



proyecto, progreso, arquitectura

ISSN: 2171-6897

revistappa.direccion@gmail.com

Universidad de Sevilla

España

García-Diego Villarías, Héctor; Villanueva Fernández, María
LA CONSTRUCCIÓN COMO FRONTERA DE LA FORMA: EL LABERINTO DE ANDRÉ
BLOC EN CARBONERAS

proyecto, progreso, arquitectura, núm. 8, mayo, 2013, pp. 58-71

Universidad de Sevilla

Sevilla, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517651581005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LA CONSTRUCCIÓN COMO FRONTERA DE LA FORMA: EL LABERINTO DE ANDRÉ BLOC EN CARBONERAS

A CONSTRUCTION AS A FRONTIER OF FORM: THE LABYRINTH OF ANDRÉ BLOC IN CARBONERAS

Héctor García-Diego Villarías; María Villanueva Fernández

RESUMEN El polifacético arquitecto de origen argelino André Bloc, tras ensayar en varias ocasiones en su jardín de Meudon algunas soluciones plásticas habitables, insertó una de sus esculturas habitáculo en una de las playas almerienses de Carboneras. La construcción, conocida popularmente como 'El Laberinto', constituye una obra singular del patrimonio arquitectónico español del siglo pasado y una muestra ejemplar del esfuerzo de integración entre arte y arquitectura. Pero sobre todo, esta insólita vivienda supone un testimonio extraordinario respecto a la frontera que separa arte y arquitectura y restringe una hipotética coalescencia entre ambas: el hecho constructivo marca un límite que, aunque variable, resulta ineludible.

PALABRAS CLAVE André Bloc; Carboneras; El Laberinto; construcción; escultura

SUMMARY After trying some habitable, sculptural solutions in his garden at Meudon, on several occasions, the multifaceted architect of Algerian origin, André Bloc, built one of his habitable sculptures at one of the beaches of Carboneras, in Almeria. The construction, popularly known as "The Labyrinth", constitutes a unique work from the Spanish architectural heritage of the last century and is a prime example of the force of integration between art and architecture. However, above all, this unusual house represents an extraordinary testimony with respect to the frontier that separates art and architecture and which restricts a hypothetical coalescence between both; the constructive fact defines a boundary which, although variable, is inescapable

KEY WORDS André Bloc; Carboneras; The Labyrinth; construction; sculpture

Persona de contacto / Corresponding autor: hgarcia-die@unav.es. Arquitecto, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra.

1. El Laberinto en 1964.



1

En la década de los años sesenta, el pequeño pueblo almeriense de Carboneras vivió lo que podría denominarse como su 'edad de oro'. Una numerosa colonia de extranjeros empezó a frecuentar cada vez en mayor número, y cada vez con mayor asiduidad, este pequeño rincón de la periferia peninsular. Se dio así lugar a un nuevo punto de confluencia fortuita de foráneos ilustrados en un lugar específico de la geografía española.

En aquellos años, Carboneras fue un foco cultural de la categoría de Cadaqués¹ o Ibiza². Allí llegaron un buen número de extranjeros deseosos de experimentar de primera mano las supuestas bondades de aquel mágico lugar. La primera en fijarse en esa localidad de pescadores y en afincarse ahí fue la francesa Dominique Aubier.

Luego llegaron muchos otros, como el venezolano Jesús Rafael Soto, los argentinos Julio Le Parc y Antonio Asís, el griego Vassilakis Takis –en compañía de su mujer la alemana Do König Vassilakis–, la francesa Denise René, –la galerista de todos ellos– y el alemán Hans Hartung junto a su mujer, la noruega Anna–Eva Bergman. El resultado es un crisol de nacionalidades difícilmente repetibles en cualquier otro lugar del país.

Una de las obras más excepcionales en la Carboneras de los años sesenta es la del argelino André Bloc³. Conocida habitualmente como El Laberinto (figura 1), la casa que Bloc construyó en Almería es sin duda una de las arquitecturas más llamativas y dispuestas para la reflexión. La obra de este artista pluridisciplinar supuso una apuesta valiente y novedosa en el panorama

1. Además del genio Salvador Dalí, uno de los nombres más comúnmente asociados a la imagen del Cadaqués bohemio de los cincuenta y sesenta es Marcel Duchamp. Otro ejemplo significativo es el de los artistas Dieter Roth y Richard Hamilton. Por no mencionar la creación de la Galería Cadaqués a comienzos de los años setenta a cargo del arquitecto Lanfranco Bombelli.

2. Valga como ejemplo de esta época la formación del Grupo Ibiza 59, un insólito club de pintura abstracta formado por Erwin Bechtold, Hans Laabs, Katya Meirovsky, Bob Munford, Egon Neubauer, Antonio Ruiz, Bertil Sjöberg, Heinz Trokes y Erwin Broner. Más tarde, se sumaron Haubensanck, Sansegundo y Thompson.

3. André Bloc nace en Argel en 1896. Aunque tan sólo dos años después de su nacimiento se traslada a París, su sensibilidad plástica hace pensar que recibió un importante estímulo originario de su lugar de procedencia. No obstante, huelga decir que es casi imposible establecer una relación directa entre su obra y sus orígenes, aunque tal vez pudiera interpretarse que se trata de uno de esos uniformes que las teorías artísticas y psicológicas han utilizado recurrentemente. Pues lo cierto es que las semejanzas plásticas entre algunas de sus apuestas escultóricas y la arquitectura de barro y adobe propia de su lugar natal son evidentes en algunos casos. Sobre la biografía de André Bloc, Cfr. Migayrou, Frédéric: *Bloc Le Monolithe Fracturé*. Orléans: Éditions HX, 1996.

2. *El Laberinto* en 1964.

3. André Bloc.

arquitectónico de aquellos años. Si bien, por otro lado, puede decirse que el autor no dispuso de un respaldo de medios suficiente que lo diera a conocer entre sus colegas españoles⁴.

Pero además, esta construcción constituye la cúspide en la carrera artística de Bloc dada su prematura muerte⁵ tan sólo dos años después de su edificación. *El Laberinto* pasará a ser su primera escultura ideada para ser vivida y finalmente habitada, culminando, al menos en parte, una intensa trayectoria investigadora iniciada a finales de la década de los 50. Un proyecto artístico global que discurría sobre la línea fronteriza que separa y une arquitectura y escultura.

Ha solido destacarse su figura por su esfuerzo integrador de todas las artes con lo que en Carboneras podría haber descubierto un lugar en el que todas ellas podrían convivir con naturalidad. De hecho Carboneras se convertiría en el lugar ideal para hacer realidad una de sus ensoñaciones informes, para materializar una de sus "esculturas habitáculo" en la casa que se ha convertido hoy día en uno de los principales reclamos turísticos de la localidad. Así recoge este hecho Juan Manuel Bonet:

"El escultor André Bloc, alma de las revistas L'Architecture d'Aujourd'hui y Art d'aujourd'hui y pionero de la integración de las artes, se construyó, al borde del mar, una fascinante vivienda-escultura de cal blanca de carácter orgánico, la Casa del Laberinto, también conocida como «El Capricho», que todavía se alza ahí como su

*testamento artístico, ya que Bloc fallecería accidentalmente en 1966 en la India"*⁷.

No debe desdeñarse el hecho de que André Bloc no ahorrra esfuerzos en la tarea de investigación y difusión de sus ideas. No en vano en 1930 funda *L'Architecture d'Aujourd'hui*—publicación que presidiría hasta su muerte—, una de las revistas más influyentes y de mayor calidad del panorama europeo del siglo XX. Y años más tarde, en 1949, y como resultado de su afán particular por aunar y buscar puntos de conexión entre diferentes disciplinas artísticas y técnicas, nace *Art d'Aujourd'hui*.

Dos publicaciones periódicas orientadas a temas diferentes que dibujan a la perfección la bicefalía que caracterizaba el pensamiento de Bloc. El arquitecto fundó y dirigió una revista volcada hacia la arquitectura y otra hacia el arte, las cuales convivían y se complementaban en la mente de su "alma", como diría Bonet. Dos eficaces herramientas de transmisión y, quizá sobre todo, de exploración; así al menos podría desprenderse del hecho de que, precisamente de esta época, su trabajo personal comenzara a adentrarse en el campo escultórico con influencias claras de Henry Laurens⁸.

Un perfil vocacional que, sin embargo, no es novedoso en absoluto. Los ejemplos de arquitectos de prestigio que dirigieron o alumbraron revistas de arquitectura o arte son numerosos, y muchos de ellos son coetáneos al caso de Bloc. Casos particulares determinados por aspectos biográficos específicos, pero de los que, con carácter general, pueden extraerse muy fértiles relaciones

4. El único artículo editado en España en el que se presente la casa, y del que el autor de este artículo tiene constancia, es en el nº 71 de la revista *Arquitectura*.

5. Rafael Lorente habla de la llegada de Bloc a Carboneras, de la construcción de "El Laberinto" y de lo útil que podría haber sido su ayuda de no ser por su muerte prematura: *"Entre los judíos tan en boga entonces intimé con André Bloch (sic), escultor, arquitecto y director de la revista parisina Architecture (sic) et Art d'Aujourd'hui. Edificó una casa, interesante y atractiva en extremo, muy cerca de la playa, a la que puso el expresivo nombre de El Laberinto. Me tomó Bloch (sic) cariño y me dio excelentes consejos sobre cómo preservar Agua Amarga y sus alrededores, entranando a hombres y mujeres en el medio ambiental. Sin embargo, estaba escrito que no pudiéramos contar con su colaboración, pues meses más tarde moriría en Nueva Delhi, al despenarse desde lo alto de un templo que estaba visitando"*. Lorente, Rafael: *Thalassa*. Maracena (Granada): Instituto de Estudios Almerienses, 1994, p. 101.

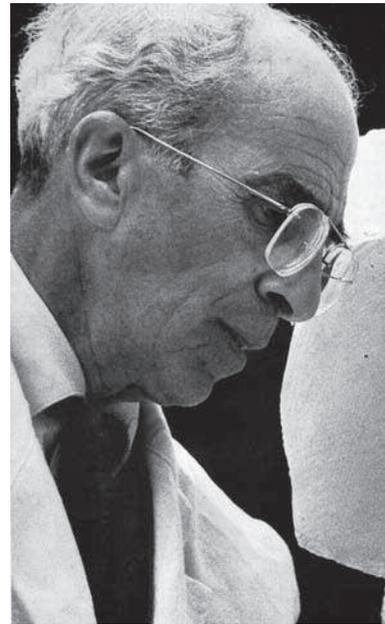
6. "Esculturas habitáculo" es el término que utiliza la revista *Arquitectura* cuando presenta el proyecto de la casa en carboneras de André Bloc. Cfr. "André Bloc". En *Arquitectura*. Noviembre 1964, Nº 71. p. 28.

7. Bonet, Juan Manuel: "Hans Hartung: la línea española". En Hernández-León, Juan Miguel; Bonet, Juan Manuel; Kaiser, Franz-W: *Hans Hartung Esencial*. Madrid: Consorcio del Círculo de Bellas Artes, 2008. p. 23.

8. Henri Laurens (1885-1954) conocido especialmente por su escultura cubista, fruto de su temprana relación con Braque y Picasso, es uno de los pocos escultores no extranjeros de esta vanguardia afincados en París. En la década de los años veinte abandona la geometría cubista y comienza a emplear cada vez más oscilaciones y líneas curvas en sus obras, haciendo del desnudo femenino uno de sus principales motivos. Cfr. Durozi, Gérard: *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*, Madrid: Akal, 1997. p. 376; Preckler, Ana María: *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Complutense, 2003. pp. 564-565.



2



3

entre el papel cuché y la experiencia profesional. Es el caso de Luigi Moretti⁹, quien mediante la revista *Spazio*¹⁰ mostraba las experiencias de la arquitectura escandinava; o el de Giancarlo de Carlo, quien a través de *Spazio* e *Società* se aproximó a la historia de la disciplina desde una vertiente antropológica e incluso participativa.

La consolidación de este perfil intelectual, a caballo entre arquitectura y arte, lleva a Bloc a una actividad frenética en los años 50. En 1951 dirige en París la formación del *Groupe Espace*¹¹, una agrupación de intelectuales con objetivos artísticos, arquitectónicos, urbanísticos y sociales. Se trata de un hecho relevante en los acontecimientos que después se sucederían en Carboneras, ya que buena parte de este círculo de artistas acabaría desembarcando

en la pequeña población almeriense. Entre sus filas, pintores, escultores o arquitectos como Jean Dewasne, Etienne Bóthy, Jean Gorin, Félix Del Marle, Edgard Pillet, Victor Vasarely, Nicolas Schöffer y el propio André Bloc.

Pero además, en 1953 comienza a exponer de manera individual¹², y en 1955 funda su tercera revista, *Aujourd'hui*¹³. En la segunda mitad de la década de los cincuenta comienza una intensa actividad expositiva, que le lleva a viajar por todo el mundo¹⁴. En ese mismo periodo, además, realiza esculturas monumentales en Meudon, París, Marly, Beirut y Teherán. A partir de 1959 trabaja estrechamente con el reputado arquitecto Claude Parent, con quien establecería una fructífera relación tanto profesional como personal¹⁵.

9. Para profundizar en las claves de la relación de Moretti con su revista, se recomienda el artículo Bucci, Federico: "Painted Words". En Bucci, Federico; Mulazzani, Marco: *Luigi Moretti: works and writings*. New York: Princeton Architectural Press, 2002. pp. 136-155. Además, en este mismo sentido, Cfr. Garnica, Julio: "1950-1953: La alternativa de Spazio". En Pozo, José Manuel (Coord.); García-Diego, Héctor (Coord.); García, Izaskun (Coord.): *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*. Actas preliminares. Pamplona: T6. Ediciones, 2012.

10. Aunque sólo llegaron a publicarse siete números desde su lanzamiento en julio de 1950, y que la revista no gozara de la popularidad propia de otras publicaciones similares de su país, en los últimos años se ha producido un reconocimiento hacia su notable calidad y singularidad.

11. El manifiesto se publicará en 1952 en el catálogo del Salon des Réalités Nouvelles (Salón de las Nuevas Realidades). Cfr. Durozi, Gérard: *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*, Madrid: Akal, 1997. p. 569. Fue publicado además en el número 8 de *Art d'aujourd'hui* de octubre de 1951. El grupo acostumbraba a emplear diferentes técnicas orientadas a lograr integrar las obras artísticas en escenarios arquitectónicos concretos. Entre todos ellos, André Bloc es uno de los ejemplos más fieles a este propósito, utilizando elementos de grandes dimensiones como el mosaico, la tapicería o el vitral.

12. La primera exposición individual será en la Gallerie Apollo de Bruselas, y poco después en la parisina Galerie Denise René.

13. Sobre esta revista, Cfr. Colomina, Beatriz; Buckley, Craig: *Clip/Stamp/Fold: The Radical Architecture of Little Magazines 196X - 197X*. Barcelona: Actar, 2010.

14. Un ejemplo especialmente reseñable es la organización en 1957 de la muestra itinerante "Intégration des Arts dans l'Architecture" que se exhibió en Marruecos, Francia y Alemania.

15. Aunque su relación siempre gozó de buena salud, parece que surgieron ciertas desavenencias en el transcurso del diseño de la casa del propio Bloc en Antibes. Cfr. Migayrou, Frédéric: "The Definition of a Critical Architecture". En Johnston, Pamela (Ed.): *The function of the oblique: the architecture of Claude Parent and Paul Virilio, 1963-1969*. London: Architectural Association Publications, 1996. p. 60.



4

4. *Sculpture Habitable I*, 1962.5. *Sculpture Habitable I*, 1962.6: Interior de la *Sculpture Habitable I* con la intervención del artista Roger Tallon.

5



6

Con lo que, en conjunto, puede considerarse que la década de los cincuenta resulta crucial en la forja y crecimiento del carácter inconformista, experimental e investigador plástico propio de la figura de Bloc. Unos años que servirán de sustrato fértil para que, en la década posterior, sus planteamientos dieran un salto en calidad y ambición. De modo que desde principios de los años sesenta André Bloc comienza a trabajar en el desarrollo de un tipo de escultura de líneas informes ideada para ser habitada. Una investigación formal cuyo material de trabajo no será otro que la combinación disociada de materia y espacio, y que tendrá su primer ensayo a escala real en la casa-escultura que André Bloc construye en 1961 en el jardín de su propia vivienda en Meudon, a las afueras de París.

Una obra que pronto se verá acompañada por algunas más, convirtiendo el jardín francés de Bloc en un auténtico *atelier* al aire libre al albergar una parte inalienable del proceso de investigación formal que culmina con la casa en Carboneras. La actitud reactiva de Bloc le lleva a trabajar en la línea de configurar espacios habitables desde concepciones plásticas radicales, llevando las capacidades de los materiales de construcción hasta sus límites físicos, quizá como respuesta intencionada a la situación de la arquitectura de su tiempo¹⁶ que consideraba decepcionantemente anquilosada. Esta posición inconformista es recogida por Bruno Zevi en su obra clásica *Historia de la arquitectura moderna*:

“El escultor André Bloc, tras comprobar el agostamiento progresivo de los «espaces architecturés», imagina la hipótesis de cambiarlos por «espaces sculptés» habitables (...) En este punto se produce la recuperación de anfractuosidades naturales, de cuevas troglodíticas, de casas hipogénicas, de grutas, en resumen: de cobijos espontáneos o configurados al margen de cualquier norma geométrica o cálculo técnico sancionado”¹⁷.

De modo que esta inquietud acerca de la naturaleza formal de la arquitectura le lleva a profundizar en el estudio de las posibilidades de tornar escultura en arquitectura. Aunque quizá pueda tener más sentido entender esta obra como intento por reivindicar un mayor esmero en la apuesta por la originalidad en el campo de la arquitectura a través del ejercicio de experimentación puro: lo que él denominaba *reserches architecturales*¹⁸. Un proceso investigador que le llevará a cosechar resultados dispares

y llamativos, y que terminaría por germinar en *El Laberinto* de Carboneras.

La primera de ellas en llegar a ser construida será la *Sculpture Habitable I*¹⁹ (figura 4). Tras numerosos ensayos en maquetas a escala, su primer sueño de atrapar un fragmento de espacio habitable a través de una envolvente ondulante y sinuosa se realiza con sorprendente lucidez en 1962. El resultado es un espacio troglodítico, que evoca la magia de los espacios hipogélicos y las cuevas habitadas de las que hablaba Zevi (figura 5).

Sin embargo, una aproximación reduccionista a esta primera escultura podría centrar su atención en el esfuerzo de Bloc por demostrar las posibilidades de la práctica escultórica a gran escala. Si bien es cierto que, seguramente, la obra no pretendía convertirse en un verdadero 'hábitat' diseñado para su ocupación ni tampoco una ambiciosa investigación constructiva. Todo lo contrario, lo más probable es que la pieza no fuera más que la piedra de toque de una investigación personal de naturaleza estrictamente formal. No obstante, y quizá lo que pueda resultar más importante, tras ella se aprecia un fondo conceptual de revisión primitiva del concepto espacial manejado mayoritariamente en aquella época, y, quizá en primer lugar, una crítica hacia una arquitectura que consideraba paralizada ante los cánones modernos. Lo que en cierto modo sitúa esta obra (y las siguientes) en una línea de trabajo que va más allá de meros asuntos estéticos, para acercarse a arquetipos vernáculos relacionados con la búsqueda de cobijo del hombre.

En este sentido, este ensayo se sustancia en la sublimación de la función protectora. Con la renuncia voluntaria a los códigos habituales manejados por la arquitectura y su construcción, es concebido únicamente para servir como una capa protectora y, por lo tanto, su vocación fundamental es la de ofrecer un marco de acogida y abrigo elemental. Precisamente esta función de cobijo liga a la arquitectura a una condición modesta por definición. Lo que respondería a la imagen de la "cabaña del ermitaño" de Bachelard de modo que el trabajo de Bloc se aproximaría a la arquitectura popular, compartiendo con ella "una feliz intensidad de pobreza" o incluso "una gloria de la pobreza". Circunstancia que "da acceso a lo absoluto del refugio"²⁰.

Este énfasis en la idea de cobijo puede constatarse en el hecho de que no existe distinción alguna de espacios en su interior que sugiera una sofisticación programática o en que, ya en términos constructivos, la propuesta evite voluntariamente proponer soluciones, planteando la creación de membranas plásticas neutras, sean cuales sean estas. Por lo que puede interpretarse que el objeto fundamental de la propuesta era el de crear, simplemente, una envolvente protectora, que luego se verá enriquecida mediante matices ligados a la percepción. Una propuesta plástica que se fundamenta en su propia contundencia. De ahí que la formalización serpentea hasta el agotamiento, aflorando caprichos de piedra por toda la galería pétreo. De hecho, incluso llega a experimentar con las posibilidades del color, proyectando diferentes tonalidades en colaboración con el diseñador y artista Roger Tallon²¹ (figura 6).

16. Para profundizar sobre las demandas de la profesión, así como la educación o el papel del artista, Cfr., Bloc, André: *De la sculpture a l'architecture*. Boulogne (Seine): Editions Aujourd'hui, 1964.

17. Zevi, Bruno: *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Poseidón, 1980. p. 398.

18. Bloc, André: *De la sculpture a l'architecture*. Boulogne (Seine): Editions Aujourd'hui, 1964. pp. 63-102.

19. Cfr. Migayrou, Frédéric: *Bloc Le Monolithe Fracturé*. Orléans: Éditions HYX, 1996. p. 56; Bloc, André: *De la sculpture a l'architecture*. Boulogne (Seine): Editions Aujourd'hui, 1964. p. 93. Además, Bernard Rudofsky eligió esta imagen para ilustrar algunos de sus argumentos en *The Prodigious Builders* —la continuación de *Architecture Without Architects* que llevó a cabo en el MOMA. Cfr. Rudofsky, Bernard: *The Prodigious Builders: Notes toward a natural history of architecture with special regard to those species that are traditionally neglected or downright ignored*. New York / London: Harcourt Brace Jovanovich, 1977. pp. 62-63.

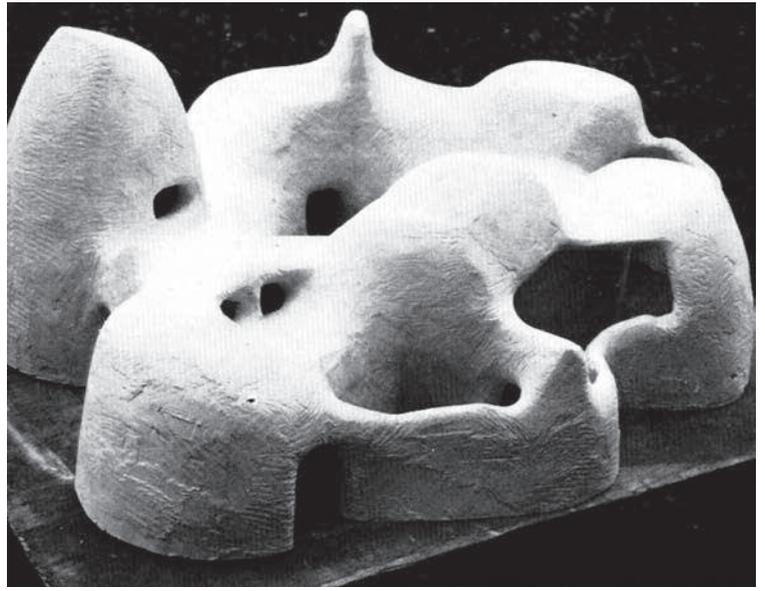
20. Bachelard, Gaston: *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. p. 48. Cita completa: "Tiene una feliz intensidad de pobreza. La cabaña del ermitaño es una gloria de la pobreza. De despojo en despojo, nos da acceso a lo absoluto del refugio".

21. Aunque cursó estudios de ingeniería, Tallon se dedicaría fundamentalmente al diseño industrial. Ambos pertenecían a la Union des artistes modernes fundada en 1921 por Robert Mallet-Stevens.

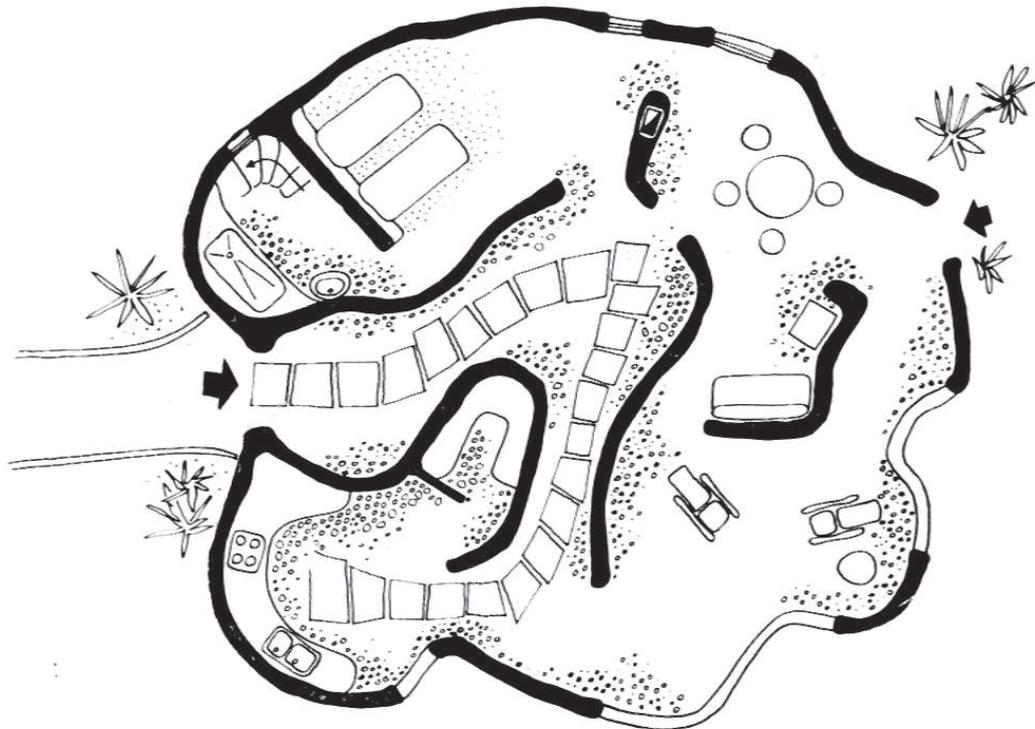
- 7. *Labyrinthe*, 1963.
- 8. Planta de *El Laberinto*.
- 9. Escultura a escala que se conserva hoy en el Centre Georges Pompidou de París.



7



9



8

Un año más tarde, en 1963 construye otra escultura a gran escala en su jardín (figura 7). Sin embargo, esta vez no la bautizará con el nombre de *escultura habitáculo*, marcando distancias de este modo con su antecesora. Paradójicamente, pasará a llamarse *Labyrinthe*, lo que en principio no guarda ninguna relación con el hecho de que la posterior casa sita en Carboneras reciba el mismo alias²². Lo cierto es que esta escultura, si bien no presentaba una cubierta continua –y por tanto difícilmente podía ser entendida como un espacio habitable en un sentido convencional–, dilata las posibilidades plásticas de este tipo de formalizaciones ‘blandas’ iniciadas en el proyecto anterior. En esta ocasión se emplea una definición del espacio capaz de distinguir diferentes zonas útiles. Una sutil diferenciación de estancias que además logra implementar un sistema secuencial que invita a recorrer la obra, de modo que la propuesta se acerca por momentos más a un trabajo de arquitectura que a uno de escultura.

Tanto el ‘laberinto’ francés como el español prácticamente se formalizarán de manera simultánea. Según relata José Manuel Rodríguez, Bloc habría tomado la decisión de construir *El Laberinto* almeriense tras un paseo por la Playa de las Marinicas en compañía de su anfitriona Dominique Aubier²³. Al parecer el episodio se produciría

cuando recorriendo juntos el gran arco que describe esta playa –entonces completamente deshabitada–, André Bloc se percató de la idoneidad que presenta este lugar para albergar una de sus esculturas habitáculo. Así, justo en el medio de la curva que describe la playa, y bajo la presencia de una cueva, Bloc establecería el lugar preciso en el que debía construirse una nueva apuesta plástica situada a medio camino entre arquitectura y escultura.

No se tiene constancia de la existencia de planos precisos sobre la casa²⁴. Tan sólo una planta aproximada (figura 8) –de un grado de definición similar al de cualquier otro estudio de escultura–habitáculo de Bloc–, que apareció publicada en la revista *Arquitectura* en 1964²⁵. Al parecer, la construcción debió hacerse con arreglo a una escultura a escala (figura 9) que se conserva hoy en el *Centre Georges Pompidou* de París²⁶, o al menos eso puede deducirse tanto del parecido evidente, como del alusivo título de la obra: *Habitación, Carboneras, España*.

Las obras de la casa de André Bloc en Carboneras dieron comienzo en 1962 bajo la supervisión de su amigo y socio el arquitecto Claude Parent²⁷. Los trabajos de construcción iniciados ese verano concluyeron un año más tarde²⁸. El contratista encargado de llevar a cabo tan insólita construcción fue un artesano de la localidad

22. Cuenta José Manuel Rodríguez Santisteban a través de un trabajo de investigación no publicado la anécdota por la que la casa que construye André Bloc en Carboneras es conocida popularmente como El Laberinto. Al parecer, tuvo su origen en un conocido personaje local, Manuel Alonso Aguado, conocido como Manuel El Cachín, quien trabajó en las obras de la casa. En conversación con su primo Diego, al ser preguntado por la extraña obra en la que estaba trabajando, El Cachín le confesó que a su parecer aquello “no tenía ni pies ni cabeza, que era un laberinto”. Desde entonces, cada vez que alguien se acercaba por la localidad a visitar la obra, aplicaban este nombre para reconocerla.

23. En el proceso de atracción de esta élite cultivada a Carboneras, responsable del florecimiento de la localidad en los años sesenta, destaca la figura de Dominique Aubier. Gracias a su labor, muchos de ellos decidieron pasar largas temporadas marcadas por el baño y el sol. Cfr. Galindo, Miguel: “Dominique Aubier: La Dama de Carboneras”. En *Axarquía*. Verano 2009, Nº 14. pp. 183–192.

24. En el archivo municipal no se registró ningún documento en relación a esta casa.

25. “Andre Bloc”. En *Arquitectura*. Noviembre 1964, Nº 71. p. 28.

26. La obra de André Bloc lleva el nombre de Habitación, Carboneras, España. Se trata de un estudio en yeso de 32 x 65 x 57 cm adquirida en 1996 por el Musée national d’art moderne / Centre de creation industrielle del Centre Georges Pompidou de París. Información encontrada en Teja Bach, Friedrich: *Arquitectura: diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*. Riehen (Basilea): Fondation Beyeler, 2005. p. 146.

27. No es necesario presentar al célebre arquitecto francés Claude Parent. Sin embargo, merece la pena destacar que él mismo reconoce la influencia que recibió de Bloc durante la década en la que colaboraron intensamente hasta la muerte del arquitecto argelino. Tal y como confiesa el propio Parent: “Estos dos edificios representaron la culminación de un interés en las formas dinámicas que había desarrollado durante mi colaboración de diez años con André Bloc. Fue Bloc quien promovió en mi verdadera educación como arquitecto”. Recogido en una entrevista personal en Scalbert, Irene; Mostafavi, Mohsan: “Interview with Claude Parent”. En Johnston, Pamela (Ed.): *The function of the oblique: the architecture of Claude Parent and Paul Virilio, 1963–1969*. London: Architectural Association Publications, 1996. p. 49. Texto original: “These two buildings represented the culmination of an interest in the dynamics of form that had developed during my ten-year collaboration with André Bloc. It was Bloc who instigated me true education as an architect”.

28. Aunque en muchas fuentes documentales se data esta obra en 1964, el testimonio de José Manuel Rodríguez parece sugerir que la obra estuvo terminada para el verano de 1963. Cfr. Vallés, J.: “El turismo en la villa de Carboneras”. En *ABC*. 5 de octubre de 1963. p. 66.

de Huercal de Almería llamado José Padua Díaz, quien con la ayuda de sus hijos José y Daniel, y varios peones procedentes de Carboneras²⁹, ejecutó esta excéntrica construcción³⁰.

Merece la pena reflexionar acerca de esta situación. Los constructores locales debían permanecer atónitos. Probablemente pasmados ante lo que entenderían como una delirante exhibición de excentricidad de algunas de esas gentes extravagantes venidas de lejos que empezaba a colmar las calles de la pequeña localidad almeriense³¹. Una situación casi estrafalaria que no detuvo las labores de edificación. A diferencia de los ensayos de Meudon, para la ejecución de esta obra se emplearon los materiales disponibles en el lugar, significando el cambio sensible de orientación de este proyecto respecto a los anteriores estudios plásticos. Algo evidente teniendo en cuenta la dificultad de los accesos a la zona, tanto por tierra como por mar. A lo que habría que añadir el empeño personal por parte de Claude Parent de utilizar solamente esos materiales naturales presentes en el entorno inmediato. Al parecer, la resolución del arquitecto en este sentido le llevó a prohibir, en un primer momento, el empleo de cualquier tipo de solución constructiva que contemplase la utilización de cementos.

Sin embargo, en este punto la propuesta de Bloc encuentra la primera frontera a su inusual trabajo plástico. El romántico ideal de modelar una escultura 'como surgida del mismo suelo', chocaba con la necesidad de dar solución constructiva a un modelo importado directamente de las manos del escultor. Finalmente, parece ser que las constantes demandas de José Padua consiguieron persuadir a Parent de la utilización de conglomerantes para la obtención de algunos morteros, llevando a los

autores a la renuncia definitiva a no importar materiales del exterior. De este modo, la envolvente continua de *El Laberinto* se construye a base de una mampostería compuesta por piedra molinera extraída directamente de las inmediaciones del lugar. Ésta es sentada con mortero de cal y arena, y recubierta posteriormente con mortero de cemento. Además, fue necesario "emplear algunos arcos de ladrillo"³², material que se utilizaría también en las bóvedas. Por último, el agua necesaria para las obras se transportaba en bidones desde el pozo situado en las inmediaciones conocido popularmente como *El Pocico*.

Por lo tanto, los encendidos sueños del arquitecto André Bloc plasmados en la radicalidad de sus propuestas, y que, como se ha visto, pretendían en algún grado superar los "anquilosados" preceptos modernos imperantes, acaban sucumbiendo a la realidad y a la necesidad de la tarea constructiva. *El Laberinto* de Carboneras, pese a constituir, sin duda, la obra más singular de la localidad de pescadores en términos formales, no alcanzó el mismo grado de particularidad en su técnica constructiva, pues había sido ejecutada del mismo modo que la arquitectura popular que lo circundaba.

Lo que, sin duda, dotó a *El Laberinto* de una riqueza conceptual mucho mayor, al ligarla, aún más, a la arquitectura vernácula, especialmente a la mediterránea. La obra Carbonera de Bloc no dista demasiado del conjunto de arquitecturas encladas, redondeadas y construidas con materiales del lugar de su entorno. Una manera de construir que revela un conocimiento ancestral, cultivado y transmitido de generación en generación, y cuya solvencia técnica es difícilmente refutable.

Se trata de un hecho nada casual, y que es habitual en muchos otros casos coetáneos al genio argelino, e

29. Como el conocido popularmente en Carboneras Francisco Ruiz.

30. Toda esta información procede del mencionado magnífico trabajo de investigación no publicado de José Manuel Rodríguez Santisteban, quien tuvo la bondad de prestar una copia a los autores de esta investigación de manera absolutamente desinteresada, y con quien además se tuvo la oportunidad de conversar en su estudio de arquitectura de Bilbao.

31. Fueron muchos más los extranjeros que de una u otra forma acabaron soltando el ancla en la Carboneras de los años cincuenta y sesenta. En ocasiones, la relación con alguno de ellos acababa dando lugar a esporádicas visitas que en conjunto conformaban un goteo constante de forasteros de los más variados lugares y profesiones, como Hans Hartung (Primer Premio de Pintura de la Bienal de Venecia de 1961), Alfred Tomatis (Gran Medalla "de Vermeil" de la ville de Paris 1962), François Villiers, (premiado en el Festival de Cannes en 1963) y Aimée van de Wiele (premio de música francés de 1963), Lady Norton (la esposa del embajador griego en España), Dumayet (de la televisión francesa), William Lewis (editor norteamericano), Leroy, Pilllet y Lacaze (pintores), Cacoub (arquitecto), Guys (constructor), el conde de Ricaumont y la señorita de la Bordería. Cfr. Vallés, J.: "El turismo en la villa de Carboneras". En *ABC*. 5 de octubre de 1963. p. 66.

32. "André Bloc". En *Arquitectura*. Noviembre 1964, Nº 71. p. 28. El artículo menciona además que las obras se concluyeron en un plazo de dos meses y medio, aunque todo hace pensar que se necesitaron dos veranos para su completa construcción.

incluso próximos a la localidad almeriense. La influencia de esa *arquitectura sin pedigrí*³³, como diría Rudofsky, se dio en muchas otras obras en la península, en casos que se le asemejan en cuanto a su escasa repercusión, pero cuyo afán de sintonización con el entorno forma parte del mejor patrimonio arquitectónico español del siglo pasado.

Así, Peter G. Harnden y Lanfranco Bombelli revitalizaron la bahía de Cadaqués³⁴ en los años 50 y 60; en Ibiza Erwin Broner, quien conoció en profundidad la arquitectura payesa en los años treinta³⁵, salpicaría la isla de casas para sus amigos extranjeros y nacionales³⁶, si bien antes construiría su propia casa en el Barrio de la Peña (1960), sobre los restos de una antigua construcción. El propio Bernard Rudofsky proyectó y construyó su propia vivienda en Frigiliana (Málaga), a la que bautizaría como *La Casa* (1972), si bien no hay que olvidar la anterior y deslumbrante *Casa Oro*³⁷ (1935) situada en la bahía de Nápoles. Por no hablar de las obras de J. A. Coderch, como la *Casa Ugalde* (1952) o la *Casa Pairal* en Espolla (1964); o incluso ejemplos formalmente más evidentes, aunque algo más lejanos, como las obras romanas firmadas por Luigi Moretti conocidas como *La Califfa*, (1957) y *La Sarracena* (1957), las cuales evidencian el mismo 'gusto' por lo escultórico y la misma atención al contexto.

De modo que la presencia del Mediterráneo es irreductible, su *arquitectura sin arquitectos*³⁸ se erige en

fondo de contraste excepcional sobre el que se perfila brillantemente esta obra. Lo que se refleja en la simplificación de elementos, el trabajo de la pequeña escala, la introducción de materiales y técnicas constructivas conocidas en el lugar, la posibilidad de integrar esporádicamente elementos del léxico vernáculo y –aunque su aprendizaje sea quizá lo más arduo– la captación de la naturalidad con la que se presenta esta arquitectura en su contexto.

El resto de elementos constructivos de *El Laberinto* siguió empleando las técnicas convencionales de Carboneras. La carpintería que precisaban los escasos huecos de la construcción se ejecutaron en madera directamente clavada a la estructura principal. El trabajo fue encomendado al artesano local, el carpintero Salvador Alcorcón Vilar, quien se encargó de solucionar los diferentes huecos de pequeñas dimensiones que salpicaban la casa. Y para el solado se utilizaron guijarros de basalto de canto rodado recogidos en una rambla cercana al lugar de las obras.

No obstante, y en clave anecdótica, quizá la utilización de ladrillo en esta obra llevara al arquitecto a 'hacer de la necesidad virtud', y explorar las posibilidades de un material de construcción directamente vinculado con el mundo de la construcción. De hecho, un año después, en 1964, la segunda escultura-habitáculo sería

33. Rudofsky explica la razón que le ha llevado a utilizar semejante término en la introducción del catálogo *Architecture without Architects* argumentando que se trata de una arquitectura sin etiquetar, desconocida y compleja, y que ha sido nombrada de muy diversas formas, como "vernáculo, anónima, espontánea, indígena, rural". El término sin pedigrí, vendría a aunar a todas ellas. Rudofsky, Bernard: *Architecture without Architects: A short introduction to non-pedigreed architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1964. p.4.

34. En total, Harnden y Bombelli construyeron 9 casas en Cadaqués entre los años 1959 y 1971, casi todas ellas insertas en el casco antiguo: Villa Gloria 1959 –para ellos mismos–, Casa Staempfli 1960, Casa Mary Calleri 1961, Casa Bordeaux Groult 1961, Casa Bombelli –o casa LBT– 1961, Estudio Mary Calleri 1964, Apartamentos Pienc 1964, Casa Fasquelle 1968, Casa Apezteguía 1971. Sus obras se convirtieron en ejemplo de referencia para algunos de los arquitectos que, poco después –y en ocasiones de manera casi simultánea– se enfrentaron a la misma tarea de construir casas en Cadaqués. Así lo reconocen –por citar un ejemplo distinguido y exitoso– Correa y Milá. Cfr. Martín Madrid, Manolo; Noguera Nieto, Anna: *El Cadaqués de Peter Harnden i Lanfranco Bombelli*. Girona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, 2003.

35. Broner recorrió la isla en bicicleta, fotografiando, dibujando y midiendo la arquitectura pitiusa. El resultado es el mítico artículo aparecido en el número 21 de la revista A.C. Cfr. Broner, Erwin: "Ibiza (Balears) Las viviendas rurales" En *AC Documentos de Actividad Contemporánea*. Primer trimestre 1936, N° 21. pp. 15–23.

36. Casa Pániker (desaparecida); Casa Couturier; Casa Louyet–Mazy; Apartament Ruhnau; Casa Marcet (Formentera); Finca Sinz; Casa Pooch; Casa Vedova; Apartaments Sandic; Casa Schmela; Casa Tur Costa; Casa Schillinger II; Casa Dodane; Casa Weber; Casa Siguan. Cfr. Torres, Raimon y otros: Erwin Broner: ciudadano–arquitecto–pintor (1898) Ibiza 1934–1971. Ibiza: Delegación en Ibiza del Colegio de Arquitectos de Baleares, 1981.

37. Para una información exhaustiva sobre la Casa Oro, incluyendo material gráfico tridimensional y planos redibujados Cfr. Baller, Inken; Hendreich, Evelyn; Schmidt–Krauer, Gisela: *Villa Oro: Luigi Cosenza, Bernard Rudofsky, 1937*, Neapel. Berlín: Westkreuz, 2008.

38. Cfr. sobre el tema en España, por ejemplo: Flores, Carlos: *Arquitectura popular española* (5 Vols.). Madrid: Aguilar, 1973; Feduchi, Luis: *Itinerarios de la arquitectura popular española* (5 Vols.). Barcelona: Blume, 1986; Claret Rubira, José: *Detalles de la arquitectura popular española*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

10. Sculpture Habitable II, 1964.

11. *El Laberinto* en la actualidad.

10 11



construida a base de este material (figura 10). Como si su necesaria utilización a gran escala en Carboneras hubiera despertado una nueva sensibilidad, Bloc se vale de este elemento, fundamentalmente perteneciente al mundo de la arquitectura, para formalizar su segundo estudio a escala real en su jardín de Meudon.

Lo que sí es más relevante es que con *El Laberinto* y la realización a escala real de sus otras dos esculturas-habitáculo, Bloc se suma a la tradición arquitectónica de largo recorrido que voluntariamente se deja 'contaminar' por otras disciplinas artísticas. Las relaciones entre arquitectura y escultura han sido constantes a lo largo de la historia –y harto estudiadas–, dejando ejemplos especialmente notables. Casos estimables muchos de ellos por significar auténticos hitos en sus respectivas coyunturas arquitectónicas o artísticas

Uno de los exponentes más conocido que llevó estas claves formales al ámbito de la arquitectura con mayor repercusión –y que, además, guarda similitudes formales evidentes con la obra de Bloc– es Frederick Kiesler³⁹. Su celeberrima *Endless House* expuesta en forma de maqueta en el MoMA a finales de los cincuenta, supuso un hito mediático notable. Su arquitectura utópica deslumbró al público visitante tanto por el sugerente empleo

de materiales diversos, como por el osado planteamiento formal.

En cierto modo, la influencia de Kiesler parece importante en la figura de Bloc⁴⁰. Su búsqueda de una arquitectura mística y mágica, ejemplificada en su *Endless House*, –aunque puesta en marcha también en muchas otras obras como el *Teatro Universal*, o en las complejas escenografías y exposiciones neoyorkinas que realizó desde los años veinte–, son pruebas palpables de la cercanía entre ambas líneas de trabajo. La trayectoria profesional de Kiesler está marcada por una perpetua exploración formal, a la que años después Bloc se sumaría entusiastamente.

No obstante, a todo este proceso exploratorio que se mueve en claves eminentemente formales, se presenta con asiduidad el interrogante de hasta qué punto puede ser minimizada la respuesta eficiente a la función por un lado, y a la ejecución material más adecuada por otro. Pero parece evidente que en el momento en el que la forma prima por encima de otras consideraciones, la arquitectura se ve desprovista de argumentos, se vacía y retorna al vacío mundo de la mera experimentación plástica. No se pretende abrir aquí un debate entre forma y función, tan manido como relevante en el debate moderno

39. Cfr. (sobre su obra) Bogner, Dieter; Noever, Peter: Frederick J. Kiesler: *endless space*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001; (sobre su biografía y contextualización) Bottero, Mario: *Frederick Kiesler: arte, architettura, ambiente*. Milano: Electa, 1996; (sobre la 'casa sin fin') Ballesteros, José Alfonso: *Frederic Kiesler: la casa sin fin 1950-59*. Madrid: Rueda, 2004.

40. Es habitual encontrar su aparición conjunta en diferentes artículos y estudios de uno y otro. Así sucede por ejemplo en el número especial de *Architecture d'Aujourd'hui* del año 2003: los artículos son Sonzogni, Valentina: "Frederick Kiesler et la Maison sans fin" (pp. 48-58) y Kraus, Eva: "Playdoyer pour une archisculpture" (pp. 58-64), ambos en *Architecture d'Aujourd'hui*, noviembre-diciembre 2002, N° 349. El mismo tratamiento en la revista *Arquitectura Viva*, en: Fernández-Galiano, Luis: "Esculturas habitadas: El retorno de Frederick Kiesler". En *Arquitectura Viva*. Enero-febrero 1997, N° 52. pp. 65-67.

sobre la arquitectura. No obstante, puede ser pertinente dibujar algunas de las presuntas conexiones entre arquitectura y escultura que caracterizarían la obra de Bloc.

Ante el interrogante clásico de hasta qué punto es posible habitar una escultura, la respuesta planteará numerosos y distantes posicionamientos. Muchos de ellos han sido lanzados por voces más que autorizadas⁴¹, por lo que no se pretende aquí proponer una solución a semejante cuestión. La obra de Bloc, tanto en el jardín de Meudon como en Carboneras, discurre a lo largo de este delgado filo que separa ambas disciplinas. Podría defenderse la hipótesis de que, si estas obras artísticas pudieran llegar a ser habitadas, podrían declararse 'arquitectura'. Sin embargo, la construcción de *El Laberinto carbonero* constituye un argumento elocuente que se posiciona en su contra. La equivalencia reduccionista que establece que un espacio presuntamente habitable, por el hecho de serlo, ya debe ser considerado arquitectura, choca frontalmente con los principios que sustentan la disciplina. El programa es consustancial a la solución arquitectónica que se plantea, pues está en el origen de la razón primera de su ser; y el hecho constructivo es innegable e irrenunciable, por lo que debería formar parte de la propuesta de manera integral, y no constituir una variable sobrevenida de última hora.

No obstante, quizá lo más trascendental de la obra de Bloc resida en su voluntaria inserción en el imaginario compartido entre las disciplinas artísticas. Las influencias, los contagios y las mutaciones han sido una constante entre arquitectura, música, poesía, pintura, escultura o cine. De su interacción han florecido experiencias emblemáticas, pero sobre todo, un universo común

reconocible y compartido. Imaginario en el que pueden inscribirse desde genios como Piranesi, o visionarios como Sant'Elia, pasando por figuras de las vanguardias como Fenninger, por universos surrealistas como el de De Chirico, hasta reconsideraciones más contemporáneas a Bloc, como la obra del artista Jean Dubuffet, por mencionar unos pocos ejemplos⁴².

Por esto, Bloc experimenta libremente con maquetas de gran escala en el jardín de su propia casa. Allí, plantea una serie de experimentos formales a los que dota de la 'psicofunción' de la que hablaba Kiesler, en una recreación de espacios dinámicos que fluyen en todas direcciones ajenos a cualquier tipo de limitación formal que no sea la marcada por su propia sensibilidad. Pero, por si fuera poco, este espacio onírico experimental instalado en el jardín del complejo de Meudon, aún hace más inverosímil la recreación de este nuevo lugar habitable que vendría a proponer Bloc. Más al contrario, la escultura doméstica se entremezclaría con otras que no hacen sino subrayar su condición de simple escultura, una más, y no de tratarse de una obra de arquitectura. Una escenificación que se aleja de la fantasía metafórica a la que aspira y que al tiempo pierde verosimilitud en pos de una naturaleza formal más próxima al 'mundo del cartón piedra'.

Pero en Carboneras, frente a la playa de Las Marinicas, el universo personal y metafísico de Bloc adquiere un mayor sentido. En este paisaje lunar, la gruta habitable se identifica perfectamente con lo que ocurre a su alrededor. Los experimentos plásticos del arquitecto, de espacio dinámico y flexible, casi como si de una nube espacial suspendida se tratara, cristalizan con mayor naturalidad que en París por la vía del trasplante. Por lo que, el hecho de

41. Juan Miguel Hernández León se ha formulado este mismo interrogante. En "*¿Habitar la escultura?*" hace un repaso de diferentes obras y pensadores cuyas tesis se situaban en el límite entre arquitectura y escultura. A la luz de los diferentes "trasvases entre arquitectura y escultura" a lo largo de la Historia, resulta casi imposible alcanzar una sentencia concluyente. No obstante, el autor de este ensayo afirma que es posible formalizar un marco de consideraciones a tener presentes en el análisis en estos casos de pugna entre espacio y forma por parte de los agentes arquitectura y escultura. Hernández León destaca que es importante entender que la "intencionalidad formal" no debiera ser el factor prioritario de la propia forma. De este modo, el interés por el proceso cobraría mayor protagonismo, situándose en un lugar de contaminación común entre las dos disciplinas. Cfr. Hernández León, Juan Miguel: *Conjugar los vacíos: ensayos de arquitectura*. Madrid: Abada, 2005. Por su parte, Javier Maderuelo haciéndose eco de la obra de Frederick Kiesler subraya que, siendo la función utilitaria la responsable de marcar las diferencias más claras entre las disciplinas, se podría dotar a la escultura de una funcionalidad nueva con capacidad para integrar ambas. Se trata del concepto manejado por Kiesler conocido como 'psicofunción', y que deposita en las cualidades perceptivas del espacio su verdadera razón funcional. Cfr. Maderuelo, Javier: *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008. pp. 61-62. También se recomienda consultar el libro precursor de éste (en realidad su propia tesis doctoral): Maderuelo, Javier: *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Mondadori, 1990.

42. Cfr. Centre Georges Pompidou: *Images et imaginaires d'architecture : dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIXe et XXe siècles*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984.



12. *El Laberinto* en la actualidad junto a la nueva construcción.

12

situar la arquitectura en un lugar, viene a dotar a la obra de un rigor y verosimilitud que supera a los ensayos a escala real llevados a cabo en el jardín de su residencia francesa. Y más aún, la respuesta constructiva puesta en marcha, inspirada en la tradición local, viene a acercar un poco más a la obra carbonera del lado de la arquitectura, marcando mayores distancias con el mundo del arte plástico.

Con todo, *El Laberinto* nunca sería habitado por Bloc. Su muerte prematura le privaría de disfrutar del sueño espacial sito en territorio español, si bien es cierto que tampoco existen evidencias de que Bloc deseara vivir en esta construcción. Lo que le evitó la tragedia de observar cómo ese mágico lugar en el que había soñado su proyecto más ambicioso de escultura-habitáculo, acabara arruinado por el paso del tiempo. Al menos, así lo relata Rafael Lorente:

*"Nos deprimía ahora contemplar la famosa casa-escultura de André Bloch [sic], bordeada de terraplenes y montones de piedras; y las viviendas de los artistas cinéticos de París y otros estetas, en medio del incesante trasiego de camiones, grúas, tractores y barcos cementeros y carboneros. ¡Cuán diferente este pueblo -trastocado y en avanzado estado de deterioro en su entorno- de la población de otrora, con esas sus playas inmensas, festoneadas de praderas cubiertas de flores, por las que pacían los rebaños! ¡Qué mal se habían hecho las cosas!"*⁴³.

La casa fue adquirida por Antonio Scotto di Vettimo⁴⁴ ya en el año 65 –su actual propietario–, un personaje erudito familiarizado con el mundo de las bellas artes. Allí vivió durante muchos años junto a su familia –mujer e hija–, entre las oquedades ideadas por André Bloc. Sin embargo, con el transcurso de los años, presuntamente las vicisitudes de la vida doméstica hicieron que poco a poco el habitante de la casa empezara a plantearse la idoneidad de este espacio para la práctica doméstica.

Tras una primera expansión de la vivienda en 1974 –perfectamente mimetizada con la construcción original–, Antonio Scotto finalmente construye otra casa independiente a su lado (figura 12), en la que vive en la actualidad cada vez que visita Carboneras. De este modo, el interrogante acerca de si el espacio es verdaderamente habitable queda resuelto de modo empírico, al menos desde la experiencia de su propio habitante.

Paradójicamente, el proyecto de Bloc, tras haber conseguido salir del jardín de Meudon para ubicarse en un lugar mágico y sugerente, y tras lograr dar el salto de la maqueta a escala a la arquitectura preparada para ser habitada, vuelve a ser degradada a una condición de escultura de jardín como las otras de Meudon. *El Laberinto*, ahora en el jardín del Sr. Antonio Scotto, vuelve a ser otra escultura-habitáculo, aún lejos de una casa donde vivir. ■

Bibliografía

"André Bloc". En *Arquitectura*. Noviembre 1964, N° 71.

Architecture d'Aujourd'Hui, noviembre-diciembre 2002, N° 349.

Bachelard, Gaston: *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Baller, Inken; Hendreich, Evelyn; Schmidt-Krayer, Gisela: *Villa Oro: Luigi Cosenza, Bernard Rudofsky, 1937, Neapel*. Berlín: Westkreuz, 2008.

Ballesteros, José Alfonso: *Frederic Kiesler: la casa sin fin 1950-59*. Madrid: Rueda, 2004.

Bloc, André: *De la sculpture a l'architecture*. Boulogne (Seine): Editions Aujourd'hui, 1964.

Bogner, Dieter; Noever, Peter: *Frederick J. Kiesler: endless space*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001.

43. Lorente, Rafael: Thalassa. Maracena (Granada): Instituto de Estudios Almerienses, 1994. pp. 343-344.

44. Natural de Carboneras y actual técnico municipal del área de urbanismo, vivió de primera mano lo sucedido en aquellos años en su localidad y conoció personalmente a Dominique Aubier.

- Bottero, Mario: *Frederick Kiesler: arte, architettura, ambiente*. Milano: Electa, 1996 (PMid:2074460).
- Broner, Erwin: "Ibiza (Balears) Las viviendas rurales" En *AC Documentos de Actividad Contemporánea*. Primer trimestre 1936, N° 21.
- Bucci, Federico; Mulazzani, Marco: *Luigi Moretti: works and writings*. New York: Princeton Architectural Press, 2002.
- Centre Georges Pompidou: *Images et imaginaires d'architecture : dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIXe et XXe siècles*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984.
- Claret Rubira, José: *Detalles de la arquitectura popular española*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- Colomina, Beatriz; Buckley, Craig: *Clip/Stamp/Fold: The Radical Architecture of Little Magazines 196X - 197X*. Barcelona: Actar, 2010.
- Durozi, Gérard: *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*, Madrid: Akal, 1997.
- Feduchi, Luis: *Itinerarios de la arquitectura popular española* (5 Vols.). Barcelona: Blume, 1986.
- Fernández-Galiano, Luis: "Esculturas habitadas: El retorno de Frederick Kiesler". En *Arquitectura Viva*. Enero-febrero 1997, N° 52.
- Galindo, Miguel: "Dominique Aubier: La Dama de Carboneras". En *Axarquía*. Verano 2009, N° 14.
- Garnica, Julio: "1950-1953: La alternativa de Spazio". En Pozo, José Manuel (Coord.); García-Diego, Héctor (Coord.), García, Izaskun (Coord.): *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda. Actas preliminares*. Pamplona: T6 Ediciones, 2012.
- Hernández-León, Juan Miguel; Bonet, Juan Manuel; Kaiser, Franz-W: *Hans Hartung Esencial*. Madrid: Consorcio del Círculo de Bellas Artes, 2008.
- Johnston, Pamela (Ed.): *The function of the oblique: the architecture of Claude Parent and Paul Virilio, 1963-1969*. London: Architectural Association Publications, 1996.
- Lorente, Rafael: *Thalassa*. Maracena (Granada): Instituto de Estudios Almerienses, 1994.
- Maderuelo, Javier: *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Maderuelo, Javier: *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008.
- Martín Madrid, Manolo; Noguera Nieto, Anna: *El Cadaqués de Peter Harnden i Lanfranco Bombelli*. Girona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, 2003.
- Migayrou, Frédéric: *Bloc Le Monolithe Fracturé*. Orléans: Éditions HYX, 1996.
- Preckler, Ana María: *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Complutense, 2003.
- Rudofsky, Bernard: *Architecture without Architects: A short introduction to non-pedigreed architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1964.
- Rudofsky, Bernard: *The Prodigious Builders: Notes toward a natural history of architecture with special regard to those species that are traditionally neglected or downright ignored*. New York / London: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.
- Teja Teja Bach, Friedrich: *ArquiEscultura: diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*. Riehen (Basilea): Fondation Beyeler, 2005.
- Torres, Raimon y otros: *Erwin Broner: ciudadano-arquitecto-pintor (1898) Ibiza 1934-1971*. Ibiza: Delegación en Ibiza del Colegio de Arquitectos de Baleares, 1981.
- Vallés, J.: "El turismo en la villa de Carboneras". En *ABC*. 5 de octubre de 1963.
- Zevi, Bruno: *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Poseidón, 1980.

Héctor García-Diego Villarías, (Santander, 1983) Arquitecto por la Universidad de Navarra, (2007). Premio Extraordinario Fin de Carrera (Matrícula de Honor) y Premio Schindler. Dr. Arquitecto (2011): *Refugio, Observatorio, Templo: Casas de arquitectos extranjeros afincados en España 1950-1975*, con Premio Extraordinario de Doctorado (2013). Desde 2007, vinculado al dpto. Proyectos (ETSAUN) como profesor auxiliar y como ayudante doctor. Ha coordinado el programa de Actividades Culturales de la Escuela. En 2011, beca *The Getty Trust* para estancia de investigación en *The Getty Research Institute*, Los Ángeles; beca por la *Fundación Bancaja* para investigación en la Universidad de Columbia en Nueva York como Visiting Scholar.

María Villanueva Fernández, (Oviedo, 1984) Arquitecta por la Universidad de Navarra (2008). Premio Luis Moya Fin de Carrera (Matrícula de Honor). Dr. Arquitecto (2012): *Equipar en moderno. Mobiliario de arquitectos españoles*. Desde 2008 vinculada al dpto. Proyectos (ETSAUN), área de Expresión Gráfica como profesora auxiliar de *Análisis de Formas* (2008-2012) y *Dibujo Arquitectónico* (2012-2013). Profesora ayudante del Máster en Diseño Arquitectónico (ETSAUN). Profesora responsable de la asignatura *Creatividad y Estética* (2012-2013) en el grado de Ingeniería en Diseño Industrial de la Escuela de Ingenieros de Tecnum; profesora invitada en el ISEM Fashion Business School (2012-2013). Ha realizado una estancia de investigación en *The Getty Research Institute*, Los Ángeles (2011). Visiting Scholar en la GSAPP Columbia University (2011).