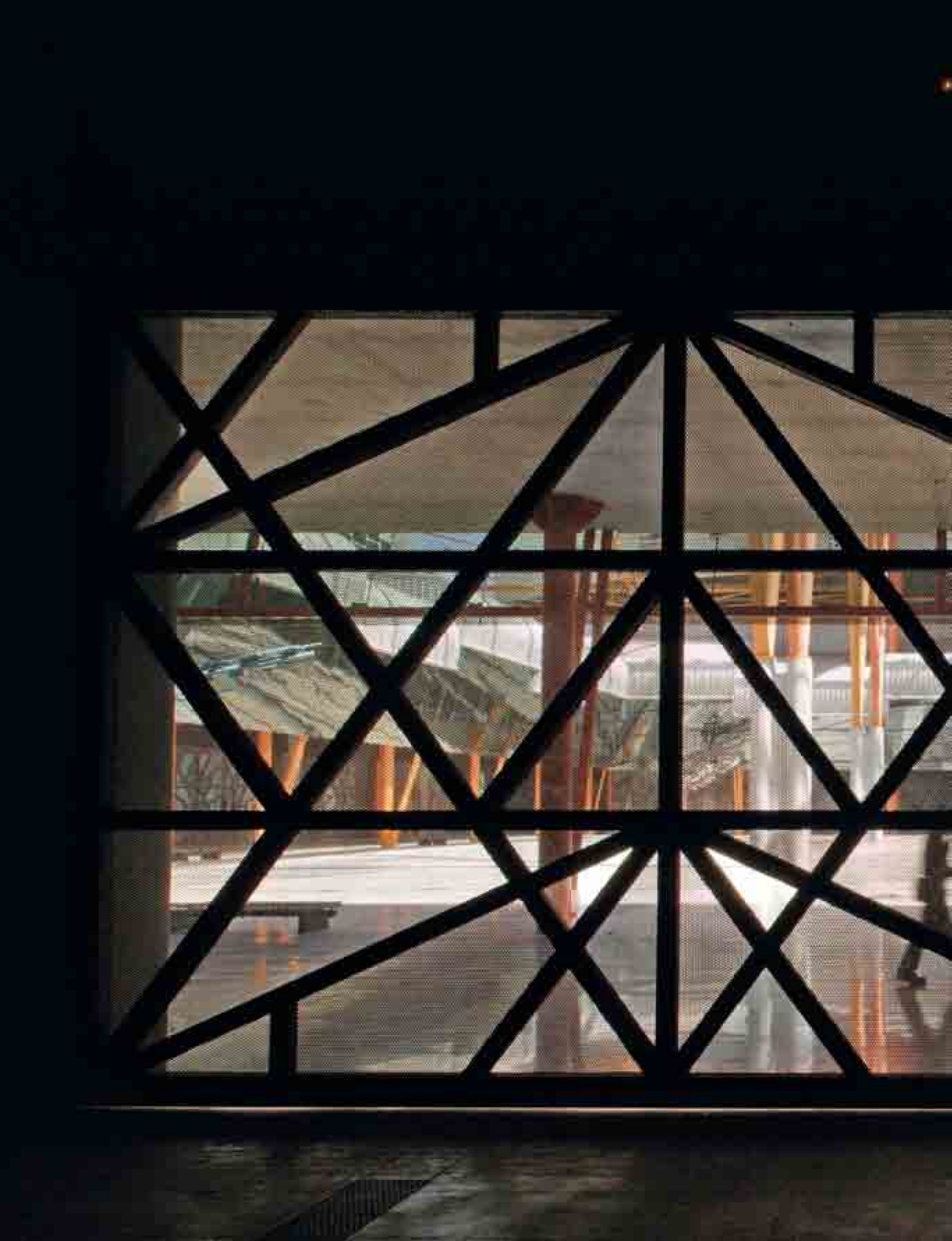


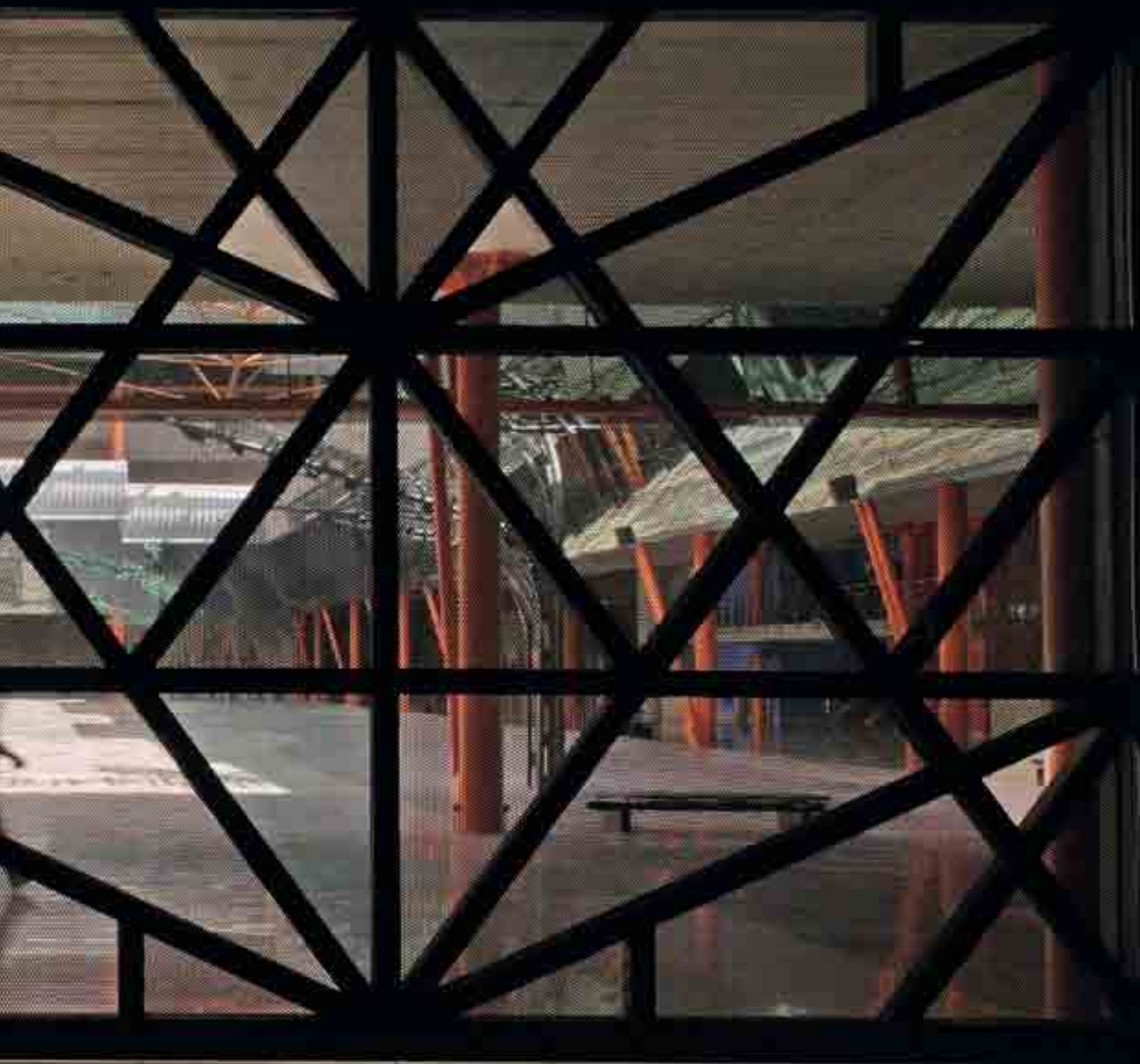


































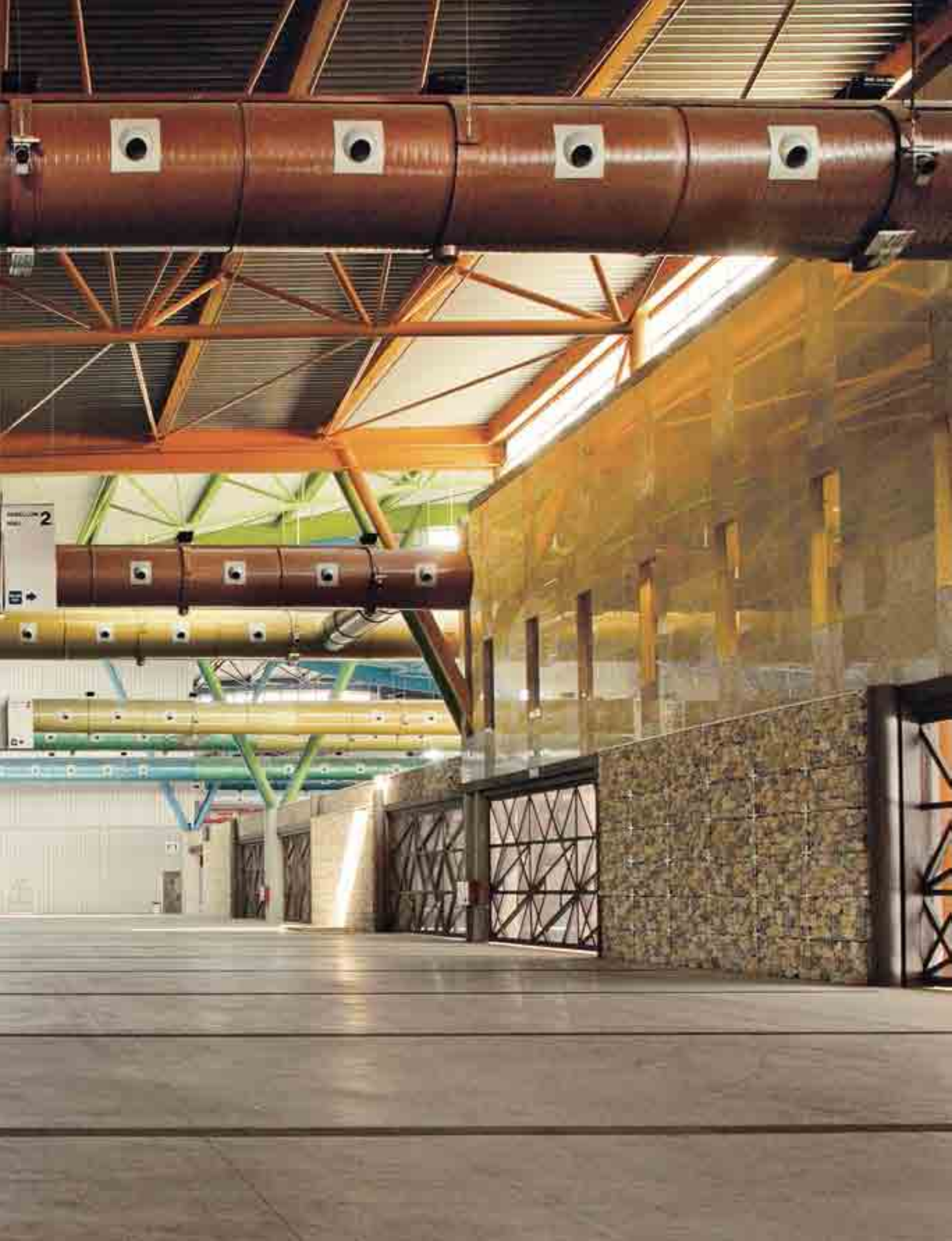










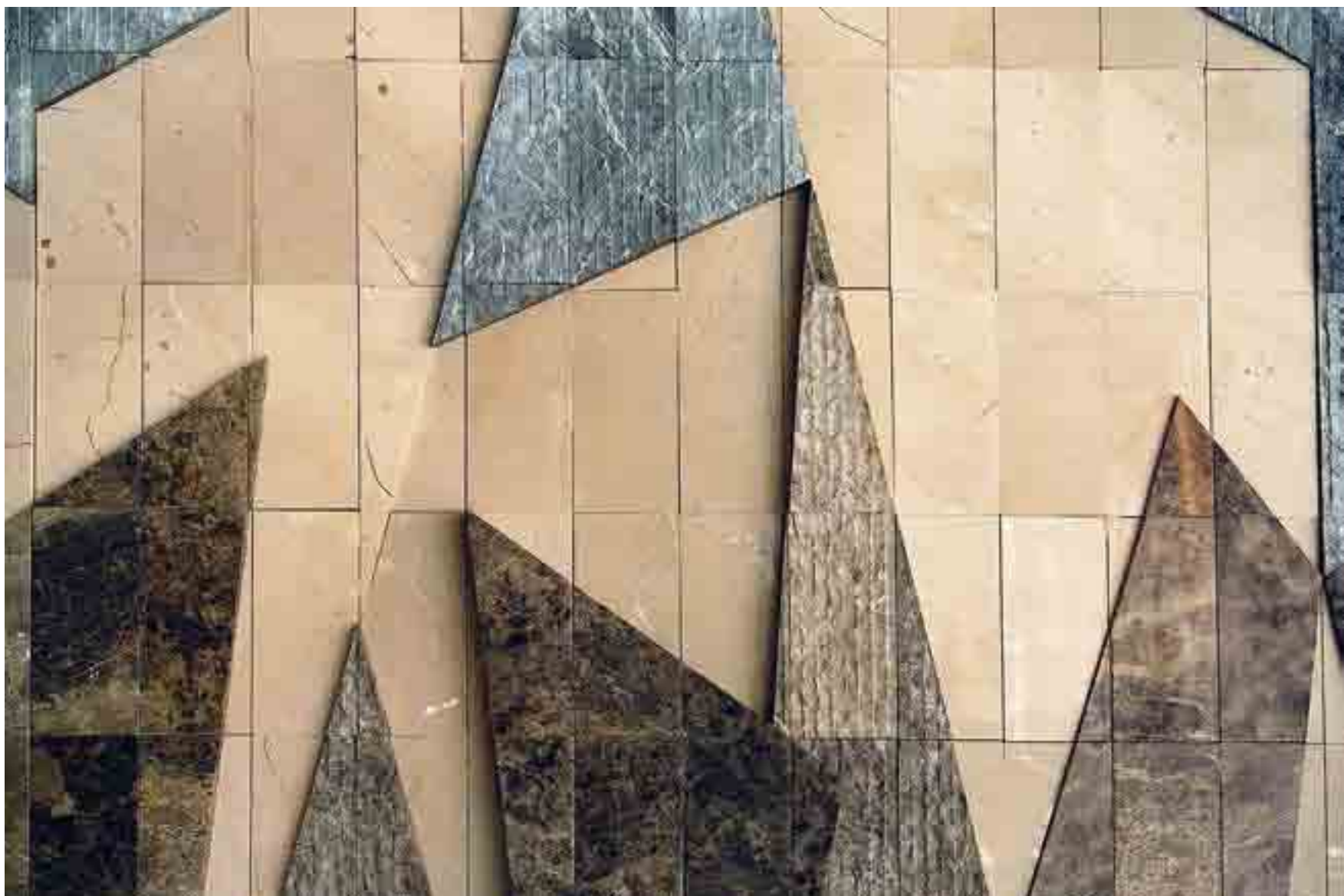
















FOTÓGRAFOS



ANTONIO RUBIO



ANTONIO RUBIO



JOSÉ OYARZÁBAL



JOSÉ OYARZÁBAL



ANTONIO RUBIO



RICARDO SANTONJA



RICARDO SANTONJA



JOSÉ OYARZÁBAL



RICARDO SANTONJA



FERNANDO ALDA



JOSÉ OYARZÁBAL



JOSÉ OYARZÁBAL



JOSÉ OYARZÁBAL



ANTONIO RUBIO



JOSÉ OYARZÁBAL



FERNANDO ALDA



FERNANDO ALDA



FERNANDO ALDA



FERNANDO ALDA



FERNANDO ALDA



JOSÉ OYARZÁBAL



FERNANDO ALDA



FERNANDO ALDA



JOSÉ OYARZÁBAL



FERNANDO ALDA



ANTONIO RUBIO



RICARDO SANTONJA



ANTONIO RUBIO



RICARDO SANTONJA



RICARDO SANTONJA



RICARDO SANTONJA



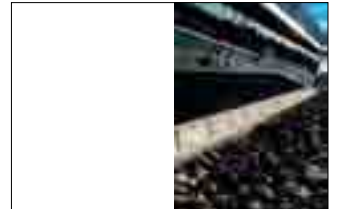
RICARDO SANTONJA



JOSÉ OYARZÁBAL



JOSÉ OYARZÁBAL



JOSÉ OYARZÁBAL



JOSÉ OYARZÁBAL



ANTONIO RUBIO



ANTONIO RUBIO



ANTONIO RUBIO



ANTONIO RUBIO



FERNANDO ALDA



FERNANDO ALDA



FERNANDO ALDA



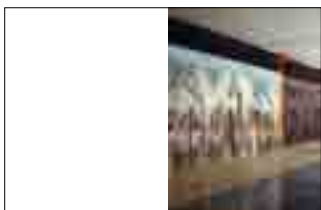
FERNANDO ALDA



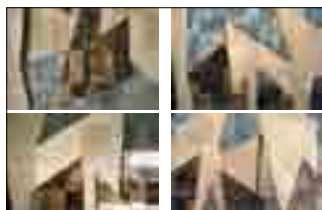
JOSÉ OYARZÁBAL



ANTONIO RUBIO



ANTONIO RUBIO

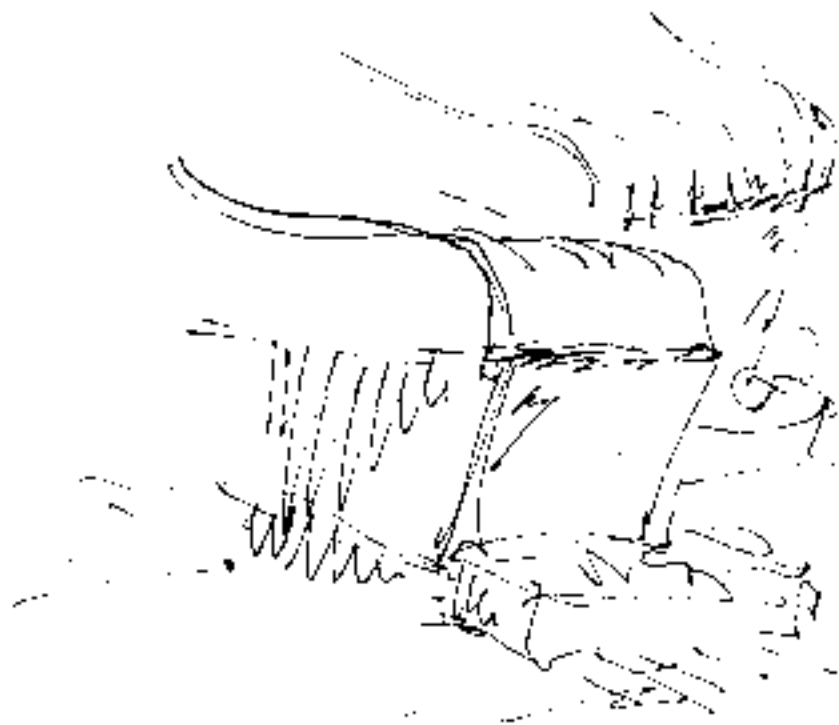


ANTONIO RUBIO



ANTONIO RUBIO

ENGLISH TEXTS
TEXTES EN FRANÇAIS



A fish in the waves

The architecture of Ángel Asenjo at the Málaga Trade Fair and Conference Center

INTRODUCTION: GENERAL ESSAY

The Malaga Trade Fair and Conference Centre: Myth, Form and Language

The Malaga Trade Fair and Conference Centre was inaugurated in March 2003, but it continues to carry out its mission of not leaving us indifferent, as evidenced by its current importance and social repercussion. Its powerful presence as gateway to the city, its risky and suggestive volumes, its modern materials...all of it suggests that it is of much greater transcendence than what we initially suspected, that it truly represents an architecture that should be the focus of valuable discussion and reflection in Malaga.

Little by little the Malaga Trade Fair and Conference Centre is reaching a status close to that of a myth, and time and history will be responsible for classifying it as such. In considering this reality, we are in fact proposing to analyse this idea in greater depth within the realm of architecture, which requires, in this context, a definition of the concepts that determine the universe of myths.

We all know that mythical concepts are not permanent; they are formed, altered and then may completely disappear. Precisely because they are of a historical nature, history can eliminate them quite easily. And in spite of how paradoxical this may seem, myths do not conceal anything; their mission is to conform, even deform, the mythified event, but never make it disappear.

Let us take architectural creativity as this building's mythical concept, the result of which is, in synthesis, a form. This presence of the form is evident, immediate and extensive. In the case under consideration, we have a visual myth with a multi-dimensional extension and spatial presence.

If the building were in a location where this architectural creativity predominated over other considerations and our daily perception of architecture referred to a common, expansive and natural style full of contemporary and material elements on which to reflect and enjoy in connection with integrating the complexity of our present day lives in buildings, we would clearly feel this architecture as a complex product, with its own determinations and its long history endorsing each manifestation, which would not encourage us to give it a specific name, and would not concern us personally.

But that is not the case, and as one approaches at full speed on the Malaga ring road, with a view in the distance of Conference Centre's suggestive and singular shapes, its shiny or rough surfaces, its inclined glass panes, its display

of volumes, the concept of architectural creativity manifests itself in all of its intensity, coming to our encounter and forcing us to recognise the corpus of intentions that have motivated it, placed like the signal of an individual story, like a secret or a confidence, a real call from its architect. This personal call is so frank and sincere that it seems to have been made for each one of us, in this place, as a magical object arising in the present, without any trace of the story that produced it. Roland Barthes brilliantly endorses this type of message, and reflecting on its possible mythical nature, states that "...myth is speech stolen and restored. Only, speech which is restored is no longer quite that which was stolen: when it was brought back, it was not put exactly in its place. This minor burglary, this furtive moment of a trick, constitutes the racked aspect of mythical speech."¹

The Trade and Conference Centre admires us, and Aristotle stated that admiration is at the beginning of all investigation. The semiologist Pierce goes further and adds that the trigger of any genuine investigation is surprise. Surprise always appears linked to an irritating sensation that pushes us to try to understand it, in order to avoid its recurrence.

To understand the power of motivation of myths, we should reflect on extreme examples, one of which is, in the context of the architectural culture of Malaga at the beginning of the 21st century, this Trade Fair and Conference Centre. Initially, we perceive the Centre as a disorderly and seemingly meaningless collection of objects. It would seem that form devoid of sense cannot take root in analogy with other forms, in which case myth is impossible. But what one can read in form, and that is the key, is its apparent disorder, a certain type or degree of disorder which could turn out to be an order of greater complexity, the meaning of which can only be understood from the perspective of the absurd, and constitutes a myth of the absurd. This occurs in certain architectures deeply rooted in informalist and expressionist currents, and happens when common sense is mythified, which can lead us to the realm of surrealist thinking in which there is no option but to admit the arbitrary appearance of its signs in order to accept and even understand them.

What is it that makes a phenomenon surprising? Surprise arises from failure or rupture of prospects. Research activity begins with a clash against an anomaly, against an accident. According to Pierce, surprise is not merely irregularity; he uses the example of trees in the woods that are not placed following a specific order, which does not surprise anyone. In the case of the woods, the surprise would be unexpected regularity (imagine that all of sudden we should find ourselves in a forest

¹ Roland Barthes, *Mitologias*, Mexico, Siglo XXI editores, 1989

in which the trees were placed in a rigid Cartesian order)², or the rupture of a regularity we expected. Surprise, the rupture of prospects or habits, produces a certain irritation and expressly demands an explanation; an explanation to rationalise what has happened; an explanation to generate new prospects or new habits to prevent that surprise from repeating itself.

The correct reading of the Trade Fair and Conference Centre, or at least a coherent reading in order to understand its mythical character, would consist in considering it as an inextricable whole of meaning and form, which would generate an ambiguous significance. We could thus respond as readers to the mechanism constituting the myth, to its own dynamics. The incomprehensible volumes would then be understood as the presence of *architectural creativity* itself. The problem is that there are not many “readers” and even fewer persons who would like to be readers. What usually happens is that the “non-readers” focus their attention on meaningless signifiers, fleeing from the complexity of ambiguity and thus only having to confront simple, literal systems; or vice-versa, only focusing their attention on the signifiers they are able to understand, in which they clearly distinguish meaning in the forms, undoing at that moment the significance of the myth. In terms of reasoning systems, they will only be using deductive mechanisms. Both attitudes, static and analytical, are geared at destroying the myth from cynical or demystifying positions dressed in references to logic or basic circumstances. Only by assimilating ambiguity in accordance with the objectives of its structure is the myth consumed, experienced as a story that is both true and unreal.

Barthes says that “...the myth is about transforming sense into form, in other words, the myth is always a robbery of language; but not all languages resist the same way. Only level zero, for example mathematical language, is a finished language that extracts its own perfection from this accepted death. On the other hand, a myth is a language that never wants to die”.³ Then the myth is resistance; the resistance of architecture as language.

The key is that in a continuum of given representations, one of them pushes us to perceive new relationships or a new organisational structure of the set of original data. Then it is not a question of a pressing need to “translate” a work, but rather of producing a pertinent discourse about it that can only be metaphorical: no language contains elements or group of elements to which nothing corresponds, and in consequence the possible meaning of the architecture will simply be what is found “between” the parts, and will always emerge from a context of “significant” relationships, the relationships between the parts; or better yet, the architecture becomes significant thanks to the set of differential consequences in which it is inserted. Hence, we are able to understand a work thanks to its structure, and we would venture to say that thanks to its “formal structure”.

² Cited by Diego Fulloando in his doctoral thesis *La invención de la Fonction Oblique*, Madrid, 2011

³ Roland Barthes, *Ibidem*

On the basis of what has been said above, it would seem that the problem is to previously consider architecture itself as a conveniently abstract or structured language, which is precisely its form. Not as the sum of its isolated parts, but rather as a set of relations from the beginning, as a set of parts connected to each other in such a way that in order to be understood, said connections have to be studied or interpreted. Thus, in order to understand the Trade Fair and Conference Centre building, it is important to reflect on certain architectural codes and their communication mechanisms, if possible establishing a series of distinctions regarding what this architecture can contribute to a better methodology for its interpretation and the pertinent limits imposed on said interpretation.

In some “more orderly” architectures, the conclusion is included, either explicitly or by means of a strong analogy, in some of the contexts previously analysed. This is not the case with “less orderly” architectures, such as that of the Conference Centre, where the subject of analysis will require a complete reorganisation in order to construct from a novel and unifying perspective. The architect’s act of creation will then consist of producing a momentary fusion of two or more normally incompatible matrices. Similarly, scientific discovery can also be described as the permanent fusion of mental matrices previously considered incompatible, which can produce paradoxical or ambiguous languages.

Umberto Eco is one of the persons who best analysed the particular aspects of aesthetic messages, mainly in his book *The Absent Structure*. The first definition he gives of said messages is that “...A message with an aesthetic function is structured in an ambiguous manner, bearing in mind the system of relations the code represents. A totally ambiguous message is extremely informative, because it prepares for many alternative selections, although it may be on the border of a rumour; in other words, it may be reduced to pure disorder. “Productive” ambiguity is the one that attracts attention and requires a certain effort of interpretation, enabling the discovery of lines or directions of decodification, and in an apparent disorder that is not random, the establishment of an order that is more calibrated than that of redundant messages.”⁴

The idea is to “rediscover” the laws that govern the building, its idiolect, the structural diagram comprising its parts, in accordance with a degree of information, stating a series of possibilities. A semiotic investigation will be geared at identifying the conventional systems more than the emotional codes, with a tendency to highlight the determining systems in contrast with invention phenomena; in other words, highlighting “the poetics”. Architecture will be construed as the abstract representation of pre-existing forces, organisational energies of the world; the structure as a generative centre with great transformational potential. There will be strong energy between chords and non-chords of matter and space and the links that secretly connect them, changes of speed, intensities measured

⁴ Umberto Eco. *La estructura ausente*. Barcelona, Ed. Lumen, 1989.

by alterations in the representation. Forms will be conceived as *energy ideograms*.

This will lead us to understand that architecture is not only related to space. Architecture in connection with time will also be taken into account, where growth is put before architecture's own existence, and formation before form as a complete entity. This preponderance of temporal aspects brings together the technique of assembly and the systematic use of unforeseen elements to form the premises of a new language based on improbability, and on what Russian formalism described as *semantic distortion*. However, if awareness of space produces idolatry, the iconoclastic attitude of heresy peeps out from behind time. Temporalised art emphasises anti-classical elements, the expressionist destructuring of forms, rejects divine proportions and extols relativity; it denies the authoritarian rules concerning beauty and opts for illegality and disorder. When time asserts itself over space, uprooting occurs.

On the basis of all these reflections we could conclude that the Trade Fair and Conference Centre emerges as an *uprooted architecture* in which the dynamic component, the contortions of its elements, are merely the result and the ethical and aesthetic

conditions of this uprooting. And this result is not only limited to its contents, use or perceptive parameters; it also installs itself in the building's own internal structure, and once again turns into communication, language.

All of this has enabled us to infer the mythical capacity of the Conference Centre created by the architect Angel Asenjo, who contrary to a position of "intellectual" deceit has operated as an intransitive, gestural, poetic artist exercising his work on his own instrument of language, his action being immanent to the subject matter and entailing a duality of techniques and craftsmanship, deliberately moving away from doctrines that do not consider artistic aspects; "Art" construed as adventure, spectacle, involvement in architectural form. His revolutionary plot, his great architectural creativity comes precisely from his incessant investigation of language.

... The general suspicion reserved for language in all modern architecture, which could be replaced by a reconciliation of words, of architecture and of men (...) And since there is no thought without language, form is the first and last instance of architectural responsibility.⁵

⁵ Juan Daniel Fullaondo. *Arte, proyecto y todo lo demás*. Madrid, Molly Editorial, 1991

MOVEMENT 1: OVERTURES

Overture / presentation 1: the author

Angel Asenjo Diaz is the architect author of the Malaga Trade Fair and Conference Centre, and was also in charge of supervising and coordinating the construction work until its completion. He performed these tasks with the collaboration of the professionals that form part of the Angel Asenjo Architecture and Urban Planning Studio, and of the engineers who intervened in the project.

With a professional structure in constant growth, in recent years Angel Asenjo y Asociados S.L. have carried out a large number of works and projects, all of which reveal a definite interest in issues of a formal and specific nature, and an incursion in the sphere of technological architecture. Their main project, the Malaga Trade Fair and Conference Centre, is considered without any doubt the most spectacular building in the city of Malaga, and is perhaps this architect's most important work.

The architectural and urban planning firm A. Asenjo y Asociados, S.L. was founded by Angel Asenjo more than thirty-five years ago. At the time the project of the Conference Centre was drafted and executed, the firm had a staff of nearly fifty persons, including more than thirty architects and engineers, together with other professionals. This scale of team work has enabled the firm to deal with a large number of architectural and urban planning situations. Angel Asenjo is without a doubt one of the most important architects of Malaga, and since his arrival in the city in 1976 after finishing his studies at the School of Architecture of Madrid, his professional career has not ceased to grow and develop.

Angel Asenjo was born in 1946 and studied architecture and urban planning at the Higher Technical School of Architecture of Madrid, where he was fortunate to have some of the best architects of the moment as his teachers, as well as some of the great masters of current architecture, including Rafael Moneo, Antonio Fernandez Alba, Javier Carvajal, Jose Cano Lasso, Javier Saenz de Oiza, Juan Navarro Baldeweg, etc. His years as a university student in Madrid at the end of the 60's and beginning of the 70's allowed him to experience firsthand the interesting cultural movements that anticipated the deep social and political change underway in the country at that time.

During his university years he developed a very close, almost familial relationship with the well-known architect and urban planner Jose Gonzalez Edo. In addition to the privilege of receiving the latter's professional advice on architecture and urban planning, he was particularly fortunate to learn from this master at a personal and human level. Gonzalez Edo initiated Angel in the field of professional activity at his studio in Madrid, and subsequently introduced him to the studio of a friend of his, the architect Jose Serrano-Suñer Polo, with whom he worked his last year at university and the next five. The influence of that period of training has been present in all of Angel Asenjo's work.

At University and during his years of internship in Madrid, he spent his free time drawing and painting, sporadically dabbling at the School of Fine Arts of San Fernando and the Circle of Fine Arts of Madrid. This enabled him to enter the field of painting, focusing on abstract painting with a special interest in informalist movements as the formal expression of the personal search in which he had embarked, and at the same time collaborate with specialised architectural and art journals, in particular *Revista Jano*, which at that time had a considerable distribution.

Following this period of training as a professional in Madrid, at the end of 1975 he opened his own architectural and urban planning studio in Malaga, in which he has worked since. For over thirty-five years he has been forming teams of professionals, without whose collaboration he would not have been able to carry out all the projects he has executed in the fields of architecture and urban planning.

... I have always tried to form work structures adapted to the assignments I have been given, and in this sense I have almost always created teams of professionals superior to the average found in the city of Malaga. At present there are over fifty persons working in the studio. Whenever the firm has grown, I have tried to do so from a position of contention, exercising the profession on the basis of creating work teams, with lots of dedication and evolving little by little. I came to Malaga following a period of training centred on the drawing board, during which I only went to the work sites from time to time. Initially I did not plan on creating an architectural studio as a company; however, circumstances led me to establish the company, causing me many sleepless nights; but I have always tried to create complete professional structures, organise specific forms of working and try to have these professional teams be as sustainable and long-lasting as possible. I never liked the idea of creating temporary teams, and then automatically dismantle them. Many professionals have passed through the studio, and then some have gone on to create their own studios, feeling that their period of training had finished and that they should start carrying out their own work, which for me is a source of satisfaction; that architects who have passed through this studio are exercising the profession at a fairly high level. I think a studio also has to perform this function of training and development of professionals. On the other hand, in the studio we have professionals who are fully integrated, very stable, who have been working with me for thirty-five years non-stop; they are the hard core of the studio's structure, and thanks to them the studio is permanently occupied.(*)

His first works are influenced by rationalist ideas, the result of his own intellectual curiosity and the teachings of his professors and masters, the majority of whom considered themselves the heirs of the architecture of the Modernist Movement. During his university years he was fascinated, on one hand, by Mies Van der Rohe, and on the other, by the urban planning concepts of

the Archigram Group, a group of young English architects whose ideas he studied with great enthusiasm.

...On the basis of my academic training, I belong to a generation whose professors had very clear ideas. There were the myths of reference, like Le Corbusier, Mies, Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright, and it was clear that they were the benchmarks of good architecture. In consequence, anything that did not refer to them was not good architecture. Actually it was not that extreme, but there was a good amount of this (...) Later, when my professional training began, Frank Lloyd Wright was the figure that influenced Serrano Suñer's Studio the most, and the group of good architects known as the Generation of 59, which included architects like Fernando Higueras, Antonio Miró, Capote, Ibarra and Serrano-Suñer himself, amongst others. I got to know most of them when I lived in Madrid. Their architecture always had a reference, with some kind of organicist and at times vernacularist concern. (*)

As mentioned above, following his period of training in Madrid, he definitely settled in Malaga in 1976, where he began to carry out his own projects. The most noteworthy projects of the first period of Angel Asenjo's work, at the beginning of the 80s, included several residential buildings in Malaga (Horizonte and Villa Trini) in which he combined the ideas he assimilated during his years of training together with other more renovating ideas acquired from the study of the most outstanding architects of the times.

...The return to democracy in Spain was accompanied by a conscientious search for a certain vernacularism, the consequence of the search for a cultural identity, which led to the consolidation of an architecture which is presently reviled, for example the Puerto Banus marina, which at the time was considered by a series of prestigious journals as an architecture of reference. I remember that at that time the cultural context of architecture was quite confusing, as we went from the theories of Robert Venturi and what that entailed, and those of Aldo Rossi, Gregotti, Krier... Given this cultural context we started to think that perhaps it was time to start searching for an architecture that was more rooted in local culture. Aldo Rossi's architecture was based on a certain rationalism, seeking an architecture based on purer concepts and forms that led to oversimplification. I was never really attracted to Aldo Rossi's architecture, although I found his theories extremely interesting. This state of confusion was the cause of some years of solitude, during which postmodernism was not particularly satisfactory either. So we had to try to internalise an attitude of search, which entailed a certain personal challenge. These were years in which architecture may not have had great quality, but this has to be interpreted in the context of this attitude of search, in which each one of us found what he or she was capable of discovering. It is not until the second half of the 90s, when new ideas subsequent to postmodernism began to develop, that architecture started flourishing again.^{6*}

⁶ Fragment of an interview of Angel Asenjo by Javier Boned, in January 2008.

This is the period of subsequent works that evolved towards more eclectic ideas. Angel Asenjo believes that it was not a very satisfactory period, with the exception of a few projects, probably the ones least influenced by these ideas, including the Playas del Duque complex and the Granados building, both in Marbella, following which he reconsidered some of his ideas on architecture.

...I think there was a moment at the beginning of the 90s when architecture started to be more fascinating and to reinforce its cultural roots, not necessarily new ones, since some had been discovered in the fifties. I think that there is a huge parallelism between Frank Gehry and informalism in connection with the capacity to reject what was tradition or what was considered formal reality; there was a search for other paths. That was also the time of the development of computer programmes which could be used to modify the manner in which architecture was conceived and how it was represented. Perhaps this is the moment we are still in, and perhaps we are beginning once again. (*)

At the beginning of the nineties, a period marked by criticism of architectural rationalism, Angel Asenjo, like many of his colleagues, embarked on a search of forms capable of conferring a new expression to his architecture. This search, launched on the basis of his initial concerns, led to a series of projects which include the Rosaleda Shopping Centre, the Malaga Plaza building and the Cofaran Distribution Centre, all of them in Malaga. With these projects he achieved a certain control of buildings that correspond essentially to the realm of large structures, in which he combined the composition of large spaces with their functionality and aesthetics.

With this significant professional experience, at the beginning of the year two thousand he started working on the project of the Malaga Trade Fair and Conference Centre, which is described in this book, and which is clearly the one that consolidated his professional career and that of his team of collaborators.

In addition to these large buildings, he also produced a large number of residential buildings, mainly in Malaga and on the Costa del Sol, alternating these with other types of architecture mainly for the service sector, including a large number of commercial and office buildings, and others for religious, healthcare, hotel accommodation purposes, all of them entailing a social and personal commitment to his city and its environment.

... I finished my university studies in 1971 and came to Malaga at the beginning of 1976; I was in Madrid for five years learning the profession, always from the perspective of the apprentice, since my objective as a professional was to return to Malaga. After coming back I became aware of the city's urban planning and architectural reality, of which I had not been aware of before. I found a city in which there was a lot to do. Its architecture was the result of the disorderly growth in the sixties and beginning of the seven-

ties. Due to this rapid rate of development, architects had to exercise the profession with speed. I realised that in Madrid architects worked at a slower pace, but more thoroughly, with more attention to ideas and the project, and that the work context in Malaga was different. I also realised that architects were not really well considered here and I had a hard time adapting, because I did not want to renounce to my professional aspirations. I opened the studio in economically difficult times. I decided to exercise the profession as a self-employed architect, which is what I have done all my life. I have done very few official projects, and most of my work has been in the private sector, which is very demanding and at times even more restrictive, but not always. Private clients also have to be enthused with the project and become involved. I came to Malaga to try to do serious, rigorous architecture; I don't know if I have been successful, but I have always tried to exercise from a serious professional perspective, above all trying to be a good professional of architecture and urban planning. (*)

At the same time, he has been involved in urban planning with a variety of planning projects for large areas of land in Malaga and along the Costa del Sol. These include planning of residential, tourist and service areas, most of which involved large, singular areas of land, such as the enlargement of the University of Malaga, most of the areas of the Teatinos Campus of the University of Malaga, Arraijanal and Rojas Santa Tecla in Bahia de Malaga, Playa Fenicia in Velez-Malaga, Guadalquivir in San Roque, Los Bates in Motril and Venegueras in the Canary Islands, projects which have enabled the studio to acquire a strong command of urban and land use planning.

... I consider myself more as an architect than an urban planner; I've always been an architect and I've always said I am an urban planner by obligation. I entered the field of urban planning and then discovered that it is fascinating, like architecture, but I entered the profession as an architect and that is where I feel more at ease, which does not mean I do not feel at ease working on urban planning projects, which I approach them from the perspective of architecture, trying to work with the idea that urban planning is architecture of the city, following the advice of Gonzalez Edo. (*)

Angel Asenjo was recently named full member of the San Telmo Royal Academy of Fine Arts of Malaga and continues to head his architecture and urban planning studio, currently involved in different projects many of which are for other countries, in particular Nigeria, for which he is drafting and supervising the construction project of a large university.

Overture / presentation 2: the author and his work

The work of Angel Asenjo has evolved from architectural rationalism to a search for his own forms, never losing track of the most avant-garde elements of contemporary architecture. He

has always sought functionality, without renouncing to the use of new forms: a more or less risky search which is a permanent element of his work. For this purpose he does not hesitate to use the possibilities offered by new technologies and new means of architectural expression.

His vast and qualified production includes some singular projects which reveal certain commitment to a special aspect of architectural modernity, in this case arising from an expressionist attitude. In much of Angel Asenjo's architecture buildings are conceived as carefully worked volumes, where the rawness of materials and formal force are presented as the principal parameters of action. One senses a deep admiration of the architecture carried out in the second half of the twentieth century in Europe, starting in the fifties, which later on would focus on certain currents of informalism. In one of its early manifestations, namely in the Horizonte building (1976–1983), these *brutalist* volumetric gestures can be distinguished, rising emphatically above the Malagueta neighbourhood. In fact, the building's lobby, with its fantastic sculptural staircase, a structural display which reveals true formal aspirations, is where the architect's expressionist language is the most aggressive.

In this same expressionist line, four years later Angel Asenjo carried out the residential project of Villa Trini, apartment building facing the sea, with a large variety of prefabricated cement and brick terraces and balconies that blend with the vegetation of planters to form a multiple and organic ensemble. The dialogue between the different textures of bricks and prefabricated cement is intentionally fostered, fed by an expressive force quite uncommon in the local architecture.

Angel Asenjo's most singular architecture moved toward buildings more integrated in the technological aesthetics stemming from the "high tech" movement of the eighties. In this sense we should highlight the outstanding Malaga Plaza Shopping Centre (1990–95). The inside, characteristic of commercial buildings of those years, houses a very expressive and futuristic spaciousness thanks to a very special, meticulous design of the metallic structures that conform the central void, invoking a sense of technological environment, unknown until then in the architecture of Malaga. The projection of skylights over this space and its complex construction, magnificently resolved, entail an additional attractive element and shape the dialogue between glass and steel, proper of more industrial and technological aesthetics.

... Nowadays, projects are complex because the requirements of applicable laws and regulations on developers, whether public or private, are very demanding, which is why large, organised structures have to be created in order to provide satisfactory answers to the different aspects of a specific projects, which also requires professionals increasingly specialised in the different areas involved. I think that an individual architect, doing all the work, the entire project, is very difficult, and in case an architect had the knowhow to handle the entire production process, the volume of said pro-

duction would be very small. Nonetheless, if one analyses the reference of the large consultants or architectural studios, for example like Foster, Richard Rogers; if you consider these studios and the London school of architecture from which all this movement stemmed, there is a common approach in which great attention is paid to traditional methods. My daughter studied in London and when she analyses what she did there, I have noted that from a conceptual point of view, her professional training was quite traditional; but on the other hand, architects are prepared so that they are able to organise and understand that architecture is a question of team work. (*)

There is something youthful, propositional, in Angel Asenjo's most important works, an interest to research with echoes of architectural languages aimed at the dissolution of form.

In his current projects he combines the use of classical geometrical elements and a certain fragmentation of forms. The characteristic and original language that defines his architecture in recent years stems from this combination of apparently conflicting elements. Even though the objective of his research is the commitment to respond to the assignment he receives from his clients, he has not renounced in any way to the evolution and search of permanent forms. He has always approached his work from the perspective of the possibilities offered by an assignment, and has executed a large number of very diverse projects, some of which have been extremely successful, and others not; but his works have always been correct and worthy, the cause of the prestige and fame he enjoys at present.

... Most of my work has been for the private sector, in which the client often questions every single concept proposed or line drawn, obliging the architect to permanently defend his ideas and his work, which is very demanding and at times constricts certain creative development. At the Malaga Trade Fair and Conference Centre I had the support of the client, represented at that time by the Mayor of Malaga Celia Villalobos, who asked me to produce the best architecture I was capable of conceiving. This greatly motivated me and I devoted a great deal of attention to this project. Then I was surprised at how simple the functional outline was; when I started working on the subject matter, I realised that the functional scheme offered very little leeway and that if it was translated with extreme rationalism, I could end up with a very unattractive architecture. On the other hand, this encouraged me to experiment in my search for de-constructed shapes, to which I had been attracted in my readings, like those at the Bilbao Guggenheim (I have to admit that I loved that building for what it entailed, beyond a search for three-dimensional space.) Some things broke there; you had to start drawing differently, you had to start doing things differently, and all of that motivated me great deal. I wanted to produce a risky architecture; I thought that was what I was being asked to do. (*)

Overture / presentation 3: the collaborators

The persons who intervened in the drafting of the project and works supervision are listed below in a summarised and synthetic manner:

DRAFTING THE PROJECT

The following professionals collaborated in drafting the building's different architectural and technical projects:

Architects

ÁNGEL ASENJO DÍAZ, Director Architect.
ROCÍO FERNÁNDEZ BACA, Collaborating Architect.
JOAQUÍN GARCÍA LOZANO, Collaborating Architect.
CÉSAR GARCÍA VEGA, Collaborating Architect.
LUISA PRIETO ÁLVAREZ, Collaborating Architect.

Engineers

JAVIER RUI-WAMBA MARTIJA, Civil Engineer (Esteyco S.A.).
JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ DE LUCO, Industrial Engineer (Goymar S.A.).
FERNANDO BUSTAMANTE SALIDO, Telecommunications Engineer (Acerca S.A.).
VICENTE MAESTRO SANCHO, Industrial Engineer (BMM S.L.).
THEO KONDOS, Lighting Engineer (Kondos S.A.).

WORKS SUPERVISION

The following professionals collaborated in the management, coordination and control of the different works carried out to construct this building:

Architects

ÁNGEL ASENJO DÍAZ, Director Architect.
JORGE DANTART ARCOS, Architect.
RAFAEL DEL RÍO HERNÁNDEZ, Architectural Technologist.
BEATRIZ PÉREZ ÁLVAREZ, Architectural Technologist.

Engineers

LUIS DEL CAÑIZO, Civil Engineer (Esteyco S.A.).
MANFRED PETERSON, Civil Engineer (Esteyco S.A.).
JAVIER MORENO DE LA CUESTA, Industrial Engineer (Goymar S.A.).
FERNANDO BUSTAMANTE SALIDO, Telecommunications Engineer (Acerca S.A.).
VICENTE MESTRE SANCHO, Industrial Engineer (García-BMM S.L.).
THEO KONDOS, Lighting Engineer (Kondos S.A.).

QUALITY CONTROL

FEDERICO ROVIRALTO, Technical Industrial Engineer (Atisae S.A.).

BARTOLOMÉ MUÑOZ LAMA, Technical Industrial Engineer (Enypsa).

FRANCISCO GÓMEZ VARGAS, Civil Engineer (Bureau Veritas S.A.).

JOAQUÍN ANDRADE CASQUERO, Technical Industrial Engineer (Bureau Veritas S.A.).

COORDINATION OF PROJECT PROMOTION

The municipal company Promalaga S.A. was in charge of coordinating the project, construed in its most ample sense to include promotional and executive coordination, with the involvement of the following professionals:

JOSÉ ESTRADA FERNÁNDEZ, Director of Promotion.

JESÚS TERRAZAS ABAD, Economic Coordinator.

RAFAEL GÓMEZ PETREL, Technical Coordinator.

In addition to the professionals listed above, many other professionals specialised in the fields of architecture, engineering, landscaping, design and in other materials used in construction of the building intervened in the project, in addition to the designers, draftsmen and drafswomen, computer graphics specialists, photographers, model makers, reprographers and others whose work was very important in achieving the objectives of drafting, supervising and coordinating all the work carried out on this building. It cannot all be listed in this book, which does not in any way mean that their work was of lesser importance or value.

MOVEMENT 2: CONTEXTS

Malaga at the turn of the century (*)

At the beginning of the nineties, the situation in Malaga was, as Carlos Hernandez Pezzi wisely noted, "...halfway between that of a capital city of the periphery and the "Capital of the South of Europe", given that it is inventing its own infrastructure without establishing too many links with the last of its vital periods, when it went from quaint marginalisation —to which it was conditioned by its immediate ties to the Costa del Sol— to undergoing mass immigration that converted it into a city of six hundred thousand inhabitants (...) The architectural renovation of the city is being carried out the basis of non-regionalist cultural foundations, or if you wish, of foundations contrary to the surrounding "pastiche" of which tourism architecture is an example, which suffers from deceitful decontextualisation, embracing a fraudulent Ibizan-Mexican-Andalusian style, when it is not simply constructed rubbish."⁷

These blunt words expressed extremely well the reality of a city that was starting again to recognise itself, and that was endowed with an architectural and urban heritage that had only recently been duly valued. In addition, the separation of Torremolinos as an independent township contributed to the deceitful separation of Malaga from the Costa del Sol, a phenomenon that had a definite impact on the city's daily activity, and which could not be countered with values of urban centralism and autonomy, as the passage of time had demonstrated. In any case, the young urban culture and strong immigration movement, together with the investment prospects favoured by the events of nineteen ninety-two [Universal Exhibition of Seville, Summer Olympics of Barcelona] helped consolidate Malaga as a territory with certain economic potential. The increase in value of the city centre and the slow confirmation of the Teatinos district as a basic area of growth, the consolidation of the University and the termination of the road infrastructure to access Malaga were signs of a promising future. This was immediately felt by architects, the numbers of which grew very quickly with new architects mainly from the Schools of architecture of Madrid and Seville. The architectural language of those years reflected multiple trends, responding to situations similar to those of international architecture in general, at a time of total linguistic diversity and a search for new codes, following the consolidation of the increased value of the historic centre. In the case of Malaga there was also the inevitable presence of the Costa del Sol, constituted as a permanent parallel laboratory of architectural and urban planning experiences. This dispersion of modernity in multiple languages was expressed in the city's

most relevant public buildings as examples of a new historicist neo-rationalism, evolving into minimalist projects that at times included strict geometric abstraction, and finally culminating, at the beginning of this century, in the formal and technological accents of a type of deconstruction, like the spectacular Trade Fair and Conference Centre.

Victor Perez Escolano provides a general overview of Andalusian architecture at that time, stating that "...different series of works could be formed to appreciate the current state of architecture in Andalusia. The specific common values of the past, present and future quality of Andalusian buildings and architectural environments enable establishing different series. Some of the most noteworthy buildings constructed in the region were the result of the opportunities of 1992. A new chapter of the Andalusian architectural heritage which, like what had always occurred is the work of Andalusian and non-Andalusian architects. One of the basic parameters of this architecture is its spatial category. Construction entails forming previously non-existent premises, interior, open or exterior premises, whose definition arises from dimensional relations, the capture or emission of light, values which are all obtained through command of the project, the use of resources and their correct material application".⁸

Hence, it seems that at that time, and following the period of commitment to the city and the discovery of the importance of urban planning control, there was a return to certain linguistic consideration of architecture. More attention was paid to projects as objects, to their constructive design and spatial capacity. From an aesthetic point of view, box images, heirs of architectural rationalism closely linked to the Modern Movement but logically contaminated by subsequent manierist strategies, gained importance.

The best architects of Malaga at that time were positively contaminated, with the consolidated School of Oporto and the activity of Alvaro Siza and Souto de Moura as main models of reference. The simplicity, abstraction, cultural similarity and high degree of suitability of that Portuguese architecture to our economy served as a source of inspiration to many professionals. We must not forget that at the beginning of the decade of the nineties, the city of Malaga, after assuming a secondary territorial role due to the Universal Exhibition of Seville, and in view of the inevitable effects of the war in Iraq on western economies, suffered once again from a lack of public investment. The result was a temporary economic crisis which momentarily mitigated the city's expectations, and entailed a professional withdrawal towards small scale assignments. These jobs, with extremely low budgets, were inevitably linked to necessary recycling, involving a new form of architectural production due to the revolution of computing. Studios were reconverted, their structure reconsidered and younger architects,

⁷ (*) Extract from Javier Boned Purkiss' Introduction (pages 25 to 28) in *Malaga, el oficio de la arquitectura moderna 1968-2010*, Malaga, Editorial Geometría, 2010.
Carlo Hernandez Pezzi. *Malaga inventada*, Arquitectura Viva nº19, Julio-Agosto 1991, p. 51.

⁸ Victor Perez Escolano. *La fiesta de la arquitectura. Los valores espaciales de la arquitectura de nuestro tiempo. En Transformaciones: cinco siglos de arquitectura en Andalucía*. Colegios Oficiales de Arquitectos de Andalucía Occidental y Oriental. Sevilla 1991 p. 161

self-sufficient and without the need of large business structures thanks to the new technologies, began having access, little by little, to these assignments and entering the architectural market in large numbers. This same generation also began to occupy key positions in the public administration and municipal Urban Planning offices, endowing the daily manifestations of public architecture with fresh impetus almost always based on modern ideas. The last editions of the Malaga Architecture Awards reflected this variety of scales and types of languages, bearing witness to an ample and complex professional reality and revealing the different aspects that have recently shaped the evolution of this peculiar architectural modernity in Malaga.

The building

The Malaga Trade Fair and Conference Centre was a major initiative launched by the City Hall in 1999. Celia Villalobos Talero, at that time the city's Mayor, conceived the centre to endow the city with an infrastructure that would become one of the pillars of its social and economic development and consolidate Malaga's role as the capital and neuralgic centre of the Costa del Sol. The architect Angel Asenjo Diaz was commissioned to carry out the initiative, with the commitment of planning a singular building that would symbolise the modern and cosmopolitan attributes of the city of Malaga.

Given the brilliant final result, it is clear that this work not only satisfies the aesthetic and symbolic aspects considered initially, but also responds to complex functional requirements imposed. The building's architecture has properly conjugated this variety of formal and functional aspects.

The search for architectural singularity can only be achieved by means of a design that integrates the building in the complex urban fabric in which it is inserted. In this sense we must bear in mind the function assumed by the Malaga Trade Fair and Conference Centre, located along the city's ring road, as a territorial landmark of this road axis that articulates the metropolitan city along one hundred kilometres of coastline. By means of a skilful and open interpretation, the author of the project has succeeded in satisfying the major architectural and urban planning requirements which had to be addressed.

The architecture of the public buildings of the past, both civil and religious, speaks to us of the ideas, the dogmas or dreams of the persons who built them over the centuries. This Trade Fair and Conference Centre has become, with its solid presence, part of our cultural heritage and a sign of identity of the city of Malaga.

When it is contemplated, the Malaga Trade Fair and Conference Centre transmits this intention of symbolic representation. "Hermeneutics, and architecture as art, goes beyond the functionalism that defines it, opening up to symbolism. This symbolic resonance is found in all architectural constructions of an artistic nature. It leads, in a manner which is merely suggested, allusive or implied, to a universe of unconscious and archaic symbolism (...). "Symbolism" refers to a sign which

expresses the immenseness between the signifier and what one seeks to signify with it. The referent of a symbol is immense, of which there only subsists a residue whose relation with the referent is indirect. A symbol never denotes, only implies; it never designates, but simply alludes. By means of sensitive forms, it highlights indirect, free connections or associations through which certain enigmatic referent is alluded to."⁹

In this work the author has taken risks, using an avant-garde language openly contrary to the austere stylisation that characterises the canonical forms of architectural rationalism. The potentiality of this work of Angel Asenjo lies in the fact that its formal expression operates like a metaphor of the confusion of the contemporary world. Its modernity lies in the energy transmitted by its apparent formal chaos. The strength of its angles, or the dynamism projected by its volumes and materials, suggest the perplexity of a society undergoing deep transformations.

It is easier to understand an architectural event like the Malaga Trade Fair and Conference Centre on the basis of the idea that architecture is very much linked to the city, since that is where more buildings and the largest infrastructures are constructed, as Alvaro Siza reminds us. This also explains the reason for its construction in our city as a fundamental element of territorial infrastructure. We can also approach this building, going from general to particular aspects, by considering the idea that architecture is above all space, light and colour, which are the elements that determine the different manners in which to conceive the project, in particular from the perspective of conceiving a facility meant to acquire special relevance in the city. In this case, one must search for a singular architectural object that stands out from its surroundings, if possible, as its sole protagonist.

In the preliminary ideas that appeared in the very first functional outlines drafted to develop the building's architectural formalisation, the formal elements were quite similar to the object that was finally executed. These initial drawings suggest the difficulties that would subsequently arise, more in the realm of urban planning than that of architecture, given the difficulty of establishing a correct connection between the building and the urban space that surrounds it. This is something that has not yet been completely resolved, as the studies and interventions needed to properly resolve the problem have not yet been carried out, despite the time that has passed since the building was finished. The site is not just a well located plot. The concept of the building as "gateway" to the city, acting as the border of the highway, still requires more important surroundings, an urban development process in keeping with the building's scale and importance. A large parking area is not sufficient. The surroundings of the Conference Centre, specifically the current location of the Malaga Fairgrounds, require reflection and actions, from a contemporary point of view, taking into

⁹ Eugenio Trias. *La lógica del límite*. Ediciones Destino, Barcelona, 1991, p.52-60.

account the intensity and complexity of uses and functions that the building represents and performs with great effectiveness.

From the beginning the issue of scale was the catalyser of a project that differed, due to its large size and complexity, from Angel Asenjo's previous work. This was precisely the main challenge during the design process, as pointed out by the architect himself: "...it was a very exciting situation, since I realised that the requirements of the project could not be resolved just with strictly functional criteria. The problems we had to deal with were more complex than what I had initially assumed, and in consequence they could not be resolved simply by means of rational parameters. This led me and my colleagues to achieve our objective through artistic creation: to conceive a singular building that would have certain referential character, shunning any reference we might find in real objects and seeking to create the building which was subsequently designed."

The functional outline that responded to the programme proposed by the developer required, first of all, arranging the large spaces to be used as exhibition halls, supplemented with conference halls and restaurant areas, together with areas for offices and other services and facilities, in order to allow the proper operation of the Centre. Furthermore, the urban planning and infrastructure problems that had to be solved also had to be taken into account. During the project drafting phase the main issue to be resolved was the interrelationship between the building's different functional spaces. It did not suffice to determine that the basic spaces would be rectangular, or to form the different elements on the basis of this basic shape, or to respond to some kind of different modulation that would allow resolving with ease the formulation of spaces. On the contrary, what had to be considered was to find formal solutions capable of housing complex uses, which would allow the designers to find the formal composition they were seeking.

The building's different functions are resolved in a single, basically horizontal plane at ground level, in order to house in a multifunctional manner the large number of visitors who need to move around easily in this type of building. This requires an architecture that allows a simple interpretation and rapid comprehension of its spaces, irrespective of the fact that they are constituted of formally differentiated elements.

Once the overall idea of the building had been conceived on the basis of its functional outline, the exterior aspect had to be resolved. A series of elevations were studied in order to find the proper solution for the idea that had been proposed regarding the Centre's general configuration. The building had to be sufficiently closed so as to firmly communicate, through its shape, the expression of its volume. Metal was chosen as the most appropriate material, to which glass was added to fracture its forms. Here the importance in the project of both the structure and the facilities, which were without a doubt deciding factors, became fully apparent.

The use of colour applied to the metallic materials and structure is also one of the building's fundamental elements, since it codifies the spaces, arranges them to make them

intelligible, and adds functionality by magnifying and simultaneously making the space more dynamic.

The structure was conceived on the basis of reticular netting measuring thirty by thirty metres on which the pillars rest, supporting the trusses and the building's metallic structure, made of tubular normalised steel elements. The structure is extremely beautiful, with marked personality from a formal and aesthetic point of view, to the extent that it was difficult to renounce to a full view of the structure when it was covered and enclosed as required by the project. In this building the structure is the main elements which shape space. Its formal value results from the horizontal and vertical movement of the different portals on which the building rests and which constitute its modular elements. The result is a changing modular composition that gives rise to a very light steel skeleton concealing beneath its forms a very firm structure, the building's most noteworthy compositional element due to its expressive force, its form and colour defining both the building's resistant elements and its functional guidelines.

The horizontal and vertical exterior walls determine the building's volumetric limits. They consist of modular elements resting directly on the structure, and become part of it. Thus, the building's exterior walls adhere to its structure to form a single element and constitute the basic expression of its general configuration.

From the beginning the building was meant to be covered with prefabricated metallic elements, both on the roof and the façades, forming a single seamless element. In order to achieve the desired expressive value through the brightness and reflections of the metal, titanium was considered the most appropriate to achieve an ethereal perception; at times darkened and opaque, concealing what it encloses, and on other occasions lightening up, inviting visitors to participate in this infinite interior space. This beautiful material, unique due to the manner in which it receives light and to the content and richness of its refractions, is unattainable from an economic point of view. This is why treated steel was used in a large part of the building, which was the right solution when analysed in perspective. Titanium, given its formal intentionality and greater expressive richness, was only used for the architectural elements that needed it most.

The façades are completed with glass elements which are incorporated into the metallic covering to enrich the building's configuration by taking in and reflecting, statically and dynamically, the elements located in its immediate vicinity and reflecting lights nearby and far away.

Partitions are an essential part of the interior architecture of the building's different functional elements. In the main spaces of the entrance and conference halls, they consist of murals made of multicoloured stones and different textures which are used as modules to achieve unique compositions for each partition. These differences create a very expressive atmosphere, and even though this is not directly perceived, contribute to the overall beauty of the entire Conference Centre. In the exhibition

halls, when partitions separate different categories of spaces, they consist of gabion walls made of different types of stones of great aesthetic value and constructive originality. The upper part of these partitions are composed of prefabricated panels painted by hand “on site” with advanced stucco techniques, with the colours of the different structural elements in which they are placed. The partitions of meeting and gathering halls, such as conference rooms and restaurants, consist of wood panels that satisfy acoustic requirements and create complex, pleasant-looking compositions. The floors of the building’s finest areas also consist of an original use of stone on which organic compositions were drawn, more in line with the wavy subtleties of its general volumes than with a basic reticule pattern consisting of similar rectangular or square elements, which is the habitual solution. The solution chosen for the floors in these areas was also possible thanks to the use of computer assisted drawing programmes.

Three hours in the conference centre

“...On a sunny morning I approach the Malaga Trade Fair and Conference Centre. I park my car in a large parking lot located on a slight slope. Its undulating shape can be seen from a certain distance, standing out against the clear sky, a soft and sinuous profile, embedded on its southern side with a strange titanium object. The building seems complex, and as gets nearer, it begs to be discovered and understood. Suddenly, a new element comes into view: we are welcomed by a winding, technological canopy that invites us to pass under its sophisticated framework and approach a large glass façade, where the main entrance is located. This canopy is spectacular, rising up nine or ten metres above the ground and happily playing with its complex metallic weave, alternating more opaque parts with more translucent ones, becoming denser as we get nearer to the façade. It reminds us of the best designs of certain deconstructive architecture, with a touch of irony, with pillars of different shapes, some inclined, and very colourful areas. This is a sign of what is to come next. This is an overture, as overtures are meant to announce the spirit of a piece of music, the character of comes next, a type of conceptual homothecy of the entire complex. I have not seen such a magnificent canopy anywhere else. Not even Bernard Tschumi’s canopy at the Parc de la Villette has this grandiosity, although the purpose of this canopy differs from the one designed for the Paris park, which is much longer and has a different landscape function.

We are now in front of a glass door which we reached almost without realising. The entrance to the building is less monumental. But the paving, the ramps for the handicapped, everything indicates that the flow of persons has to pass through this point before beginning the adventure of the interior space. If we absent-mindedly lift our gaze, we will have a view of the beauty of the titanium covering, a geometric element with great expressive force, embedded, as we mentioned earlier, in the soft undulating sections. Here, at these points of union, is where

the complexity of architecture always manifests itself, where the relations between different aspects can give us the key to the character, to the specific intention of a design. At the top, the titanium object is formed, in turn, of different fragmented parts which indicate a certain desire of independence, as if the rest of the building did not correspond to them. There is something mysterious in this union, in this difficult combination of two possibly complementary poetics, almost completely opposite, that mutually feed each other and that appear as a sign, as the suspicion of an idea, of a form of doing; in the presence of these cracks, of such significant titanium folds that want to tell us a story, paradoxically, given the geometric violence with which the ensemble ends: a pointed piece, like the keel of a ship, precisely the one that stood out from the highway with such volumetric authority, assuming with great personality the star role of the Conference Centre’s image.

Once inside, after passing the control area we are in the main vestibule, with its variety of languages, a very rich collage of colours and textures, where every single element is designed to play a specific role in the overall composition. The metallic ceiling and the orange-coloured structure, where a wave can be clearly seen at the intersection with the flat plane of the glass, with extremely meticulous joinery that gives the area great luminosity; the marble wall facing, the paintings with different hues of blue, the information desks with their small constructivist canopies, the marble floor originally quartered and shiny, the glass curtain wall that allows a view of the large open area outside;...all these elements have created in this space a place full of meanings which prefigure the general aesthetics of the building. There is a baroque spectacle of design, in the sense of the totally different textures and materials of ground floor and top floor planes, where floors, walls and ceiling offer, in their own manner, different narrative structures and designs. The literal transparency of the glass anticipates future spaces: from this large vestibule one can see the huge area that houses the restaurant and the scale of exterior landscape. The stone murals, with their varied decorative geometric patterns, remind us of the building’s artistic intention and are a display of a personal language which can finally express all its talent and capacity. In this respect the ceilings of transition between spaces are very eloquent, as they entail another extremely rich sculptural and serialised vision of volumes and textures.

Due to the metallic structure’s beams and pillars and the panels of the vertical stretches, the top level of the restaurant area is a festival of colours, in this case a study of different hues of pink, orange and grey randomly combined. The lower level, on the other hand, contains a series of wooden bas-reliefs that recall Pablo Palazuelo’s best work. Just as in the best baroque, the harmony of materials is deployed in all directions, in a clear dialogue between the human and divine (the lower and upper levels). The floor is like a mirror of exquisitely polished marble that fills the area of reflections. This Conference Centre is like a real Palace [the Conference Centre’s name in Spanish is Palacio de Congresos].

I wander into the large exhibition halls, huge areas of an industrial nature with multiple ribs accentuating the roof's undulating shape, divided in turn into large air conditioning piping and structural metallic beams. Colours mark and codify the space. We find ourselves inside a ship, with a very high, bright green undulating ceiling dominated by red ventilation pipes. This is a true sensorial spectacle, in which large, sophisticated lattice-work doors separate these premises from the central patio, the building's core and operational nucleus, through which everything flows and where everything is organised. All of a sudden we are outside again. One of the undulating roofs has disappeared, to make an area for loading and unloading, witness of the feverish activity that makes the building profitable, with a permanent coming and going of trucks.

Patios are inherent to Mediterranean architecture: everything revolves around the patio, and the same thing happens here, where the patio offers a sample of all of the building's basic elements. The alluring roofs are visible, and the open space is occupied by a colourful undulating metallic structure that recalls the building's general aesthetics, like a "negative" roof, surrounded by a fantastic porch of bright yellow "v"-shaped pillars. Four contemporary sculptures corresponding to the four seasons occupy the corners of the patio, and the undulating projections of the offices and small rooms of different sizes and importance that give onto to the patio are a kind of homothecy, a staggered small-scale frieze of the main naves. The scale of the patio is appropriate to welcome conference delegates; a patio that assembles, symbolises and has the basic virtue of organising all the routes that have to be followed within the Centre. The geometric stone and marble collages of the ground floor walls are present, all similar but not identical. The architect continues to design. The patio is a space where the technology, the general concept, is visible, and from which the offices that rise above the first storey can be discerned, with their titanium covering which appears again in a mysterious manner, speaking of another geometry, another order that

also coexists with the general order. The roofs of the porch continue to offer a full repertory of musical abstraction based on sculptural series with small protuberances, like inverted keys: numerical, rhythmical series in a different, secretive clef.

We enter the three auditoriums which all given onto to the patio. They are of different sizes, but they are all a cave, real caves shaped out of dark wood, created for isolation and maximum concentration. I clap my hand and from the echo I infer that the time of reverberation seems perfectly controlled. The different conference rooms are located behind the auditoriums, all of them looking out through glass walls onto the nearby highway. Now the city is the landscape.

We return to the entrance area in order to take the lift to the offices located above the undulating exhibition halls with their fragmented geometries and their metallic covering. We take a panoramic lift, halfway between the inside and outside, rising through titanium panels. You can't tell that we are inside the body of a fish, and that the last two offices are its tail. The main office projects over the main exhibition hall towards the highway, supported by a trident of slender pillars, each of which has a different inclination. There is something atavistic, atemporal in this place. The slab does not touch the naves, it floats above them. The atmosphere becomes completely abstract, functional, without natural light. Only the ceilings continue to speak to us musically with their serial projections that have certain expressionist aspect. There is not a single ninety-degree union; not a single rectangular element, just a few orange-coloured walls.

I return to the vestibule and observe its glass wall against the light: thousands of bars, a true lace of metallic conglomerations of many different sizes, and colour, a great deal of colour.

I go outside, and the shade of the large canopy embraces me again. I have been here nearly three hours, and I have the feeling that I have not seen everything. The Conference Centre is a baroque adventure, a pleasure for the senses, a building that functions extremely well; a repertory close to all the arts, focused on creating an example of architecture."

INTERLUDE I: ON BEAUTY AND UGLINESS

At one of his Projects classes at the School of Architecture of Madrid during the 1985–86 academic year, Juan Daniel Ullaondo told us, in addition to many other things: “...there is a lot written about taste, so it would be a good idea for you to read something about that.”

Beauty and ugliness

The concept of beauty, like that of ugliness, not only depends on the different cultures that interpret the concept, but also on the different periods in which it is considered. In this sense, Umberto Eco, in this *History of Ugliness*¹⁰, includes a chapter entitled “For them they were ugly”, a selection of ruthless criticism by experts of the times of works of artists which at present are considered extraordinary. Let us consider some of them:

The compositions of Johan Sebastian Bach are totally devoid of beauty, harmony and above all clarity. (Johan Adolph Scheibe, *Der Critische Musikus*, 1737).

An orgy of deafening noise and vulgarity. (Louis Spohr, on the first interpretation of the Fifth Symphony).

If he had submitted his compositions (Chopin) to the judgement of an expert, the latter would have destroyed them. In case, I would like to do that. (Ludwig Rellstab, *Iris im Gebiete der Tonkunst*, 1833).

Rigoletto is weak from the point of view of melody. This composition does not have any possibility of forming part of the repertory. (*Gazette Musicale de Paris*, 1853).

I have carefully studied the music of this scamp. He is bastard without any quality whatsoever. (Tchaikovsky in his *Diary*, referring to Brahms).

In a few years, *Les Fleurs du Mal* will only be remembered as a curiosity. (Émile Zola, on occasion of Baudelaire's death).

He probably had the talent of a great painter, but he lacked the will to become one. (Émile Zola referring to Cézanne).

This is the work of a crazy person. (Ambroise Vollard, in 1907, referring to Picasso's *Les demoiselles d'Avignon*).

I must be very pigheaded, but I can't quite understand how someone can use thirty pages to describe how he turns over and

over in bed before going to sleep. (Report on reading *A la recherche du temps perdu* by Proust).

Sir, you have buried your novel in a series of details which are well designed by that are absolutely superfluous. (Letter of a publisher to Flaubert in respect to *Madame Bovary*).

Walt Whitman has the same relationship with art that a pig has with mathematics. (*The London Critic*, 1855).

Impossible to sell stories of animals in the United States. (Report on reading *Animal Farm*, by George Orwell, 1945).

I have just read *Ulysses* and I think it is a failure. It is long-winded and unpleasant. The text is course. Not only does it lack objective sense, but also from a literary point of view. (From Virginia Wolf's *Diary*).

This young man has absolutely no talent. (Manet speaking to Monet about Renoir).

Gone with the Wind will be the most resounding failure of the history of Hollywood. I am very pleased that the problems are for Clark Gable and not for Gary Cooper. (Gary Cooper after having rejected the role of Rhett Butler).

He doesn't know how to recite, he doesn't know how to sing and he's bald. He gets by with a little dancing. (Executive at Metro Golden Mayer, after an audition of Fred Astaire, 1928).

This type of commentary is also made in the world of architecture, more often than we would imagine, and not only amongst the so-called “experts” of the field, namely historians, critics or professional architects. There is a kind of “elite of good taste” that has always considered certain manifestations, trends or buildings to be unpleasant or ridiculous, appealing to an aesthetics held to be “true”, but which is almost always the result of a biased or limited vision of the complex phenomenon of architecture. Even though this is what happens, it is difficult to assimilate that cultural prejudices abound more than they should, that real coherence is difficult for architects, and control of language as well, and certainly knowing how to read, understand and grasp works of architecture is very complicated. Logically, as Juan Daniel Ullaondo intelligently stated, those who are inhibited “...deny the value of whatever they find difficult or impossible. A language is only beautiful for those who know it and know how to control it. Actually, behind this there is a problem of education; it is well known that artistic and architectural training is currently in crisis. Thus it is much easier to stray towards socio-economic assessments, important factors of an architectural adventure but not the only ones, and which in fact do not definitely characterise an architectural event, which continues to depend on a large number of perplexities. Critics often get bogged down in situations of con-

¹⁰ Umberto Eco. *Historia de la Fealdad*, Turin, Ed. Lumen, 2007

tent and forget the difficult linguistic implications in favour of other types of acknowledgements, managing a kind of law of minimum interpretive effort.”¹¹

On the other hand, it is difficult to know which is the dominant aesthetics, which is not only linked to a political or economic elite, but also, as in the case of current architecture, to one determined by a certain type of efficient professional, generally linked ideologically or aesthetically to modern architecture, especially in respect to the latter’s functional and rationalist aspects. The litmus test consists mainly of the phobia this “cultural group” shows towards certain architectures of the sixties, without any doubt a period marked by high doses of experimentation of forms and volumes. Well... what is the dominating opinion regarding the Malaga Trade Fair and Conference Centre? Do people like it or not, and who are they? This is a truly interesting situation, which we could summarise by risking to say that it is the first “contemporaneous” building (not to say “modern” and use a precise modern term) constructed in Malaga that ordinary people like more than architects do (in principle considered “experts” in the subject matter). This is something to be analysed, and raises suspicions that architects (not all, of course) are little prepared to face what they themselves consider to be a “non-architectural” phenomenon, automatically appealing to the poetics of what is “strange” to justify part of their criticism.

The poetics of what is strange: “titanium yes, thank you.”

In order to understand this poetics, and in the case of the building under consideration, we could start reflecting on the aspects that are liked, as mentioned, preferably by non-architects, analysing them in the following manner:

LOCATION AND SCALE

The building is a new monument in the city because of its location and scale, and symbolically as its gateway. Its proximity to a roadway with heavy traffic provides a daily view of the building to thousands of persons who live or work in its surroundings. Citizens understand the Conference Centre in first instance from their cars, and assimilate it little by little. Hence the scale and location contribute daily to its assimilation, transcending the poetics of a “found object” to slowly incorporate itself in the city’s iconography. “There is no pre-established order, it is chance that causes several objects to interconnect, meet and give rise to a work that impacts the artist’s spirit as his/hers. This work appears at random; the artist did not have a preconceived purpose, the work arose from chance, the moment the union or dispersion of objects causes the spiritual impact of the subject. The “objet trouvé” becomes something

¹¹ Juan Daniel Fullaondo. *Nueva Forma*. nº 110, Madrid, abril–mayo 1975, p.14

found and altered at random, in a choice instigated by psychic structures as the driving forces of experiences. Readymade art is based on provocation, in making people wake up from their routines and face life in a different manner, not accepting what is established. Any gesture, any object, regardless of how useless it may seem, can be used to create, if not beauty, something different, something that will make us think there is more to what we are shown, that can be the reason for one’s own life, not of an alienated life.”¹²

This is one of the reasons, amongst others, of the failure of the Conference Centre of Torremolinos, a modern architectural achievement that was never clearly seen from the road, and whose access was difficult for pedestrians.

TEXTURES

“Look, Daddy, it’s like the Guggenheim”, expression which any child uses on taking note of the texture of certain parts of the building. This is not a sign of disdain towards what could be considered, with a certain amount of demagoguery, a literal incorporation of the materials used by well-known “frivolous” architectures. This phrase probably means a lot more: the discovery that metal sheets and glass can be used to make important buildings, and, in short, surprise superseded by curiosity in respect to monumental architecture that is not made of stone and lacks any ornamentation. The building’s texture is itself a subject matter, a resource that started being used in the decades of the fifties and the sixties, and which unfortunately we had forgotten.

SHAPES AND CURVES

Finally, modern architecture is not a boring parallelepiped full of “windows” of the same size. These curved shapes have obviously been used in other buildings, in Holland, in England, mainly in airports and public buildings. But the average inhabitant of Malaga does not know this, and is not supposed to know it if he/she is not an amateur or expert of architecture. For this inhabitant, what is singular and strange is that a modern building should “be like a wave” and its roof have so much movement. This perception is intensified and becomes much more precise inside the building, when one realises that this movement is made possible thanks to new, modern metal structures.

Structural and Formal Display

The (fantastic) entrance canopy, the (disturbing) inclined pillars and the lead glass panes, the (spectacular) large winding beams, the (very difficult) corner-blade of the façade that gives onto the roadway; everything contributes to the feeling of strangeness, everything is new. We had never seen this for-

¹² Nelson Goodman. *¿Cuándo es arte?* <http://aparterei.com> (When is art? The arts and cognition. Eds. David Perkins & Barbara Leondar. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1977. 11–19. Versión de C.E. Feiling).

mal audacity before, and we tend to think, and we are probably right, that they are possible thanks to current construction technologies.

The Interior: Colour and Materials

Huge, brightly coloured air conditioning conduits, multi-colour insulating wall panels, masonry walls inside steel nets concealing movable doors, the ceiling as a spectacle of coloured pipes that surround a unique environment for the important social use of commerce and meetings.

All in all, this building represents poetic repertoires of modern architecture based on specific solutions, some of them used in other situations but at the service of an idea of new-baroque, a style much appreciated by the people of Malaga, simply because it was the style of distortion and of movement in façades, aspects construed by definition as anti-modern by ordinary people.

It is paradoxical that this singular phenomenon of “unqualified” involvement should have to occur in order to produce qualitative leaps in a community’s perception of architecture. In this sense, any possible element of “bad taste” would certainly give in to the fact that this building is indeed a lesson-sample of many elements of contemporary architecture, and in Malaga that is no trivial matter; instead, it is something for which to very grateful.

The intruder’s example

Someone from Bilbao says to somebody else: “Did you know that that Guggenheim cost us millions?”

Reply: “It doesn’t matter, as long as he scores goals...”

The funny part of the story is the perception of a situation or idea in two frameworks of reference that are consistent but completely incompatible, the economic-architectural and the sports-football frameworks, and their erroneous encounter on the same plane. However, we see how the reply can be interpreted in different manners without losing its comical aspect, depending on the subject’s level of creativity. Jokes can always be described as collisions between universes of discourse, or intersections of frameworks of reference, or confusion of contexts, but we must remember that each one of these expressions refers to specific patterns of activity which, although flexible, are governed by a series of fixed rules.

In his studies on the creative act, Arthur Koestler insists that the exercise of a skill is always under the dual control of a) a fixed code of rules (whether innate or acquired through learning), and b) a flexible strategy, guided by indications of the environment, by “the ground that one steps on”. We are reminded by Koestler: “What is the fundamental value of laughter? Laughter is a reflex, but unique insofar as it does not seem to serve any biological purpose, so we could say that

it is a luxury reflex. Its only useful function, on the basis of what we have observed, is to temporarily relieve utilitarian-type pressures (...) when two independent matrices of perception or intellect interact, the result is either a collision that ends in laughter, like a fusion that provokes a new intellectual synthesis, or a confrontation of the aesthetic experience.”¹³

In the reply given by the second resident of Bilbao in respect to the elevated cost of the Guggenheim Museum, following a first evident interpretation, which is to corroborate the absolute lack of knowledge of the phenomenon subject matter of the question, one could propose a second creative, ironic, intellectually propositional interpretation. Could the act of marking goals be interpreted as a cultural metaphor to unveil how a building, in this case Frank Gehry’s Guggenheim Museum, has transcended a series of peripheral debates to become of its own right one of the most important architectural manifestations of the end of the century? The reply of the second resident of Bilbao will thus be a creative one, leading us to interpret that in this case the expression “score a goal” is considered a fundamental trigger for the cultural and architectural development and staging of the city of Bilbao, surpassing the city’s mainly conservative aesthetic attitudes, which is in fact what happened.

Along this same line we could argue that the creative act depends primarily on the surprise effect, the so-called bisociative collision. In order to cause surprise creators have to have skills of originality, in other words, the ability to break the stereotyped routines of thought. Artists, creative architects, we would add, always operate on more than one plane. Whether they intend to communicate social content or wish that in the city inhabitants understand or signify a certain type of architecture, they must provide mental jolts, produced by the collision of incompatible matrices. For each given situation or subject they must plot an appropriate or inappropriate intruder to provide said jolt. A brief look at the best architecture of any historical moment, including the most contextualised, will necessarily confirm this fact.

It is thus evident that the Malaga Trade Fair and Conference Centre presents itself as an “intruder” in the city’s architecture, and Angel Asenjo as a creative architect who knows how to produce this jolt in the dramatic setting and, with a sense of humour, score a goal against certain conservative architectural mentality. Conservative mentality rooted as always in the apparently solid terrain of boring minimal-functionalists “boxes”, which is almost always brandished by much less creative architects who recurrently proclaim themselves leaders of architectural rigour and professionalism.

¹³ Arthur Koestler. *El acto de creacion*. CIC (Cuadernos de Información y Comunicación), 2002, 7, 189-220. ISSN: 1135-7991.

MOVEMENT III: ECHOES OF SOCIETY

On the influence of the media

There are very few, if any, studies that deal in depth with the role a building can or should fulfil in shaping the image of a company. This is mainly due to the fact that the concept of corporate communication is relatively recent; as recent as the discovery of the communicative capacity of the majority of its elements. One can say that companies found new and powerful arms, but without instructions on how to use them. Most authors dealing with the subject include architecture in their lists of communicative elements, although they do so in a succinct, referential manner. If the communicative function of architecture is accepted, the first issue to be considered is what type of communication can a building transmit, and how does it do that.

We live immersed in mass culture, a culture which is the result of industrial mass production and that is disseminated by means of mass communication techniques (mass media). For better or for worse, the architecture of our time has overcome initial elitist positions, precisely when it found, expressed and discussed with this mass culture (urban and essentially consumer values).

Hence, specifically for architecture "... to not acknowledge the symbolic value and design of the forms of the new structures, their underlying meanings, their fantastic features beneath a more or less apparent practical function means not delving into the problem, renouncing to intervention and entrusting organisation of the territory to the formative capacity of technology(...) In the communication process there are, in fact, useful indications for contemporary architectural activity."¹⁴

In the case of the Malaga Trade Fair and Conference Centre this communication process begins, due in part to aspects of its design, with an effort to make certain elements of the building figurative, an intention of a certain degree of iconicity centred on the shapes and volumes covered with titanium which on the ground plan recall the morphology of a fish. The strangeness with which these shapes and volumes appear to us at the level of normal perception (pedestrian or from a car) refers us, however, to the possibility of this iconic concept through the texture of titanium, in clear reference to fish scales. This rapprochement to iconic elements would only be evident to us if we were able to see the building from above, just as they is perfectly evident in the final model. The level of rapprochement of the public in general to this type of design strategy is inversely proportional, as mentioned in another chapter of this book, to that of an architectural class rooted in geometric abstraction, and for which this type of operation is merely a matter of intolerable arbitrariness and triviality. Abstract and geometric aesthetics are supplanted, though not completely if we observe the façades of the

Conference Centre, by an iconic-like operation which has certainly provoked amongst the public in general (even though its perception of the phenomenon is never as complete as it should be) interest and a positive rapprochement to the building's architecture. In terms of semiotics, "... the main problem of this type of images lies in a conceptual sphere related to the one known as "object recognition", with the special characteristic that these images propose object recognition by means of their representation, giving rise to the problem known as "iconicity". In general, they offer the appearance of perceptual images, and their material construction is aimed at provoking in the interpreter the operation of configuring an existential attractor whose dynamic components are stored in his/her visual memory. However, the quality in each case may be imaginary, with all the intermediate positions of the gradient distancing the visual material image from reality, in other words from the effective perceptual image he/she was taught to construct phylogenetically and socially (...) The producer proposes a visual perception and the interpreter perceives a visual proposal whose fundamental relation of representation is established as a substitute of the perceptual image that would have resulted, in the retina, from an effective perception or from a possible or impossible, but imaginable, perception."¹⁵

Once this first level of rapprochement has been overcome, Angel Asenjo's strategy as author of the Conference Centre lies in the confidence that this operation of inserting iconic references in a totally different volumetric system, like the building's undulating waves, requires a higher level of reflection.

Thus one of the basic principles of modern architecture and design is questioned: how to achieve expression by means of the building's or objects' own elements without having to recur to the superposition or application of decorative or ornamental elements, as was traditionally done in applied arts. If the Malaga Trade Fair and Conference Centre building is to be considered advertising, this is thanks to the titanium fish and in part to the undulated structure of its roof, which offer levels of interpretation that are not strictly architectural or related to the discipline of architecture.

Visions / comments

The following perceptions regarding the building were made by relevant intellectuals and social personalities of the city of Malaga, whose ideas normally transcend the personal realm into the local sphere, and are thus often considered as part of the city's cultural heritage. This confers on these perceptions a definite value, independently of the fact that they are full of intelligent touches expressed with literary refinement, and at the same time analyse the building with a critical judgement expressed with the affection they all profess for the architect author of this building.

¹⁴ Renato de Fusco. *Arquitectura como mass-medium*. Barcelona. Ed. Anagrama, 1970.

¹⁵ Juan Magariños de Morentin. *Las semióticas de la imagen visual*. [http://www.centro-de-semiotica.com.ar/visión.html#LA\(S\)](http://www.centro-de-semiotica.com.ar/visión.html#LA(S)).

The Malaga Conference Centre or the dignity of a peripheral monument

SALVADOR MORENO PERALTA

Architect and Urban Planner, member of the Royal Academy of Fine Arts of San Telmo

The city is pending poeticisation

JORGE LUIS BORGES

There was a time when cities were intelligible because you knew where they started and where they ended, where the centre was, where its special spots and gates were located. The geography of landscape was thus a geography of the spirit: our thoughts were reflected in the city, and the city, in turn, conditioned our thoughts, as Lewis Mumford said. In any case, cities were intelligible because they could be represented by painting, by drawing or by engraving. When cities grew they continued to be represented by the magic of narrative. And even when cities exploded into the urban continuum of an endless metropolis, photography, film and editing provided assistance to recompose its emotional unity. But it was the unity of skin stretched to the point of tearing, with holes in which the city seemed to have vanished, urban black holes in which all characteristic features dissolved into anomia: voids that needed to recover their urban dignity as places.

In the plain of Malaga between the Guadalhorce and Guadalmedina rivers, the city's radial expansion from its historic centre, with its complementary theory of concentric circles, was violently slashed by the layout of a highway, a scar that gave rise to impossible geometric edging, marking on its way a trail of "non-city" until the Mayor Celia Villalobos and the architect Angel Asenjo had the courage to build there the Malaga Trade Fair and Conference Centre.

We would have preferred stating that the construction of this building was a normal initiative as part of the urban facilities of a major Spanish city, and not an unusual act of political and architectural courage. But the inherent difficulties involved in constructing such a representative and functionally complex building were magnified in this case by the need to break through the thick crust of bureaucracy, political rusticity and aesthetic provincialism obstructing the eruption of a new Malaga, which despite said barriers was irrepressible. These difficulties were thus the surcharge that had to be paid for Malaga to enter the path of normality. And yet...are we really dealing with a "normal" building? The architect Angel Asenjo, who is at the peak of a long professional career, linked to unquestionable social success from the minute his merits were widely acknowledged by the general public, could have managed this project with an architecturally "normal" dish based on ample constructive professionalism, functional rationalism and touches of high technology, all of it cooked on the low heat of political correctness, which would have given the building a golden layer of modernity without any shrill-

ness. We had fasted so much without haute architectural cuisine that the dish would have definitely been a success, as we all know that one's artistic, professional or sports category is measured by the capacity to assume risks in the most difficult moments, to rise to the occasion. Here the occasion was this decomposed landscape of the exterior ring road, this "disembowelment" of urban pathologies of the sixties offered to travellers like a shock treatment as they approached the city from the airport. And the occasion to which the architect had to rise was the challenge of finding a shape that would hold back the chaos, as Samuel Beckett requested of modern artists.

For Angel Asenjo to resort to an apparently "deconstructivist" aesthetics does not entail a tribute to this new form of post-modern mannerism. His dominion of architecture is too solid to feel gripped by previous readings of the works of Derrida or Deleuze as spiritual preparation to undertake the project. It is much simpler than that. Here decomposition of the building's volumes is a metaphor of the place, a shape that poetically contains, synthesizes and sublimates the chaos of the periphery; matter of the periphery, scrap of the periphery converted to architectural dignity. Asenjo succeeds in having the city give to this spot an accent of centrality with the language of the periphery, and not with the stale norms of historical centrality. A path in search of a new urban logos in the metropolitan pathos, when we thought that beyond a certain limit metropolitanism was irremissibly linked to the "non-city".

Contrary to what its volumes could suggest, the building's ground plan is strictly functional. The exhibition areas, the conference halls and administrative areas are serenely organised around a luminous central patio. But having learned the lesson of history in respect to the Modern Movement, Asenjo, with all due respect for the rationality of said ground plan, did not forget the enormous symbolic responsibility the building was going to assume as the banner of a new, dynamic city, which explains this exterior "monumentalisation" whose maximum level of expression is the huge titanium bow penetrating the sea of the city, leaving in its wake polychrome undulations. Ship, industrial premises, machine, hangar, stable instability superimposed on the titanium's ambiguous reflected light...the building changes lighting and meaning several times a day, it disconcerts, situates, identifies, seduces, irritates, amazes, disturbs strangers for whom this artefact does not correspond to the codes expected in a province... but one thing is for sure: in two years time it has converted this area into a place, and we cannot imagine this place without it. Can one expect more from architecture?

Mission fully accomplished.

What brings you to the beach?

PEDRO APARICIO SANCHEZ

Former Mayor of Malaga, physician and journalist

What are you up to now, youth / shameless charm of life?

*What brings you to the beach? / We the adults
were tranquil, and here you come to disturb us,
reliving/ the most terrible impossible dreams./*

*You come to rummage imaginations./
Arising from the waves,/ so shiny, brilliance, pure
sensation / and undulations of the underlying animal...*

JAIME GIL DE BIEDMA

Some buildings, made of materials and dreams, allow us to continue considering architecture as one of the Fine Arts. Some are constructed to house emotion, others to increase it: theatres, temples, stadiums, museums, auditoriums. Finally, a few buildings are in themselves the emotion. The Malaga Trade Fair and Conference Centre belong to this last category. It flutters, beautiful and quivering, above a sordid landscape almost like that of Algeciras. Amongst dusty industrial parks, border highways and abandoned sheds from Mars, the building is like the flag of the heavenly kingdom, sensually exhibiting the disorder of its shapes and demonstrating how to unite structure and space, function and support. It is beauty justified, Saussure in art.

Like Gil de Biedma, I seek the cause of the miracle: how did this building get here, who brought to the beach this impossible dream that rummages through our imagination. We were so much more tranquil! This classical Greek prayer should appear next to its entrance (since the building is like an example of what the prayer implores): "Gods, grant harmony to my soul. May my interior and my exterior be one, and may this be perceived by others. That being wise I also be considered wealthy, and not vice-versa." This building has achieved it all in a land where the contrary usually happens. And the prayer concludes: "Never allow me to have more gold than what I can carry with me!" In this sense, the Conference Centre's function will generate more wealth than what the ancient Greeks implored from their gods.

I am astonished by architecture that rejects useless beauty. If it does not contribute to the function, it becomes a feigned and ephemeral exercise, regardless of how beautiful the result may be. I have used several times our building's effective halls and reasonable spaces. I always finished feeling proud of its authors: from the City Hall to the most modest worker involved in the project; and above all proud of its creator, the architect Angel Asenjo. I had that same feeling whenever I heard the praise of those who visited or saw it for the first time.

I am one of those persons who uses the term "Angelheim" to refer to the building, following the joke that uses the name of a rich relative in Bilbao combined with the author's first name. But since I mentioned function, I am going to tell you about my

six-month experience at the Bilbao Guggenheim, the real one. I was at the main entrance early, by mistake, to attend an institutional event. It was raining, as usual, and I noticed that the long stairs that descended to the entrance were dangerously slippery. With no railings in view, I spent several minutes and a lot of adrenaline in going down. Once inside and soaked wet, I learned that I was nearly one hour early, so I asked someone to lend me an umbrella and went back up to kill time in some café. I thought that the skidding was due to my shoes, which were quite new. But when I went back in, together with a lot of other persons, a kind employee suggested that we should descend close to the wall —there were a few centimetres of dry flooring— "because the stairs were very slippery". I promise that that is how I entered Spain's star building – frightened and in a single line.

The Malaga Trade Fair and Conference Centre does not have long stairways and it hardly ever rains in Andalusia. And it is very beautiful. But above all, it looks wealthy because it is wise. It is made of materials, dreams and wisdom, like all masterpieces.

Against all odds

CARLOS HERNÁNDEZ PEZZI

Architect and urban planner, member of the Malaga City Council, former President of the Higher Council of Architect Associations in Spain

By adopting 21st-century shapes, which are the modern shapes of our times, Angel Asenjo has contravened the rules of political correctness, committing himself to a flowing architecture that skipped the conventions of the 20th century and placed Malaga on a map of symbols. However, there is one difference with this symbol, in that the Trade Fair and Conference Centre is a singular project conjugating with personality a programme of uses which is perhaps less defined. Thanks to this architectural project, the building has given rise to what is becoming a solid programme of events increasingly embedded in the cosmopolitan local economy.

Located at the crossroads of different flows (movement of persons, modes of transport, capital) with a strong commitment to fostering the commercial relations that were at the origin of the city's first Phoenician settlement, the building is an orderly mix of fluid compositional elements in which scales augment and shapes combine with each other. Such a labyrinth of implications serves to highlight, inside and outside, the sensation that here in Malaga one lives in a space seemingly rooted in Mediterranean souks, open, cosmopolitan and joyous like the city itself.

Asenjo's obstinate stubbornness to install Malaga in a modernity which the city only recognises intermittently turned out to be successful. The building provokes uses over time, with increasing guarantees of success. For this main reason and for many others, it is a double paradox that the Trade Fair and Conference Centre

should be achieving a level on the scale of a capital city, which in Malaga means that the area of the Teatinos district is the core of the economic capital of Andalusia. A reasonable explanation is that this architecture is seen as an achievement due to its imposing scale rising above the ring road and its bland enclaves, and the overwhelming mediocrity of the surroundings. Another argument stems from the perception suggested by the marine metaphor, which subliminally transforms the building from the oneiric phase of sleep to materiality by means of iconic fantasy: a fantasy of means and languages which greatly increases the Conference Centre's communicative value, with greater ability than any other building currently in the project phase or under construction in the city of Malaga.

This iconic fantasy is the consequence of a model of architecture that, strictly speaking, can be called in this case "emblematic". The building aims to stand out in all aspects in a location that dominates the urban scale from all perspectives, like a bastion on high that converts it in an increasingly imposing volume under the light of all gazes and perspectives, including from the sky.

In the metropolitan scale of the Valle del Guadalhorce, the Conference Centre is fully aware of its truly colossal identity, adequate for the size of the conurbation of Malaga, which it dominates with an impression of innovation and technology. It was only recently that the effort to physically represent this level of innovation in Malaga became visible by means of an architecture that clearly identifies it with its colourful, weightless profiles, and with its constructive suggestions of non-linear systems. None of the elements of the planes in motion in the building are left to chance; they bring on the atmosphere of a bazaar open to the exterior, in which everything can be brought together and shown. This is the profile of modernity which defines the most convincing future objectives Malaga permanently strives to achieve; the architecture that results from this double paradigm and these values, ranging from the symbolic to technological innovation, is recurrently the result of an unbiased commitment to new technologies in the project, in the elements and in the construction materials. Not only is the design of the Trade Fair and Conference Centre new; there is also a global manner of interpreting said premises as they are interpreted all over the world, in other words as the symbiosis between formal innovation and the technological challenge that identifies a city and a personality.

This signal in the territory which the building entails may be metaphorical, as if it were a tide of incipient waves pointing to the waterfront which is not yet fully recognised in the city. But above all, the use of formal resources in this project is adapted to the colonising intentions of a culture of the territory with the Phoenician archaeological site of Cerro del Villar and the mouth of the Guadalhorce river nearby. This is a scenario of geometries glimpsed by the colourful structures of the large lights of the modular exhibition halls. Open geometries for multiple uses; on all the walls, floors, and ceilings they have already demonstrated to be effective as solutions for many different types of

trade fairs and conferences; a diversity of uses with unlimited possibilities, including enlargements and improvements of the space in which exhibits seem to sway.

This building could well be called a ship-wave; in other words the contrary of a tsunami. The Conference Centre could be an anchor, perhaps a link between the past and the future. This forest of undulating roofs, of treelike pillars, like bollards to moor this titanium ship to the ground, represents extremely well the architect's objective to leave the trace of a port and ship on land, which will probably transcend later, beyond the limits of the original project, resizing the surroundings with one or more buildings, upgrading everything in the area.

This is why the project of the Trade Fair and Conference Centre that rises on the edge of the Malaga ring road is one of the most ambitious ever conceived to respond to the demand that Malaga be the economic capital of the region, in tune with its ancient and recent history, because it highlights with self-assurance the city's capacity to generate economic and commercial resources and brings it closer to the architectural wrapping this type of device is supposed to have, spontaneously accentuating its incorporation to the trends of the developed nations of our global world. For this reason great appreciation is due to architect Angel Asenjo for his struggle against all odds and his commitment to the future, thanks to which we the people of Malaga are fortunate to have a facility with these symbolic and functional dimensions, open to a complex and promising future.

The engineer's palace

JAVIER RUY-WAMBA MARTIJA

Civil Engineer, member of the Academy of Sciences, founder of Esteyco SA

One increasingly distant day Angel called me and like on so many other occasions asked for some structural advice. A few days later, as we sat at my work table, he outlined with words and drawings his ideas for the Malaga Trade Fair and Conference Centre he was beginning to work on. Other meetings followed at which we were joined by other colleagues from his studio and ours, managers, then specialists, and later on, when the studies and projects had been completed and construction was about to begin, the builders. And indeed, the plot, before an empty area of land, started to be occupied very rapidly by machines working to prepare the levelled area, the accesses, the ditches. Devices perforated the ground to the house the concrete and the steel piles that would support the building and counter the deceitful presence of soft and expansive clay soils.

Once the deep, discrete yet essential foundations were in place, on the previously bare plot a forest of orderly concrete columns began to sprout, well distanced from each other, from the top of which, at a functionally unattainable height above ground, there rose inclined steel shafts on which the Centre's undulated roof was finally laid.

The postmodern structure which houses the Centre's offices flourished in a discrete corner of small dimensions but significant presence. And on the main façade, the amusing, mischievous canopy that completed the structure of what was also an essential infrastructure of a planned dream which together we turned into reality.

Now, after several years of successful operation, from the plane which carries me to or from Malaga, or as I rush on the highway passing by the Centre, I am always attracted by its powerful presence, which inevitably evokes memories of events and words that occurred and were said during the planning and building of the project, shared with all those persons who made this possible. Because for those of us who participated in the genesis of the project, its execution and completion, the Centre is not only the dynamic façades with images that change with the observer's position and the intensity of the light, day or night, natural or artificial; or the roofs whose undulated geometries can be suspected from the ground and are better understood, even though they seem flatter, from the air; or the ample, proportioned functional spaces generated under the building's cover, with their play of light and colour; or the beautiful and somewhat labyrinthine work places in the offices; or the image of the canopy which caused us so much hard work and which obliged us to recur to our experience in designing complex highways and singular metal bridges.

For me, all of this is the Malaga Trade Fair and Conference Centre. But there is a lot more. The Centre is also everything we no longer see. The structural discussions and considerations that made us discard many solutions that seemed possible until we found the one that was best suited for the concept of building, which was adapted to achieve full harmony and coherence between the architecture and the structure that would support it. This is always desirable but is not always achieved because it requires time to understand, time to generate a deliberate, confident dialogue leading to the magic of a solution which, preserving the essence of the architectural ideas, attends to so many conditioning factors (architectural, functional, technological, constructive, deadlines and price) and to a large extent responds to all of them. Once the construction conceived in the project was completed, the structural solution, which greatly contributes to the creation of the desired images and spaces, appeared to be so natural that it seemed no other solution would have been possible, with the satisfaction of having ascertained. And not only in respect to the final solution but also in the processes all along the always uncertain itinerary that leads from the original idea to the final constructed structure. Because the structure of the building, apparently complex geometrically, is conceptually very simple, and allowed for the very desirable repetition of elements, as if it involved an industrialised construction. Thus, more than one hundred ninety similar trusses were used, with a thirty-metre span and very notable presence, constructed in Oporto and then transported and mounted on site. Trusses that rest on the beams full of undulated geometry imposed by the longitudinal cross section whose thirty-metre span between pillars is sensi-

bly reduced thanks to the inclined metal pipes that sprout from the top of the concrete shafts. Solutions which, given the scope of their spans and their peculiar geometry, correspond more to the domain of bridges than that of industrial architecture. Solutions that are innovating, because for example the Centre's structure, which measured longitudinally covers a distance of 189 metres, does not have any joints. Innovating also in the solution of the roof and ground beam with integrated utility conduits; and in its structural diversity, index of complexity and associated creativity: deep piles, reinforced concrete beams and shafts, tubular steel pillars, built-up girders full of curved geometry, singular tightened trusses, unbounded tendon post-tensioned slabs, tendons, composite slab with profiled steel sheets and shear connectors, gabion retaining wall, stability and waterproofing systems of the complex roofing.

.... A structural feast that requires variety and depth of knowhow and is not compatible with ease, which was certainly not present in the conception and implementation of this building, because the motives behind everyone's work were other, more elevated ones. In this respect I must stress that Angel Asenjo is not only worthy of praise for the Centre's architectural merits, but also for his capacity to integrate an ample, competent team and to generate the spirit of collaboration amongst all its members, on the basis of a quiet yet firm ambition, which has been essential in having at present the Malaga Trade Fair and Conference Centre, as corresponds to a city which is privileged in so many aspects. And I must say, as a conclusion to my written presence in this book, that all of us who contributed, from many different geographical places of origin and residence, to make this dream come true have left a part of our lives integrated in the Conference Centre, which is also a warehouse of moments lived. This time lived and stored at the Conference Centre makes us all feel a little as inhabitants of Malaga, and certainly the author of this text, which is why I have not doubted in using as a title *The Engineer's Palace*, because it is my Palace, and the Palace of all those who worked with Angel Asenjo on the project. And it is the Palace Conference Centre of all those who have attended or will attend its Trade Fairs and Conferences, thus contributing to the prosperity of a City with a Conference Centre."

Media impact

A legal report drafted in connection with the Malaga Trade Fair and Conference Centre building by the well-known lawyer of Malaga Jose Manuel Cabra de Luna, with arguments based on ideas, amongst others, of a text by the Spanish philosopher José Ortega y Gasset entitled *Sobre el estilo en la arquitectura*, states that "the relation of an architect with his/her trade, his/her art, is very different from that of other artists with their respective arts. The reason is obvious: architecture is not, cannot and should not be, an exclusively personal art. It is collective. A true architect is an entire community..., because architecture does not express personal feelings and preferences, like the oth-

er arts, but rather states intentions of the collective soul. Buildings are a vast social expression. The entire community is expressed in buildings.”

From this text we can extract Ortega’s idea that a building is a “vast social expression”, the expression of a people which, if accepted, will guarantee the existence of specific creative excellence, provider of required originality and singularity, socially consolidated when that building is acknowledged by society, accepting the author’s and the developers’ innovating intention, and in consequence identifying itself with that architectural work and voluntarily and enthusiastically integrating it in its collective imagery.

Nowadays, in a world dominated by the media, the existence of this social acceptance becomes evident when the media themselves give prominence to works of architecture through more or less specialised articles or omnipresent advertising. This is what has happened with the Malaga Trade Fair and Conference Centre, as evidenced by some examples grouped in the following three categories.¹⁶

INTERVIEWS AND PRESS REFERENCES

On February 3rd, 2000 the Malaga daily newspaper *Sur* published an article by Jose Manuel Cabra entitled *La arquitectura y la ciudad* (Architecture and the City) with his first interpretation of the building, still under construction, highlighting its singularity and how important it was for a city like Malaga to have the Trade Fair and Conference Centre project underway.

Subsequently, in an interview published in February 2003 in the journal *Arquisur*, the architect author of the project and works supervisor, Angel Asenjo Diaz, stated that the building had been conceived as a unique element of reference of the city to contribute to consolidate an image of development, progress, technology... which Malaga sought to project, aspiration which has been reaffirmed by the political authorities of the Malaga City Hall and is being executed in a heterogeneous environment with considerable levels of urban disorder. In this context, the Trade Fair and Conference Centre building has become an emblematic element which will confer order to future growth and articulate future urban planning actions in its surrounding area.

In an interview published on March 2nd 2003 in another Malaga daily newspaper, *La Opinión de Malaga*, the architect himself stated that he had sought to construct a worthy building on par with what the city of Malaga needed. He said that was important in order to increase the self-esteem of the people of Malaga and confidence in their ability to carry out worthy projects. In the long run, cities are known for their major buildings, but without exaggerations.

¹⁶ José Manuel Cabra de Luna. *Dictamen sobre el Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, su consideración como objeto de propiedad intelectual y las consecuencias jurídicas de ello*. 2007.

On March 22nd, 2003, the daily newspaper *Sur* published, as part of a special section entitled *Ciudadanos* (Citizens), in an article entitled *Málaga se dota de un edificio de vanguardia para competir como ciudad de congresos* (Malaga builds an avant-garde building to compete as a convention city), the journalist declared that this major structure not only entailed a step forward for architecture in Malaga but also represented an important initiative for the western part of the city.

On March 23rd, 2003, the day after the building was inaugurated, *Sur* published an editorial entitled *Un hito para Málaga* (A landmark for Malaga) in which the author stated that the inauguration of the Trade Fair and Conference Centre constituted an important event for the city of Malaga and would play an important role in the city’s economy.

On March 30th, 2003, the Malaga edition of the newspaper *El Mundo* published, in a section called *La Arquitectura en su entorno* (Architecture in its surroundings), an article by the journalist Susana Villaverde which expressed the architect’s satisfaction at having been assigned the Conference Centre project, noting that it constituted a major professional challenge, “because from the beginning I realised that it was something that was going to affect and modify the city”, which is why he wanted to give the building a degree of expressiveness that would convert it into an iconic reference of the city.

On June 26th, 2005, the Malaga newspaper *Málaga Hoy* published, in the section called *Gran Málaga*, an article written by the journalist J. Pérez entitled *La nueva Malaga se vende al mundo and subtitled La ciudad, protagonista en los medios de comunicacion europeos* (The new Malaga offers itself to the world: The City, centre of attention of European media), referring to the fact that Malaga was increasingly chosen as the image of different advertising campaigns, and in particular the Trade Fair and Conference Centre, considered the city’s most attractive building for advertising purposes.

On January 25th, 2006, the daily newspaper *El País* published a special edition devoted to the International Tourism Fair FITUR, in which it highlighted the Malaga Trade Fair and Conference Centre as one of the city’s most emblematic references and a new opportunity for business as part of its potential in the tourism sector. The article suggested that the city’s image, linked to that of Picasso as a form of visual communication, was also enhanced with the Conference Centre and should be used as the ideal manner in which to sell the city of Malaga at the said international fair.

On April 27, 2007, the newspaper *Málaga Hoy* published an article written by the journalist A. Barea regarding a lecture given by the Conference Centre’s architect at the San Telmo Royal Academy of Fine Arts, concluding that the Malaga Trade Fair and Conference Centre is a construction that has given a contemporary look to the city’s appearance.

On April 28th 2007, the Culture supplement of the newspaper *Málaga Hoy*, reproduced, in a lengthy article on the lecture, some drawings and sketches of the architect’s initial ideas and some outlines of the building, together with his reflections

on the creative process involved. As a synthesis of the issues raised in this first phase of creation, the article stated that, in general terms, “the building’s architecture responds to the current understanding of architecture, in so far as it adopts elements of the most avant-garde architectural movements led by some of the most representative figures of contemporary architecture, without losing its formal and aesthetic unity. It incorporates, for example, elements of the formal language of “high-tech” architecture, particularly evident in the building’s structure and in other elements taken from deconstructive architectural proposals, such as the canopies, the towers and the projection intended for office use. Thus, surrealist and expressionist elements blend into a single expression in search of aesthetics for all functional requirements, which from a formal point of view constitutes one of the most characteristic elements of its architecture.”

USE OF THE BUILDING IN ADVERTISING

This section requires a short introductory comment in respect to advertising as the most direct and important medium reflecting current collective imagery and psychology. Advertising copywriters know that, like the cliché “an image is worth a thousand words” says, an image reaches deeper layers of apprehension of knowledge than verbal language, and in any case, layers that are very different, much more ample and long lasting. The degree of cognitive homogeneity produced by an adequate image is incredibly extensive. Words, verbal language, are full of familiar local and national connotations, all of them very complex and differentiating, which makes it more difficult to get the message across; whereas an image, when it is associated to the idea that is to be transmitted, acts much more rapidly, like a flash, and is assimilated much more deeply.

This is why advertisers make use of images that can summarise in a single viewing a complex state of things, which would require many elements to transmit verbally; they succeed when they are able to indissolubly associate this image with the product they want to advertise, thus inevitably linking them in the background of collective unconscious. In this sense Coca Cola is a bubble, sparkling, in motion, exultant, young, ...; cars are modern, technique, the safety of well-made products.¹⁷

The Malaga Trade Fair and Conference Centre has been used in a large number of advertising campaigns and audio-visual and press commercials, always associated to something “done well”, to something “modern”, “contemporary”, which is actually what the developer, the Malaga City Council, and the architect intended to represent. Below we have described some of these campaigns and commercials.

The well known national and international courier service company MRW chose the Trade Fair and Conference Centre as the core object of the advertising campaign for its new Aerial Photography and Advertising Balloon division. The 2007 Mal-

aga Tourist Guide, sponsored by the Andalusian Regional Government, also chose a well-known angle of the building as the sole item of the cover. Different car brands, including Opel’s Blue Line and Renault’s Mégan have also used the building as an advertising image, creating pictures in which they have adjusted the silhouette of the building’s main façade to the shape of the car, which was also done by Daimler, Toyota, Land Rover, Saab, Mercedes and Peugeot, amongst others. All of them have used the Malaga Trade Fair and Conference Centre as an expression of the technology they offer and of the modernity of their designs.

Likewise, mention should be made, as a curiosity, of a two page advertisement of the German postal service Deutsche Poste published in April 2005 in the German magazines *Der Spiegel* and *Focus* and also in the daily newspaper *Frankfurter Allgemeine*, in which there appears a picture, somewhat manipulated, of the southeast corner of the Malaga Trade Fair and Conference Centre, which is adapted as the image of the postal service for its modern and avant-garde aspect. On the first page of the advertisement there appears a question in German: “What is the most effective vehicle for your advertising?” and on the second page the same building appears again, and in front a Deutsche Poste letter carrier on his bicycle, pedalling effectively, not in Berlin, Cologne or Dusseldorf, but in Malaga. The Malaga Trade Fair and Conference Centre, whose image appeared that year in the main German newspapers and magazines, as well as on the Internet, during the spring and part of the summer, was used by the advertising team working for Deutsche Poste as an image of modernity and effectiveness to communicate these ideas to their clients.

Avis, the rent-a-car company, also used the image of the Malaga Trade Fair and Conference Centre to express an idea modern and effective service. Even though the reasons for their choice are more difficult to explain, many other companies have also used this image, including Pantene, specialised in hair treatment product and the film production company Seaquist, making their corporate objectives coincide with the image ordinary observers have of this building.

In addition, the Andalusian Regional Government has used the image of the Malaga Trade Fair and Conference Centre in its institutional advertisements as an expression of Andalusia, of an image of the modernity and technological innovation that makes the region a leader in science and knowledge. This is also done by the Malaga daily newspaper *Sur* in its institutional advertising, which the Conference Centre as one of the most meaningful images of the city with the objective of fomenting the presence of Malaga. This idea appears at the Andalusian stand the Regional Government sponsors at the World Travel Market in London, the second most important tourism fair in the world, where in 2006 the Malaga Trade Fair and Conference Centre was the stand’s most important decorative element.

Lastly, we would like to note that the image of this Trade Fair and Conference Centre has also been used in the politi-

¹⁷ José Manuel Cabra de Luna. *Op. cit.*

cal sphere. Francisco de la Torre Prados, who inaugurated the Centre as Mayor of Malaga, decided to use part of the building in his subsequent electoral campaign as an image of what he wanted to transmit with his electoral programme.

PUBLICATIONS ON THE BUILDING

The Malaga Trade Fair and Conference Centre has been the subject matter of different specialised publications interested in its architecture and its technical and construction aspects, including the following:

The October 2002 issue of *Homeidea*, a Chinese magazine specialised in architecture, included an article on the architecture of Angel Asenjo, in which the Trade Fair and Conference Centre project was highlighted as one of his most noteworthy works.

In June 2003, the specialised journal *Cercha*, published by the National College of Quantity Surveyors and Architectural Technologists, devoted the cover and in the section “Nueva Planta” a long article entitled “Un mar de acero” [A sea of steel] to the building, highlighting its innovative design as an expression of contemporary times converted into a lasting symbol and point of reference for the city of Malaga.

The May–June 2005 edition of the bilingual Portuguese–Spanish Portuguese journal specialised in architecture, *Arquitectura Ibérica*, published a lengthy, detailed study of the work, stating that the architect’s intention was an architecture of major formal richness that achieves great expressive capacity, with a functional scheme that is versatile and capable of adapting to the different activities that are carried out inside the building. It also states that the Trade Fair and Conference Centre has become an emblematic element, capable of giving order to future growth, capable of articulating with its media-prone personality future urban planning actions that are beginning to take place in its surroundings.

The October 2005 edition of the specialised journal *EC–Equipamientos Culturales* contains a lengthy article that highlights the building’s architectural and technical features, focusing the analysis on the formal and aesthetic determining factors that comprise the structure.

The April 2007 edition of the specialised journal *Arquitectos i.com* contains a lengthy article on the architecture of the Malaga Trade Fair and Conference Centre, highlighting in a highly conceptual analysis its aesthetic components and the formal compositional possibilities the building offers.

The July 2007 edition of the specialised journal *Europ’A acero arquitectura* contains a technical analysis of the building, highlighting the advanced technology used and the disturbing swell of the splendid formal compositional result of the Malaga Trade Fair and Conference Centre.

The 2007 edition of the specialised journal *Construber* contains an article on the Malaga Trade Fair and Conference

Centre, highlighting that it was awarded an Honourable Mention by the Jury of the 2007 edition of the ICT Prizes for construction with tubular steel bars. The award was given for the building’s successful structural design and appropriate use of tubular bars, creating a light structure with a simple industrial design which enabled the absorption of complex combinations of actions without causing any detriment to the objective of creating large open spaces.

The October 2003 edition of the Malaga Chamber of Commerce’s magazine was devoted to the Malaga Trade Fair and Conference Centre, highlighting the important role it would have in the city’s economy and the grandiosity and magnificence of the building’s architecture.

The 2004 edition of the magazine of Grupo Acciona, to which Construcciones NECSO, the company in charge of executing the building works of the Conference Centre, belongs, included a special article on the Malaga Trade Fair and Conference Centre highlighting the building’s noteworthy commercial and cultural interest.

The 2004 edition of the magazine *Tino Concept* included a lengthy article on Angel Asenjo’s architecture, placing special emphasis on the architecture of the Trade Fair and Conference Centre, highlighting in that respect the application, processing and integration of natural stone in combination with the technology that is present in the building.

The March 2003 edition of the magazine *Paisajes*, published by RENFE, the Spanish national railroad company, reported that Angel Asenjo, the architect of the recently inaugurated Malaga Trade Fair and Conference Centre, continued to receive congratulations from all over the world for this astonishing monument which admirers claimed was going to become the new icon of Spanish architecture of the end of the 20th century.

To conclude with these periodical references, mention should be made of the inclusion of the Malaga Trade Fair and Conference Centre in the book *Grandes cubiertas españolas* written by Mikguel Agulló, published at the end of 2011 by the construction company Dragados, for having one of the most interesting roofs of recent Spanish architecture.

Lastly, we must note that independently of the fact that the Malaga Trade Fair and Conference Centre appeared in local and regional newspapers, radios and television programmes during the construction process and following its inauguration as a very singular building, it has also been in the media as a subject of artwork. Just like some portrait painters carry out “series” of the face of the same person, from different perspectives, in different locations and with different light, the internationally-known painter Enrique Brinkmann has produced a “suite” of the building. Brinkmann, a master draughtsman, analyses the complex architectural volumes from different angles, creating a series of images that have been acclaimed by critics and comprise the subject matter of another book which is published as a supplement to this one, the two being conceived as one sole edition.

MOVEMENT IV: THE BAROQUE

From structure to texture

A common denominator of the volumes and spaces of the Conference Centre is the importance of the texture of the materials: texture that is independent of the other compositional parameters and which in its own right generates form. This is directly linked to the concept of baroque, and as an extension of the world of folds. There is an attempt to reconstitute a principle of reason that has previously collapsed because of differences, impossibilities, disagreements, dissonances; but the tentative of symbiosis converts these differences in other borders between different worlds.

Hence, the disagreements that arise in one world may be violent, like in the 17th century Roman baroque, but they are resolved through harmony. Musically speaking, in the baroque universe melodic lines are diffused, but what is lost is recovered due to its “harmonic” nature. Even the power of emancipated dissonance discovers a flourishing of extraordinary chords that are resolved in a chosen world.

If we speak of Neo-Baroque, it is in respect to the deployment of divergent series in one world, with harmony that will go through a crisis for the benefit of enlarged chromatism, the emancipation of dissonance or unresolved non-tonal chords. We are referring to the way of doing things derived from post-Webernian serialism.

The musical model is the one that permits a better understanding of the growth of harmony in the Baroque world, and the subsequent squandering of tonality in Neo-Baroque music; from harmonic closing to an opening towards polytonality, or as Pierre Boulez said, a “polyphony of polyphonies”, which ultimately always referred to the world of the fold.

It is as if messages in the Baroque always had a minimum level of communication, a constant and pre-established amount of sufficient information. In the Baroque musical system, melody liberated from modal counterpoint gains variation power consisting in introducing all kinds of strange elements to produce the chord (delays, frills, appoggiaturas, etc.) from which a new luxurious tonal counterpoint arises, together with a power of continuity that will develop a single motif, even by means of the different possible tonalities.

This can be found in the Conference Centre by interpreting in a similar fashion the superposition of two very different systems which seem to merge, one corresponding to the soft and melodious harmony of undulating exhibition halls, and the other, the system of offices of the top floor, real dissonant melody superimposed on the previous one in a counterpoint difficult to blend harmonically, but which becomes apparent as an alternative tonality. Depending on the point of view taken, this produces a possible atonal, serial movement, always of an expressive nature, in the building’s general compositional concept. We could thus speak of a new

character of the Baroque, as reiterated by Gilles Deleuze, “... when composition is in connection with divergent series that belong to impossible worlds, one would say that the composition, astride between several worlds, is kept half-open, as if with pliers, and can no longer include the entire world like in a closed circle modifiable by projection, but instead opens up to an expanding trajectory or spiral moving away from the centre. A harmonious vertical line and melodious horizontal one are no longer easy to distinguish, like the private state of a dominant composition which produces its own chords, or the public state of multiple compositions that follow their lines of melody; instead the two merge in a sort of diagonal line, in which they interpenetrate, modify each other, inseparable from blocks of apprehension that drag them, and constitute other transitory captures. These relations occur structurally and paradoxically.”¹⁸

The fold as form

The world of the fold not only contemplates the art of the structure, but that of texture as well. The fold expresses autonomy, amplitude; it expresses the intensity of a spiritual force that is exercised over the body, either to destroy it, or to re-establish or elevate it, but always to turn it around or share its interiors, derivative force that possibilites an infinite spiritual force. Gilles Deleuze has studied in depth the meaning of fold as a concept generator of matter in its application of the Baroque, where the law of extremes of matter is the condensation of a maximum of matter for a minimum expanse. Matter that tends to extend beyond the frame, as often occurs with a *trompe l’oeil*, or to stretch horizontally: “baroque as total art or unity of the arts, first in extension, each art tending to extend itself and realise itself in the next art which goes beyond it.. Thus, painting turns into sculpture, which turns into architecture, which turns into urban planning, in extension.”¹⁹

In informal modern art this taste for settling between two arts appears again to achieve a unity of the arts as performance and thus capture the spectator. Fold-unfold and surround-develop would be the constants of this operation. The architecture of the Conference Centre also goes through processes of intensification, of folding matter. This intensification is expressed in the treatment of the outer lining of the building’s different volumes and also in the importance given to the repetition of elements, which tend to organise themselves in accordance with different means and materials, and to extend over the territory following the same concept.

If the Modern Movement preferred flat surfaces as the place on which to develop its characteristic abstract object without giving excessive importance to the texture of the material, starting in the fifties this flat surface began to

¹⁸ Gilles Deleuze, *El Pliegue (Leibniz and el Barroco)*, Paidós estudio, Barcelona, 1898.

¹⁹ Gilles Deleuze. *Ibidem*.

undergo a subtle process of decomposition in favour of the volumetric fragmentation and accentuation of its texture. Thus, encounters between different materials and the appearance of clear, repetitive rhythms which initially do not have to faithfully respond to a translation of the interior space, constitute some of the leitmotifs of this new manner of considering architecture.

These fragmentations and rhythms place themselves on an organisation conceptual plane of their own, and on many occasions are capable of organising a building's global character which transcends, due to these serial aspects, its specific programme or function to become a meaningful object. In serial music, the texture of a sound is capable on its own to break away and become one of the main motifs of the composition. It is never a question of recuperating decoration as texture over a previously structured surface, but rather of using the material itself to accentuate its intrinsic qualities, folding and unfolding it infinitely and making it interact, sometimes brutally, with other materials, even altering its immediate constructive logic, seeking this process of singular semantic intensification to produce a collective unity of another level.

When architectural objects acquire meaning allegorically and are enlarged in accordance with a network of natural relations, they break through their framework to enter a cycle or a series, and their meaning becomes increasingly condensed, interiorised, wrapped in an instance we could call personal. These objects are never an essence or an attribute, but rather events related to a story, like a series. (Here the word series should be construed as story, a narration interrupted but recognisable in time and space.)

This is how we are shown the Malaga Trade Fair and Conference Centre: as the unit of matter where the smallest element is the fold, not the point, which is never a part, but a simple extremity of the line. This is why parts of matter are masses or aggregates, as a correlative to elastic compressive force. "...The matter-fold is a matter-time, in which all of its characteristics resemble a continuous discharge of infinite "harquebuses"; muscular conception of matter, with springs everywhere. Fold is not the opposite of unfold; it is a question of tensing-slackening, contracting-expanding, compressing-exploding (not condensing-rarefying, which implies a vacuum)".²⁰

Colour as matter

Colour is one of the principal instruments of the Trade Fair and Conference Centre project, and is used in multiple ways for aesthetic, structural and spatial purposes. This aspect is one of the building's major attributes, and as such is a concept worth analysing.

Following a walk through the different parts and spaces of the building, we could define several different types of use of colour:

- "Artistic" colour
- "Technological" colour
- "Passage" colour
- "Metallic" colour

These four types of colour contribute to the general and specific perception of the Conference Centre, and always appear interconnected and juxtaposed, acting as a code superimposed on the different parts of the building, intrinsic to said parts from the very beginning and geared at always offering a high degree of differentiated information.

"ARTISTIC" COLOUR

It is used on walls, floors and different types of suspended ceilings. Its coding is basically in the range of the "classical palette" (green and ochre colours), and is mainly applied on materials such as marble, plaster and wood. There is an underlying intention to show a certain plasticity through the large variety of very original shapes and sizes of pieces, in reference to "classical" construed as the support and framework for the appearance of the different arts (painting and sculpture). There is thus an "artistic intention" in the non-conventional use of materials and colours, shapes and pieces always seeking the conceptual presence needed for the idea of "Palace" [the Conference Centre's name in Spanish is Palacio de Congresos] to manifest itself in all its grandeur and singularity; the intentional luxury of the varied craftsmanship, mainly used in the lower levels of the Ground Floor and meant to be seen close up, materially, sensually by users. The hanging metallic elements function as a conceptual passage towards sculpture, and echo the general tone of the exterior covering, always in the range of greys.

"TECHNOLOGICAL" COLOUR

It is used in the metallic elements of the structure and the installations. In contrast with the "artistic" colour, it operates in the palette of vivid primary and secondary colours, and is mainly applied in pillars and beams. It represents the insertion "of modern elements" over the "previous artistic" order. It specifies a technology, signifying, coding, giving spatial, formal and functional order to the building through the use of colour. It visually represents the building's internal structure, its skeleton, its main ribs, bringing it out to the light, codified. The constructive boldness becomes evident; the large undulated interior forms are highlighted by means of the polychrome "backbones", supported by "v-shaped" pillars of the same colour (yellow in the patio, green for the exhibition halls, reds and blues for the unloading and loading patio, depending on the zones). The double order which the Baroque always has is expressed in this technological "divine plan" of chromatic lines that tell us another story, supported by pillars that "float" over concrete prisms to show

²⁰ Gilles Deleuze. *Ibidem*

us that they belong more to heaven than to the earth. The purpose of this chromatic order is to allow, and does so with great success, the functional and general comprehension of the building.

THE COLOUR OF "PASSAGE"

Represented by the large partition walls of the exhibition halls, with large surfaces of vivid, colourful "pixeled" panels that echo the structure but are expressed in an intermediate conceptual field, a sort of contemporary "mosaic" of colours randomly distributed, intended to create an atmosphere, to serve as "a passage" between the stone of the walls and the immaterial nature of the structure.

"METALLIC" COLOUR

It is identified with the exterior, adapting perfectly to its formal and volumetric variations. It differs slightly in the diverse parts, the discreetly golden tone of the titanium (elegant, mysterious) standing out on the homogeneous grey background of the large surface of ribbed metal sheet, with the translucent projection–structure of the entrance and above all the canopy–rainbow, authentic exterior metaphor of "technological colour" revealed to us inside.

In summary, the Conference Centre boasts a complete repertory of the concept of colour in architecture, taken into account right from the project phase and of significant phenomenological importance for the functional comprehension and spatial and sensorial experience of the building.

FINALE PRESTO: LIKE A WAVE

The fish and the waves

In synthesis, the iconic operation of the Malaga Trade Fair and Conference Centre could confine itself to trying to make a double image appear, a dual concept that would arise as a double element of great symbolic scope: the fish and the waves. This is a proposal of interpretation on the basis of Mediterranean imagery with special “Malaga” features in connection with the culture of “pescadito [small fish]” as a paradigm of a special and unique culinary quality of the area. The architecture of the city’s most important building assimilates the popular concept of collective imagery, expressed by means of a certain degree of abstraction difficult to grasp at first sight, by means of a controlled or merely suggested level of figurative interpretation.

It is not as much a phenomenon of “speaking architecture” as a subtle handling of pre-established shapes, previously adopted by a certain type of contemporary architecture, that acquire their definite meaning, completely linked to a specific culture, by means of a strategy rooted in the definite understanding of the “fish and the waves” by users immersed in present day mass culture. Precisely what produces an element of distance and rejection in certain specialised architectural class is here a point of union, of proximity and rapprochement with the other users of architecture.

The step that Angel Asenjo takes with the architecture of the Conference Centre is similar to the one taken by artists on passing from abstract art to Pop Art. There is no attempt to achieve meaningful architecture through the articulation of pure architectural elements (space, form and structure) in a manner similar to what abstract art aimed at achieving with the physical characteristics of materials (form, texture, colour), but rather by using the meaning these same architectural elements have for people, or simply with extra-architectural elements that have a richer and clearer meaning. People do not understand, and do not want to understand, the meaning of buildings constructed with architectural “justifications”, which only architects understand.

Venturi was right

In his book “Complexity and Contradiction in Architecture”, Robert Venturi speaks mainly of architecture, attacking certain prejudices and attitudes, in particular those referred to “...the limitations of modern orthodox architecture and urban planning, and in particular the platitudes of architects who invoke integrity, technology or electronic programming as the objective of architecture, and popularisers who colour “our chaotic reality with fairy tales” and eliminate the complexity and contradictions that are inherent to art and experience. (...) I like elements which are hybrid rather than pure, compromising rather than clean, distorted rather than straightforward, ambiguous rather than articulated, perverse as well as impersonal, boring as well as interest-

ing, conventional rather than designed, accommodating rather than excluding, redundant rather than simple, vestigial as well as innovating, inconsistent and equivocal rather than direct and clear. I am for messy vitality over obvious unity. I include the non sequitur and proclaim the duality. I am for richness of meaning rather than clarity of meaning; for the implicit function as well as the explicit function. I prefer “both-and” to “either-or”, black and white, and sometimes gray, to black or white. A valid architecture evokes many levels of meaning and combinations of focus: its space and its elements become readable and workable in several ways at once.”²¹

Venturi establishes in architecture a bridge between the sixties and the present, with the mega-structuralist “impasse” produced by the crisis of the “Tendenza”, which considered everything based on appearance as bourgeois. The current importance of aesthetics, everyday elements and (symbolic) communicational elements, construed simultaneously, stems from the group’s considerations. Communication, together with style and image, are the most salient elements of our culture. The outline and general trend of such a revolution can be delimited. We are currently immersed in the culture of the pre-eminence of appearance, the need to take seriously everything serious persons consider frivolous. The current triumph of form is the continuation of the failure of the different rationalist and functional ideals that have marked modernity.

The Malaga Trade Fair and Conference Centre establishes itself, in its own right, on theoretical positions stemming from Robert Venturi’s considerations. Its symbolism requires iconicity and depends more or less on a set of explicit associations; it seems to be what it is, and not only because of what it is but also because of what it reminds us of. It involves an “ordinary” symbolism, rooted in the symbolism of the “fish and the waves”, recalling a certain “heroic and original” architectural attitude, but always with certain irony. It is precisely this juxtaposition of contrasting elements which gives rise to the building’s final shape. At the Trade Fair and Conference Centre, the fish acts as contrasting and even contradictory decoration, placed over a more recognizable constructive system and corresponding to the spatial, structural and programmatic requirements of the architecture. This “fish” entails a denotative meaning in the overall message, and contrasts with the connotative meaning of the building’s other more architectural elements (the waves).

...Hence, explicit symbols are considered “anathema” for the presuppositions of modern rationalist architecture, whose identification never comes through an explicit or denotative meaning, but rather by means of the implicit connotation implicit in the physiognomy of its pure architectural form, which is meant to express a functionality.²²

²¹ Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

²² Robert Venturi, Denise Scott Brown & Steven Izenour. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

This implied iconic message, which conceals the significant metaphor of what is typical in Malaga by means of the fish and the waves, is associated to the universal character, given its international use, the building possesses, guaranteeing the success of its future “visual consumption” and comfortable “formal digestion” by a public not necessarily specialised in architecture. We could thus state that Venturi was right, and in our opinion this is one of the factors of the success of the Malaga Trade Fair and Conference Centre; a superficial superposition of implied figurative images in order to intuitively produce a symbolic reality intended to be the main focus of the process of social acceptance. Objective achieved a priori for a subsequent immersion in the building’s “insides” in order to grasp a final spatial and functional understanding of its architecture on the basis of a kind of “technological pop”.

Pop and technology

The world of “pop” comprises a systematic inventory of visual techniques, of which the Malaga Trade Fair and Conference Centre building is fully aware. It starts with an accumulation of languages, perhaps its most noteworthy feature, ranging from the vivid colours of its metallic structure and installation pipes, coexisting with the quasi-pictorial collages made with marble in the manner of bas-relief, with the cave-like expressionist character of the dark wood auditoriums, or the repertory of conceptual sculptures shown in the main patio. This accumulation of different families results at times from opposition, altering images from their own possible context, linking a series of semantic fissions or clashes of meanings between the parts, which always give rise to new readings. There are iconic situations which on occasion border on parody, as a result of the shapes retaining their primary stylistic character but being substituted with a completely foreign content or context.

These are emphatic techniques involving the volumetric manipulation of expressive elements taken from a certain avant-garde, as well as structural and technological elements, constant changes of scale, condensations of characteristic elements, and above all repetitions, variations and serializations depending on the identity of the forms, in which repetition acquires a high level of communication and major importance at the level of information. There are information redundancy phenomena that produce in users a certain degree of foresight despite their large variety, causing the elimination of improbability in favour of certain intelligibility and in the interests of functional effectiveness and spatial clarity.

Pop always works with symbols, in a technique which is not that different from propaganda, not by reproducing things but rather symbols—results of information and plastic images known in advance. Topics that are not completely arbitrary, the choice of which is conditioned by the acceptance of the linguistic structures of transmission and the symbolic contents present in the different media. This is the art that depends the most on the images generated by its own society.

By working with objects that are quite familiar, the initial condition of strangeness that such a complex building could transmit turns, little by little, into a resounding repertory with previously known elements that create for the user a situation of comfort. As it entails an architecture of architectures, there will always be the possibility of recognising oneself in the collage of situations proposed by the building.

Thus, technology and the non-conventional constructive elements are assimilated by the public in another manner, on the basis of this perception of common objects subject to a representation that reaches a certain limit (for example, the colourful air condition pipes), not ever knowing completely when an object is really functional or when it assumes a representative function. There is a kind of requirement demanded of users, who will find pleasure in completing the work in an associative manner. This ambivalence of art and reality will produce the inevitable rapprochement of the spectator with a technology and constructive system which otherwise would be felt as a “technocratic” imposition. We could say that an imminent and substantial aesthetic order linked to the structure of the object ceases to exist, to give way to a rich ambivalence that comfortably settles in between art and reality. Hence, the material itself moves to the foreground, and the multiplicity of an artefact, more than the seriousness of the building, is what aids the social comprehension of architecture and space, its enjoyment and the natural unfolding of its functionality; a great achievement on the part of the architect, who succeeded in communicating with society.

“Like a wave” or praise of form

The Malaga Trade Fair and Conference Centre is a building which we feel is part of our daily horizons, which has entered our lives and is assumed by society in a very natural manner, something which is quite rare in architecture, in particular in our days.

From this point of view I would like to note that at times the sight of the Conference Centre produces a pleasant state of mind, which on occasions may bring back recollections of a song of Rocio Jurado, the one that said “Like a wave your love entered my life, like a wave of fire and caresses, of white foam and rumour of conches, like a wave...”

A final reflection on this phenomenon inevitably leads us once again to update the concept of form. In this respect, one of the most important contemporary sociologists, Michel Maffesoli clearly states: “...the ideal of form is what permits the best possible integration of the social realm in the divine sphere.(...) There exists an undeniable religiosity in contemporary society. It is a religiosity that is somewhat pagan, based essentially on the allocation of images, of symbols, rituals, and which encounters an excellent expression in the play of forms. Like in tribal societies, union occurs around images and objects. There is always something based on what is visible that becomes transcendent.”²³

²³ Michel Maffesoli. *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Paidós estudio, Barcelona, 1997

Form is a force of attraction. It accentuates, caricatures, exaggerates the trait, foments creativity, and in this way brings out what is invisible, subterranean, hidden, subliminal, that which official science has great difficulties in signalling, in integrating in its hyper-rationalist and deductive analysis. With so much analyzing, dissecting, distinguishing, modern thought has forgotten that the whole possesses a specific force which is something more, qualitatively different from the sum of its parts. There is a mystery of the whole, and it makes some elements visible, which on their own are invisible; it allows bringing together the initiated, in other words those who partake of that “build-up establisher of form”. Form aggregates, assembles, shapes a oneness, leaving each element with the autonomy that corresponds to each one, at the same time constituting an undeniable organicity, where shade and light, order and disorder, visible and invisible create synergies to generate mobile statics which does not cease to surprise the observer and which raises an epistemological problem the consequences of which we are only beginning to discern. Again Maffesoli adds:

...Form underlines, caricatures, accentuates the dominant process and in this way enables us to become aware of the psychic substratum which gives all its meaning to the specific figure of a certain moment. A paradigm makes society. Form is forming, it makes society, it constitutes a community, it is symbolic. Form blocks, but at the same time it allows life. More than that indefinite quality of the sublime, the effort to give form is what makes civilization.²⁴

Behaviours, social conduct, corporal gesticulation, the different types of character, forms of expression and even linguistic differences, not to mention differences of thought styles, all is rooted in the night of history and in spatial inscription, all of this makes up an “archetypal form” all of whose contours have not yet been seen and the consequences of which are still difficult to appreciate, but which cannot be ignored given the power of its renaissance in the contemporary universe. This is the force of form: by imposing a collective emotion it guides individual wills, and in this way makes society.

The Malaga Trade Fair and Conference Centre is Angel Asenjo's greatest project. Hence, after witnessing its success, is this the best way in which the architect must approach

architecture? The question itself contains a demand for certainty and security which makes it impossible to resolve. Paraphrasing Diego Fullaondo in his work on the architect Claude Parent, “...architecture advances with another kind of provisional, approximate answers: the architect's proposal is always a commitment, a commitment built on the basis of some contexts or others. This is why it does not lose, or gain, its underlying condition of commitment, hypothesis. Despite what some very clear situations appear to be, the maximum relevance of a specific context does not suffice to ignore or deny the existence of the commitment, of jumping into the void, of the risk that always accompanies the creative act that triggers a project. This commitment is not limited to trying to establish what contexts must be considered relevant in order to construct an architectural proposal; instead it concentrates its efforts in inventing the manner in which architecture is capable of and responsible for producing an answer to a complex framework of contexts, using for this purpose its specific tool: form; “form” which materialises its commitment; “form” capable of explaining the hypotheses formulated by the architect; “form” that converts the architecture in the spatial infrastructure that organises human activity.”²⁵

FINAL COMMENT

The Malaga Trade Fair and Conference Centre is an extremely important building that contains substantial and complex aspects of contemporary architecture, which we have tried to explain and interpret throughout these pages.

It represents a model of thought and action for architectural creativity, and a contribution particularly necessary in Malaga for the definite awakening of the city to the language of contemporary architecture, to its comprehension and acceptance.

The position adopted by its architect, Angel Asenjo, is one of courage in design and a firm commitment to the language of contemporaneity and to the complexity of form, an attribute essential to good architecture.

A form, like a wave of fire and caresses, which in this case reached our lives to improve our architectural experience.

Version de CATHERINE GERMANN

²⁴ Michel Maffesoli. *Ibidem*.

²⁵ Diego Fullaondo, *Op. Cit.*

Javier Boned Purkiss

Javier Boned Purkiss was born in Madrid in 1959. He obtained a degree in architecture at the Higher Technical School of Architecture of Madrid in 1989 and a PhD in architecture at the same university in 2004. The subject of his doctoral thesis was the relationship between serial music and the architecture of the decades of the fifties and sixties. He has practiced architecture in the city and province of Malaga since 1990 and has built many public and private buildings. He was given an Honorable Mention in the Malaga Architecture Awards of 1995 and in the Malaga Architecture Awards of 2009 in the Industrial Architecture section.

From 1998 to 2000 he taught a course on Architectural Projects at the International University SEK of Segovia and at the School of Architecture of the University of Wales campus in Malaga from 2000 to 2005. Since the 2005-2006 academic year he is professor at the Higher Technical School of Architecture of Malaga, where he currently teaches courses on the Theory and History of Architecture, and where he was Dean of Studies from 2006 to 2009.

Angel Asenjo Diaz

Angel Asenjo Diaz was born in Malaga in 1946. He studied architecture and urban planning at the Higher Technical School of Architecture of Madrid, where he obtained his degree in 1972. Following several years of professional training in Madrid, in 1976 he founded the studio Estudio de Arquitectura A. Asenjo y Asoc. S.L., which under his direction has carried out numerous major urban planning and construction projects in Malaga.

The most noteworthy urban planning projects carried out by his firm include the University of Malaga Expansion Plan, the Plan for the Arraynal Marina and Rojas Santa Tecla Golf in the Malaga Bay Area, the plans for the neighbourhoods of Teatinos, Morillas, Bizcochero-Capitán and Cañada de los Cardos in the Teatinos district, amongst many others in the city of Malaga. He has also carried out many projects on the Costa del Sol, including the urban plans of Torreblanca del Sol in Fuengirola and Mijas, part of Nueva Andalucía in Marbella, Playa Fenicia in Vélez-Malaga and Borondo-Guadalquítón in San Roque, amongst others. His urban planning projects in other parts of Spain include the Tourism Complex of Mogar in Las Palmas, Canary Islands. He has also drafted the urban plan for the New Rivers State University Campus in Port Harcourt, in Nigeria.

Likewise, the architectural projects he has drafted include the Malaga Trade Fair and Conference Centre, the Rosaleda and Malaga Plaza Shopping Centres, the Horizonte and Villa Trini buildings, amongst others, the Cofaran and Lidl Logistics Centres, all of them in Malaga and the Tourist Residential Complexes Playas del Duque and los Granados, in Marbella. At present he is drafting the project of the Faculties, Student Dormitories and Singular Buildings of the New Rivers State University Campus in Port Harcourt, Nigeria, as part of a larger project.

In addition to his intense professional activity, Angel Asenjo has also participated in seminars and courses as a teacher, and has written articles for journals and different publications in connection with architecture and urban planning.

He has also been awarded different prizes for his urban planning and architectural work. He is a numerary member of the Royal Academy of Fine Arts of San Telmo in Malaga and continues to actively exercise his profession as an architect.



Le poisson dans les vagues

L'architecture de Ángel Asenjo dans le Palais de Foires et Congrès de Málaga

INTRODUCTION : ESSAI GÉNÉRAL¹

Le Palais De Foires et Congrès de Málaga: mythe, forme et langage

L'importance et l'impact social qui est en train d'atteindre le Palais de Foires et Congrès de Málaga, après quelques années, depuis son inauguration, en Mars 2003, poursuit sa mission de ne pas nous laisser indifférents. Sa forte présence à l'entrée de la ville, ses volumes audacieux et suggestifs, ses modernes matériaux, tout nous amène à penser que sa signification est encore beaucoup plus grande que nous le concevons; que c'est vraiment une architecture qui pourrait conduire à la création à Málaga d'une discussion et d'une réflexion d'une certaine valeur.

La construction du Palais de Foires parvient progressivement à des positions qui sont proches de la catégorie du mythe et ce seront le temps et l'histoire donc qui ainsi le cataloguera. Nous nous posons cette question et, par conséquent, nous avons considéré minimalement approfondir dans cette idée qui, étant placée dans la portée de l'architecture, nous oblige à essayer de définir les concepts dans ce domaine qui définissent l'univers du mythique.

Il est connu que dans les concepts mythiques il n'existe aucune fixité, puisqu'ils peuvent se faire, se défaire et même s'en débarrasser d'eux complètement. Précisément parce qu'ils sont de nature historique, l'histoire peut-être atteinte assez facilement à les supprimer. Et aussi paradoxal que cela puisse paraître, le mythe ne cache rien; sa fonction est celle de conformer, même déformer, mais jamais celle de dissiper le fait mythifié.

Prenons comme concept mythique de cet édifice la *créativité architectonique* laquelle, bref, a donné lieu à une *forme*. Cette présence de la forme est évidente, immédiate, et étendue. Dans le cas présent, il peut-être conçu comme un mythe visuel, dont l'extension est multidimensionnelle et dont la présence se produit de façon spatiale.

Si l'édifice aurait été situé dans un endroit où il aurait prévalu cette *créativité architectonique* au-dessus d'autres considérations, et si notre perception quotidienne sur l'architecture aurait fait une référence à un style commun, expansif et naturel, plein d'éléments et de matériaux contemporains sur lesquels

réfléchir, jouer quant à l'intégration de la complexité de la vie actuelle des édifices, nous sentirions si clairement cette architecture comme un produit complexe avec ses propres déterminations et sa large histoire, approuvant chaque manifestation, que nous ne stimulons pas à la dénommer spécifiquement, qui nous ne concerne pas personnellement.

Mais ce n'est pas tellement, et quand on va à pleine vitesse par le boulevard périphérique de Málaga entrevoyant dans la distance les formes suggestives et singulières du Palais de Foires et Congrès, ses matériaux brillants ou rugueux, ses verres en pente, ses étalages volumétriques, le concept de *créativité architectonique* se montre avec toute son intensité, elle vient nous chercher pour nous obliger à reconnaître le corps d'intentions qui l'a provoqué, qui l'a disposé comme un signe d'une histoire individuel, comme une confiance et une complicité, comme un véritable appel de son architecte. Cette invocation personnelle est si franche et sincère qu'elle ressemble avoir été créée pour soi-même, dans cet endroit, comme un objet magique émergé au présent, sans aucune trace de l'histoire qui l'a produit. Roland Barthes paraphe brillamment ce type de messages, et en réfléchissant sur son possible caractère mythique, il affirme que : « ... le mythe est un mot volé et rendu. Seulement le mot qui se retourne cesse d'être celui qui avait été volé: en le rétablissant, il n'est pas situé au même endroit. Cette petite filouterie, cet instant furtif d'un truque, constitue l'aspect accablé du discours mythique »².

Le Palais de Foires nous étonne, et déjà Aristote affirmait que l'admiration se place au début de chaque investissement. Le sémiologue Peirce va au-delà de cette affirmation, et il ajoute que le détonant de toute véritable recherche est la surprise. Toujours la surprise se présente associée à une irritante sensation qui nous pousse à tenter de la comprendre pour éviter qu'elle se reproduise.

Pour comprendre le pouvoir de motivation du mythe, il convient réfléchir sur des exemples extrêmes, pouvant le Palais de Foires être ainsi considéré, dans la culture architectonique de Málaga au début du XXI siècle. Nous remarquons dans celui-ci une collection d'objets qui se perçoivent en désordre, où l'on ne peut pas trouver automatiquement un sens. Il paraît que la forme, privée d'un sens préalable, ne peut pas enraciner nulle part son analogie avec d'autres formes, et que le mythe ainsi est impossible. Mais ce que la forme peut entraîner à lire, et ceci constitue sa clé, est justement son désordre apparent, un certain degré ou type de désordre, qui peut arriver à être un ordre d'une complexité supérieure, dont sa signification peut être seulement comprise dans la pensée de l'absurde,

¹ NOTE DE LA TRADUCTRICE: Dans ce texte, les titres des œuvres qui appartiennent aux auteurs français ou qui ont été traduites à la langue française, seront fournis dans la langue établie par l'auteur de ce volume. Dans d'autres cas, tels que les titres d'articles parus dans des journaux espagnols seront traduits afin de rendre plus agile la lecture. Les textes insérés par l'auteur sont une version de la traductrice.

² Roland BARTHES, *Mitologías*, México, Siglo XXI editores, 1989.

et conséquemment constituer un mythe de l'absurde. Ceci se passe dans certaines architectures ancrées dans les courants informalistes et expressionnistes, et ceci est ce qui arrive quand le sens commun se mythifie, ce qui peut nous introduire dans le territoire de la pensée surréaliste, où il n'y a rien d'autre à faire qu'admettre l'apparence de l'arbitraire de ces signes pour son acceptation et même pour sa compréhension.

¿Qu'est ce que fait qu'un phénomène soit surprenant? La surprise a lieu dans l'échec ou la rupture d'une expectative. L'activité de recherche commence avec un choc contre une anomalie, contre un accident. Peirce affirme que la surprise n'est pas simplement l'irrégularité, et nous donne l'exemple des arbres dans la forêt qui ne sont pas placés selon une grille régulière, ce que n'étonne à personne. Ce qui surprendrait dans le cas de la forêt serait plutôt la régularité inattendue (imaginons que tout de suite nous trouvons une forêt où en effet les arbres suivent un rigide schéma cartésien)³, ou bien la rupture de cette irrégularité que nous attendions à trouver. La surprise, la rupture de l'expectative ou de l'habitude, produit une certaine irritation et requiert expressément une explication. Une explication qui rationalise tout de qui s'est passé. Une explication qui entraîne de nouvelles expectatives ou de nouvelles habitudes, qui empêchent que cette surprise puisse revenir.

La lecture correcte du Palais de Foires, ou au moins une lecture cohérente pour comprendre son caractère mythique, reposerait dans la considération d'un tout inextricable tant au sens qu'à la forme, recevant alors une signification ambiguë. C'est ainsi que nous pourrions répondre au mécanisme constitutif du mythe, à sa propre dynamique, devenant des lecteurs. Les volumes incompréhensibles seraient interprétés donc comme la seule présence de la *créativité architectonique*. Le problème est que les « lecteurs » sont peu nombreux, et encore moins disposés à l'être. Normal est que les « non-lecteurs » mettent l'attention sur des signifiants vides, fuyant de la complexité de l'ambiguïté et se retrouvant ensuite face à des systèmes simples, littérales. Ou *vice versa*, fixant l'attention seulement sur les signifiants qu'ils sont capables de comprendre, où ils distinguent clairement un sens dans les formes, défaisant à l'instant la signification du mythe. En termes de systèmes de raisonnement, ils emploieront des mécanismes strictement déductifs. Soit les attitudes, d'ordre statique ou analytique, elles ont pour objet la destruction du mythe, ce qui s'exprime à partir de positions cyniques ou démystifiantes, recouvertes d'un appel à la logique ou à de concours basiques. Simplement après l'assimilation de l'ambiguïté, le mythe est consommé selon l'objet propre de son structure, il est vécu à la manière d'une histoire à la fois vraie et irréaliste.

Barthes dit que « ...le mythe est de transformer le sens en forme, c'est-à-dire, le mythe est toujours un vol de langage, mais tous les langages ne résistent pas de la même manière. Seulement le degré zéro, par exemple le langage mathématique,

est un langage fini, qui extrait sa propre perfection de cette mort consensuée. Le mythe, au contraire, est un langage qui ne veut jamais mourir »⁴. Le mythe alors est une résistance. La résistance de l'architecture comme langage.

L'essentiel est que, dans un *continuum* de représentations données, l'une d'elles nous pousse à apercevoir de nouvelles relations ou une nouvelle structure organisationnelle de l'ensemble de données initial. Il ne s'agit pas du besoin impérieux de « traduire » une œuvre, mais plutôt de produire un discours pertinent autour d'elle, qui ne peut être que métaphorique ; ni à chaque élément, ni à chaque groupe d'éléments ; il ne correspond à rien dans n'importe quel langage, par conséquent le possible signifié de l'architecture ne sera que celui qui se trouve « entre » les parties, et émergera toujours d'un contexte de relations « signifiantes », qui sont les relations entre les parties, ou à mieux dire, l'architecture se fait signifiante grâce à l'ensemble de dérivations différentielles dans lesquelles elle se trouve insérée. Pourtant si nous sommes capables de comprendre une œuvre c'est grâce à sa structure, et nous osons dire que grâce à sa « structure formelle ».

Il semble que selon l'exposé antérieur le problème se trouve dans la considération préalable de l'architecture comme un langage convenablement abstrait ou structuré en lui-même, qui est justement sa forme. Mais pas comme l'addition de parties démembrées, sinon comme un ensemble de relations dès le début, comme ensemble de parties reliées les unes aux autres de telle façon que leur compréhension passe nécessairement par une étude et interprétations des relations déjà mentionnées. Il sera donc important, pour tenter la compréhension de l'édifice du Palais de Foires et Congrès, la réflexion sur certains codes architectoniques et ses mécanismes de communication, en établissant au fur et à mesure une série de distinctions propres de ce que cette architecture peut apporter pour une meilleure méthodologie de son interprétation et des limites pertinentes qui s'imposent à celle-ci.

Dans certaines architectures « plus ordonnées », la conclusion y est comprise explicitement ou bien parmi une forte analogie, dans quelques contextes préalables déjà étudiés. Pas le cas dans les architectures « moins ordonnées », comme celle du Palais de Foires, où il serait nécessaire une complète réorganisation du fait étudié pour la construction partant d'une conjecture nouvelle et unificatrice. Le fait créatif de l'architecte consiste ici dans la production d'une fusion momentanée de deux ou plusieurs matrices d'habitude incompatibles. La découverte scientifique peut aussi se décrire d'une façon très similaire, comme la permanente fusion de matrices mentales précédemment considérées incompatibles, qui peuvent produire des langages paradoxaux ou ambigus.

Umberto Eco, essentiellement à travers de son travail *La estructura ausente*, est l'un des meilleurs qui s'est interné dans l'étude des particularités des messages esthétiques. C'est ainsi qu'il nous approche à une première définition d'eux : « ...Un message avec une fonction esthétique est structuré d'une ma-

³ Cité par Diego FULLAONDO dans sa Thèse, *La invención de la 'Funcion Oblique'*, Madrid, 2011.

⁴ Roland BARTHES, *ibidem*.

nière ambiguë tenant compte le système des relations que le code représente. Un message totalement ambigu en résulte extrêmement informatif, parce qu'il prépare pour de nombreuses sélections alternatives, mais il peut se situer au bord de la rumeur ; c'est-à-dire, il peut se réduire à un pur désordre. L'ambiguïté "productive" est celle qui attire l'attention et exige un direct effort d'interprétation, permettant la découverte de certaines lignes ou directions de décodage et, dans un désordre apparent et non fortuit, d'établir un ordre plus calibré que celui des messages redondants »⁵.

Il s'agit de « redécouvrir » les lois qui régissent l'œuvre, son idiolecte, le diagramme structural qui compose ses parties, selon un degré d'information, qui énoncent une série de possibilités. Une recherche de type sémiotique devrait se router à l'identification des systèmes de conventions plus qu'aux codes émotifs, tendant à mettre l'accent sur les systèmes déterminants en contraposition aux phénomènes de l'invention, c'est-à-dire, soulignant « la poétique ». L'architecture se comprendra comme représentation abstraite de forces qui préexistent, comme des énergies organisatrices du monde. La structure, comme centre génératif avec une grande puissance de transformation. Il y aura des dynamismes profonds entre accords et non-accords de la matière avec l'espace, et les liens qui les réunissent en secret, des changements de vitesse, des intensités mesurées par l'altération dans la représentation. Les formes se concevront comme *idéogrammes d'énergie*.

Ceci nous conduit à comprendre l'architecture ainsi, non seulement liée à l'espace. Il faudra compter sur l'architecture liée avec le temps, qui préfixe l'accroissement à sa propre existence, la formation en avant de la forme comme entité complète. Dans cette prépondérance du temporel se réunissent la technique du montage et l'usage systématique de l'imprévu, pour former les prémisses d'un nouveau langage qui se fonde sur

l'improbabilité, et sur ce que le formalisme russe décrit comme *distorsion sémantique*. Cependant, si la conscience de l'espace produit idolâtrie, derrière le temps se montre l'hérésie, l'attitude iconoclaste. L'art temporalisé met l'accent sur l'anticlassique, sur la déstructuration expressionniste des formes, il rejette la divine proportion et il exalte la relativité ; il nie les règles autoritaires concernant le beau et il choisit l'illégalité et le désordre. Quand le temps s'impose à l'espace il se produit un déracinement.

De toutes ces réflexions nous pouvons dire que le Palais de Foires et Congrès apparaît comme une *architecture déracinée*, dans laquelle son composant dynamique, les contorsions de ses éléments, ne sont plus que le résultat et la condition étique et esthétique de ce déracinement. Et ce résultat n'est pas limité seulement à son contenu, son usage ou ces paramètres perceptifs, sinon qu'il s'instaure dans sa propre structure interne de l'édifice et redevient communication, langage.

De tout ceci nous induisons la capacité mythique du Palais de Foires, produite par son architecte, Ángel Asenjo, qui loin des impostures « intellectuelles » a exécuté comme artiste transitif, gestuel poétique, en exerçant sa tâche sur son propre instrument de langage, étant son action immanente à l'objet et comportant une dualité de technique et d'artisanat, s'en éloignant délibérément des doctrines qui n'envisage pas l'artistique. « Art » conçu comme aventure, spectacle, implication dans la forme architectonique. Sa parcelle révolutionnaire, sa grande créativité architectonique, dériverait précisément de l'incessante recherche du langage.

«... Le soupçon général réservé au langage dans toute l'architecture moderne, qui pourrait être substitué par une réconciliation du verbe, de l'architecte et celui des hommes (...) Et puisque qu'il n'existe pas pensée sans langage, la forme est le premier et le dernier ressort de la responsabilité architectonique.⁶».

⁵ Umberto ECO, *La estructura ausente*, Barcelone, Lumen, 1989.

⁶ Juan Daniel FULLAONDO, *Arte, proyecto y todo lo demás*, Madrid, Molly Editorial, 1991.

TEMPS I : OUVERTURES

Ouverture / présentation 1: l'auteur

Ángel Asenjo Díaz est l'architecte auteur du projet du Palais de Foires et Congrès de Málaga, et il fut aussi le responsable du développement des travaux de direction et coordination des œuvres jusqu'à leur totale finalisation. Les travaux mentionnés qu'il mena à bout avec l'essentielle collaboration des professionnels qui composent le Cabinet d'Architecture et Urbanisme qui porte son nom et d'ingénierie qui ont participé à ce projet.

Partant d'une structure professionnelle qui n'a cessé de croître, Ángel Asenjo et Associés S.L. ont entrepris ces dernières années une grande quantité d'œuvres et de projets. Dans tous eux se met en évidence un vif intérêt sur les problèmes formels et spatiaux, ainsi qu'une incursion dans les régions de l'architecture technologique. Son œuvre principale, le Palais de Foires, Congrès et Expositions de Málaga, se considère sans doute comme l'édifice plus spectaculaire de la ville, étant peut-être le travail plus important réalisée par cet architecte.

La firme d'architecture et urbanisme A. Asenjo et Associés, S.L. est fondée par Ángel Asenjo il y a plus de trente cinq ans, arrivant à compter au moment de la rédaction de ce projet et de la direction de ces œuvres avec un équipe professionnel constitué par plus de trente architectes et ingénieurs, ainsi que d'autres professionnels, jusqu'à compléter un équipe de plus de cinquante personnes. Cette dimension de travail en équipe lui a permis d'affronter tout genre de situations tant architectoniques comme urbanistiques. San doute il représente un des architectes plus importants de Málaga, et depuis son arrivée à la ville vers 1976, provenant de l'École d'Architecture de Madrid, il a continué à grandir et se développer comme professionnel.

Né à Málaga en 1946, il étudia architecture et urbanisme à l'École Technique Supérieure d'Architecture de Madrid. Là-bas il eut la chance de recevoir des leçons des plus prestigieux architectes du moment, ainsi que d'autres considérés comme des grands maîtres de l'architecture actuelle, parmi lesquels nous remarquons: Rafael Moneo, Antonio Fernández Alba, Javier Carvajal, José Cano Lasso, Javier Sáez de Oiza, Juan Navarro Baldeweg, etc. Son époque comme universitaire à Madrid, mi-chemin entre les années soixante et soixante-dix, lui permit de vivre les plus intéressants mouvements culturels qui présageaient des profonds changements sociaux et politiques que le pays vivait ces décades-ci.

Pendant toute sa carrière il eut d'une très étroite relation avec le réputé architecte et urbaniste José González Edo, avec lequel il eut un rapport quasiment familial. Indépendamment d'avoir le privilège de recevoir ses meilleurs conseils sur architecture et urbanisme, il eut surtout la fortune d'apprendre de son maître sur le plan personnel et humain. En plus de l'initier dans l'activité professionnelle dans son Cabinet de Madrid, ce fut González Edo qui ensuite lui relia avec le Cabinet d'un ami, aussi architecte, José Serrano-Suñer Polo, avec lequel il travail-

la la dernière année de sa carrière et pendant presque plus de cinq ans, après avoir fini ses études. L'influence de cette période d'apprentissage a été présente tout au long de toute l'œuvre de cet architecte de Málaga.

Au cours de la période d'études de l'architecture et ensuite la période postérieure d'apprentissage professionnel à Madrid, il consacra son loisir au dessin et à la peinture, faisant des es-carmouches occasionnelles à l'École de Beaux Arts de San Fernando et au Cercle de Beaux Arts de Madrid ; ceci lui permettra s'introduire dans le champs de la peinture, qu'il développa dans le domaine de l'abstraction, étant les mouvements informalistes ceux qui l'intéressait le plus, puisque qu'ils étaient l'expression formelle de la recherche qu'il s'était posé. Il mélangeait ces activités avec des collaborations dans des revues spécialisées d'architecture et d'art, particulièrement dans la *Revista Jano*, qu'à ce moment ci jouissait d'une bonne diffusion.

Après cette période de formation comme professionnel à Madrid, il accède à l'exercice de la profession à Málaga vers la fin de 1975, créant le Cabinet d'architecture et urbanisme qui porte son nom, où il a travaillé de façon ininterrompue. Pendant plus de trente cinq ans il a été très directement impliqué à la formation d'équipes de professionnelles, sans l'aide desquels, il n'aurait pas pu entreprendre les très nombreux projets qu'il a mené à bout, tant dans le domaine de l'architecture comme dans celui de l'urbanisme.

« ... Toujours j'ai entraîné de former des structures de travail adéquates à la demande que j'ai eu, et en ce sens presque toujours j'ai constitué des équipes professionnelles dimensionnées ci-dessus la moyenne de la ville. Maintenant nous sommes une cinquantain de personnes, travaillant au Cabinet. Quant la croissance a eut lieu, j'ai essayé de la réaliser dès la contention et d'exercer la profession partant de l'organisation des équipes de travail, avec un grand dévouement et en évoluant progressivement. Je vint à Málaga après une période d'apprentissage très proche de la planche à dessin, pendant laquelle je visitait seulement les travaux à l'occasion. Au début je n'avais pas la volonté pour conformer le Cabinet d'architecture comme une entreprise, mais les circonstances ont été celles qui m'on obligé à sa création, ce qui m'a apporté beaucoup de nombreuses nuits blanches, malgré que j'ai toujours essayé de créer des structures professionnelles complètes et d'organiser des formes spécifiques de travaux et de veiller à ce que les équipes professionnelles de travail formées eurent la plus grande permanence et durabilité. Je n'ai jamais aimé réunir des équipes pour démanteler tout automatiquement. Par mon cabinet d'architecture ont passé une grande quantité de professionnels, certains desquels, quelquefois ils ont parti pour fonder leurs propres Cabinets, puisqu'ils croyaient qu'ils avaient dépassé un cycle de formation et qu'ils devaient aspirer aux développements de leurs propres travaux, et ceci pour moi est un orgueil, que des architectes qui ont passé d'abord par mon Cabinet puissent exercer actuellement leur profession à un niveau assez élevé. Je considère tout de même que le Cabinet doit accomplir cette fonction de formation et création

de professionnels. Au contraire, au cabinet il y a pareillement des professionnels intégrés, très stables, qui travaillent de service continue, avec moi trente-cinq ans déjà, et ceci sont ceux qui font la force nœud de la structure et grâce à eux ce cabinet développe un labeur de continuité. » (*).

Ses premiers travaux se déterminaient par les idées rationalistes, fruit de sa propre curiosité intellectuelle et du magistère de ses professeurs et maîtres, dont la majorité d'eux se considèrent héritiers de l'architecture du Mouvement Moderne. Au cours de sa carrière, d'une part, il se sentit fasciné d'abord par l'œuvre de Mies Van der Rohe, et de l'autre, par les concepts urbanistiques du Groupe Archigram, qui était alors un jeune groupe d'architectes anglais, dont leurs idées, il les a étudiées avec beaucoup d'enthousiasme.

« ...Par formation académique j'appartiens à une génération dans laquelle nos professeurs, avaient des idées très claires. Il y avait des mythes comme référence, tels que Le Corbusier, Mies, Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright, et il était évident, que ceux-ci étaient les référents de la bonne architecture. Par conséquent, ce qui ne les concernait pas, n'était pas bonne architecture. Ce n'était pas si radical, mais il y eut beaucoup de cela. (...) Postérieurement, quand je commençai ma formation professionnelle, fondamentalement il s'agissait de Frank Lloyd Wright, le personnage qui a motivé le plus l'architecture du Cabinet Serrano Suñer, et de ce groupe de très bons architectes qui appartenait à la génération du 59, de laquelle formait partie des architectes tels que Fernando Higueras, Antonio Miró, Capote, Ibarra et le même Serrano Suñer entre d'autres, et dont j'ai pu rencontrer à la plupart d'eux pendant ces années où j'ai vécu à Madrid. Ils faisaient une architecture laquelle avaient toujours une référence et quelque recherche de caractère organiciste et parfois vernaculaire. » (*)

Comme il a été déjà dit, après la période d'apprentissage à Madrid, au début de 1976 il s'installe définitivement à Málaga, où il commence à réaliser son propre travail. Entre celui-ci nous devons remarquer dans sa première époque, vers les années quatre-vingt, plusieurs édifices résidentiels, qui sont les travaux plus significatifs de cette période, dans laquelle il combine les idées de la période de formation déjà indiquées avec d'autres qui proviennent du cabinet des architectes plus renommés du moment, avec lesquelles il exécute les édifices Horizonte et Villa Trini tous deux situés à Málaga.

« ...Dans les années de l'instauration de la démocratie en Espagne, il a été généré une culture de recherche profonde d'un certain sentiment vernaculaire, conséquence de la recherche d'une identité culturelle, se consolidant une architecture qu'aujourd'hui est considérée un peu décriée, tel que Puerto Banús, jusqu'à tel point que ceci a été publié dans quelques revues d'un certain niveau intellectuel, où elle était décrite comme une architecture de référence. Je me rappelle qu'à ce temps-ci le contexte

culturel de l'architecture était assez confus et que précisément alors nous étions en train de nous branler entre les théories de Robert Venturi, et ce quelles affectaient, et celles de Aldo Rossi, Gregotti, Krier... et dans cette situation culturelle nous commençons à penser que peut-être c'était le moment de lancer une recherche sur une architecture possédante des racines plus ancrées dans la culture de l'emplacement. L'architecture aldorossienne se basait sur un certain rationalisme, elle cherchait une architecture plus pure quant aux concepts et quant aux formes, venant de tomber dans le simplisme. En particulier, pour moi l'architecture d'Aldo Rossi ne me séduisait pas notamment, même que ses théories me semblaient passionnantes. Cette confusion nous apporta quelques années de solitude, années donc la postmodernité n'était pas non plus quelque chose qui ait été spécialement satisfaisante, et alors il fallait se poser une vraie interiorisation d'une position de recherche, et en ceci il existait un défi personnel. Peut-être ce furent des années où l'architecture ne possédait pas trop de qualité, mais ceci il fallait l'interpréter dans cette attitude de recherche, et l'on découvrait ce qu'on était en mesure de trouver. Jusqu'à la deuxième moitié des années quatre-vingt-dix, n'a pas lieu une nouvelle éclosion de l'architecture, et ce fut quand arrivèrent à développer les nouvelles idées produites après la postmodernité »⁷. (*)

Pendant cette période il mène à bout ses œuvres postérieures, qui évoluent vers des idées beaucoup plus éclectiques, même que, suivant l'avis de l'architecte, ce ne fut pas une étape trop satisfaisante pour lui, exception faite à quelques œuvres, probablement les moins influencées par les idées exposées, entre lesquelles nous remarquons le Conjunto Playas del Duque y le Edificio Los Granados, tous deux à Marbella, après quoi il a réaffirmé certaines de ses idées sur l'architecture.

« Je crois qu'il y a un moment, au début des années quatre-vingt-dix, dans lequel l'architecture redevient plus passionnante et plus adroite pour renforcer leurs racines culturelles, pas nécessairement nouvelles, puisque certaines d'entre elles avaient été découvertes tout au long des années cinquante. Je crois qu'entre Frank Gehry et l'informalisme il y a des parallèles énormes, quant à la capacité de nier ce qui était tradition ou ce qui s'interprétait comme réalité formelle, c'était une recherche d'autres chemins. Alors aussi se produiraient la parution de programmes informatiques, avec lesquelles se pouvait modifier la façon d'interpréter la représentation de l'architecture et de la concevoir. Peut-être celui-ci soit le moment dans lequel nous nous sommes installés et peut-être, encore une fois, nous sommes dans les couches. »(*)

Fruit de ses premières inquiétudes, dans les premières années quatre-vingt-dix, une période marquée par la critique du ra-

⁷ Extrait de l'entrevue de Javier Boned à Ángel Asenjo, janvier 2008.

Note (*) : Nous reproduisons divers fragments de celle-ci tout au long du chapitre.

tionalisme architectonique, cet architecte de Málaga, comme beaucoup de ses camarades, se jeta à la recherche de formes capables de conférer une nouvelle expression à son architecture. Partant de cette attitude de recherche il réalise divers projets où l'on peut signaler le Centro Comercial Rosaleda, le Edificio Málaga Plaza et le Centro de Distribución Cofarán, tous à Málaga, avec lesquels il obtint quelque domaine des édifices qui peuvent s'encadrer parfaitement dans l'univers des grandes structures, dans lesquelles il accommode la composition des grands espaces avec la fonctionnalité et l'esthétique des mêmes.

Ainsi, avec un si important bagage d'expérience professionnelle, il entreprend au début de l'année deux mil le projet du Palais de Foires et Congrès, dont ce livre s'en occupe de sa description et que sans doute est le travail qui a abouti non seulement à sa consolidation professionnelle, mais aussi à la de toute son équipe de collaborateurs.

En plus de tout ce qui a été déjà mentionné, il a accompli un travail considérable d'édifices résidentiels de tout genre, fondamentalement à Málaga et à la Costa del Sol, qu'il a mélangé avec d'autre type d'architectures, principalement de caractère tertiaire, entre ceux qui se trouvent de nombreux édifices de type commerciale et d'immeubles de bureaux, ainsi que d'autres d'un caractère religieux, d'assistance, ou hôteliers ou d'autre nature, tout ceci élaboré dès un point de vue d'engagement social et personnel avec la ville et son entourage.

« ...J'ai terminé ma carrière en tant qu'architecte en 1971 et je suis venu à Málaga au début de 1976 ; j'ai passé cinq ans à Madrid à apprendre la profession, toujours dès la perspective de l'apprentissage, puisque mon objectif professionnel était celui de revenir à ma ville, mais après mon retour ce fut le moment où j'acquies une conscience urbanistique et architectonique de la ville de Málaga, que je ne possédais pas auparavant. Je trouvais une ville où il y avait beaucoup à faire. L'architecture qui existait était le fruit du développement des années soixante et du début des années soixante-dix, années qui furent préjudiciables à leur bonne croissance. L'intensité du développement avait provoqué que l'exercice de la profession fusse déterminé par la vitesse. Je me suis rendu compte qu'à Madrid le travail était plus reposé, avec plus de profondeur, avec plus de soin envers les idées et envers le projet, et que les circonstances du travail étaient assez différentes ici. J'avais observé aussi qu'ici l'évaluation de l'architecte était très faible et l'adaptation m'a coûté beaucoup, parce que, en aucun cas, je ne voulais pas renoncer à mes illusions professionnelles. Quand je pris la décision d'installer le cabinet, il était une mauvaise période économique. Ma décision fut aussi celle d'exercer librement ma profession et c'est ce que j'ai fait pendant toute ma vie. J'ai réalisé très peu de travail officiel, mon travail s'est fait fondamentalement avec le secteur privé. C'est un secteur très exigeant, parfois plus restrictif, et parfois pas, avec le projet il faut stimuler la clientèle privée et l'introduire tout dedans. Je revins à Málaga pour mener à bout une architecture sérieuse et rigoureuse, je ne sais pas si j'ai atteint ce but, mais toujours j'ai essayé de le faire dès une perspective profession-

nelle sérieuse et surtout tentant d'être un bon professionnel d'architecture et d'urbanisme. ». (*)

De façon parallèle il a développé un très important labeur dans le domaine de l'urbanisme, faisant des projets très divers sur la gestion de vastes étendues de terres tant à Málaga comme à la Costa del Sol. Entre ses travaux se trouvent des gestions de caractère résidentiel, touristique et tertiaire, dans presque tous les cas d'amples mesures et singularité, entre lesquels se remarque la gestion de l'Ampliation de l'Université de Málaga, de presque tous les secteurs de la Zone de Teatinos de Málaga, de l'Arraijnal et Rojas de Santa Tecla qui se trouve dans la Baie de Málaga, de Playa Fenicia à Vélez-Málaga, de Guadalquítón à San Roque, Los Bates à Motril et de Venegueras dans les Îles Canaries, ce qui a donné à ce Cabinet d'Architecture une connaissance approfondi de la fonction de l'urbanisme et de la gestion du territoire.

« ...Je me considère plus architecte qu'urbaniste, j'ai toujours été architecte et j'ai affirmé toujours que je fut urbaniste par devoir. Je me suis introduis dans le domaine de l'urbanisme et après j'ai découvert que c'est un champ captivant de même que l'architecture, mais mon rattachement à la profession fut comme architecte et c'est l'endroit où je me trouve à mon aise, ce qui ne veut pas dire que je ne sois pas commode entreprenant des projets urbanistiques, que je me pose dès l'architecture, essayant de faire, selon me conseiller González Edo, dès l'idée de que l'urbanisme est l'architecture de la ville. ». (*)

Récemment il a été nommé académique de nombre de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga et il continue à la direction du Cabinet d'Architecture et d'Urbanisme qui porte son nom, développant un intensif labeur professionnelle, maintenant largement à l'étranger, en particulier au Nigéria, où il est en train de rédiger les projets et menant la direction aussi des œuvres d'une grande université.

Ouverture / présentation 2: l'auteur et son œuvre

L'œuvre de Ángel Asenjo a souffert une évolution dès le rationalisme architectonique à la recherche de ses propres formes, toujours attentif à l'avant-garde plus renouvelée de l'architecture actuelle. Il a toujours cherché la fonctionnalité, mais il n'a pas renoncé en aucun moment à l'utilisation de formes nouvelles : une recherche, plus ou moins risquée, qui constitue une constante dans son travail. Pour ceci il ne saisit pas à l'emploi de toutes les possibilités qu'aujourd'hui lui offrent les nouvelles technologies et les nouveaux moyens d'expression architectoniques.

Parmi sa formidable et qualifiée production nous mettons en évidence des dossiers très singuliers qui se rapportent à un certain engagement avec un côté de la modernité architectonique, en ce cas-ci qui provient d'une attitude expressionniste. Dans beaucoup d'architectures de Ángel Asenjo il y a un ap-

prochement à l'édifice comme volumétrie fortement sculptée, où la crudité du matériel et la robustesse formelle se présentent comme les paramètres principaux du rendement. Il est détecté une profonde admiration vers l'architecture qui se développait moyennant la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, en Europe à partir des années cinquante, et que présentera plus tard, une vocation vers des courantes déterminées de l'informalisme. Dans une de ses premières manifestations, le Edificio Horizonte (1976–83), on peut distinguer ces gestes volumétriques *brutalistes* qui s'élèvent au-dessus de la Malagueta avec une considérable forteresse. C'est précisément au seuil de cet édifice où le langage de marque expressionniste de l'architecte se manifeste avec plus d'agressivité, parmi le fantastique et sculptural escalier, vrai prototype structurel qui met en évidence une volonté formelle indéniable.

Dans cette analogue ligne d'expression Ángel Asenjo entreprend, quatre ans plus tard, le projet du Conjunto Residencial Villa Trini, immeuble résidentiel face à la mer, où se présentent significativement une très grande variété de balcons et de terrasses sur la base de béton préfabriqué et de briques, qui sont mélangés pêle-mêle avec de la végétation des planteurs, dans un ensemble multiple et organiciste. Il s'améliore volontairement le dialogue entre des textures aussi diverses que la brique et le béton préfabriqué, ce qui alimente une force expressive pas trop commune dans l'architecture domestique.

Ángel Asenjo va dériver son architecture unique vers des positions plus intégrés dans les esthétiques technologiques issus de la « high tech » des années quatre-vingt. Il convient de noter dans ce sens le succès du Centro Comercial Málaga Plaza (1990–93). À l'intérieur, typique des édifices commerciaux dans ces années, s'accueille une spatialité très expressive et futuriste à travers un dessin unique et élégant de structures métalliques qui composent le vide central, invoquant cette sensation d'environnement technologique, inconnu jusque-là dans l'architecture de Málaga. La projection des puits de lumière sur cet espace et sa construction complexe, admirablement réglée, dévoilent un attrait supplémentaire et façonnent le dialogue entre le verre et d'acier, typique de l'esthétique la plus industrielle et technologique.

« ... Aujourd'hui, le projet est complexe, parce que les exigences de la société, que ce soit par le promoteur public ou privé, de la législation et des règlements d'application sont très strictes, raisons pour lesquelles il est nécessaire de donner des réponses satisfaisantes afin de créer des structures grandes et organisées pour fournir des réponses à des aspects spécifiques d'un projet distinctif, ce qui requiert des professionnelles de plus en plus spécialisées dans la connaissance de chaque sujet. Je crois que le petit architecte faisant tout, le travail intégral, est très difficile, est dans le cas où il pourrait avoir une capacité de production intégrale, celle-ci serait très faible. Mais nonobstant, si l'on voit la référence des grands « consultings » ou des grands cabinets d'architecture, pensons à Foster, à Richard Rogers, si tu vois ces cabinets et si tu vois aussi l'École d'Architecture de Londres de laquelle provient tout ce mouvement, il y a une

disposition biunivoque où l'artisanat est encore très choyé. Ma fille a étudié à Londres et entreprenant l'analyse de ce qu'elle a fait là-bas, j'observe que la formation professionnelle est assez artisanale quant au concept, mais d'autre part ils préparent un architecte pour qu'il soit capable d'organiser et de comprendre que l'architecture est un travail d'équipes. ».(*)

Il y a quelque chose qui semble appartenir à la jeunesse, un air de proposition, dans les œuvres les plus importantes d'Ángel Asenjo, une appétence de chercheur avec des résonances dans les langages architecturaux visant à la dissolution de la forme.

Dans son œuvre récente il concilie l'utilisation d'éléments de la géométrie classique et une certaine fracturation des formes ; de cette conjonction d'éléments apparemment antagoniques surgisse le caractéristique et originel langage qui a défini son architecture des ces dernières années. Même que ce labeur d'enquêtes a comme but l'engagement de donner une réponse à la demande que le client a contracté, quelque chose qui, en aucun cas, lui a condamné à devoir renoncer à l'évolution et la recherche constante de formes. Il a abordé toujours son travail dès les possibilités que la demande du client lui offrait, développant ainsi les projets plus divers avec lesquels il a obtenu des grands succès ; dans d'autres cas, il n'a pas connu une grande répercussion, mais son œuvre lui a concédé une place bien méritée entre la correction et la dignité qui lui a fait atteindre le prestige et le nom desquels il jouit actuellement.

« ...J'ai travaillé principalement pour l'initiative privée, en dans ce cas, le client dans beaucoup d'occasions met en question chaque concept que tu poses ou chaque ligne que tu traces, ce qui t'oblige d'une façon permanente à défendre tes idées et ton travail, ce qui est une exigence, laquelle dans quelques cas est restrictive pour un déploiement créatif concret. Dans le Palais de Foires je me sentis très soutenu par le client, dont le représentant était à ce moment la Mairesse de Málaga Celia Villalobos, qui me suggéra de faire la meilleure architecture dont j'étais capable de la concevoir; cela m'a motivé beaucoup et tout de suite je me suis consacré avec beaucoup de dévotion au projet de cet édifice. Après, moi-même, je me suis surpris de la simplicité du schéma fonctionnel, quand je commençais à travailler sur lui, j'd'apprécie que je ne pouvais pas tirer profit du schéma fonctionnel et en plus je compris que la traduction du schéma fonctionnel se menait à bout avec un rationalisme extrême; ceci pouvait donner comme résultat final une architecture très peu attirante. D'autre part, j'ai été encouragé à expérimenter sur la recherche de formes déconstruites, lesquelles, à travers de mes lectures, m'attiraient beaucoup plus, qui coïncident avec le Guggenheim et je dois admettre que pour moi cet édifice me transférait un grand enthousiasme à cause de ce qu'il représentait à l'heure d'une recherche de l'espace tridimensionnel. Là-bas des choses avaient été brisées, il fallait commencer à dessiner d'une autre façon et tout ceci me stimula assez. Je voulais faire une architecture risquée, je crus que c'était ce qu'on m'avait demandé. ».(*)

Ouverture / présentation 3: les collaborateurs

En résumant et de façon synthétique, nous pouvons proportionner une énumération des personnes impliquées dans la rédaction du projet et la supervision du travail comme il suit :

RÉDACTION DU PROJET

Dans la rédaction des différents projets rédigés pour la définition architectonique et technique de cet Édifice ont participé les suivants collaborateurs :

Architectes

ÁNGEL ASENJO DÍAZ, architecte directeur.
ROCÍO FERNÁNDEZ BACA, architecte collaboratrice.
JOAQUÍN GARCÍA LOZANO, architecte collaborateur.
CÉSAR GARCÍA VEGA, architecte collaborateur.
LUIA PRIETO ÁLVAREZ, architecte collaboratrice.

Ingénieries

JAVIER RUI-WAMBA MARTIJA, ingénieur civil (Esteyco S.A.).
JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ DE LUCO, ingénieur industriel (Goymar S.A.).
FERNANDO BUSTAMANTE SALIDO, ingénieur en télécommunications (Acerca S.L.).
VICENTE MAESTRO SANCHO, ingénieur industriel (BMM S.L.).
THEO KONDOS, ingénieur d'éclairage (Kondos S.A.).

DIRECTION DES ŒUVRES

Dans la direction, coordination et contrôle des diverses œuvres réalisées pour la construction de cet Édifice ont collaboré les suivants professionnelles :

Architectes

ÁNGEL ASENJO DÍAZ, architecte directeur.
JORGE DANTART ARCOS, architecte.
RAFAEL DEL RÍO HERNÁNDEZ, architecte technique.
BEATRIZ PÉREZ ÁLVAREZ, architecte technique.

Ingénieurs

LUIS DEL CAÑIZO, ingénieur civil (Esteyco S.A.).
MANFRED PETERSON, ingénieur civil (Esteyco S.A.).
JAVIER MORENO DE LA CUESTA, ingénieur industriel (Goymar S.A.).
FERNANDO BUSTAMANTE SALIDO, ingénieur en télécommunications (Acerca S.L.).
VICENTE MESTRE SANCHO, ingénieur industriel (BMM S.L.).
THEO KONDOS, ingénieur d'éclairage (Kondos S.A.).

CONTRÔLE DE QUALITÉ

FEDERICO ROVIRALTO SALCEDO, ingénieur technique industriel (Atisae S.A.).
BARTOLOMÉ MUÑOZ LAMA, ingénieur technique industriel (Enypsa).
FRANCISCO GÓMEZ VARGAS, ingénieur civil (Bureau Veritas S.A.).
JOAQUÍN ANDRADE CASQUERO, ingénieur technique industriel (Bureau Veritas S.A.).

COORDINATION DE LA PROMOTION

La coordination du projet, y comprise dans le sens plus large, de promotion et d'exécution, a été menée par la société municipale Promalaga S.A., dont leurs professionnels plus représentatifs furent les suivants :

JOSÉ ESTRADA FERNÁNDEZ, directeur de la promotion.
JESÚS TERRAZAS ABAD, coordinateur économique.
RAFAEL GÓMEZ PETREL, coordinateur technique.

En plus des professionnels mentionnés, beaucoup d'autres professionnels spécialisés ont travaillé dans les domaines de l'architecture, l'ingénierie, le paysage, le dessin et d'autres matières utilisées pour l'exécution de cet édifice, tout ceci indépendamment des projecteurs, des dessinateurs, infographes, photographes, modélisateurs, reprographes et d'autres dont leurs travaux ont été très importants pour arriver à la consécution des objectifs de projecture et direction et coordination des œuvres de cet édifice, dont la liste exhaustive n'a pas de la place dans ce livre, ce qui ne reste pas d'importance ni d'estimation à tous les travaux réalisés.

TEMPS II : CONTEXTES

Málaga au tournant du siècle (*)

Au début des années quatre-vingt-dix, Málaga se trouve, comme l'avait bien apostillé Carlos Hernández Pezzi, « ...à mi-chemin entre la capitale périphérique de l'Europe et "la capitale du Sud de l'Europe" puisqu'elle était en train d'inventer sa propre infrastructure sans établir trop de liens avec la dernière de ses périodes vitales, dans lesquelles elle a déménagé dès la marginalisation folklorique — à laquelle elle fut conditionnée par son immédiate relation avec la Costa del Sol — à souffrir une immigration massive qui l'a converti en une ville de six cent mil habitants (). La rénovation architectonique de la ville est en cours sur des bases culturellement étranges au régionalisme, ou si l'on veut, au "pastiche" environnant duquel est un exemple l'architecture touristique, qui supporte une décontextualisation trompeuse, embrassant l'ibiza-mexicain-andalous avec la catégorie de fraude, quand il s'agit vraiment d'une véritable cochonnerie construite. »⁸.

Ces mots accablants expriment magnifiquement la réalité d'une ville qui commençait encore une fois à se reconnaître, et qui traînait un legs patrimonial et urbain de très récente mise en valeur. D'autre part, la ségrégation de Torremolinos comme commune indépendante contribua à une séparation sournoise de Málaga au respect de la Costa del Sol, phénomène d'indéniable répercussion quotidienne sur la ville, et face à laquelle sans doute pourraient s'opposer des valeurs de centralité et d'autonomie urbaines, comme il s'est vérifié au cours du temps. Dans n'importe quel cas, la jeune culture urbanistique et le fort mouvement de l'immigration, uni aux attentes de l'inversion que favoriseraient les événements du quatre-vingt-deux, généreront la consolidation de Málaga comme territoire d'un certain potentiel économique. La revalorisation du centre historique et la graduelle confirmation de Teatinos comme zone basique de croissance, le renforcement de l'université et la culmination des infrastructures d'accès à la ville, permettent d'entrevoir un encourageant futur. Ceci sera ressorti par la structure professionnelle, qui s'amplifiera vertigineusement, permettant l'incorporation massive d'architectes diplômés fondamentalement aux Écoles de Madrid et de Séville. Les langages architectoniques de cette époque vont être le reflet de plusieurs tendances, qui répondent à des situations semblables à celles de l'architecture internationale en générale, dans un moment de pleine diversité linguistique et à la recherche de nouveaux codes, une fois consolidé le moment de revalorisation de la ville historique. À tout ceci, il faut ajouter, dans le cas de Málaga, l'inévitable présence de la Costa del Sol, stablement constituée comme éternel

laboratoire parallèle d'expériences architectoniques et urbanistiques. Cette dispersion de la modernité en multiples langages se mettra en évidence dans les immeubles plus institutionnels et éminents de la ville, s'exprimant dans des exemples ou bien d'un nouveau néo-rationalisme de coupe historiciste, passant occasionnellement par des procédés d'un minimalisme d'une rigoureuse abstraction géométrique, jusqu'à se jeter, au début de notre siècle, vers des accents formels et technologiques d'une certaine déconstruction comme le spectaculaire Palais de Foires et Congrès.

Une vision panoramique de l'architecture andalouse de ce moment-ci nous la brosse Víctor Pérez Escolano, quand il affirme que : « il pourrait se former plusieurs séries d'œuvres qui nous permettent d'apprécier l'architecture à l'Andalousie. Les valeurs spécifiques communes à la qualité passée et présente, et aussi future, des édifices et des domaines architectoniques de l'Andalousie permettent d'établir diverses séries. L'opportunité de 1992 favorise la réunion de quelques-unes d'entre les plus importants édifices construits dans la communauté autonome. Un nouveau chapitre du patrimoine architectonique andalou que, comme toujours, est le produit d'architectes andalous et non andalous. Un paramètre substantiel de cette architecture est la catégorie spatiale. Construire est former des entourées auparavant inexistantes, des entourées intérieures, ouvertes ou extérieures, dont la définition vient donnée par le rapport dimensionnel, la technologie et les systèmes constructifs, la matière dans sa texture et la couleur, la captation ou émission de la lumière, valeurs tous eux qui s'obtiennent parmi le domaine de la projecture, l'usage des recours et leur correcte application matérielle ».⁹.

Il semble que, dans ces années, et après l'étape de la dette avec la ville et la reconnaissance de l'importance du contrôle urbanistique, il se produit un retour à une certaine considération linguistique de l'architecture. Les projets se préoccuperont plus du caractère de l'objet, de son dessin constructif et de sa capacité spatiale. Esthétiquement il sera d'un grand intérêt l'image de caisse, héritière d'un rationalisme architectonique absolument lié au Mouvement moderne, mais contaminée logiquement de stratégies maniéristes postérieures.

Il y a une certaine contamination positive, entre les meilleurs architectes de Málaga d'aujourd'hui, avec la consolidé École de Porto, avec l'activité de Álvaro Siza et Souto de Moura comme modèles fondamentaux de référence. Et c'est que la simplicité, l'abstraction, la similitude culturelle et un élevé degré d'adéquation de cette architecture portugaise à notre économie va être utile sans doute comme inspiration pour beaucoup de professionnels. Parce que nous ne pouvons pas oublier qu'à la ville de Málaga à l'aube des années quatre-vingt-dix, une fois assommé le rôle territorial secondaire à cause de l'Exposition Universelle de Sevilla, et une fois vérifiées les inévitables effets

⁸ (*) Extraité de l'introduction (pages 25 à 28) de Javier Boned Purkiss à *Málaga, el oficio de la arquitectura moderna 1968-2010*, Málaga, Editorial Geometría, 2010.
Carlos HERNÁNDEZ PEZZI, *Málaga inventada*, Arquitectura Viva, n° 19, Julio-Agosto, 1991, p. 51.

⁹ Víctor PÉREZ ESCOLANO, *La fiesta de la arquitectura. Los valores espaciales de la arquitectura de nuestro tiempo. En transformaciones: cinco siglos de arquitectura en Andalucía*, Colegios Oficiales de Arquitectos de Andalucía Occidental y Oriental, Sevilla, 1992, p. 161.

supportés par l'économie occidentale à l'occasion de la guerre iranienne, il se développera encore une fois une diminution des inversions publiques sur la ville. Ce fait, va favoriser que le territoire de Málaga donne une réponse avec une crise économique conjoncturel qui amortira momentanément ses prévisions, et qui supposera un repli professionnel vers les commandes à petite échelle. Ces commandes, notamment d'un bas niveau budgétaire, sont irrémédiablement unies à un recyclage forcé qui se traduira comme une nouvelle forme de production de l'architecture, à cause de la révolution informatique. Les études seront transformées, il sera réexaminé son structure et les architectes plus jeunes, autosuffisants grâce aux nouvelles technologies et sans obligation, parmi cette circonstance, de grandes structures d'entreprises, auront accès pas à pas à des commandes différentes, et en effectuant leur rentrée, tout à coup et en grand nombre, sur le marché architectural. De la même manière cette génération occupera des postes clés de l'Administration et aux gérances spécifiquement conçues pour la planification de l'urbanisme, fournissant d'airs renouvelés, presque toujours modernes, aux manifestations plus quotidiennes de l'architecture publique. Les dernières éditions des Prix Málaga d'architecture n'ont été que le reflet de ces multiples échelles et types de langages, témoignant une ample et complexe réalité professionnelle, nous montrant les différents visages que dernièrement ont conformés l'évolution de cette singulière modernité architectonique de Málaga.

L'édifice

Le Palais de Foires et Congrès de Málaga fut une importante initiative lancée en 1999 par l'Excellentissime Mairie de la ville. La mairesse de l'époque, Celia Villalobos Talero, le conçut afin de douer la ville d'un grand équipement destiné à se convertir en un des axes du développement économique et sociale de la ville et de consolider le rôle de Málaga comme capitale et centre névralgique de la Costa del Sol. La demande de sa réalisation retomba sur l'architecte Ángel Asenjo Díaz, avec le compromis de faire un projet d'un édifice surprenant qui puisse être le symbole des attributs de modernité et de cosmopolitisme que constituent les caractéristiques propres de la ville de Málaga.

En vue du brillant résultat final on peut affirmer que cette œuvre, en plus de satisfaire les aspects esthétiques et symboliques de la ville établis dès son début, elle a proportionné une réponse aux complexes revendications qu'exigeait son caractère fonctionnel. Son architecture a conjugué adéquatement cette variété d'aspects formels et fonctionnels.

La recherche de la singularité architectonique seulement peut s'atteindre à travers un dessin qui arrive à obtenir l'intégration nécessaire de l'édifice dans la complexité de la trame urbaine dans laquelle il s'insère. Dans ce sens il faut se rendre compte de la responsabilité assommée par ce Palais de Foires et Congrès de Málaga, situé au bord du boulevard périphérique, comme file territorial de cet axe de circonvallation qui articule la ville métropolitaine étendue tout au long des cent kilomètres

du littoral de Málaga. L'architecte auteur du projet a atteint, parmi une interprétation habile et ouverte, satisfaire les importants requêtes d'ordre architectonique et urbanistique auxquels devaient répondre ce projet.

Les édifices publics du passé, civils ou religieux, à travers de leurs architectures nous parlent des idées, des dogmes ou des rêves qu'abritaient ceux qui les édifièrent tout au long des siècles. Ce Palais de Foires et Congrès est devenue une partie de notre patrimoine culturel, avec sa solide présence, et s'est érigé comme un signe de l'identité de la ville.

Le Palais de Foires et Congrès de Málaga nous transmet, après le contempler, cette intention de représentation symbolique. « L'herméneutique, et l'architecture comme art, dépasse le fonctionnalisme qui le définit s'ouvrant au symbolique. Dans toute construction architectonique de caractère artistique se produit cette résonance symbolique. Elle conduit d'une manière seulement suggérée, allusive ou connotative à un univers de symbolisme inconscient et archaïque (...). Par « symbole » s'interprète un signe dans lequel reste exprimée l'incommensurabilité entre le signifiant et ce qu'on prétend signifier avec lui. Le référent du symbole est incommensurable et de celui-ci seulement il subsiste un reste dont le rapport avec le référent est indirecte. Le symbole jamais dénote, uniquement il connote ; il désigne jamais, sinon qu'il vise. Il met en évidence parmi la forme sensible des connexions ou des associations indirectes, libres, à travers desquelles un certain référent, de caractère énigmatique, est visé. »¹⁰

Dans cette œuvre l'auteur assume des risques. Il recourt à un langage d'avant-garde et directement opposé à l'austère stylisation propres des formes canoniques du rationalisme architectonique. La virtualité de cette œuvre de Ángel Asenjo repose sur son expression formelle qui opère comme une métaphore de la confusion du monde contemporain. Sa modernité habite dans l'énergie qui transmet son apparent chaos formel. La force de ses angles ou le dynamisme que projettent ses volumes et matériaux, suggère la perplexité d'une société soumise à des profondes transformations.

Partant de l'idée d'une architecture très alliée à la ville, puisque c'est en elle, où se construisent plus d'édifications et où surgissent ses équipements de plus grande dimension et de principales fonctions, comme nous rappelle Álvaro Siza, nous pouvons mieux comprendre un fait architectonique comme le Palais de Foires et Congrès de Málaga, expliquer les raisons de sa construction à notre ville parce qu'il constitue un équipement fondamental de caractère territorial. Nous pouvons aussi faire un rapprochement à cet édifice, descendant du général au particulier, à partir de l'idée de que l'architecture est surtout espace, lumière et couleur, qui sont les éléments qui déterminent les différentes formes d'aborder le projet, surtout, dès l'exposé de concevoir un équipement appelé à acquérir une significative importance dans la ville. Dans tel cas, il est nécessaire d'envi-

¹⁰ Eugenio TRÍAS, *Lo lógico del límite*, Ediciones Destino, Barcelona, 1991, pages 52-60.

sager la recherche d'un objet architectural singulier qui se démarque de ses environs et si possible qu'il devienne le sujet unique des alentours.

Dans les idées préalables, ou idées motrices, présentes dès les premiers schémas fonctionnels réalisés pour développer la formalisation architectonique de l'édifice, ils peuvent être déjà observés des éléments formels assez proches à l'objet finalement exécuté. Ces esquisses initiales laissent entrevoir dès lors les difficultés qui se poseront plus dans l'ordre urbanistique que dans l'architecture, puisqu'il est assez difficile de trouver une correcte relation de l'édifice avec l'espace urbain qui l'entoure. Quelque chose qui n'est pas encore résolue, puisque, malgré des années qui ont suivi, il n'y a pas eu d'études ni d'interventions nécessaires pour les résoudre adéquatement. L'endroit n'est pas seulement un terrain plus ou moins déterminé dans un emplacement de préférence. Le concept de l'édifice comme « porte » de la ville et en agissant comme le bord de la voie a besoin d'un entourage d'une plus grande signification, un procès d'urbanisation en accord avec l'échelle et l'importance que l'édifice possède. Il ne suffit pas un grand parçage. L'entourage du Palais de Foires, concrètement l'actuel emplacement de la Foire de Málaga, réclame un ordre de réflexion qui comporte une actualisation, partant d'un concept contemporain, de l'intensité et complexité des usages et fonctions que l'édifice représente en soi même et qu'il mène à bout avec tant d'efficacité.

Dès le premier moment le sujet de l'échelle fut un déchaînant de projet, différent, par sa grandeur et complexité, à d'autres travaux développés auparavant par Ángel Asenjo. Celui-ci fut justement le grand défi à affronter dans le procès de dessin, comme le propre architecte signalait à l'occasion : « c'était une situation très encourageante, puisque je me suis rendu compte que les requêtes du projet ne pouvaient pas avoir des solutions seulement avec des critères strictement fonctionnels, alors que les problèmes que nous abordions étaient beaucoup plus complexes de ce que j'avais pensé au début et, par conséquent, ils ne pouvaient pas être résolus exclusivement par des paramètres rationaux, quelque chose qui m'invitait à moi-même et à mes collaborateurs à la création artistique pour atteindre l'objectif que nous nous avions proposés : concevoir un édifice singulier, qui fusse en possession d'un certain caractère référentiel, nous écartant à ce propos de n'importe quel référence qu'on puisse trouver sur un objet réel, en nous proposant la recherche d'un édifice après l'avoir projeté ».

Le schéma fonctionnel, qui donnait une réponse au programme proposé par la promotrice, obligeait à mettre en ordre d'abord les grands espaces destinés aux Salles d'Expositions qui devaient être complétées avec des Salles de Congrès et de Restauration, ainsi que des espaces de Bureaux et d'autres emplois de Services et Installations, de forme qu'ils permettaient son adéquat fonctionnement. Aussi, ils se devaient considérer les problèmes urbanistiques et infrastructurelles qu'un développement de cette nature est obligé à résoudre. À l'heure de projeter l'édifice la question fondamentale à arranger fut l'interrelation entre les différents espaces fonctionnels

du même. Pour ceci il ne suffisait pas penser que les espaces basiques devaient être rectangulaires ou former les éléments à partir de cette forme basique, ni répondre à n'importe quel genre de modulation différente qui puisse permettre résoudre avec une certaine facilité la formalisation des espaces. Tout à fait au contraire, ils étaient obligés à chercher des réponses formelles capables de loger des usages complexes, de façon de procurer une approximation des projecteurs à la rencontre de la composition formelle poursuivie.

Les différentes fonctions de l'édifice s'effectuent en un seul plan essentiellement horizontal, à niveau de la rez-de-chaussée de l'ensemble, pour pouvoir recevoir par sa pluriel fonctionnalité de grandes quantités de visiteurs, que dans un édifice de ce type doivent bouger avec une grande facilité. Pour ceci, c'est obligé que son architecture permette une facile lecture de ses espaces et la rapide compréhension des mêmes, indépendamment de que ceux-ci soient constitués par des éléments formellement différenciés.

Une fois pensé l'édifice dans tout son ensemble, à partir du schéma fonctionnel, il restait à résoudre l'extérieur ; ils se sont étudiés une série de levés pour trouver la réponse appropriée à l'idée qu'ils s'étaient posé pour la configuration générale de l'ensemble. L'édifice devait être assez clos pour pouvoir transmettre avec caractère, parmi la forme qu'ils cherchaient, l'expression de son volume. L'option décidée fut le métal comme matériel plus adéquat, auquel il s'ajouta le verre pour fracturer ses formes. À ce point-ci se mettent en évidence l'incidence que la structure et les installations devaient avoir dans le dessin, jusqu'à se convertir en éléments déterminants de son architecture.

L'usage de la couleur appliquée aux matériaux et aux structures métalliques se considéra comme un des aspects décisifs de l'architecture de cet édifice, puisque la couleur apporte un code, aux espaces, leur donne un ordre les faisant intelligibles, et contribue à magnifier et de façon simultanée à rendre agile l'espace, en ajoutant un plus de fonctionnalité.

La structure se concevait à partir d'une maille réticulaire de trente pour trente mètres, sur laquelle se soutiennent les pilotis — d'un propre dessin formel — qui sont le support des cerces et sert d'appui à la structure métallique de l'ensemble, constituée par des éléments d'acier normalisés de forme tubulaire. Cette structure fut d'une grande beauté, gagnant une entité propre dès le point de vue formelle et esthétique, jusqu'au point qu'il fut difficile sentimentalement d'admettre la perte de sa perception intégrale avant qu'elle fût entouré par les éléments de monte et par les fermetures et partitions qu'exigeait l'édifice. La structure est l'élément qui configure l'espace. Sa richesse formelle s'obtient par la translation, en horizontal et vertical, des différents portiques qui supportent l'ensemble et qui agissent comme les éléments modulaires qui la conforment. Le résultat est une composition modulaire changeante qui donne lieu à une monture spatiale d'acier de grande légèreté, qui enferme derrière ses formes une énorme rotondité structurale et que, avec sa force expressive, s'est transformé en l'élément de composition plus remarquable de l'édifice, en définissant avec

sa forme et couleur non seulement les éléments résistants, mais aussi les règles fonctionnelles de l'ensemble.

Les fermetures horizontales et verticales déterminent les limites volumétriques de l'édifice. Ils se conforment parmi des éléments modulaires qui s'appuient directement sur la structure, jusqu'à se convertir en partie d'elle-même. De cette façon, la peau de l'édifice reste adhérente à la structure pour se manifester comme un seul élément et se constituer comme expression basique de sa configuration générale.

Dès le début il existait l'idée de que l'édifice serait enveloppé par des éléments métalliques préfabriqués, tant dans les couvertures comme dans les façades, jusqu'à conformer un élément unitaire sans solution de continuité. Afin d'obtenir avec ceci la richesse expressive qu'ils cherchaient avec ses brilles et réflexes, jusqu'à parvenir à l'idée imaginée du même. Il se considéra que le titane était le matériel plus adéquat pour l'apercevoir comme un corps certainement éthéré qui quelques fois s'obscurcit et devient opaque, cachant ce qu'il renferme dedans, tandis que dans d'autres occasions il s'éclaire invitant à la participation d'un espace infini qui renferme à l'intérieur. Ce beau matériel, unique par sa façon de recevoir la lumière et par le contenu et richesse de ses réfractions, mais d'un point de vue économique, inaccessible. C'est celle-là la raison par laquelle s'utilisa en une grande partie de l'édifice l'acier traité, quelque chose qu'abordée dès une certaine perspective fut une solution très adroite. Le titane, par son intentionnalité formelle et sa majeure richesse expressive, fut utilisé seulement dans les éléments architectoniques de l'ensemble que davantage l'exigeait.

Les façades se complétèrent avec des éléments en verre, qu'incorporés à la peau métallique ornent beaucoup plus la configuration de l'édifice à l'heure d'attraper et de refléter, de façon statique et dynamique, les éléments qui se trouvent dans son environnement plus prochain et refléter les lumières qu'il reçoit dès les espaces prochains et lointains.

Les partitions sont une tranche fondamentale de l'architecture intérieure des différents éléments fonctionnels de l'ensemble, de façon que dans les espaces principaux, accès et pièces, se détachent avec des murales de pièces de pierre à couleurs et textures différentes, que composées de forme modulaire permettent d'obtenir des compositions uniques dans chacun des paramètres de ces espaces. Ces différences permettent atteindre une grande richesse expressive que, si bien qu'elle ne se perçoit pas de forme directe, contribue à l'enrichissement générale de l'ensemble. Dans les espaces d'expositions quand il s'agit d'éléments de séparation entre des zones de différente nature les fermetures sont formées par des gabions en pierre diverses d'une incontestable valeur esthétique et de grande originalité constructive. La partie supérieure de ces espaces se composent de panneaux préfabriqués peints à portée de la main « in situ » avec des techniques avancées de stuc, avec les couleurs des différents éléments structurales où ils s'encadrent. Les espaces de séjour et de rencontre — les salles de conférences et de restauration — se sont résolus

avec des panneaux en bois parmi un langage formel déconstruit qui permet d'apercevoir des complexes compositions d'aspect agréable et avec un comportement acoustique désirable. La pierre a été aussi utilisée d'une forme singulière dans les carrelés des espaces plus nobles de l'ensemble, qui s'est résolu en dessinant des compositions organiques qui ont plus à voir avec la subtilité ondulante de ses volumes générales, qui est la solution normale, laquelle avec une réticule basique composée par des éléments rectangulaires ou carrés de semblables caractéristiques. Ici il a été aussi possible de réaliser la solution des soles de ces espaces grâce à l'usage du dessin parmi des programmes informatiques.

Trois heures dans le Palais de Foires

« ...Un ensoleillé matin je me dirige au Palais de Foires et Congrès de Málaga. Je gare le véhicule dans une grande esplanade conçue en une douce pente et déjà à une certaine distance on peut apercevoir ses formes ondoyantes remarquées sur le ciel, un exquis et sinueux profil qui pénètre dans sa partie sud avec un bizarre objet de titane. Tout cet ensemble se rend complexe, nous invite à sa découverte, à sa compréhension, au fur et à mesure que nous nous rapprochons à l'édifice. Tout à coup, un nouveau élément, se fait évident : une sinueuse et technologique marquise qui nous reçoit avec générosité, qui nous invite à passer sous son sophistiqué réseau en nous rapprochant beaucoup plus vers une grande façade vitrée, celle qui à coup sûr renfermera la façade principale. Cette marquise est spectaculaire, elle s'élève de neuf ou dix mètres sur le sol et joue toute heureuse avec l'assemblage métallique extrêmement compliquée, alternant des parties plus opaques avec d'autres plus translucides, se faisant plus dense au fur et à mesure que nous avançons vers la façade. Elle nous rappelle les meilleurs dessins d'une certaine architecture dé-constructive, non exempté d'une certaine ironie, avec des piliers de formes bigarrés, quelques uns penchés, et des zones d'un vif coloris. C'est un signe de ce que viendra après. C'est une ouverture, puisqu'aux ouvertures correspondent l'annonce de l'esprit de l'œuvre, le caractère de ce qu'après va se développer, une espèce de homothétie conceptuelle de l'ensemble totale. Je n'ai jamais vue nulle part une marquise si magnifique. Même pas la marquise de Bernard Tschumi au parc de la Villette n'acquiert cette grandeur, bien qu'il soit vrai que sa fonction est différente à celle que possède celle qui a été dessinée au parc parisien, beaucoup plus large et avec une fonction paysagère d'un autre ordre.

Nous sommes devant une porte en verre et nous arrivons presque sans nous rendre compte. L'entrée à l'édifice se manifeste de façon moins monumental. Mais les trottoirs, les rampes des handicapés, tout nous indique que le mouvement de personnes doit passer par ici, avant de s'introduire vers l'aventure de l'espace intérieur. Un coup d'œil vers le haut, presque dissipé, nous ouvre les yeux à la beauté du titane, qui revêt un élément géométrique d'une grande force expressive, incrusté comme il a été déjà dit, entre les souples navires ondulés. Ici,

dans ces rencontres, est où se met en évidence toujours la complexité de l'architecture, où les liaisons entre des aspects différents peuvent nous donner la clé du caractère, de la volonté concrète d'un dessin. L'objet de titane est constitué à son tour, dans la partie plus élevée, par des différentes parties fragmentées qui présentent une certaine volonté d'indépendance, comme si le reste de l'édifice ne faisait pas partie avec elles. Il y a un certain mystère dans cette rencontre, dans ce difficile ménage, deux poétiques possiblement complémentaires, presque pleinement opposées, qui se nourrissent mutuellement, et que se présentent comme un signe, comme le suspens d'une idée, d'une façon de faire. Il se produit un instant de réflexion, devant ces fissures, face aux plis de titane si significatifs qu'ils veulent nous raconter une histoire, paradoxale, donnée la violence géométrique avec laquelle finie l'ensemble. Une pièce affilée, comme une quille de bateau, précisément celle qui se distinguait dès la circonvallation avec une telle autorité volumétrique, qu'elle s'érige, comme protagoniste, avec une grande personnalité, l'image du Palais.

Une fois à l'intérieur, et après avoir dépassé l'espace précédant de contrôle, on nous offre un grand couloir principal, avec toute sa variété de langages, un collage de couleurs et de textures d'une grande richesse, où tous les éléments sont dessinés et jouent un rôle spatial et d'assemblage déterminé. Le toit métallique et la structure orange, où la vague se met parfaitement en évidence et nous dirige à le vérifier à l'intersection produite par le plan vertical du verre, avec une coupe de bois absolument minutieuse, qui attribue à l'espace une grande luminosité. Le carrelage en marbre, les œuvres picturales dans des tons en bleu, les postes d'information avec ses petites marquises constructivistes, et le sol en marbre originalement dépiécé et brillant, le mur rideau en verre qui laisse voir l'extérieure avec la grande esplanade... tous ces éléments font de cet espace un endroit plein de signifiés et qui préfigurent presque dans sa totalité ce que sera l'esthétique générale de l'édifice. Il y a un spectacle baroque du dessin, dans le sens des plans du rez de chaussée et de l'étage supérieur absolument différenciés quant à la texture et les matériaux, et où les soles, murs et plafond nous offrent, chacun à sa propre manière, une structure narrative et de dessin différents. La transparence littérale du verre anticipe les futurs espaces, nous apercevant dès ce grand couloir principal tant l'énorme espace consacré au restaurant comme l'échelle paysagère qui offre l'extérieur. Les murales en pierre, en guise de motifs décoratifs de géométries variées, nous rappelle la volonté artistique de l'édifice, et l'étalage qui se fait dans un langage personnel que finalement peut développer toute sa virtuosité et sa capacité. Les plafonds de transition entre des espaces s'ensuivent assez éloquentes à ce respect, puisqu'ils supposent encore une fois une vision sculpturale et en série d'une grande richesse en volumes et textures.

L'espace consacré au restaurant est un festival de couleurs, tant dû aux faisceaux et colonnes de la structure métallique comme aux panneaux des pans verticaux, une étude dans ce cas des gammes rose, orange et gris, combinées au hasard.

Ceci quant au niveau supérieur, tandis que dans le bas s'introduisent des séries en bas-reliefs en bois qui nous rappellent les meilleurs travaux de Pablo Palazuelo. De même que dans le meilleur baroque, les accords de la matière se déplient dans toutes les directions, établissant un clair dialogue entre les plans humains et divins (rez-de-chaussée et premier étage). Le sol est comme un miroir, en marbre exquisément poli, qui remplit l'ambiance de reflets. C'est vraiment un Palais.

Je m'introduis dans les grandes nefs d'expositions, espaces énormes de type industriel où les nerfs en couleurs se multiplient mettant l'accent sur les formes ondoyantes du pont, dédoublés à son tour en des tubes d'air conditionné d'un grand diamètre et en des poutres métalliques structurales. Les couleurs marquent, codifient l'espace. Nous sommes à l'intérieur d'un bateau, avec un plafond ondoyant de vifs couleurs verts à une grande hauteur, et présidé par de grands tubes de ventilation en rouge. C'est tout un spectacle pour les sens, à la fois que de grandes portes-treillis de géométries sophistiquées séparent ces nefs de la cour centrale d'opérations, vrai cœur de l'édifice, par où tout passe, par où tout circule, celui qui tout organise. Tout à coup, nous nous trouvons à l'extérieur. Un des plafonds ondoyants est disparu pour devenir une zone de chargement et de déchargement. Cet espace devient le témoin fidèle de la fébrile activité que jour après jour fait rentable cet édifice. Le trafic de grands camions est incessant.

La cour est inhérente à toute architecture méditerranéenne. Tout tourne autour de la cour, et ici ne pouvait pas être en reste. C'est un espace d'échantillons des éléments qui conforment fondamentalement l'édifice. Ils se laissent voir les séduisantes couvertures, et l'espace ouvert est occupé par une structure métallique ondoyante en des vifs couleurs, qui nous rappelle l'esthétique générale, en guise de couverture en négatif, avec un fantastique porche bordé de piliers en forme de « v » d'un jaune vibrant. Quatre sculptures contemporaines qui se correspondent avec les quatre saisons occupent les coins de la cour, et les formes ondoyantes des bureaux et petites salles qui allègent en elle, s'offrent en variété d'ampleur et d'importance dans ces voles différents, en guise d'homothétie, à la manière d'un frise décalé à petite échelle, des nefs principales. C'est une cour d'une échelle adéquate pour la fonction d'accueillir aux congressistes, une cour qui recueille, symbolise et possède la fondamentale vertu d'organiser tous les parcours qui se prévoient à l'intérieur de l'édifice. Les collages géométriques en pierre et marbre des enceintes du rez-de-chaussée, continue à se manifester, tout-eux se ressemblent, mais aucun se répète. L'architecte continua son dessein. C'est un espace qui laisse voir la technologie, le concept général et à partir duquel s'entrevoit la partie des bureaux qui s'élèvent sur le premier étage avec son revêtement de titane, apparaissant encore une fois de façon mystérieuse, nous parlant d'une autre géométrie, d'un autre ordre, qui coexiste aussi avec l'ordre général. Les plafonds du porche persistent à nous exhiber tout un répertoire d'abstraction musicale à la base de séries sculpturales avec des petites protubérances, à la manière de cla-

viers invertis. Des séries numériques, rythmiques, à clés différentes, hermétiques.

Nous nous enfonçons dans divers auditorios, trois au total, qui donnent sur la cour. Ils ont des dimensions différentes mais tous sont une grotte, une vraie grotte toute sculptée dans le bois, pensée pour l'isolement et la concentration maximale. Je tape et par l'écho je déduis que le temps de réverbération semble parfaitement contrôlé. Dans la partie postérieure se développent les différentes salles de conférences, versant toutes elles, à travers des surfaces vitrées, à la circonvallation très proche. La ville est maintenant le paysage.

Nous retournons à la zone d'entrée afin de prendre l'ascenseur qui nous amènera à l'étage des bureaux, qui s'élèvent sur les nefs ondoyantes avec ses géométries fragmentées et son revêtement métallique. Nous prenons un ascenseur panoramique, à mi-chemin entre extérieur et intérieur, qui perce entre les panneaux de titane. Personne peut s'apercevoir de que nous sommes dans le corps du poisson, et les deux derniers bureaux sont les extrêmes de sa queue. Le bureau principal vole

sur la nef principale vers la route de circonvallation, tenue par un trident de fins piliers qui se manifestent chacun d'eux avec une pente différente. Ici il y a quelque chose atavique, atemporel. La forgé ne touche pas les nefs, elle flotte sur elles. L'atmosphère se rend tout à fait abstraite, fonctionnelle, sans lumière naturelle. Uniquement les plafonds continuent à nous parler musicalement avec ses saillies sériés, d'un certain air expressionniste. Il n'y a aucune rencontre à quatre-vingt-dix degrés. Il n'y a aucun élément rectangulaire, seulement un mur orange.

Je retourne vers le grand couloir et j'observe à contre-jour son enceinte en verre : des milliers de bars, un véritable assemblage de congolérats métalliques de dimensions variées, et de la couleur, beaucoup de couleurs.

Je vais à l'extérieur, et l'ombre de la grande marquise m'accueille encore une fois. Je suis ici depuis trois heures, et j'ai la sensation de ne pas avoir vu absolument tout. Le Palais de Foires est une aventure de coupe baroque, ravissant pour les sens, un édifice qui marche à merveille. Un répertoire proche à tous les arts, renversés dans un exemple d'architectures. »

INTERLUDE I: DU BEAU ET DU LAID

Juan Daniel Fullaondo, dans une de ses classes de son cours de Projets à l'École d'Architecture de Madrid données pendant le cours 1985–1986, entre d'autres choses, il nous a dit : « ... sur les goûts est ce qui le plus c'est écrit, donc il convient que vous lisiez à ce sujet. »

La beauté et la laideur

Le concept de beauté, de même que celui de la laideur, dépend non seulement des différentes cultures qui l'interprètent, mais aussi des différentes époques où il est pris en considération. Dans ce sens, Umberto Eco¹¹, dans son *Histoire de la laideur*, « réunit dans un chapitre avec le titre « Pour eux ils étaient laids », une sélection de critiques impitoyables faites par des experts de l'époque concernant des œuvres d'artistes qu'aujourd'hui nous considérons extraordinaires :

Les compositions de Johan Sébastian Bach manquent totalement de beauté, d'harmonie, et surtout, de clarté (Johan Adolf Scheibe, *Der Critische Musikus*, 1737).

Une orgie de bruit et de vulgarité. (Louis Spohr sur la première interprétation de la cinquième de Beethoven).

S'il eût soumis ses compositions (Chopin) à l'avis d'un expert, celui-ci les aurait détruites. Dans n'importe quel cas, j'aimerais le faire moi-même. (Ludwig Rellstab, *Iris im Gebiete der Tonkunst*, 1833).

Rigoletto est lâche du point de vue mélodique. Cet œuvre n'a aucune possibilité de faire partie du répertoire. (*Gazette musicale de Paris*, 1853).

J'ai étudié en détail la musique de ce goujat. Il est un bâtard sans aucune qualité. (Tchaïkovski, dans son *Journal*, se référant à Brahms).

Dans quelques années, sur *Les fleurs du mal* on se souviendra comme une curiosité. (Émile Zola, à l'occasion de la mort de Baudelaire).

Probablement il avait les compétences d'un grand peintre, mais il n'a pas eu la volonté pour devenir l'un d'eux. (Émile Zola sur Cézanne).

C'est l'œuvre d'un fou. (Ambroise Vollard, en 1907, se référant à *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso).

Je dois avoir la tête dure, mais je n'arrive pas à comprendre comme un monsieur peut utiliser trente pages pour décrire com-

ment se vire et brouille au lit avant de s'endormir. (Rapport de lecture sur la *Recherche* de Proust).

Monsieur, j'ai enterré son roman entre un tas de détails qui sont bien dessinés, mais qui sont absolument superflus. (Lettre d'un éditeur à Flaubert sur *Madame Bovary*).

Walt Whitman a le même rapport avec l'art qu'un cochon avec la mathématique. (*The London Critic*, 1855).

Impossible de vendre des histoires d'animaux dans les États-Unis. (Rapport sur *La Rébellion dans la ferme*, de George Orwell, 1945).

Je viens de lire *l'Ulysse* et il me semble un échec. Il est prolix et désagréable. C'est un texte grossier, non seulement en un sens objectif, mais aussi du point de vue littéraire. (Du *Journal* de Virginia Woolf).

Ce garçon n'a aucun talent. (Manet à Monet, sur Renoir).

Autant en emporte le vent sera l'échec plus bruyante de l'histoire de Hollywood. Je suis très heureux des problèmes de Clark Gable et non pour Gary Cooper. (Gary Cooper après avoir rejeté le rôle de Rhett Butler).

Il ne sait pas déclamer, il ne sait pas chanter et en plus il est chauve. Il se défend un peu dans la danse. (Dirigeant de la Metro, après avoir tourné un bout d'essai à Fred Astaire, 1928).

Ce type de commentaires sont aussi valables et assez fréquents à l'univers de l'architecture, plus de ce qu'on puisse penser, et non seulement entre les considérés « experts », historiens, critiques ou même les professionnelles. Il existe une espèce « d'élite du bon goût » qui toujours a considéré désagréables ou ridicules certaines manifestations, tendances ou d'édifices déjà construits, faisant appel à une esthétique qui se préconise comme « la véritable », mais laquelle presque toujours est le résultat d'une vision biaisée ou limitée du complexe phénomène architectonique. C'est dure d'assimiler, mais c'est ainsi, que les préjugés culturels abondent plus de ce qui est raisonnable, que la cohérence comme architecte est difficile, le contrôle du langage aussi, et bien sûr il est très compliqué savoir lire les œuvres d'architecture, les comprendre, les saisir. Logiquement l'inhibé, tel que commentait avec intelligence Juan Daniel Fullaondo : « ...il n'a la valeur à tout ce qui lui résulte difficile ou impossible. Une langue est seulement belle pour celui qui la connaît, et qui sait la contrôler. Au fond, il y a sous tout ceci, un problème d'éducation, étant remarquable la crise actuelle de formation artistique et architectonique. Il est pourtant beaucoup plus facile faire découler vers les valeurs socio-économiques, des facteurs importants dans l'aventure architectonique mais pas les seuls, et que en fait, ne constituent pas le seul caractère définitif du fait architectonique, qui continue ac-

¹¹ Umberto ECO, *Historia de la fealdad*, Turín, Ed. Lumen, 2007.

croché à une grande quantité de perplexités. Et c'est parce que souvent la critique reste en suspens devant des situations de contenu et oublie les difficiles implications linguistiques en faveur de la reconnaissance d'un autre genre, conduisant une sorte de loi des minimales efforts d'interprétation ».¹²

D'autre part, il est assez difficile savoir quelle est l'esthétique dominante, qui non seulement se rapporte à une élite politique ou économique, mais aussi, dans le cas de l'architecture actuelle, à celle qui fixe un certain groupe professionnel efficace, généralement liée à l'idéologie et esthétiquement à l'architecture moderne, surtout quant à ce que celle-ci possède de fonctionnelle et rationaliste. La preuve du feu est représentée fondamentalement par la phobie que ce « groupe culturel » démontre envers déterminés architectures des années soixante, sans doute une étape marquée par des fortes doses d'experimentalisme quant aux formes et aux volumes. Parce que... ¿quel est l'avis régnant sur le Palais de Foires et Congrès ? ¿Il plaît ou pas, et à qui ? Celle-ci est une situation vraiment intéressante, et que nous pourrions résumer osant témoigner que le premier édifice « contemporain » (pour ne pas dire « moderne » et utiliser un terme plus précis) construit à Málaga qui plaît le plus au peuple qu'aux architectes mêmes (regardés en principe comme des « experts » dans cette matière). Ceci si qu'est analysable, voilà, et étend le soupçon de que les architectes (nonobstant, pas tous) sont très peu préparés pour s'affronter à ce qui est considéré par eux-mêmes comme phénomène « non-architectonique », pour ce qu'ils recourent automatiquement à la poétique de « l'étrange » pour justifier en bonne partie leur critique.

La poétique de l'étrange. « Titane oui, merci »

Pour comprendre cette poétique, dans le cas présent de cet édifice, nous pourrions commencer justement par la réflexion sur les aspects qui plaît, préférablement, comme nous avons déjà commenté, aux non-architectes, suivant une analyse comme il suit :

EMPLACEMENT ET ÉCHELLE

L'édifice, par son emplacement et son échelle, s'érige par soi-même comme nouveau monument de la ville, et symboliquement comme porte de la même. Sa proximité à une artère de circulation avec une intensité moyenne par jour de déplacement géant permet autant qu'il soit perçu d'habitude par des milliers de personnes qui habitent ou travaillent aux environs. Le citoyen conçoit l'édifice dans un premier instant dès la voiture et le fait sien petit à petit. L'échelle et l'emplacement contribuent alors quotidiennement à son assimilation, et transpose la poétique de

¹² Juan Daniel FULLAONDO, *Nueva Forma*, n° 110, Madrid, avril – mai 1975, p. 14.

« l'objet trouvé » pour l'incorporer peu à peu à l'iconographie de la ville. « Il n'existe pas un ordre établi, c'est l'hasard celui qui fait que plusieurs objets se rapportent, se rencontrent, et surgisse quelque chose qui impacte dans l'esprit de l'artiste et le considère son œuvre. Cet œuvre apparaît par fortune, dans l'artiste il n'y a pas eu une finalité préconçue, l'œuvre est surgit de l'hasard, au moment où l'union ou dispersion des objets a provoqué l'impact spirituel du sujet. « L'objet trouvé » se troque en quelque chose trouvée et changée par le sort dans une élection promue par des structures psychiques promotrices d'expériences. Ce retour sur-réaliste vers l'hasard implique un rapprochement vers la réalité et la vie. L'art objectuel se fonde sur la provocation, sur faire que les gens s'éveillent de leur routine et sur faire face à la vie d'une manière différente, n'acceptant pas ce qui est établi. Tout geste, tout objet même qu'il semble inutile peut créer sinon beauté, quelque chose différente, quelque chose qui peut nous faire penser qu'il y a plus de ce qu'on nous présente, soyons le propre artifice de la propre vie, non d'une vie aliénée »¹³.

Celle-ci est une des raisons, entre d'autres, du fracas de l'homonyme Palais de Congrès de Torremolinos, bijou architectonique moderne qui jamais se particularisa bien dès la voiture, et d'un très difficile accès piétonnier.

TEXTURES

« Regarde papa, c'est comme le Guggenheim », expression que tout garçon exprime dès le moment qu'il s'aperçoit de la texture de certaines parties de l'édifice, ne signifiant pas ceci un mépris pour ce qui pourrait être considéré comme, non sans certaine démagogie, une incorporation littérale de matériaux utilisés par des architectures « frivoles et médiatiques » de grande divulgation. Cette phrase signifie possiblement beaucoup plus, la découverte que les feuilles métalliques et le verre peuvent conformer des édifices importants, en fin de compte, l'étrangeté surmonté par la curiosité, vers une architecture monumentale qui n'est pas faite de pierre et n'a aucun ornement. La texture de l'édifice se transforme par soi-même en sujet, recours qui commence à se produire dans les années cinquante et soixante et que malheureusement nous avons oublié.

FORMES ET COURBES

Enfin l'architecture moderne n'est pas un ennuyeux parallélépipède rectangulaire plein de « petites fenêtres » toutes elles égales. Évidemment que ces formes courbes ont été déjà utilisées dans d'autres édifices, en Hollande, en Angleterre, en aéroports, en édifices publiques, fondamentalement. Mais cela le média de Málaga ne le sait pas, ni a pas besoin de le savoir sans être amateur ou un expert connaisseur de l'architecture. Pour lui le singulier et l'étrange est qu'un édifice moderne

¹³ Nelson GOODMAN, ¿Cuándo es el arte? <http://aparterei.com> (¿When is art? The arts and cognition. Eds. David Perkins&Barbara Leonder. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1977. 11–19. Versión de C.E. Feiling).

soit « comme une vague » et possède un tel mouvement entre ses toits. Cette perception s'intensifie et se précise à l'intérieur, quand il se vérifie que tout ce mouvement est possible grâce aux nouvelles et modernes structures métalliques.

QUALITÉ D'ÉTALAGE STRUCTURELLE ET FORMELLE

La marquise de l'entrée (fantastique), les piliers penchants et les vitres extra-plombés (inquiétants), les grandes poutres ondoyantes (spectaculaires), le coin-couteau de la façade à la circonvallation (si difficile), tout contribue à l'étrangeté, tout est nouveau. Nous n'avons jamais vu auparavant ces audacieuses formes, et nous avons tendance à penser que, sans être loin de la vérité, qu'elles sont possibles grâce aux technologies des constructions actuelles.

L'INTÉRIEUR : LA COULEUR ET LES MATÉRIAUX

Des conduits d'air conditionnés énormes en couleurs vifs, des panneaux d'isolement offrant des gammes entières de couleur aux murs, des murs de maçonnerie dans des mailles d'acier qui cachent des portes mobiles, et le plafond comme spectacle des tubes de couleur qui abritent une atmosphère unique, pour l'usage sociale très important du commerce et de l'échange.

Enfin, cet édifice représente l'architecture moderne en clefs de poésie de répertoire à la base de solutions concrètes, quelques-unes d'entre elles déjà employées dans d'autres situations mais au service d'une idée de nouveau-baroque, style celui très chéri entre le peuple de Malaga, simplement parce que ce fut un style de distorsion et de mouvement des façades, aspects interprétés par définition comme antimodernes, par les gens du commun.

Il n'est pas moins paradoxal que ce type de phénomènes singuliers « d'intrusion » se forgent pour qu'ils se produisent, dans toute une communauté, des sauts qualitatifs dans la perception quant à l'architecture. N'importe quel petit détail de « mauvais goût », dans ce sens, se plierait sans doute devant la réalité de que cet édifice est en soi-même une leçon-échantillon de beaucoup d'éléments de l'architecture contemporaine, et ceci à Málaga n'est pas chose banale, ça alors, sinon un phénomène très reconnaissant.

La pédagogie de l'étrange

Un de Bilbao à un autre : Tu sais que ce Guggenheim, celui-ci nous a coûté un tas de millions ?

—Réponse : Ça n'est pas important, tiens !, s'il marque un but...

Ce qui nous fait rire dans cette situation est la perception d'une situation ou d'idées dans deux cadres de référence bien consistants mais absolument incompatibles, l'économique-architect-

tonique et le sportif-footballistique, et sa rencontre par erreur dans un même plan. Nous verrons cependant comment la réponse peut-être interprétée, sans perdre ni un iota de son caractère comique, dans plusieurs clés différentes, selon le niveau de créativité du sujet. La blague peut toujours se décrire comme une collision entre des univers de discours, ou intersection de cadres de référence, ou confusion de contextes, mais nous devons nous interpellier que chacune des expressions fait référence aux patrons spécifiques d'activité que, quoique flexibles, ils sont gouvernés par un ensemble de règles fixes.

Arthur Koestler, dans ses études sur le fait créatif, assure que l'exercice d'une habileté se trouve toujours sous le contrôle d'une règle de a) un code fixe de règles (soient innées ou acquises par l'apprentissage), et b) par une stratégie flexible, guidée par des indicateurs de l'entourage, par « savoir où on met les pieds ». Koestler nous rappelle... « Quelle est la valeur fonctionnelle du rire ? Le rire est un reflet, mais unique en tant qu'il ne semble être utile à aucun but biologique, ainsi que nous pourrions dire que c'est un reflet de luxe. Sa seule fonction utile, selon nous pouvons inférer, est d'améliorer temporairement les pressions de type militariste (...) Quand deux matrices de perception ou d'intellect indépendantes interagissent, le résultat est tant une collision qui termine en rire, comme une fusion qui provoque une nouvelle synthèse intellectuelle, ou bien une confrontation dans l'expérience esthétique »¹⁴.

Et quant à la réponse du deuxième citoyen de Bilbao sur l'élevé coût du Musée Guggenheim, après une évidente première lecture, celle de corroborer la méconnaissance totale du phénomène objet de la question, il se pourrait poser une seconde lecture, créative, ironique, intellectuellement prépositive. Il pourrait être compris le fait de « marquer un but » comme une métaphore culturelle qui peut nous révéler comme un édifice, dans ce cas le polémique Musée Guggenheim de Frank Gehry a étendu une série de débats périphériques pour s'ériger à juste titre en une des plus importantes manifestations architectoniques du fin de siècle ? La réponse du deuxième citoyen de Bilbao serait ainsi une réponse créative, nous faisons comprendre que l'expression « marquer le but » dans ce cas, se pose comme fondamental déchaînement pour le développement et mise en scène culturelle et architectonique de la ville de Bilbao, au-dessus des attitudes esthétiques essentiellement conservatrices, comme cela effectivement a eu lieu.

En gros nous pouvons argumenter que le fait créatif dépend surtout de l'effet surprise : le dénommé choc bissociatif. Pour produire une surprise le créateur doit posséder des qualités d'originalité, c'est-à-dire, l'habileté pour rompre les routines stéréotypées de la pensée. L'artiste, l'architecte créatif, —nous ajoutons—, intervient toujours en plus d'un plan. Tant s'il prétend communiquer un contenu social, comme s'il désire qu'il soit comprise ou se signifie dans la ville un certain type d'architecture, il doit proportionner des secousses mentales, produites par la collision de

¹⁴ Arthur KOESTLER, *El acto de la creación*, CIC (Cuadernos de In formación y Comunicación), 2007, 7, 189-220. ISSN: 1135-7991.

matrices incompatibles. Pour chaque situation ou sujet donné il doit conjurer un étrange approprié ou inapproprié qui proportionne cette secousse. Un bref regard pour la meilleure architecture de n'importe quel moment historique, y inclus la plus contextualisée, nous confirmera inéluctablement ce fait.

Alors c'est évident que le Palais de Foires et Congrès de Málaga se présente devant nous comme un « intrus » dans l'architecture de la ville, et Ángel Asenjo comme un architecte

créatif qui a su produire cette secousse, briser la scène dramatique et marquer, avec sens de l'humour, le but par l'équerre à une certaine mentalité architectonique conservatrice. Mentalité conservatrice ancrée comme toujours à l'apparement solide, terrain des ennuyeuses « caisses » minimale-fonctionnalistes, qui se brande presque toujours par des architectes plus moins créatifs sans doute, qui s'auto-érigent récursivement comme dirigeants de la rigueur et de la professionnalité architectoniques.

TEMPS III : MONDANITÉ

Du médiatique

Très peu nombreux, pour ne pas dire aucun, sont les études sérieux existants consacrés au rôle qui peut ou doit accomplir un édifice dans la formation de l'image de l'entreprise. Ceci obéit principalement au concept de communication corporative relativement récent. Aussi récent que la découverte de la capacité communicative de la plupart de ses éléments. Pour ainsi le dire, l'entreprise trouva des nouvelles armes mais sans instructions du mode d'emploi. La plupart d'auteurs qui abordent la question n'en doute pas à l'inclusion de l'architecture entre les recensements des éléments communicatifs, cependant ils l'accomplissent d'un mode référentiel et sommaire. Si en fait on accepte la fonction communicative de l'architecture, la première approche à réaliser est définir quel type de communication peut transmettre un édifice et comment il le fait.

Nous vivons immergés dans la culture de masses, culture produite par les normes de la fabrication industrielle en masse et divulguées par les techniques de communication de masses (les mass médias). Pour le meilleur ou pour le pire, l'architecture de notre temps a réussie des positions initiales de caractère élitiste, justement quand elle a trouvé, exprimé et dialogué avec cette culture de masses (valeurs urbains, et fondamentalement de consommation).

C'est ainsi que, dès l'architecture en particulier, « ...ne pas reconnaître la valeur symbolique et le dessin des formes des nouvelles structures, ses signifiés latents, ses caractères fantastiques, sous une fonction pratique plus ou moins apparente, équivaut à ne pas approfondir sur le problème, renoncer à l'intervention et confier l'organisation du territoire à la capacité formative de la technologie. (...) Justement dans ce procès de la communication il y a des signes utiles pour l'activité architectonique contemporaine »¹⁵.

Dans le cas du Palais de Foires et Congrès de Málaga ce procès de communication débute, bien qu'en raison des aspects partiels de son dessin, dès un ardeur de faire figuratifs des aspects déterminés de l'édifice, une intention d'un certain degré d'iconicité, centré dans les formes et volumes enrobés de titane, et que vues en plan ressemblent à la morphologie d'un poisson. L'étrangeté avec laquelle ces formes et volumes se manifestent au niveau de la perception normale (piétonnière ou en voiture) nous renvoie nonobstant à la possibilité de cette conception iconique à travers de la texture du titane, en claire référence aux écailles de poisson. Seulement si nous pouvions apercevoir l'édifice de l'air, il se rendrait plus patente pour nous cette approche de l'iconique, comme on le voit parfaitement dans sa maquette finale. Le niveau d'approchement du grand public à ce type de stratégies de dessin est inversement proportionnel, comme nous l'avons

déjà commenté dans un chapitre antérieur de ce travail, au réalisé par une classe architectonique ancrée dans l'abstraction géométrique, et pour laquelle ce type d'opérations ne supposent qu'un niveau de gratuité et frivolité intolérables. La esthétique abstraite et géométrique est supplantée, même que pas totalement si nous observons les façades de ce Palais de Foires, par une opération de coupe iconique que sans doute est contribué entre le grand public, (bien que leur perception du phénomène ne soit jamais si complète comme il se devrait), à susciter un intérêt et un approche positif à l'architecture de l'édifice. En termes sémiotiques, « ...le problème central de cette classe d'images se situent dans un climat conceptuel lié au cognitivement connu comme "reconnaissance d'objets", avec la particularité de que ces images proposent la reconnaissance des objets à travers de leur représentation, ce qui donne l'origine au problème connu comme "iconicité". Généralement, elles offrent l'apparence d'images perceptuelles, et leur construction matérielle est destinée à provoquer, dans l'interpréteur, l'opération de configurer un attracteur existentiel, avec les composées dynamiques qu'elle possède stockée dans sa mémoire visuelle. La qualité dans chaque cas, pourtant, peut-être imaginaire, avec toutes les positions intermédiaires du gradient qui distance l'image matérielle visuelle de la réalité, c'est-à-dire, de l'effective image perceptuelle telle comme elle a été apprise à construire phylogénétique et socialement (...). Le producteur propose une perception visuelle et l'interpréteur perçoit une proposition visuelle dont son fondamental rapport de représentation s'établit comme remplaçant de l'image perceptuelle qui aurait été le résultat, sur la rétine, d'une effective perception possible ou impossible, mais imaginable »¹⁶.

Une fois transcendé ce premier niveau d'approchement, la stratégie de Ángel Asenjo comme auteur du Palais de Foires repose sur la confiance de que cette opération d'insertion de l'iconique dans un système volumétrique totalement différent, comme celui que supposent les ondoyantes neufs de l'édifice, génère un niveau de réflexion d'ordre supérieur.

Il se questionne, alors, un des principes de base de l'architecture moderne et de dessin : celui d'atteindre l'expression parmi les propres éléments de l'édifice ou de l'objet, sans recourir à la superposition ou application des éléments décoratifs ou d'ornements, comme l'on fait traditionnellement les arts appliqués. L'édifice du Palais de Foires et Congrès de Málaga, s'il peut être considéré publicitaire, c'est grâce au poisson de titane et en partie par la structure ondoyé de ces couvertures, offrant ces deux questions des niveaux d'interprétation qui nous sont pas strictement architectoniques ni disciplinaires.

Visions / commentaires

Par la suite ils se recueillent des perceptions sur l'édifice faites par des personnes très éminentes du panorama intellectuel et social de cette ville, dont leurs idées normalement dépassent de

¹⁵ Renato DE FUSCO, *Arquitectura como mass- médium*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1970.

¹⁶ Juan Margariños de Morentin, *Las semióticas de la imagen visual*. <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/visión.html.html#LA> (S).

la sphère personnelle, pour passer à faire partie de l'ambiance local, raison par laquelle normalement ils s'insèrent dans le patrimoine culturel de cette ville. Ces faits accordent aux perceptions qu'ensuite se réunissent sur le Palais de Foires et Congrès de Málaga, une valeur indubitable, indépendamment de qu'elles soient emplis d'intelligents traits et exprimées avec une vraie finesse littéraire, sans que pour ceci ils renoncent à l'analyse de l'édifice avec jugement critique, mais sans l'affection et l'amitié que tous professent à l'architecte auteur de cette œuvre.

Le Palais de Foires ou la dignité du monument périphérique

SALVADOR MORENO PERALTA

Architecte, urbaniste et Académique de Beaux Arts de San Telmo.

La ville est dans l'attente d'une poétisation

JORGE LUIS BORGES

Il y eut un temps dans lequel les villes étaient intelligibles, parce qu'on savait où elles commençaient et où elles finissaient, où étaient leurs centres, où ses coins et où ses portes. La géographie du paysage était ainsi une géographie de l'esprit : notre pensée se reflète dans la ville et la ville, à son tour, conditionnait notre pensée, comme avait énoncé Lewis Mumford. Dans tout cas la ville était intelligible parce qu'elle pouvait être représentée, par la peinture, par le dessin ou par la gravure. Quand la ville grandit elle put continuer à être représentée par la magie de la narrative. Encore plus difficile, quand la ville exploita dans le continuum urbain d'une métropole inabordable, la photographie, le cinéma et le montage arrivent à nous secourir pour recomposer son unité animique. Mais c'était l'unité d'une peau étirée jusqu'à sa déchirure, avec des creux dans lesquels la ville semblait s'évanouir, trous noirs d'urbanité dans lesquels tout trait de caractérisation se dissoudrait dans l'anomie: vides, définitivement, qui avaient besoin de récupérer son urbaine dignité comme lieux.

Dans la plaine de Málaga comprise entre le Guadalhorce et le Guadalmedina, l'expansion radial de la ville dès son centre historique, avec sa complémentaire théorie des arcs concentriques, resta violemment en biais par la trace d'une autoroute dont son sillon donna lieu à des bordures de géométries impossibles, semant à son pas une traînée de « non-ville ». Jusqu'à que la mairesse Celia Villalobos et l'architecte Ángel Asenjo eurent la valeur de construire là-bas le Palais de Foires et Expositions.

Nous aurions préféré de dire que la construction de cet édifice était une initiative normale dans l'équipement urbain d'une importante capitale espagnole, et non un insolite acte de valeur politique et architectonique. Mais les difficultés intrinsèques que comportent la construction d'un édifice si notablement représentative et fonctionnellement complexe comme celui-là se virent incrémentées ici para le besoin de briser l'épaisse croûte de bureaucratie, rusticité politique et provincialisme esthétique qu'entrave la floraison d'une nouvelle Málaga, malgré ceci, incontestable. Ces difficultés étaient, alors, le surpayement qui devait être payer pour que Málaga puisse entrer par le sentier de la normalité. Même que ...

¿Réellement nous sommes devant une œuvre « normale » ? L'architecte Ángel Asenjo, qui se trouve dans le sommet d'une dilatée vie professionnelle —liée à un indiscutable succès social dès le moment où ses mérites ont été amplement reconnus par le grand public— pouvait avoir effronté ce défi comme un ragoût de « normalité » architectonique obtenu grâce à

beaucoup de professionnalité constructive, rationalité fonctionnelle et des touches d'haute technologie, tout ceci cuisiné à feu lent de la correction politique, qui finirait par accorder à l'édifice une couche de modernité sans stridences. Nous étions si à jeun d'haute cuisine architectonique que le plat aurait un succès garanti. Mais il est connu que la catégorie artistique, professionnelle ou sportive se mesure par la capacité d'assommer des risques aux moments plus engagés, d'être à l'hauteur des circonstances. Ici la circonstance était ce paysage décomposé du boulevard périphérique, ce « déventrement » des pathologies urbaines des années soixante dix offertes comme traitement de choc au voyageur qui s'approche à la ville dès l'aéroport. Et l'hauteur à laquelle on devait être était celle de savoir trouver une forme qui contienne le chaos, tel que Samuel Beckett demandait à l'artiste moderne.

Le recours à une esthétique apparemment « déconstructiviste » n'est pas à Ángel Asenjo un tribut à cette nouvelle forme de maniérisme postmoderne. Sa matière d'architecte est trop solide comme pour se sentir tenaillé par les lectures préalables d'un Derrida ou un Deleuze à guise de préparation spirituelle pour entreprendre le projet. C'est beaucoup plus simple. La décomposition volumétrique de l'édifice est ici une métaphore de l'endroit, une forme qui contienne, synthétise et sublime poétiquement le chaos de la périphérie. Matière de périphérie, ferraille de périphérie convertie en dignité architectonique. Asenjo réussit que la ville mette un accent de centralisé dans ce point avec le langage de la périphérie, et non avec les rebatus canons de la centralisé historique. Un chemin pour trouver un nouveau logos urbain dans le pathos métropolitain, quand nous croyons déjà que, plus loin d'une limite, le métropolitain était irrémisiblement attaché à la « non-ville ».

Contrairement à ce que ses volumes puissent nous faire penser, la plante de l'édifice est d'une rigoureuse efficacité fonctionnelle. Les zones d'expositions, les salles de conventions et les administratives s'articulent sereinement autour d'un lumineux patio central. Mais en apprenant bien la leçon que l'histoire a estimé sur le Mouvement Moderne, Asenjo, sans aucun démérite de la rationalité de cette plante, n'a pas oublié l'énorme responsabilité symbolique que l'édifice devait affronter, comme étendard d'une ville nouvelle et dynamique, et de là il s'ensuit cette « monumentalisation » externe qui atteint son maximal niveau expressive dans la grande proue de titane s'enfonçant dans la mer de la grande ville laissant derrière soi des ondulations polychromes. Bateau, vaisseau industriel, machine, hangar, stable instabilité qui se superpose au déjà ambigu tournesol du titane... l'édifice change de lumière et de signifié plusieurs fois par jour, déconcerte, situe, identifie, séduit, irrite, étonne, inquiète, intrigue, déconcerte aux forains par lesquels cette machine ne se correspond pas avec les codes qui s'attendent dans une province... mais une chose est certaine: en deux ans il a parvenu que cet espace soit un lieu, et que nous ne puissions pas nous imaginer l'endroit sans lui. Peut-on lui demander plus à l'architecture?

Objectif pleinement accompli.

Que te ramène à la plage?

PEDRO APARICIO SÁNCHEZ

Ex-Maire de Málaga, Médecin et Journaliste

À que vienne tu maintenant, jeunesse,
/ charme insolent de la vie? /
Que te ramène à la plage? / Nous étions tranquilles les
grands / et toi tu viens nous blesser, rallumant / les plus
terribles rêves impossibles. / Tu viens pour nous remuer
les imaginations. / Des ondes surgies, / toute éclats, lueur,
sensation pure / et les ondulations d'animal latent ...

JAIME GIL DE BIEDMA

Quelques édifices, faits avec des matériaux et des rêves, nous permettent de croire à la considération de l'architecture comme un des Beaux Arts. Quelques uns se construisent pour héberger l'émotion ; d'autres pour l'augmenter : théâtres, temples, stades, musées, auditoriums. Finalement quelques uns sont, par soi mêmes, l'émotion. À ce groupe appartient le Palais de Foires et Congrès de Málaga. Il ondoie, beau et tremblant, sur un paysage sordide presque d'Algéciras. Entre des poussiéreux polygones industriels, d'autorail de chaleur et frontière et des maisonnettes abandonnées de la planète Mars, cet édifice semble le drapeau du reine des cieus en exhibant, sensuel, le désordre de ses formes, et démontrant comment doivent s'unir la structure et l'espace, la fonction et le support. Il est la beauté justifiée, Saussure fait art. Comme Gil de Biedma, je cherche la raison du miracle: comment cet oeuvre est arrivée jusque là, qui a apporté à la plage ce rêve impossible qui nous excite l'imagination. Quand nous étions si tranquilles !

Proche à son passage il devrait figurer –puisque l'édifice semble un exemple de ce qu'on demande dans celui-ci– cette prière de la Grèce classique : « Accordez, dieux, harmonie à mon âme. Que mon intérieur et mon extérieur soient une seule chose et ainsi soit aperçu par les autres. Que, par être sage, me tiennent par riche et ne m'arrive pas à l'inverse ». Cette oeuvre a tout parvenu et, en plus, dans une terre où normalement a lieu tout à fait le contraire. Et la prière s'achève avec : « Ne me permettez pas à jamais de posséder plus d'or que celui que je puisse emporter avec moi ! ». Dans cet aspect, la fonction dont le Palais est destiné, entraînera plus de richesse que celle que les grecs demandaient à leurs dieux.

Il m'étonne l'architecture qui repousse la beauté inutile. S'il ne sert pas à la fonction, il devient un affecté et éphémère exercice, malgré que son résultat soit beau. J'ai utilisé plusieurs fois les efficaces salles et les espaces raisonnables de notre édifice. J'ai fini par me sentir fier de ses auteurs : dès la Mairie jusqu'à le plus modeste ouvrier qui travailla dans le même. Et fier, surtout, de son auteur, l'architecte Ángel Asenjo. Également c'est ce que j'ai senti quand j'écoutait les éloges de tous qui le visitaient ou le contemplaient pour la première fois.

Je suis un de ceux qui appellent l'édifice « Angeheim », suivant la plaisanterie qu'on fabriqué avec un proche riche de Bilbao et avec le prénom de son auteur. Mais comme j'ai parlé de fonction, je vais vous raconter mon expérience il y a six mois au Guggenheim de Bilbao, l'authentique. J'arrivais jusqu'à ses portes avant l'heure —par erreur— pour assister à un acte institutionnel. Il pleuvait, comme là-bas d'habitude, et j'avais vérifié que les longues escaliers qui descendaient jusqu'à la rentrée, glissaient dangereusement. Sans des rampes visibles, je dû investir des minutes et de l'adrénaline pour la descente. Une fois dedans, et minutieusement mouillé, je sus que j'avais encore presque une heure, alors j'ai emprunté un parapluie et je montais à nouveau pour gaspiller mon temps dans un café. J'avais attribué le dangereux dérapage à mes souliers, qui étaient presque neufs. Mais, quand je retournais à l'entrée, à ce moment avec assez de publique, un aimable employé nous recommandait la descente appuyés contre le mur — ils se divisaient quelques centimètres de sol sèche— « parce que les escaliers dérapaient assez ». Je vous jure que je décris ma rentrée telle quelle fut, effrayé et en file indienne, dans l'édifice stellaire de l'Espagne.

Le Palais de Foires et Congrès de Málaga n'a pas de longs escaliers et presque jamais il pleut sur lui. En plus il est très beau. Et surtout, il semble riche parce qu'il est sage. Il est fait avec des matériaux, des rêves et de la sagesse, comme tous les chefs-d'œuvre.

Contre vent et marée

CARLOS HERNANDEZ PEZZI

Architecte, Urbaniste et Ex-Président du Conseil Supérieur d'Architectes de l'Espagne.

Ángel Asenjo a contrevenu les normes de ce qui est considéré le politiquement correct quand il s'est décidé à adopter les formes du siècle XXI, qui sont l'équivalent à celles de la modernité de notre temps, à parier pour une architecture fluide qui a sauté les conventions du siècle passé et a situé Málaga dans une carte d'emblèmes, avec la différence de que ce Palais de Foire et Congrès est un projet singulier, qui incarne avec de la personnalité un programme d'emplois peut-être incertain. Grâce, d'abord, au projet d'architecture il s'est incité parmi l'édifice à une programmation d'évènements qui se consolide irréversiblement autour du réceptacle des mêmes, de plus en plus enfilée dans la cosmopolite économie locale.

Encloué dans un carrefour de flux (de trafique de personnes, de modes de transport, de capitaux) dans lequel il n'est pas moindre le pari de provoquer le flux commercial que fut, à l'origine, celui de la ville dans son premier établissement phénicien, l'édifice est un mélange ordonné d'éléments de compositions fluides, dans lesquels les échelles s'accroissent les unes aux autres et les formes se combinent entre elles mêmes. Pareil dédale d'implications sert pour accentuer —à

l'intérieur et à l'extérieur— la sensation de qu'ici, à Málaga, il se vit un espace de teints enracinés dans les souk méditerranéens, ouverts, cosmopolites et gais comme la ville même l'est.

L'obstinée entêtement de Asenjo pour installer à Málaga dans une modernité dont la ville seulement se reconnaît de façon intermittente, finit par avoir un grand succès: l'édifice provoque les utilisations avec le temps; chaque fois avec une plus grande garantie de réussite. Pour cette raison de fonds et pour beaucoup d'autres raisons complémentaires de celle-ci, il résulte doublement paradoxal que l'œuvre du Palais de Foires et Congrès soit en train d'arriver à un niveau d'échelle capitaine, ce qu'à Málaga veut dire, qu'il s'identifie Teatinos comme centre de gravité de la capital économique de l'Andalousie. Une explication raisonnable est que l'architecture est constituée comme base pour l'imposante échelle sur le soubassement de la ronde et ses enclaves anodines et la médiocrité régnante dans son entourage. Un autre argument vient de la perception octroyée par la métaphore marine, qui transforme de façon subliminale l'édifice dès la phase onirique du songe à la matérialité, parmi le recours à la fantaisie iconique. Une fantaisie de moyens et de langages qui augmente considérablement dans le Palais de Foires sa valeur communicative et le fait avec plus de solvabilité qu'aucun d'autre édifice actuellement en projet ou en construction dans la ville.

Cette fantaisie iconique est une conséquence d'un modèle d'architecture que nous pouvons assurément nommée proprement, dans ce cas, comme « emblématique ». L'édifice a joué à se distinguer pour tout en une position qui domine l'échelle urbaine dès toutes les perspectives, comme un bastion d' hauteur qui le convertit en un volume encore plus imposant à la lumière de tous les regards et perspectives, y inclus l'aérienne.

À l'échelle métropolitaine de la Vallée du Guadalhorce, le Palais se reconnaît d'une identité vraiment colossale, adéquate à la dimension de la conurbation malacitaine, à laquelle domine avec une impression d'innovation et technologie. Jusqu'à maintenant, on n'avait pas pu évaluer l'effort pour représenter physiquement ce niveau d'innovation de Málaga parmi une architecture qui pouvait l'identifier pleinement avec ses profils coloristes, légers, et aussi dans ses propositions constructives de systèmes non linéales. Les plans qui bougent dans l'édifice ne laissent pas à l'hasard aucun élément; ils induisent l'atmosphère de l'air de bazar ouvert au climat, dans lequel il peut se montrer et rassembler tout. Et c'est celui-ci le profil de la modernité dans lequel Málaga a placé d'une manière permanente ses objectifs de future plus convaincants parce que, en plus, l'architecture résultante de ce double paradigme et cette duplicité de valeurs entre le symbolique et l'innovation technologique est, de façon concurrente, le résultat d'un pari dépréjudicié par les nouvelles technologies dans le projet, dans les éléments et dans les matériaux de construction. Il y a non seulement une nouvelle forme de projeter le espace férial, sinon une manière globale de l'entendre comme tout le monde s'entend, c'est à dire, comme symbiose entre l'innovation formelle et le défi technologique qui identifie une ville et un caractère.

Ce signal dans le territoire que constitue l'édifice en soi même il se peut qu'il soit métaphorique, comme s'il s'agit d'une mer houleuse à des vagues naissantes qui visent au front de la mer qui ne se reconnaît pas encore par la ville. Mais avant tout, l'emploi des recours formels dans ce projet s'adapte au propos colonisateur d'une culture du territoire qui a là-bas, très proche, le gisement phénicien du Cerro del Villar et l'embouchure de fleuve. C'est un scénario de géométries entrevues par les coloristes structures des grandes lumières des salles d'exposition modulaires. Ce sont des géométries ouvertes pour un usage polyvalent, impliquées dans tous les paramètres, sols, murs et plafonds, qui ont déjà démontré son efficacité dans des solutions destinées aux usages fériaux très diverses; une pluralité d'usages qui ont des possibilités illimitées, comptant sur des ampliements et améliorations dans l'espace dans lequel il semble que les expositions se balancent.

Cet édifice pourrait avoir la dénomination de bateau-vague ; c'est à dire le contraire d'un tsunami : le palais pourrait être une ancre, peut-être, un chaînon entre le passé et le futur. Cette forêt de couvertures ondulées, de piliers arborescents, comme des aurais pour amarrer ce nef de titane au sol, représentent très bien l'ambition de l'architecte pour laisser une trace de port et nef en terre qui, probablement, transcende après, —plus loin du projet original—, redimensionnant les environs avec un ou plus d'édifices, qualifiant la zone à la hausse en tout.

Le projet du Palais de Foires et Congrès qui se lève au bord de la ronde de Málaga est, pour ceci, un des plus ambitieux jamais conçus pour affronter la demande comme capitale économique de Málaga par rapport à son ancienne histoire et avec son histoire récente, puisqu'elle exécute d'un mode emphatique avec désinvolture la capacité de génération de recours économiques et commerciaux de la ville et la rapproche à l'enveloppante architectonique qu'on lui suppose à un tel artéfact, remarquant spontanément son incorporation aux tendances qui s'encadrent dans l'ambitus occidental de notre monde global.

Par ce motif il faut beaucoup à remercier à la lutte contre vent et marée de l'architecte Ángel Asenjo et son pari pour le futur, dans lequel aujourd'hui les citoyens de Málaga compte avec un recours de ces dimensions symboliques et fonctionnelles, ouvertes à un destin complexe et encourageant.

Le palais de l'ingénieur

JAVIER RUY-WAMBA MARTIJA

Ingénieur de Chemins, Académique de Sciences et Fondateur de ESTEYCO, S.A.

Un jour, chaque fois plus lointain, m'appelle Ángel et, comme dans beaucoup d'autres occasions il me requiert d'amours structurels. Quelques jours après, assis autour de ma table de travail, il me fit une esquisse avec des mots et dessina des idées

sur ce que pourrait être le Palais de Foires et Congrès de Málaga qu'il commençait à projeter.

D'autres réunions se succédèrent auxquelles s'ajoutaient des camarades de son Cabinet et du notre, des gérants, après des spécialistes et, plus tard, des constructeurs quand le début des travaux, une fois conclus les études et projets, étaient imminents. Et, en effet, très vite le terrain, —avant seulement nue surface de terre—, commença à être occupé par des machines efforcées à la préparation de l'esplanade, les accès, les fossés de drainage. D'ingénieries qui perforaient la terre pour louer le béton et l'acier des pilotis qui soutiendraient la construction et esquiveraient l'insidieuse présence des sols mous et des argiles expansives. Une fois construites les discrètes et essentiels cimentations profondes, dans le terrain avant désert, commença à pousser une forêt ordonnée de colonnes de béton, bien distancées entre elles, et dont leur couronnement, à une hauteur du sol fonctionnellement inaccessible, ils poussèrent des fûts inclinés d'acier sur lesquels se posa finalement la couverture ondoyée du Palais.

Dans un coin, discret quant à la surface mais remarquable quant à la présence, il fleurit la postmoderne structure des bureaux du Palais. Et, dans la façade principale et amusante marquise qui venait à compléter la structure qui fut aussi infrastructure indispensable d'un rêve projeté lequel, entre tous, nous fîmes réalité construite.

Maintenant, après plusieurs années de fonctionnement satisfaisant, dès l'avion qui me rapproche ou éloigne de Málaga, ou passant tout vite par les autoroutes qui entourent le Palais, sa présence puissante attire toujours mon regard et dans ma mémoire s'éveille des souvenirs de faits et de dits, fécondés pendant le projet et la construction, et partagés avec tants qui l'on fait possible. Parce que ceux qui nous avons vécu la genèse du projet et vécu après sa salutaire naissance, le Palais n'est pas seulement des façades dynamiques avec des images qui changent selon la position de l'observateur et la qualité de la lumière, diurne ou nocturne, naturelle ou artificielle qui tombent sur elles. Ni pas seulement des couvertures dont leurs géométries ondoyantes se peuvent soupçonner dès la terre et se comprennent mieux, même qu'elles s'aplanent, dès perspectives aériennes. Ni les amples et proportionnés espaces fonctionnels générés sous la peau de l'édification, avec ses jeux de lumières et couleurs. Ni les beaux, et certainement labyrinthiques endroits de travail dans les bureaux. Ni l'image de la marquise si laborieuse à faire et dans laquelle pour sa définition ont dû recourir à notre expérience dans le projet d'autoroutes complexes et de ponts métalliques singuliers.

Tout ceci est pour moi le Palais de Foires et Congrès de Málaga. Mais il est beaucoup plus. Il est, aussi, ce qu'on ne voit plus. Ce sont les débats et réflexions structurels qui firent rejeter plusieurs solutions qui semblaient possibles jusqu'à la rencontre de celle qui était la plus adéquate à un concept d'édifice qui se fut aussi accommodant pour obtenir une harmonie et cohérence entre l'architecture et la structure qui la soutiendrait. Ce qui toujours est désirable mais qu'on n'arrive pas toujours à

obtenir parce que ceci requiert temps pour comprendre, temps pour qu'il naisse un dialogue calme et confié duquel, préservant l'essence des idées architectoniques, pousse la magie de la solution qui s'occupe de tant de conditionnements (architectoniques, fonctionnels, constructives, de délais et de prix), et réponds en bonne mesure à tous eux. Et quand une fois conclue la construction songée dans le projet, il s'observe dans la réalité que la solution structurale qui contribue puissamment à la création des images et des espaces désirés, si pleine de naturalité qu'il ne semble pas qu'une autre solution aurait été possible, il se sent l'intime satisfaction d'avoir réussi. Et non seulement dans le résultat final sinon aussi dans les procès que jalonnèrent le toujours incertain itinéraire qui conduit dès l'idée originale à la réalité construite. Parce que, en plus, la structure de l'édifice d'une géométrie apparemment complexe et, en tout cas, inusuel, est d'une grande simplicité conceptuelle et elle a permis une très désirable répétition d'éléments, comme s'il s'agissait d'une construction industrialisée. De ce fait, dans la structure de couverture des espaces d'expositions ils se sont employé plus de cent quatre-vingt-dix cerces égales de trente mètres de lumière et avec une typologie singulière de notable présence, qui furent construites à Porto avant d'être déplacées et installées dans l'œuvre. Des cerces qui se posaient dans les poutres d'âme pleine d'une ondoyante géométrie imposée par le profil longitudinale des couvertures dont sa lumière, de trente mètres, entre des axes de piliers, se réduise de bon sens grâce aux tubes métalliques inclinés qui surgissent du couronnement des fûts de béton. Des solutions qui, par l'envergure de ses lumières et la particularité de ses géométries, sont plus du domaine des ponts que de l'architecture industrielle. Des solutions, d'autre part, innovatrices, parce que, à mode d'emploi, la structure du Palais, en sens longitudinale et même embrassant des distances de 180 mètres manque de jointes. Innovation aussi présente dans la solution de la peau des couvertures et dans celles des solives avec des conduits de services intégrés. Et dans sa diversité structurale, index de complexité et de créativité associée : piliers profonds, solives et fûts de béton, piliers tubulaires d'acier, poutres d'âme pleines de géométrie courbe, cerces singulières raidies, dalles post-tendues de câbles non adhérents, structures mixtes avec des forgeages de plaques collaboratrices et des boulons de connexion, murs de gabions, systèmes de stabilisation et d'imperméabilisation de la complexe couverture. Un festin structural qui réclame de la variété et de la profondeur des connaissances et tous ceci est incompatible avec la commodité, qui dès lors persista absente dans la conception et le développement de cette construction parce que ce furent d'autres plus élevées les motivations qui donnèrent lieu au travail efforcé de tous. Et à ce respect je dois remarquer, que à Ángel Asenjo on doit lui attribuer non seulement le mérite architectonique du Palais, mais aussi sa capacité pour intégrer un équipe de travail ample et compétent, et de créer un esprit de collaboration entre tous, dès une ambition pondéré mais tenace qui a été indispensable pour que Málaga dispose aujourd'hui d'un Palais de Foires et de Congrès comme il cor-

respond à une ville, pour tant de choses, privilégiée. Et moi, je dois ajouter, cette fois ci pour finir avec ma présence écrite dans ce livre, que tous ceux qui nous avons contribué à faire réalité ce rêve, dès origines et résidences géographiques très variés, nous avons laissé un temps de nos vies intégrées dans la réalité du Palais qui est, pour cette raison, un entrepôt de temps vécus. Et ce temps vécu et accumulé dans le Palais nous faits à tous un peu de Málaga et bien entendu à celui qui écrit ceci, et pour cela il n'a pas hésité à intituler ce bref texte avec le titre de Palais de l'Ingénieur, parce ce qu'il est mon Palais, comme Palais il appartient à tous ceux qui ont travaillé, avec Ángel en tête, en lui. Comme Palais il a été et sera à tous ceux qui l'ont vécu et le vivront en Foire et Congrès qui contribueront à la prospérité d'une Ville avec Palais.

Répercussion médiatique

D'un informe de caractère juridique relatif à cet édifice du Palais de Foires et Congrès de Málaga, réalisé par le connue avocat de Málaga, José Manuel Cabra de Luna, nous avons récolté des idées du philosophe José Ortega y Gasset que lui pends de son texte « Sur le Style en Architecture », lequel, en partie, il remarque dans son écrit, dans celle que le philosophe dit que « l'architecte se trouve dans un rapport à l'égard de son métier, avec son art, très différent de celui qui constitue la relation du reste des artistes avec ses arts respectives. La raison est évidente : l'architecture n'est pas, ne peut pas, ne doit pas être un art exclusivement personnel. C'est un art collectif. Le vrai architecte est tout un peuple... », parce que l'architecture n'exprime pas, comme les autres arts sentiments et préférences personnels, sinon précisément, des états de l'âme et des intentions collectives. Les édifices sont un immense geste social. Le peuple entier se dit en eux ».

Dès notre entendement de ce texte, nous coïncidons avec l'idée, que Ortega nous transmet de qu'un édifice est « un grand geste social », l'expression de tout un peuple, que si il l'accepte, il n'y aura aucun doute de l'existence d'une déterminée exigence créative, donneuse de l'originalité et singularité exigible, qui se concrète socialement quand cet édifice a été reconnue par la société, acceptant l'intention innovatrice de l'auteur et ses promoteurs, et par conséquent, s'est identifié avec cet œuvre architectonique jusqu'à la faire sienne l'incorporant de forme volontaire et enthousiaste à son imaginaire collectif.

Aujourd'hui dans notre monde médiatique, il se peut prêcher l'existence de cette acceptation sociale, quand ils soient les propres médias, soit à travers d'articles plus ou moins spécialisés, soit à travers de l'omniprésente publicité, ceux qui donnent le rôle de protagoniste à l'œuvre architectonique. C'est le cas du Palais de Foires et Congrès de Málaga. Voyons quelques exemples qui seront groupés en trois blocs :¹⁷

ENTRETIENS ET RÉFÉRENCES JOURNALISTIQUES

José Manuel Cabra de Luna, publia au journal *Sur* du 3 de février 2000 l'article intitulé *L'architecture et la ville*, où il aborda une première lecture de l'édifice, encore en construction, glosant la singularité de celui-ci, en même temps qu'il remarquait combien il est important pour une ville comme Málaga, l'exécution d'une œuvre comme celle du Palais de Foires et Congrès.

Dans l'entretien postérieur qui parut dans la revue *ARQUI-SUR*, dans sa publication datée en février 2003, l'architecte auteur du projet et directeur des œuvres Ángel Asenjo Díaz nous dit que l'Édifice s'est configuré comme élément singulier de référence pour pouvoir contribuer à la consolidation de l'image de développement, progrès, technologie..., que Málaga

aspire à projeter dans son entourage, aspiration qui a été réaffirmé par les responsables politiques de la Mairie de Málaga, ce qui est en train de se produire dans un entourage hétérogène, avec d'importants doses de désordre urbain, où l'édifice du Palais de Foires et Congrès se transforme en un élément emblématique, fournisseur de l'ordre de futures croissances, capable d'articuler avec sa personnalité médiatique et structural des futures actions urbanistiques qui commencent à se produire autour de lui.

Dans l'entretien qui parut à *La Opinión de Málaga* le 2 mars 2003, le propre architecte manifeste qu'il a voulu faire un édifice très digne, qu'il fusse à l'hauteur de ce que Málaga mérite et requiert. Pour augmenter l'amour-propre de Málaga et les gens de Málaga il faut faire des choses dignes. Les villes, à la fin, sont ses grands édifices, mais toujours sans démesures.

Dans le journal *SUR* de Málaga, le 22 mars 2003, dans son spécial « Ciudadanos », dans son article intitulé : *Málaga se donne un édifice d'avant-garde pour compéter comme ville de congrès*, le journaliste affirme que cette grande œuvre signifie non seulement un saut dans l'architecture de Málaga sinon qu'elle suppose une poussée importante pour la zone ouest de la ville.

Dans le même journal *SUR* de Málaga, le 23 mars 2003, s'ayant produite l'inauguration de l'édifice le jour précédant, il parut un article de fonds intitulé *Un fait qui marque Málaga*, où l'auteur dit que l'inauguration du Palais de Foires et Congrès constitue un fait exceptionnelle pour la ville dont la propre importance de ce palais, reste matérialisée en un édifice d'un tel attrait pour la ville, qu'il est appelé à être un protagoniste très remarquable pour l'économie de Málaga.

Dans la section *Arquitectura en su entorno*, le journal *El Mundo* daté le 30 mars 2003, dans un article écrit par la journaliste Susana Villaverde, recueille que l'architecte, se référant au projet de l'édifice, dit que la demande du projet lui donna une énorme illusion et fut un défi professionnel, parce que dès le début « je me rendis compte que c'était quelque chose qui allait affecter et modifier la ville », raisons par lesquelles sa prétention fut celle de doter l'édifice d'une certaine volumétrie expressive qui le puisse convertir en référent iconique de la ville.

Le journal *Málaga Hoy*, daté le 26 juin 2005, section « Gran Málaga », dans un article signé par le journaliste J. Pérez *La nouvelle Málaga se vend au monde* et sous-titré « La ville, protagoniste des médias européens », il informe en détail sur la nouvelle de que la ville chaque fois plus abondamment était sélectionnée comme image de différentes campagnes de publicité et annonciatrices et spécialement l'édifice du Palais de Foires et Congrès este celui qui attire le plus pour ces objectifs.

Dans le journal *El País*, le 25 janvier 2006, fut publié un numéro extraordinaire consacré au rendez-vous annuel de la Foire International du Tourisme FITUR, dans lequel il est remarqué l'édifice du Palais de Foires et Congrès de Málaga, comme une des références plus emblématiques de cette ville, puisqu'il constitue une nouvelle et importante opportunité d'affaires, montré comme une partie de son potentiel touristique, dont

¹⁷ JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA. *Dictamen sobre el Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, su consideración como objeto de propiedad intelectual y las consecuencias jurídicas de ello*. 2007.

l'image est unie à celle de Picasso, comme forme de communication visuelle, donc proposée d'une manière appropriée pour mieux vendre la ville de Málaga du point de vue international.

Dans le journal *Málaga Hoy* du 27 avril 2007, A. Barea quand il glose la nouvelle d'une conférence de l'architecte à la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, le journaliste conclut son article en disant que c'est une construction qui a vêtu de contemporanéité la physionomie de Málaga.

Au supplément *Cultura*, appartenant au même journal *Málaga Hoy*, daté le 28 avril 2007, se référant *in extenso* à la conférence mentionnée en reproduisant quelques esquisses et dessins préparatoires de l'architecte pour l'édifice et ses réflexions sur le procès créatif, il dit que faisant une synthèse des questions posées dans cette phase d'idéation, nous pouvons affirmer que l'architecture de cet édifice, de façon générale, répond à un entendement actuel de l'architecture, puisque, sans perdre son unité formelle et esthétique, il prend des éléments des plus avancés mouvements architectoniques, qui préconisent les figures plus représentatives de la contemporanéité architectonique, puis il incorpore des éléments de langage formel de l'architecture « high-tech », qui s'apprécient, surtout dans la solution de la structure de l'édifice et dans d'autres éléments pris de la pensée déconstructive de l'architecture, comme elle sont les marquises et les édifications en tour et dans la saillie destinées comme bureaux de ce même ensemble, de façon que dans ce cas, le surréaliste et l'expressionniste fondent ses antagonismes conceptuelles pour s'unifier en une seule expression, qui cherche l'esthétique face à n'importe quel réclame fonctionnel, ce qui constitue, du point de vue formelle, un des éléments plus caractéristiques de son architecture.

EMPLOI PUBLICITAIRE DE L'ÉDIFICE

Cette section exige une brève réflexion préalable et c'est que la publicité se constitue aujourd'hui comme le moyen plus direct et important dans lequel se reflètent l'imaginaire et la psychologie collectifs. Le créateur publiciste sait que, sur l'expression si usée « une image vaut plus que mil mots », il y a le fait de que l'image accède à des tranches d'appréhension de la connaissance plus profondes et, dans quelques cas, très différentes et plus amples et durables que celles du langage verbal. Le degré d'homogénéité cognitive qui se produit avec une image adéquate est surprenante *in extenso*. Les mots, le langage verbal sont chargés de connotations familières, locales et nationales toutes elles extrêmement complexes et différentielles et ceci met en difficulté le message; l'image, quand elle peut s'associer à l'idée qui veut se transmettre, agit d'une façon plus agile, comme un « flash » et se fixe d'une manière plus profonde et égalitaire.

C'est pour ceci que les publicistes recourent à la recherche des images qui puissent résumer en une seule vision un état complexe de choses — que, par des moyens verbales, ils auraient besoin de beaucoup d'éléments pour transmettre — ; sa meilleure réussite est arriver à mettre en rapport indissociablement avec cet image le produit duquel ils veulent faire de la pu-

blicité, restant ainsi indéfectiblement unis dans l'arrière-boutique de l'inconscient collectif. Dans ce sens la Coca-Cola est bulle, pétillante, ce qui est en mouvement, l'exultant, ce qui est jeune... ; les automobiles sont la modernité, la technique, la certitude de ce qu'il est bien fait..., ce qui constituent des exemples qui pourrait s'appliquer à beaucoup d'autres produits.¹⁸

L'édifice du Palais de Foires et Congrès de Málaga a été utilisé par la publicité en infinité de campagnes et d'annonces audiovisuels et de presse graphique, étant toujours associés à « ce qui est bien fait », à « modernité », « contemporanéité », qui est précisément ce que son promoteur, la Mairie de Málaga, et l'architecte auteur prétendaient qu'il représentât. Entre ces événements nous distinguons quelques exemples qui peuvent nous éclairer ceci.

Dans ce sens la reconnue marque nationale et internationale de messageries *MRW* pour sa nouvelle division de Photographie Aérienne et Globes publicitaires a choisie le Palais de Foires comme objet central de sa publicité. Aussi *La guía Turística de Málaga 2007*, patronnée par la Junta de Andalucía a choisi aussi un angle connu de l'édifice comme élément unique et très principale de sa couverture. En plus des différentes marques d'automobiles telles que la gamme *Blue Line* d'Opel et *Mégane* de Renault ont utilisé cet édifice comme image publicitaire, créant des images dans lesquelles ils accommodent la silhouette de la façade principale de l'édifice à celle de la forme de la voiture, ce qui a été aussi effectué par d'autres marques d'automobiles, comme Daimler, Toyota, Land Rover, Saab, Mercedes et Peugeot. De toutes façons nous devons remarquer que l'idée de toutes ces marques est la même : utiliser l'édifice du Palais de Foires et Congrès comme expression de la technologie qu'ils offrent, autant que la modernité de ses desseins.

De la même façon, indiquons comme fait curieux, que nous observons que les revues allemandes *Spiegel* et *Focus*, publiées en avril 2005 et aussi dans le journal *Frankfurter Allgemeine*, parallèlement et pendant ce même mois, ils incorporèrent une publicité de la *Deutsche Post*, service de l'État de poste allemand, dans laquelle on reconnaît le Palais de Foires et Congrès de Málaga, exactement sa partie sud-est, parmi une image certainement un peu manipulée. L'annonce publicitaire en deux pages, nous fait apprécier l'usage du Palais comme la représentation de l'image de l'entreprise, expression de modernité et d'avant-garde. La première page de l'annonce montre un édifice d'avant-garde et une phrase en allemand qui traduite dit : « Quel est le véhicule plus efficace pour sa publicité ? À la deuxième page apparaît le même édifice moderne et, devant lui, un facteur de la Deutsche Post, sur son vélo, pédalant de façon efficace. L'immeuble innovateur près duquel pédale ce facteur si efficace n'est pas à Berlin, Cologne ou Düsseldorf, sinon qu'il se trouve à Málaga. Il s'agit du Palais de Foires et Congrès, dont l'image parut dans les principaux journaux et revues allemandes, en plus d'Internet, pendant tout l'été. Les publicistes qui travaillent pour la Deutsche Post cherchèrent et trouvèrent

¹⁸ JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA. *Op. cit.*

dans le Palais de Congrès une image de modernité et efficace pour l'associer à ses clients.

Aussi l'entreprise de location de voitures AVIS, s'appuie sur cette image du Palais de Foires et Congrès de Málaga pour exprimer son image de modernité et de rendement de leur service. D'une façon semblable, mais d'un mode plus difficile d'expliquer, les autres deux entreprises furent celle de produits pour les cheveux Pantène et la productrice Seaquist et beaucoup d'autres marques, qui ont fait coïncider ses objectifs d'entreprises avec l'image qu'offre à n'importe quel observateur cet édifice.

Aussi et encore une fois, le stand de Andalucía a utilisé l'image de ce Palais de Foires et Congrès, dans sa publicité institutionnelle, comme expression de l'Andalousie, d'une image de modernité et innovation technologique, ce qui permet à cette région d'être à l'avant-garde de la science et du savoir; c'est ce que fait aussi le journal *Sur* de Málaga de forme institutionnelle, avec l'objectif d'encourager la présence de Málaga, faisant usage de l'image du Palais de Foires et Congrès comme une des plus importantes de la ville. Ces idées se répètent encore et encore au stand d'Andalousie, promu par la Junta de Andalucía, pour concourir à la World Travel Market de Londres, la deuxième plus importante du monde, et dans laquelle en 2006 utilisa l'image du Palais de Foires et Congrès même comme la partie fondamentale du décor.

C'est ainsi que, il peut s'affirmer que l'édifice dessinée par l'architecte Ángel Asenjo a été utilisé par plus d'une vingtaine de marques commerciales comme support publicitaire de ses produits, ce qui est intéressant de noter, puisque ce qu'il convient ajouter et accentuer c'est que le Palais de Foires et Congrès de Málaga, ces derniers temps, peut-être l'édifice de Málaga plus diversement photographié.

Et finalement, nous devons pointer que l'image de ce Palais de Foires et Congrès a été aussi utilisé dans le domaine de la politique: étant alors le Maire de Málaga, Francisco de la Torre Prados, étant tout de même celui qui ouvra le Palais de Foires et Congrès, à la suivante campagne électorale il choisissait une esquisse d'une partie significative de celui-ci pour un de ses annonces électorales. Faisant usage de cette partie de l'édifice comme image il voulait transmettre un significatif message de son programme électoral.

PUBLICATIONS SUR L'ÉDIFICE

L'édifice du Palais de Foires et Congrès de Málaga, a été objet d'un grand intérêt dans des publications diverses par son architecture et par les aspects techniques et constructives, qui ont abouti à l'édification que nous percevons aujourd'hui, ce qui a passé à former part d'un contingent de diverses publications spécialisées, entre lesquelles nous allons signaler quelques exemples d'entre beaucoup:

Dans la revue chinoise spécialisée en architecture *Homeidea*, datée en octobre 2002, se trouve un reportage sur l'architecture de Ángel Asenjo, qui souligne de façon très visible le projet du Palais de Foires et Congrès de Málaga en exécution, comme une de ses œuvres majeures.

Dans la revue spécialisée *Cercha*, revue publiée par l'École National des Préparateurs et des Architectes Techniques, qui correspond au mois de Juin 2003, on lui consacre en plus de la couverture un article assez étendu dans la section « Nueva Planta », avec le titre de « Un mar de acero »; dans celui-ci il se dit que son audacieux dessin, expression de l'étape contemporaine, le constitue en symbole perdurable et point de référence pour la ville de Málaga.

Dans la revue *Arquitectura ibérica*, bilingue espagnole et portugaise, dans le numéro qui correspond au mois de mai/juin 2005, il s'écrit un article en détail et une ample étude sur l'œuvre et dans celui-ci il s'affirme qu'il s'est prétendue une architecture de grande richesse formelle, qui lui confère une énorme capacité expressive, qui ne fait pas rigide son schéma fonctionnel, versatile et capable de s'adapter aux diverses activités à développer; et aussi que l'édifice du Palais de Foires et Congrès s'est converti en un élément emblématique, fournisseur d'ordres à l'heure de la croissance, capable d'articuler avec sa personnalité médiatique, les futures actions urbanistiques qui commencent à se produire dans son entourage.

Dans la revue spécialisée *EC-Equipamientos Culturales*, en octobre 2005, nous recueillons un ample reportage dans lequel sont décrites les caractéristiques architectoniques et techniques de cet édifice, mettant l'accent de son analyse sur les déterminants formelles et esthétiques, qui conforment cet ensemble architectonique.

Le mois de décembre 2005, dans la revue spécialisée d'œuvres publiques, organe professionnel des Ingénieurs de Chemins, Canaux et Ports on lui consacre à cet œuvre un important article duquel il nous intéresse remarquer des affirmations comme celle qui manifeste que le Palais s'est convertie, dès le propre procès constructif, en une partie inséparable du paysage de la ville, en ajoutant aussi que comprendre le Palais de Foires et Congrès comme élément emblématique en accord avec sa singularité et caractère, c'est lui assignée la qualité de fait historique, capable de configurer visuellement l'entourage dans lequel il s'implante.

La revue spécialisée *Arquitectos.i.com*, du mois d'avril 2007, consacre un important reportage à l'architecture du Palais de Foires et Congrès de Málaga, dans lequel se dénotent ses composants esthétiques, soulignant les possibilités de composition formelle qu'offre cet ensemble architectural, menant à bout une analyse très conceptuelle de l'œuvre.

Dans la revue spécialisée *Europ'A acero arquitectura*, dans le numéro publié le mois de juillet 2007, il peut se lire un article qui entreprend une analyse technique de cet ensemble architectural, dans laquelle se remarque la technologie de pointe utilisée, distinguant de son résultat définitif de son architecture, la tremblante houle formelle de composition, qui conforme l'ensemble du Palais de Foires et Congrès de Málaga dont l'aboutissement est une splendide composition formelle.

Dans la revue spécialisée *Construber* 2007, il se recueille un article sur le Palais de Foires et Congrès de Málaga où il se mentionne que l'œuvre a mérité la Mention Honorifique du Jury

qualificateur des Prix ICT de Construction avec des profils tubulaires d'acier dans son édition de 2007. Cette distinction se concède en attention à son dessin structurel et adéquate utilisation des Profils Tubulaires —permettant d'absorber des combinaisons complexes sans pénaliser avec celles-ci la consécution de grandes espaces diaphanes nécessaires—; tout ceci s'est conquis grâce à la légèreté de la structure et la simplicité du dessin industriel.

Dans la revue de la Chambre de Commerce de Málaga, la publication correspondante du moi d'octobre 2003, se consacre pleinement au Palais de Foires et Congrès de Málaga, faisant la remarque sur l'important rôle qu'il peut arriver à exercer dans l'économie de la ville, ainsi que la grandeur et l'architecture spectaculaire de l'édifice.

Au numéro de la revue du Groupe Acciona, auquel appartient l'entreprise d'édifices *Necso*, responsable de l'exécution des œuvres de ce Palais de Foires et Congrès, dans sa publication de l'année 2004, il se publia un reportage spécial dédié à l'édifice qui remarque que le Palais de Foires et d'Expositions de Málaga a un indubitable intérêt commercial et culturel pour cette ville.

La revue *Tino Concept*, dans la publication correspondante à l'année 2004, il se publie un ample reportage sur l'architecture de Ángel Asenjo, mettant un accent particulier au Palais de Foires et Congrès, dans lequel il remarque l'application de la pierre naturelle, comment il l'a fait compatible, tant quant à son application comme dans son processus, avec la technologie que présente l'édifice, dans laquelle la pierre s'insère parfaitement.

La revue *Paisajes*, éditée pour l'entreprise national de chemin de fers RENFE, de mars 2003, il se recueille que Ángel Asenjo, l'architecte auteur du récemment inauguré Palais de Foires

et Expositions de Málaga, reçoit sans cesse et continuellement des félicitations de tous les continents par ce prodigieux monument qui, ils assurent, deviendra le grand icône de l'architecture espagnole de XX^{ème} siècle

Et pour fermer ces références, dans le livre qui porte le titre *Grandes cubiertas españolas*, dont l'auteur est Miguel Agulló, édité vers la fin du 2011 par l'entreprise de construction Dragados, il s'additionne l'édifice du Palais de Foires et Congrès de Málaga après avoir conçu et établi une des couvertures plus intéressantes de l'architecture espagnole récente comme fermeture supérieure.

Et finalement nous devons dire que indépendamment de que ce Palais de Foires et Congrès de Málaga constamment ait formé partie de l'actualité et ait été présent dans les moyens journalistiques, radiophoniques et des télévisions locales et autonomiques, pendant son exécution et après son inauguration, dans la considération d'être une œuvre de caractère singulier, en plus il est une œuvre si singulière qui a mérité même la considération comme sujet d'art, et c'est ainsi que si quelques portraitistes réalisent une « série » sur le visage de la même personne, dès différentes perspectives, dans différentes scènes ou par les incidences de lumières dès divers points focales, le peintre internationalement reconnu Enrique Brinkmann a réalisé une « suite » sur l'édifice. Grand dessinateur, l'artiste fait face au complexe volume architectonique dès très différents angles créant une série d'images qui ont mérité la considération de la critique jusqu'au point que, avec les dessins en édition fac-similé il se réalise actuellement un livre d'artiste. Celui-ci sera le complément du volume présent, conformant tous deux une unité d'édition.

TEMPS IV : DU BAROQUE

De la structure à la texture

Un commun dénominateur aux volumes et aux espaces du Palais de Foires se percevra exprimé dans l'importance que tous eux prennent quant à la texture du matériel ; une texture indépendante du reste des paramètres de composition, et génératrice de formes par elle-même. Ceci est apparenté directement au concept du baroque, et en extension avec le monde du pli. Du baroque est propre la tentative de reconstituer un principe de raison qui s'est abattu antérieurement à cause de divergences, impossibilités, désaccords, dissonances. Mais son essai de symbiose se produit à partir de la transformation des divergences en d'autres frontières entre les mondes.

Alors, les désaccords qui peuvent surgir dans le même monde pourraient provenir violents, comme dans le baroque romain du XVII^{ème} siècle, mais se résolvent en accords. Parlant musicalement, l'univers baroque sent s'estomper ses lignes mélodiques, mais cela qu'il perd il le reprend grâce à son caractère « harmonique ». Y compris le pouvoir de la dissonance émancipée, il découvre une floraison extraordinaire d'accords, qui se résolvent dans un monde choisi.

Si nous parlons du néobaroque, nous le ferons en ce qui concerne son déplier de séries divergentes dans un même monde, avec une harmonie qui passera par une crise pour le bénéfice d'un chromatisme prolongé, d'une émancipation de la dissonance ou des accords pas résolus, pas relatifs à une tonalité. Nous nous référons à la façon de faire dérivée du sérialisme post-webernien.

Le modèle musicale c'est celui qui permet comprendre mieux l'essor de l'harmonie dans le monde baroque, et postérieurement la dissipation de la tonalité dans le néobaroque; de la fermeture harmonique à l'aperture vers une polytonalité, ou comme Pierre Boulez dit, une « polyphonie de polyphonies », toujours référées en dernier ressort au monde du pli.

Il semble comme si au Baroque, les messages possèdent toujours un minimal de communication, une quantité constante et préétablie d'information suffisante. Dans le système musical baroque, la mélodie libérée du contrepoint modal gagnera une potence de variation qui consisterait à l'introduction de tout genre d'éléments étranges dans la réalisation de l'accord (délais, épanouissements, appoggiature, etc..) d'où dérive un nouveau contrepoint tonal, luxurieux, mais aussi une potence de continuité qui développera un motif unique, y compris à travers les diverses tonalités éventuelles.

Cet événement peut se découvrir dans l'édifice du Palais de Foires, si c'est ainsi que nous interprétons la superposition des deux systèmes si différents que semble se fondre, celui qui correspond aux neufs ondoyants, d'une douce et mélodique harmonie, et la confrontation que suppose le système de l'étage supérieur de bureaux, vraie mélodie dissonante qui

se superpose au système antérieur, en un contrepoint de difficile fusion harmonique, mais qui se manifeste comme tonalité alternative. Ceci arrive à produire, selon soit le point de vue acquis, un possible mouvement atonal, sérial, toujours de caractère expressif, dans le concept général de composition de l'édifice. C'est ainsi que nous pourrions parler d'un nouveau caractère du baroque, comme une fois de plus nous l'assure Gilles Deleuze, « ...quand la composition est en connexion avec des séries divergentes qui appartiennent à des mondes impossibles, il se dirait que la composition, à cheval entre plusieurs mondes, se maintient semi-ouverte, comme avec des pinces, et alors elle ne peut pas inclure le monde entier comme en un cercle fermé modifiable par projection, sinon qu'il s'ouvre sur une trajectoire ou un spirale en expansion qui s'éloigne du centre de plus en plus. Il ne peut pas être distingué facilement une verticale harmonique et une horizontal mélodique, comme l'état privé d'une composition dominante qui produit en soi-même ses propres accords, ni l'état public des compositions en multitude qui suivent ses lignes de mélodie, sinon que les deux entrent en fusion dans une sorte de diagonal, dans laquelle s'interpénètrent, se modifient, inséparables des blocs d'appréhension qui les traînent, et qui constituent plusieurs d'autres captures transitoires. Ces relations se donnent d'une façon structurale et paradoxale »¹⁹.

Le pli comme forme

Le monde du pli n'envisage pas seulement l'art de la structure, mais aussi celui de la texture. Le pli exprime autonomie, ampleur, exprime l'intensité d'une force spirituelle qui s'exerce sur le corps, soit pour le détruire, soit pour le rétablir ou l'élever, mais toujours pour le retourner ou pour modeler son intérieur, force dérivative qui fait possible une force spirituelle infinie. Gilles Deleuze a étudié profondément le signifié du pli comme concept générateur de matière dans son application au Baroque, où la loi de l'extrême de la matière est la condensation d'un maximum de celle-ci pour un minimum d'extension. Matière tendante à s'arracher du cadre, comme il se passe souvent avec le trompe l'œil, ou à s'élargir horizontalement : « ... baroque comme art total ou unité des arts, d'abord en extension, à la tendance de chaque art de se prolonger et se réaliser dans l'art suivant qui le déborde. Alors, la peinture devient sculpture, celle-ci architecture, et celle-ci urbanisme, par extension »²⁰.

Dans l'art informel moderne se retrouve ce goût à s'installer entre deux arts, pour arriver à cette unité des arts comme performance et ainsi attraper au spectateur. Plier-déplier, envelopper-développer, seraient les constantes de cette opération. Dans l'architecture du Palais de Foires va se procéder ainsi à travers des procès d'intensification, de plie de la ma-

¹⁹ Gilles DELEUZE, *El Pliegue (Leibniz y el Barroco)*, Paidós estudio, Barcelona, 1989.

²⁰ Gilles DELEUZE, *ibidem*.

tière. Cette intensification va se traduire dans le traitement tant de la peau des différents volumes que conformément à l'édifice comme dans l'importance donnée à la répétition des éléments, qui tiendront à articuler selon les différents moyens et matériaux, et à s'étendre sur le territoire suivant le même concept.

Si le Mouvement Moderne avait évalué de préférence la surface plate comme endroit pour développer son caractère d'objet abstrait, sans attribuer une excessive importance à la texture du matériel, à partir des années cinquante ce plan va souffrir un subtil procès de décomposition au nom d'une fragmentation volumétrique et une accentuation de sa texture. Alors, les rencontres entre les divers matériaux, la parution de rythmes répétitifs et patents qu'en principe ne devront pas répondre fidèlement à une interprétation de l'espace intérieur, vont constituer quelques-uns des leitmotifs de cette nouvelle forme d'envisager l'architecture.

Ces fragmentations et rythmes se situeraient dans un plan conceptuel fournisseur d'ordre par soi-même, ils seront capables d'articuler dans beaucoup d'occasions le caractère global de l'édifice, qui transcendera, dus à ces aspects sériels, son programme ou fonction déterminées, pour se convertir en objet significatif. Dans la musique sérial, la texture d'un son sera capable par soi-même d'être indépendante et se convertir en un des motifs principaux de la composition. Il ne s'agit pas de n'importe quel moment de récupérer la décoration comme texture sur une surface préalablement structurée, sinon de faire usage du propre matériel accentuant ses qualités intrinsèques, le pliant et le dépliant infiniment et le faisant dialoguer, parfois brutalement, avec d'autres matériaux, altérant même sa logique constructive immédiate, cherchant ce procès d'intensification sémantique singulière, pour produire une unité collective d'un autre ordre.

Quand les objets architectoniques se signifient allégoriquement et sont prolongés selon toute une maille de relations naturelles, ils débordent son cadre pour entrer dans un cycle ou une série, et sa signification se trouve chaque fois plus condensée, intériorisée, enveloppée dans un ressort que nous pourrions dénommer personnelle. Ces objets ne sont jamais une essence ou un attribut, sinon des événements qui ont un rapport avec une histoire, avec une série. (Ici le mot série devrait être interprété comme histoire, comme récit interrompu mais reconnaissable dans le temps et l'espace).

C'est la façon dont se raconte le Palais de Foires et Congrès de Málaga, comme l'unité d'une matière où le plus petit élément est le pli, non le point, qui jamais est une partie, sinon une simple extrémité de la ligne. Pour cela les parties de la matière sont des masses ou des agrégés, comme corrélat de la force élastique compressive. « ... La matière-pli est une matière-temps, dans laquelle les phénomènes sont comme une décharge continue d'une infinité "d'arquebuses à vent". Conception musculaire de la matière, avec la déclenche partout. Plier n'est pas l'opposé à déplier; il s'agit de tendre-détendre, contracter-décontracter,

compresser-exploiter (non condenser-raréfier, qui impliquerait le vide) ». ²¹

La couleur comme matière

Le Palais de Foires et Congrès fait de la couleur un de ses principaux instruments de projection, l'utilisant de forme multiple dans le terrain esthétique, structural et spatial. Cet aspect fournit un de ses essentiels attributs à l'édifice, se présentant comme concept qui mérite une analyse.

Après parcourir les différentes parties et espaces de l'édifice, nous pourrions définir, quant à l'usage de la couleur, des divers types différenciés :

- La couleur « artistique ».
- La couleur « technologique ».
- La couleur « de passage ».
- La couleur « métallique ».

Ces quatre types de couleurs contribuent en tout moment à la perception générale et particulière de l'édifice et elles se montrent toujours interconnectées, juxtaposées, agissant comme un code superposé aux différentes parties de l'édifice, intrinsèque aux mêmes dès le début, et destinées à nous offrir constamment un haut degré d'information différenciée.

LA COULEUR « ARTISTIQUE »

Constructivement localisée en paramètres, sols et types différents de faux plafonds. Sa codification se déroule fondamentalement dans la « palette classique » (verts et ocres), et appliquée fondamentalement sur des matériaux pierreux comme le marbre, sur plâtres et bois. Il sous-jacent une intention de montrer une certaine plasticité dès la grande variété des dépeçages, énormément originelles, appelant à l'architecture « classique », interprétant celle-ci comme le tectonique, support et cadre pour la parution des différents arts (peinture et sculpture). Il existe donc une « volonté artistique » dans l'usage non conventionnelle des matériaux et couleurs, dépeçages qui vont toujours à la recherche de la présence conceptuelle nécessaire pour que l'idée d'un « Palais » se met en évidence avec toute sa grandeur et singularité. Le luxe de l'artisanat avec toute l'intention, dès la variété. Fondamentalement utilisés aux cotes du Rez-de-chaussée et destinés à la perception proche, matériel, sensuelle, pour la part des usagers. Les éléments métalliques, pendus agissent comme transit conceptuel vers la sculpture, et en résonance avec le ton général du revêtement extérieur, toujours dans la gamme des gris.

LA COULEUR « TECHNOLOGIQUE »

Localisée dans les éléments métalliques, tant de la structure comme des installations. Face à la « couleur artistique » opère

²¹ Gilles DELEUZE, *ibidem*.

dans la palette de couleurs vives primaires et secondaires, et se manifestent principalement aux piliers et poutres. Il représente l'insertion « du moderne » sur l'ordre « artistique » antérieure. Il se fait explicite une technologie, signifiant, codifiant, donnant de l'ordre à l'espace, la forme et fonctionnellement à l'édifice à travers l'usage de la couleur. Il représente visuellement, met en lumière, codifiée, la structure interne de l'édifice, son squelette, ses nerfs principaux. Il se fait évident l'audace constructive, ils se remarquent les grandes formes ondoyées intérieures à travers des « épines dorsales » polychromées, fixées par des piliers « en v » de la même couleur (cour en jaunes, nefs d'expositions en verts, rouges et bleus, cour de décharge en bleus et rouges, selon les zones). Le double ordre duquel toujours découle le baroque se manifeste dans ce « plan divin » technologique de lignes chromatiques qui nous raconte une autre histoire, supportées par des piliers qui « flottent » sous des prismes de béton, pour nous indiquer qu'ils appartiennent plus au ciel qu'à la terre. A cet ordre chromatique est destinée, avec un grand succès, la compréhension fonctionnelle et générale de l'édifice.

LA COULEUR « DE PASSAGE »

Elle est représentée par les grands pans de murs de séparation des nefs d'expositions, avec des grandes surfaces de panneaux

« pixelés » en couleurs vives qui résonnent avec la structure, mais qui se manifestent dans une domaine conceptuel intermédiaire, une sorte de « mosaïque » contemporain en couleurs au hasard distribuées, destinées à la création de l'atmosphère, à servir comme « passage » entre le pierreux des murs et l'immatérielle de la structure.

LA COULEUR « MÉTALLIQUE »

Identifiée avec l'extérieur, et s'adaptant parfaitement à ses variations formelles et volumétriques, elle acquiert des légères différences selon les diverses parties, remarquant sur le fonds gris homogène de la grande surface de plaque nervée, le ton discrètement doré du titane (élégant, mystérieux) la structure-saillante translucide de la rentrée et surtout la marquise-arc-en-ciel, vraie métaphore extérieure de « la couleur technologique » qui nous sera révélée à l'intérieur.

En résumé, un répertoire très complet du concept de la couleur en architecture, tenant compte déjà dès la phase du projet et phénoménologiquement très important pour la compréhension fonctionnelle et l'expérience spatiale et sensorielle de l'édifice.

FINALE PRESTO : COMME UNE VAGUE

Le poisson et les vagues

Bref, l'opération iconique du Palais de Foires et Congrès de Málaga pourrait être circonscrits à l'essai de faire apparaître une double image, un concept duel qui s'érigerait par soi-même en un élément double de grande dimension symbolique : le poisson et les vagues. Celle-ci est une proposition de discernement faite dès un imaginaire en principe de caractère méditerranéen qui acquiert une conception « malacitaine » à partir de la culture du « poisson » de petite taille comme paradigme d'une certaine qualité gastronomique exclusive de ces latitudes. L'architecture, l'édifice plus important de la ville, assurant le concept populaire assumé par l'imaginaire collectif, manifesté à travers d'un déterminé degré d'abstraction, avec une certaine difficulté de compréhension contrôlée ou simplement suggérée.

Il ne s'agit pas autant d'une « architecture parlante », sinon d'un maniement subtil de formes préétablies et consacrées préalablement par un certain type d'architecture contemporaine, qu'acquerront son signifié définitif, absolument lié à une culture concrète, à travers d'une stratégie ancrée dans la certitude de la compréhension du « poisson et les vagues », par l'utilisateur immergé dans l'actuelle culture de masse. Précisément ce qui produit un élément d'éloignement et de refus dans une certaine classe architectonique spécialisée, est maintenant le point d'union, de proximité et rapprochement avec le reste des usagers de l'architecture.

La démarche qu'entreprend Ángel Asenjo dans l'architecture avec ce Palais de Foires est semblable à celle qui entreprirent les artistes dans leur passage de l'art abstrait au Pop Art. Il n'est pas question de conquérir le signifié de l'architecture avec l'articulation des éléments architectoniques pures (espace, forme et structure) d'une manière semblable à celle que voulait obtenir l'art abstrait avec les caractères physiques des matériaux (forme, couleur, texture), sinon avec l'utilisation des signifiés qui possèdent pour les gens ces mêmes éléments architectoniques ou, plus facilement, avec des éléments extra-architectoniques qui aient un signifié plus riche et plus claire. Les gens ne comprennent pas, ni sont pas intéressés à appréhender, le signifié des édifices, obtenues avec des « justifications » architectoniques, comprises seulement par les architectes.

Venturi avait raison

Dans son livre *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*, Robert Venturi parlait essentiellement d'architecture, mais en attaquant certains préjugés et attitudes, généralement celles qui concernent aux « ... limites de l'architecture et l'urbanisme modernes orthodoxes, et particulièrement les lapalissades des architectes qui invoquent l'intégrité, la technologie ou la programmation électronique comme des buts de l'architecture et les popularisâtes qui colorient « notre chaotique réalité avec des

contes de fées » et annulent les complexités et les contradictions qui sont indissociables de l'art et de l'expérience (...). Je préfère les éléments hybrides aux pures, les délicats aux limpides, les dénaturés aux droits, les ambigus aux articulés, les tergiversés qui sont impersonnels à la fois aux ennuyeux qui sont à la fois intéressants, les conventionnels aux dessinés, les intégrateurs aux excluants, les redondants aux simples, les anciens qui sont au même temps innovateurs, les inconsistants et équivoques aux directes et clairs. Je défends la vitalité confuse face à l'unité transparente. J'accepte l'absence de logique et je proclame la dualité. Je défends la richesse de signifiés au lieu de la clarté de signifiés, la fonction implicite à la fois que la fonction explicite. Je préfère « l'un et l'autre », au lieu de 'l'un ou l'autre', le blanc et le noir, et quelquefois le gris, au lieu du blanc ou du noir. Une architecture valable évoque beaucoup de niveaux de signifiés et se centre dans beaucoup de points : ses espaces et ses éléments se lisent et fonctionnent de diverses manières à la fois ».²²

Dans l'architecture, Venturi établit un pont entre les années soixante et l'actualité, avec « l'impasse » méga-structuraliste produit par la crise de la « Tendenza », qui considèrera bourgeois tout ce qui provient de l'apparence. De ses considérations procèdent substantiellement l'importance qu'acquiert dans l'actualité, simultanément compris, l'esthétique, le quotidien et le communicationnel (le symbolique). La communication, à côté du style et de l'image, sont les éléments plus remarquables de notre culture. Il est possible de délimiter les contours, d'indiquer la tendance générale d'une pareille révolution. Nous vivons la culture de la prééminence de l'apparence, du besoin de prendre au sérieux tout ce que les personnes sérieuses considèrent comme frivolité. Le triomphe de la forme à l'époque actuelle est la suite des fiascos des divers idéaux rationalistes, fonctionnels, qui ont marqué la modernité.

Le Palais de Foires et Congrès de Málaga s'instaure par son propre droit dans les positions théoriques dérivées de la réflexion réalisée par Robert Venturi. Son symbolisme exige l'iconicité et dépend plus ou moins d'un ensemble d'associations explicites ; il semble ce qui est et non seulement à cause de qu'il est, mais aussi par ce qu'il nous rappelle. Il s'agit d'un symbolisme « ordinaire », ancré dans la symbolique du « poisson et des vagues », nous évoquant une certaine attitude architectonique « héroïque et original », mais toujours dès une certaine ironie, étant justement cette juxtaposition des éléments contrastants — l'application d'un ordre de symboles sur l'autre — ce qui donne lieu à sa configuration finale. Dans le Palais de Foires et Congrès, le poisson agit comme décoration contrastée et même contradictoire, disposé sur un système constructif plus reconnaissable aux requises spatiales, structurales et programmatiques de l'architecture. Ce « poisson » comporte un signifié dénotatif dans le message total, et contraste avec l'expression connotative du reste des éléments, plus architectoniques (« les vagues ») de l'édifice.

²² Robert VENTURI, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelone, Ed. Gustavo Gili, 1978.

« ...Les symboles explicites, pourtant, sont considérés "anathèmes" pour les présupposés de l'architecture rationaliste, dont son identification n'arrive jamais à travers d'une communication explicite ou dénotative, mais parmi la connotation implicite dans la physionomie de sa pure forme architectonique, qui est pensée pour exprimer une fonctionnalité. ».²³

Cet enjeu iconique suggéré, qui cache la grande métaphore de ce qui est propre de Málaga à travers du poisson et les vagues, s'associe médiatiquement au caractère universel, d'usage international, qui devra posséder l'édifice, assurant un succès quant à son future « consommation visuelle » et commode « digestion formelle » par un public en principe pas spécialisé en architecture. Nous pourrions assurer pourtant que Venturi avait raison, et à notre avis, cela est une des clefs du succès du Palais de Foires et Congrès de Málaga ; une superposition sommaire de figurations suggérées au nom de la production intuitive d'une réalité symbolique, à laquelle s'adresse le principal protagoniste du procès d'acceptation sociale. Chemin gagné, *a priori*, pour une future immersion dans « les tripes », à l'intérieur de l'édifice, instant à sa définitive compréhension spatiale et fonctionnelle, partant des présupposés d'un certain « pop technologique ».

Pop et technologie

Le monde du « pop » rassemble un inventaire systématique de techniques visuelles, auquel n'est absolument pas étrange l'édifice du Palais de Foires et Congrès. Il commencera avec une accumulation de langages, peut-être son distinctif dominant, dès les couleurs vives de sa structure métallique et tubes des installations, coexistant avec des collages *quasi*-picturaux réalisés en marbre comme bas-reliefs, avec le caractère de grotte-expressionniste de ses auditoriums en bois obscur, ou avec le répertoire de sculptures conceptuelles qu'on nous présente dans la cour principale. Cette accumulation de familles diverses procède en d'occasions par opposition, en altérant les images à partir d'un contexte propre enchaînant une série de fissions sémantiques ou chocs de signifiés entre les parties, qui donnent lieu toujours à des nouvelles lectures. Il y a des situations ironiques qui parfois remuent la frontière de la parodie, retenant les formes son caractère stylistique primaire, mais étant substitué par un contenu ou un contexte totalement d'autrui.

Ses techniques emphatiques de manipulation volumétrique, tant des éléments expressifs provenant d'une certaine avant-garde comme des éléments structurels et technologiques, changes d'échelle constante, condensations des éléments caractéristiques, et surtout des répétitions, variations et sériation en fonction de l'identité des formes, acquérant la répétition un haut niveau de communication et acquérant une grande importance à un niveau informatif. Ils se forgent des phénomènes de redon-

dance informative, qui produit un certain degré de prévoyance dans l'utilisateur y compris sa grande variété, provoquant une élimination de l'improbabilité, ce qui favorise une certaine intelligibilité, en faveur de l'actif fonctionnel et de la clarté spatiale.

Le pop travaille aussi avec des symboles, dans une technique pas exemptée de la propagande, qui ne reproduit pas des choses sinon des symboles-résultats d'information et des images plastiques connues *a priori*. Les thèmes ne sont pas du tout totalement arbitraires, mais son élection est conditionnée par une acceptation des structures linguistiques de transmission et des contenus symboliques présentes dans les différents médias. C'est l'art qui dépend le plus des images générées par sa propre société.

Quand on travaille avec une certaine familiarité des objets, la condition d'étrangeté initiale qui pourrait dégager un édifice si complexe se transforme peu à peu en un répertoire résonnant avec des éléments préalablement connus, qui créent une sensation de commodité dans l'utilisateur. S'agissant d'une architecture d'architectures il existera toujours une possibilité de reconnaître dans le collage des situations que l'édifice propose.

Donc, la technologie et les éléments constructifs pas conventionnels sont assimilés populairement d'une autre façon, à la base de cette perception des objets communs soumis à une représentativité qui arrive à un certain état limite (par exemple, les coloristes tubes d'air conditionné), ne sachant jamais tout à fait quand un objet est vraiment fonctionnel ou quand il est en train d'assumer cette fonction représentative. Il y a une certaine exigence de l'attitude de l'utilisateur, qui sera enchanté à l'heure de pouvoir compléter l'œuvre d'un mode associative. Cette ambivalence entre art et réalité produit un inévitable rapprochement au spectateur vers une technologie et un système constructif qu'autrement serait senti comme imposition « technocratique ». Nous pourrions dire qu'il cesse d'exister un ordre esthétique immanent et substantiel lié à la structure de l'objet, pour laisser passer une riche ambivalence qui s'instaure confortablement entre art et réalité. Alors, le propre matériel avance au premier plan, et la multiplicité d'un artefact, plus que le sérieux d'un édifice aide à la compréhension sociale de l'architecture et de l'espace, à sa jouissance et à un dépliement naturel de sa fonctionnalité. Tout un succès de la part de l'architecte, après la conquête de la communication avec la société.

« Comme une vague » ou l'éloge de la forme

Le Palais de Foires et Congrès de Málaga est un édifice que nous avons déjà fait part de nous-mêmes, il a arrivé à pénétrer dans nos vies et à être assumé par la société d'une manière plus que naturelle, étant ce fait absolument pas trop habituel dans l'architecture et beaucoup moins fréquent par les temps qui courent.

Dès cet entendement de l'édifice, j'aimerais commenter que sa perception produit en quelques occasions un agréable état d'esprit, que dans quelque moment nous peut amener à nous rappeler une chanson de Rocío Jurado, laquelle affirme : « Comme une vague ton amour entra dans ma vie, comme

²³ Robert VENTURI, Denise Scott Brown & Steven Izenour, *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelone, Ed. Gili Gaya, 1978.

une vague de feu et de caresses, d'écume blanche et son des conques, comme une vague... ».

Une dernière réflexion sur ce phénomène nous fait déboucher indéfectiblement, encore une fois, vers l'actualisation du concept de forme. Un sociologue contemporain de l'importance de Michel Maffesoli est très clair à cet égard : « ...L'idée de forme est ce qui permet la meilleure intégration possible dans ce divin qui est le social. (...) il existe une religiosité indéniable dans la société contemporaine. Il s'agit d'une religiosité un peu païenne, qui s'assoit essentiellement sur la remise d'images, de symboles, de rites, et qui trouvent dans le jeu des formes une excellente expression. De même que dans les sociétés tribales, l'union se produit autour des images, des objets. Toujours il y a quelque chose qui à partir du visible atteint le transcendant ».²⁴

La forme est une force d'attraction. Elle met l'accent, elle fait caricature, elle exagère le trait, elle encourage la créativité, et c'est ainsi qu'elle met en évidence l'invisible, le souterrain, l'occulte, le subliminal, que la science officielle a très grandes difficultés à remarquer, pour l'intégrer dans son analyse hyper-rationaliste et déductif. À force d'analyser, de disséquer, de distinguer, la pensée moderne a oublié que le tout possède une force spécifique qui est quelque chose de plus, qualitativement différente de la somme de ses parties. Il existe un mystère du tout, et celui-ci fait visibles quelques éléments qu'autrement seraient invisibles, il permet unir entre eux les initiés, c'est-à-dire ceux qui communient avec cette « agglomération instauratrice de formes ». La forme agrège, réunit, modèle une unicité, laissant à chaque élément l'autonomie qui leur est propre, constituant au même temps une indéniable organicité, où l'ombre et la lumière, l'ordre et le désordre, le visible et l'invisible entrent en synergie pour générer une statique mobile que surprend sans cesse à l'observateur, et qui pose un problème épistémologique duquel nous commençons à entrevoir les conséquences. Maffesoli apostille encore une fois :

« ...La forme souligne, caricature, met l'accent sur le procès dominant et c'est ainsi qu'elle permet de prendre conscience du soustrait psychique qui apporte tout son sens à la figure spécifique d'un moment déterminé. Le renouvellement de la forme est le renouvellement du concept. Un paradigme fait société. La forme est formante, fait une société, fonde une communauté, elle est symbole. La forme bloque mais au même temps permet la vie. Plus que ceci indéfini que possède le sublime, l'effort pour lui donner de la forme c'est celui qui fait civilisation. »²⁵.

Les conduites, le comportement social, la gestualité corporelle, les différentes manières d'être, les formes d'expression et même les différences linguistiques, pour ne pas mentionner le style de pensée, tout s'enracine dans la nuit de l'histoire et dans l'inscription spatiale, tout ceci confectionne une « forme archétypique » à partir de laquelle il y a encore des contours à

voir et dont les conséquences sont encore difficiles d'apprécier, mais elles ne peuvent plus être ignorées, étant si puissant son resurgissement dans l'univers contemporain. C'est la force de la forme : quant il s'impose une émotion collective les volontés individuelles s'orientent, et de cette façon elle fait société.

Le Palais de Foires et Congrès de Málaga a été le grand enjeu de Ángel Asenjo. ¿C'est celle-ci, alors, une fois contrasté son succès, la meilleure façon dans laquelle l'architecte devrait concentrer l'architecture ? La même question contient une exigence de certitude et d'assurance qui la convertit en irrésoluble. Paraphrasant à Diego Fullaondo dans son travail sur l'architecte Claude Parent, « ...l'architecture avance avec un autre type de réponses provisionnelles et approximatives : la proposition de l'architecte est toujours un enjeu. Un enjeu qui peut se construire sur la base de quelques contextes ou d'autres. Mais pour ceci, elle ne perdra pas ni gagnera pas sa condition première d'enjeu, d'hypothèse. Malgré ce que peuvent apparenter certaines situations très claires, la maxime importance d'un contexte déterminé, n'est pas assez pour obvier ou nier l'existence de l'enjeu, le saut dans l'inconnu, le risque qu'accompagne toujours l'acte créatif qui déchaîne un projet. Cet enjeu ne se limite pas à essayer d'établir quels contextes doivent être considérés importants pour construire une proposition architectonique, mais ce qui concentre son effort à l'invention du mode dans lequel l'architecture est capable et responsable de produire une réponse à une complexe trame de contextes, usant pour ceci son outil spécifique : la forme. 'Forme' qui matérialise son enjeu, 'forme' sur laquelle retombe la capacité explicative des hypothèses que l'architecte formule, 'forme' qui convertit l'architecture en l'infrastructure spatiale qui organise l'activité humaine ».²⁶

COMMENTAIRE FINAL

Le Palais de Foires et Congrès de Málaga est un édifice extrêmement important, et contient des aspects substantiels et complexes référants à l'architecture contemporaine, que nous avons osé à expliquer et à interpréter tout au long de ces pages.

Il représente un modèle de pensée et d'action pour la créativité architectonique, et un résultat particulièrement nécessaire à Málaga pour la définitive ouverture de la ville au langage de l'architecture contemporaine, à sa compréhension, et à son acceptation.

La position élue par son architecte, Ángel Asenjo, représente le courage quant au dessin et l'enjeu décidé pour le langage de la contemporanéité, pour la complexité de la forme, attribut toujours fondamental à l'heure de nous montrer une bonne architecture.

Une forme qui, *comme une vague de feu et caresses*, dans ce cas, pénètre dans nos vies pour améliorer notre expérience architectonique.

Version de MARÍA JOSÉ JIMÉNEZ TOMÉ

²⁴ Michel MAFFESOLI, *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós estudio, 1997.

²⁵ Michel MAFFESOLI, *ibidem*.

²⁶ Diego FULLAONDO, *op. cit.*.

Javier Boned Purkiss

Né à Madrid en 1959. Il est architecte de l'École d'Architecture de Madrid (1989) et il est titulaire d'un Doctorat en Architecture par l'École mentionnée (2004) avec une thèse qui établit les rapports entre la musique sérielle et l'architecture des années cinquante et soixante. Il a développé son activité professionnelle comme architecte à Málaga et province, ayant construit de nombreux édifices tant de caractère public que privé. Il a reçu la mention d'Honneur du Prix Málaga d'Architecture de 1995 et le Prix Málaga d'Architecture en 2009 dans la modalité d'Architecture Industrielle.

Il a été professeur de Projets Architectoniques à l'École d'Architecture de l'Université Internationale SEK de Segovia (1998–2000), et à l'École d'Architecture de l'Université du Pays de Galles, dont le siège se trouve à Málaga (2000–2005). Dès le cours 2005–2006 il est Professeur à l'École Technique Supérieure d'Architecture de Málaga, où il donne des cours de Théorie et d'Histoire de l'Architecture, étant le Coordinateur d'Études de 2006 à 2009.

Ángel Asenjo Díaz

Né à Málaga en 1946. Il étudia Architecture et urbanisme à l'École Technique Supérieure d'Architecture de Madrid, achevant la carrière en 1972. Après des années d'apprentissage professionnel à Madrid, en 1976 il créa le Cabinet d'Architecture A. Asenjo et Asoc. S.L., lequel, étant toujours sous sa direction, a travaillé de façon ininterrompue à Málaga réalisant de très nombreux et remarquables projets de planification urbaine et architecturale.

Entre les projets urbanistiques réalisés il faut faire mention des relatifs à la gestion de l'expansion de l'Université de Málaga, de la Marina de Arraijanal et du Campo de Golf Rojas Santa Tecla dans la Zona Bahía de Málaga, ceux des Secteurs de Teatinos, Morillas, Bizcochero-Capitán et Cañada de los Cardos dans la Zona de Teatinos et beaucoup d'autres qui se trouvent à Málaga. Dans la Costa del Sol il a effectué plusieurs projets entre lesquels nous soulignons les gestions de Torreblanca del Sol à Fuengirola et Mijas, une partie de Nueva Andalucía à Marbella, Playa Fenicia à Vélez-Málaga et Borondo-Guadalquitón à San Roque, notamment, et ailleurs en Espagne nous faisons la remarque de l'élaboration du Conjunto Turístico à Mogar, dans Las Palmas, entre d'autres et en Afrique il a rédigé la gestion du Nouveau Campus de l'Université de Rivers State à Port Harcourt, à Nigéria.

Tout de même, parmi les projets architectoniques rédigés, nous mettons en évidence le Palais de Foires et Congrès de Málaga, les Centres Commerciaux Rosaleda et Málaga Plaza, les Édifices Horizonte et Villa Trini, les Centres Logistiques Cofaran et Lidl, tous eux à Málaga ; les Conjuntos Residenciales Turísticos Playas del Duque et les Granados à Marbella, entre beaucoup d'autres. Actuellement il est en cours de planification des Facultés, Dortoirs et les Édifices Singuliers du Nouveau Campus de l'Université de Rivers State à Port Harcourt, à Nigéria, tout ceci comme partie d'une œuvre assez large.

En plus de son intense activité professionnelle il a participé à des séminaires et des cours, transmettant ses connaissances ; il a publié des articles dans des revues et publications spécialisées en architecture et urbanisme.

Il a reçu aussi plusieurs prix par ses travaux de gestion urbanistique et par les édifications architectoniques réalisées. Il est membre en titre de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga et aujourd'hui il continue à développer intensément son activité professionnelle.

EDITADO CONJUNTAMENTE CON EL LIBRO
VEINTIDÓS VISTAS DE UN PALACIO, CON MOTIVO
DEL XV ANIVERSARIO DE LA INAUGURACIÓN DEL
PALACIO DE FERIAS Y CONGRESOS DE MÁLAGA

MARZO 2018

