

01/25, EL CÓDIGO

DESCRIPCIÓN → ESTA EXPOSICIÓN NACE DE UNA LARGA OBSERVACIÓN Y, SOBRE TODO, DE UNA PROFUNDA ADMIRACIÓN POR LA NATURALEZA, LAS GENTES Y LA ARQUITECTURA VERNÁCULA DE LA ISLA DE LA PALMA

001

DE LAS FORMAS

ES_
ARQ

PROMOVIDO POR MINISTERIO DE VIVIENDA Y AGENDA URBANA
PROMOTED BY (MIVAU)
LA CASA DE LA ARQUITECTURA

EL CÓDIGO DE LAS FORMAS THE CODE OF FORMS

UNA EXPOSICIÓN DE LA CASA DE LA ARQUITECTURA
AN EXHIBITION BY LACASADELAARQUITECTURA.ES

PASEO DE LA CASTELLANA, 67 · 28046 MADRID

18 DICIEMBRE 2025 – 29 MARZO 2026
DECEMBER 18TH, 2025 – MARCH 29TH, 2026

MINISTRA DE VIVIENDA Y AGENDA URBANA
MINISTER OF HOUSING AND URBAN AGENDA

ISABEL RODRÍGUEZ GARCÍA

01 2025

002

EL CÓDIGO DE LAS FORMAS

00

CRÉDITOS

00

01

003

EXPOSICIÓN

SECRETARIO DE ESTADO DE VIVIENDA Y AGENDA URBANA
SECRETARY OF HOUSING AND URBAN AGENDA

FRANÇISCO DAVID LUCAS
PARRÓN

SECRETARIO GENERAL DE AGENDA URBANA, VIVIENDA Y ARQUITECTURA
GENERAL SECRETARY OF URBAN AGENDA, HOUSING AND ARCHITECTURE

IÑAQUI CARNICERO ALONSO-
COLMENARES

SUBDIRECTORA GENERAL DE LA CASA DE LA ARQUITECTURA
DEPUTY GENERAL DIRECTOR OF LA CASA DE LA ARQUITECTURA

SARA LEÓN VELASCO

FOTOGRAFÍA

PHOTOGRAPHY

FERNANDO MAQUIEIRA

DISEÑO EXPOSITIVO

EXHIBITION DESIGN

FERNANDO MAQUIEIRA

PRODUCCIÓN Y MONTAJE

PRODUCTION AND INSTALLATION

MUSEOTECA



ES - LA CASA DE LA
ARQUITECTURA

Vivimos en un tiempo marcado por la aceleración permanente, por la sobreproducción de imágenes y por una atención cada vez más fragmentada hacia el entorno que habitamos. En este contexto, detener la mirada sobre la arquitectura cotidiana —aquella que no aspira a ser excepcional ni icónica— se convierte en un acto casi subversivo. Es precisamente esa arquitectura discreta, repetida y en apariencia silenciosa la que ha configurado a lo largo de la historia nuestras formas de vivir, de relacionarnos con el territorio y de construir identidad colectiva.

↓ 02

«El código de las formas» nace de esa voluntad de observación atenta y pausada, de la necesidad de reconocer en la arquitectura vernácula no solo una herencia construida, sino un sistema de conocimiento acumulado a lo largo del tiempo: un saber hacer transmitido de generación en generación, estrechamente vinculado a los recursos disponibles, a las condiciones climáticas y a la vida cotidiana de quienes habitan el lugar. Más que una colección de objetos, estas arquitecturas constituyen un lenguaje compartido, fruto de la experiencia, del uso y de la adaptación continua.

↓ 03

La instalación concebida por Fernando Maquieira para la Casa de la Arquitectura nos propone una lectura precisa, contenida y profundamente respetuosa de la arquitectura popular de la isla de La Palma. A través de la fotografía, el proyecto desplaza deliberadamente el foco desde el edificio entendido como totalidad hacia el fragmento, el detalle y la superficie. Muros, huecos, remates, texturas y cromatismos se aíslan del conjunto para revelar un universo de formas, colores y geometrías que, lejos de responder a una lógica puramente formal o estilística, configuran un código construido a lo largo del tiempo.

↓ 04

→ Estas arquitecturas vernáculas son el resultado de procesos prolongados de adaptación, uso y transformación. No responden a un proyecto único ni a una autoría individual, sino a una inteligencia colectiva que se manifiesta en decisiones constructivas reiteradas. Cada elemento registrado refleja una relación directa entre quienes habitan el espacio, los materiales disponibles y las condiciones específicas del lugar.

↓ 05

En un territorio que ha experimentado recientemente episodios de profunda transformación vinculados a fenómenos naturales extremos, estas arquitecturas adquieren, además, una dimensión renovada como expresión de resiliencia, memoria y vínculo con el suelo que las sustenta. La identidad arquitectónica emerge aquí como una acumulación de gestos cotidianos, donde lo funcional, lo simbólico y lo material se entrelazan de manera inseparable.

↓ 06

La fotografía desempeña en este proyecto un papel central como herramienta de conocimiento. Lejos de limitarse a una función documental, activa una forma de pensamiento visual que invita a la interpretación y a la lectura lenta de las imágenes. El encuadre preciso, la atención al detalle y la repetición de motivos permiten reconocer patrones, variaciones y ritmos que remiten a una cultura constructiva compartida. El espacio fotografiado interpela al espectador, lo obliga a detenerse y a establecer relaciones, convirtiendo la mirada en un acto consciente.

EL CÓDIGO DE LAS FORMAS

↓ 03

↓ 04

↓ 05

↓ 06

↓ 07

↓ 08

↓ 09

↓ 10

01

↓ 02

↓ 03

↓ 04

↓ 05

↓ 06

↓ 07

↓ 08

↓ 09

↓ 10

↓ 11

↓ 12

↓ 13

↓ 14

↓ 15

↓ 16

↓ 17

↓ 18

↓ 19

↓ 20

↓ 21

↓ 22

↓ 23

↓ 24

↓ 25

↓ 26

↓ 27

↓ 28

↓ 29

↓ 30

↓ 31

↓ 32

↓ 33

↓ 34

↓ 35

↓ 36

↓ 37

↓ 38

↓ 39

↓ 40

↓ 41

↓ 42

↓ 43

01

↓ 02

↓ 03

↓ 04

↓ 05

↓ 06

↓ 07

↓ 08

↓ 09

↓ 10

↓ 11

↓ 12

↓ 13

↓ 14

↓ 15

↓ 16

↓ 17

↓ 18

↓ 19

↓ 20

↓ 21

↓ 22

↓ 23

↓ 24

↓ 25

↓ 26

↓ 27

↓ 28

↓ 29

↓ 30

↓ 31

↓ 32

↓ 33

↓ 34

↓ 35

↓ 36

↓ 37

↓ 38

↓ 39

↓ 40

↓ 41

↓ 42

↓ 43

01

02

006

EL CÓDIGO DE LAS FORMAS

01 TEXTOS

01 02

007

PRESENTACIÓN, FERNANDO MAQUIEIRA

«El código de las formas» es una instalación concebida para el aulario de la Casa de la Arquitectura como parte de su compromiso con el análisis de la arquitectura a través de la fotografía actual. Nace de una larga observación y, sobre todo, de una profunda admiración por la naturaleza, las gentes y la arquitectura vernácula de la isla de La Palma.

Está formada por una serie de fotografías de fragmentos de viviendas populares que busca interpretar su lenguaje oculto, si es que lo tiene. Para averiguarlo, la fotografía es una herramienta de conocimiento especialmente eficaz, aunque en este caso no se trata de pensar el espacio, sino que el espacio fotografiado es el que piensa, es decir, el que nos dispone a su interpretación.

← 01

↓ 03

A veces, unas viviendas están junto a otras parecidas, pero no son iguales: a menudo son antiguos modelos tradicionales en distintos estados de conservación; en muchas ocasiones, los edificios de nueva construcción han adoptado estos modelos, que a su manera replican los patrones estéticos originales. Otras veces, las casas están aisladas y aparentemente desconectadas entre ellas, salpicando con sus colores el paisaje vertical de La Palma.

04 ↓

Estas construcciones rodeadas de un sinfín de elementos que abarrotan el entorno cotidiano —postes, cables, letreros, antenas, coches, ropa tendida...— son un buen ejemplo del uso práctico de la belleza y dan forma y sentido al desorden de la vida contemporánea. Sus muros están meticulosamente pintados y repintados de colores vivos con diseños ornamentales geométricos. A lo largo de los años, cada capa de pintura es el sedimento de una historia en las vidas de sus habitantes.

05 → Como un código de formas alegóricas, esta pieza juega a descifrar un imaginario: ¿esta tipología arquitectónica podría representar un sentimiento premeditado de identidad? ¿O es la suma de unidades identitarias la que genera la idea de carácter colectivo? Lo que resulta evidente es que estas viviendas populares son una parte muy importante de la historia de La Palma, un mundo que puede llegar a desaparecer, y que en muchos casos ya lo ha hecho. En ese sentido, esta instalación se podría interpretar como un teatro de la memoria de la arquitectura vernácula de la isla.

UNA MIRADA AL VALIOSO LEGADO DE LA TRADICIÓN

01

FERNANDO VELA COSSÍO

Catedrático de Composición Arquitectónica – ETSAM

01 2025

008

EL CÓDIGO DE LAS FORMAS

[↑] 01 Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935), una de las personalidades centrales de eso que ha dado en llamarse la «edad de plata» de la cultura española, en un texto extraordinario publicado bajo el título «Elogio del arte popular» con motivo de una exposición de bordados y encajes celebrada en Madrid en mayo de 1913, hablaba así de aquellos productos anónimos:

↓ 02

... cuyas formas tradicionales, según las comarcas, hunden siempre su firme raigambre en las entrañas de la vida social, sin distinción de clases, y allí anidan y allí se perpetúan. Perpetuidad,

sin embargo, no estática, sino evolutiva, aunque de tan mansa evolución como el lento cambio de la naturaleza. Porque el arte popular, a semejanza del lenguaje —anónima creación también de idéntico proceso— encarna justamente los últimos y más hondos elementos, aquellos datos primitivos del alma de la multitud, que por esto se llaman naturales. De ese fondo del demos, amorfo, surge a veces el artista distinguido y la obra aristocrática; brotan las diferenciaciones, las escuelas, los transportes de la inspiración, los acentos de los genios creadores, y todo esto, nacido, al arte popular nuevamente revierte y en él incorpora, y él de ello se alimenta, como la madre tierra vive y se nutre a expensas de los seres que fecunda engendrara. Así,

cuanto más alto y puro y consciente y universal sea el arte reflexivo erudito, tanta más riqueza y más intensidad, tanto más carácter gana el arte del pueblo, que en su gestación natural sabe, como los organismos, convertir todo buen alimento en sangre de su sangre y tornarlo castizo¹.

¹ MANUEL BARTOLOMÉ COSSÍO: «Elogio del arte popular», en *Bordados populares y encajes: exposición*. Madrid: Lizarraga y Sobrinos, 1913.

← 03

² LEOPOLDO TORRES BALBÁS: «La vivienda popular en España», en Francisco Carreras y Candi (ed.): *Folklore y costumbres de España*, tomo III. Barcelona: Alberto Martín, 1933.

El texto, síntesis magistral, literaria y precisa, recoge dos de las más importantes características de la cultura popular: su enraizamiento en la matriz social de la que forma parte y la profunda expresión vernácula de su naturaleza, estrechamente ligada a un territorio al que contribuye precisamente a caracterizar. Uno de los grandes discípulos de don Manuel, el arquitecto Leopoldo Torres Balbás (1888-1960), rescataría el texto pocos años más tarde, en enero de 1922, para publicarlo en el número 33 de la revista *Arquitectura*, el órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos. La revista, creada en 1918, tenía entonces como primer secretario de redacción al joven arquitecto —titulado por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en 1917, de natural inclinación al estudio del patrimonio edificado y aventajado alumno de don Manuel Gómez Moreno (1870-1970) y también de Cossío en la sección de Arqueología del Centro de Estudios Históricos— y de la consulta de sus primeros números obtenemos un fiel testimonio del interés que ya despertaba entonces el patrimonio vernáculo entre los arquitectos españoles. El propio Torres Balbás contribuiría en este sentido de forma decisiva al conocimiento de la arquitectura popular española con su trabajo «La vivienda popular en España»², síntesis de sus trabajos durante los años veinte, con los que obtuvo en 1923 el Premio Charro Hidalgo del Ateneo de Madrid.

03

«NO HABLEMOS DEL VOLCÁN»

01

Conversación entre FERNANDO MAQUIEIRA y CARLOS MARTÍN, escritor e historiador del arte

↓ 01

A la conversación con Fernando Maquieira llegué con los rescollos de un volcán en la cabeza. No tanto por una expectativa concreta, sino porque me resultaba inconcebible hablar de La Palma

sin que aquel acontecimiento lo atravesara todo. El volcán como imagen definitiva, como relato dominante, como juicio final televisado: La Palma, la Pompeya de la periferia, la isla con forma de inquietante canino... Iba yo así afinando silenciosamente toda esa iconografía del desastre con la idea de que no estaba solo en esa pretensión, de que ese debía de ser el centro de gravedad del proyecto y, por ende, de nuestros intercambios. Iba a su encuentro cargado de imágenes que me permitirían analizar con él cómo la sombra de la catástrofe empañaba el presente, dispuesto a relacionarlo con guerras que están por llegar, con accidentes ferroviarios, con cortes de luz, con torrentes de agua; y a superponer, obliga-

012

EL CÓDIGO DE LAS FORMAS

do por una mirada cargada de ínfulas humanitarias (y, acaso, de miedo), tales estampas del apocalipsis a otra más amable: la de la casa, cada día más inaccesible y cada día, también, más vinculada a ese instinto de búsqueda de refugio ante la calamidad. Pretendía conversar «bajo el volcán».

Me equivocaba.

↓ 03

Hablamos, así, de formas antes que de acontecimientos. De esquinas, de muros, de colores acumulados como capas de tiempo. De una arquitectura popular dispersa por la isla que, al ser reunida y ordenada, empezaba a revelarse como un lenguaje común. Hablamos de mirar sin prisa, de permitir que las cosas se decanten, de trabajar desde lo pequeño sin convertirlo en consigna. El volcán estaba ahí, inevitablemente, pero como sedimento más que como supuración: presente en los colores, en las superficies, en la memoria del territorio, no como espectáculo ni como fondo teatral, sino como elemento contextual. La conversación avanzó por asociaciones, recuerdos y desvíos. Aparecieron la música, la infancia, la intuición como método, la idea de ordenar en vez de explicar. Fernando habló de su relación con el color como si hablara de sonido, del mural como una partitura abierta, de los huecos por donde penetra la luz.

04

02 → Y esa equivocación acabó por abrir un agujero en la conversación por el que entró la verdad. Fernando no rehuía el volcán, pero tampoco quiso ocuparse de él; no le dio la espalda, pero tampoco se dedicó a contemplarlo. No lo negó, no lo eludió por pudor ni por estrategia; sencillamente, no lo había colocado en el centro del proyecto ni, en consecuencia, en el de la conversación, como no está en el centro de la vida de los palmeros. Su proyecto venía de muy atrás y seguirá después. Esa decisión, que podría parecer contraria a toda lógica de construcción del personaje —un gesto casi antinatural en tiempos de sobreexposición y estrategias de autopromoción—, fue precisamente lo que más agradecí como interlocutor. En lugar de una conversación arrastrada por la fuerza motriz de lo extraordinario, nos sorprendimos transitando otros senderos: más lentos, más oblicuos, más atentos a lo que queda en los márgenes. Más coherentes con lo que «El código de las formas» despliega.

Febrero de 2026

CARLOS MARTÍN FERNANDO MAQUIEIRA

Me gustaría partir de la génesis del proyecto, antes incluso del volcán. ¿Cómo se originó lo que luego sería «El código de las formas»?

Llegué a La Palma en 2016, aunque mi relación con Canarias era anterior. No fui con un proyecto cerrado ni con una idea preconcebida. Empecé a recorrer la isla de una manera muy intuitiva, fotografiando casi como una forma de orientarme, de vivir la experiencia de un viaje, de filtrar. Realmente, la isla me llamó mucho la atención porque me recordaba a todos esos paisajes e imágenes mentales provenientes de la literatura sobre islas. Para mí la fotografía no es tanto un medio para documentar como una herramienta para conocer los lugares. Camino, miro, vuelvo a mirar, y poco a poco las cosas empiezan a conectarse en la cabeza. Algunas ideas se descartan y otras se quedan, pero siempre es un proceso lento, de acumulación, más que de decisión previa.

CM → Sobre ese primer contacto con la isla, hay algo que aparece muy pronto en tus fotografías: la forma del territorio. Esa apariencia angulosa, vertical, casi agresiva del paisaje. ¿Cuándo empezaste a darte cuenta de que ahí había algo más que un telón de fondo o que una imagen, digamos, «romantizable»?

FM → Muy pronto. La Palma es una isla muy particular en ese sentido: es muy vertical, muy abrupta, aguda, angulosa, como dices. No es amable en términos de relieve. A medida que la iba recorriendo, me di cuenta de que esos ángulos no estaban solo en el paisaje, sino también en la arquitectura. Las casas, las terrazas, los muros, las esquinas..., todo parecía responder a esa misma lógica geométrica, a ese gusto por las aristas que iba viendo satisfecho a cada paso. Ahí empezó a surgir la idea de *La isla de la esquina* ^[figs. 05, 06, 07, 08 y 09], que es un proyecto más amplio y anterior al volcán, donde me interesaba pensar la isla como límite, como periferia, como un lugar situado en un rincón del mapa, pero también como un espacio muy cargado simbólicamente.

CM → Esa idea de *La isla de la esquina* es claramente anterior al volcán, pero resulta inevitable que todo lo que se mira hoy en La Palma pase por ese acontecimiento. ¿Cómo has integrado el volcán en el trabajo?

FM → Me di cuenta bastante pronto de que el volcán no iba a ocupar el centro de mi trabajo. Cuando ocurrió la erupción estuve allí, tomé muchas fotos, seguí el proceso acompañando a una brigada de la UME en el control de las coladas y asistencia en las zonas afectadas, pero enseguida sentí que ese no era mi lugar. No porque no me afectara —que me afectó muchísimo—, sino porque no encontraba mi voz en la espectacularidad del volcán, en la poética del desastre o de lo sublime. Era un acontecimiento retransmitido en directo a todo el mundo, con miles de imágenes cada día. Yo no tenía nada nuevo que aportar desde ahí. Además, el proyecto que estaba desarrollando era anterior, y cambiarlo para subirme a ese tema me habría parecido deshonesto conmigo mismo y con el propio trabajo, por no decir oportunista.

01 *2025* 014 EL CÓDIGO DE LAS FORMAS

CM → Y, sin embargo, el volcán está ahí, aunque no sea de manera explícita. Viendo las imágenes, uno no puede evitar pensar en él, en lo que ha pasado, en las casas que ya no están. ¿Cómo gestionaste esa presencia inevitable sin convertirla en tema?

FM → Asumiendo que iba a estar, pero dejándola en un segundo plano. El volcán aparece de forma implícita —al igual que todos los volcanes anteriores, porque no hay que olvidar que la isla se originó por la actividad volcánica— en los colores, en las superficies negras, en ciertos sedimentos que se pueden intuir. No me interesaba fotografiar el volcán como espectáculo ni como icono catastrófico ni como metáfora de nada. Y otro motivo para no hacerlo es que los palmeros están cansados de que se les identifique solo con eso. Yo tengo una relación muy cercana con la isla, con su gente, y me parecía importante respetar esa sensibilidad, esa verdad. El volcán forma parte del contexto, claro, pero mi interés estaba en otra cosa: en las formas, en la arquitectura cotidiana, en lo que permanece más allá del acontecimiento puntual.

CM → De acuerdo..., no hablemos del volcán. Vamos a centrarnos en otro tema que es esencial si consideramos el contexto donde presentas la obra: trabajas con una arquitectura popular, casi invisible a pesar del interés renovado y creciente por lo que se suele llamar vernáculo. ¿Cuándo decidiste que ese iba a ser el centro del proyecto?

FM → Es algo que se fue decantando con el tiempo, cuando empecé a imprimir las fotos y a mirarlas con distancia, con la distancia, precisamente, entre el centro y la periferia. Y la periferia aquí es mi estudio; el centro, la obra. Yo trabajo mucho así: fotografío de manera muy instintiva y luego, meses después, en el estudio, empiezo a entender qué es lo que estaba mirando sin saberlo del todo. Ahí me doy cuenta de que la arquitectura y el paisaje angular de La Palma estaban completamente relacionados. Las casas terreras, las medianeras, los tejados palmeros, las esquinas muy marcadas... Todo eso no era solo funcional, también tenía una carga formal muy fuerte. Y empecé a ver que, a través de esas formas y esos colores, se podía contar la isla de una manera muy distinta, sin necesidad de recurrir a lo grandilocuente.

CM → Al reunir todas esas fachadas, muros y esquinas, da la sensación de que estás construyendo algo que en realidad no existe en la isla como tal: una especie de ciudad imaginaria hecha de fragmentos dispersos.

FM → Sí, totalmente. En La Palma esas casas están repartidas por el territorio, aisladas unas de otras, excepto en algunos núcleos concretos. No forman un conjunto visible. Al reunirlas en el mural, lo que aparece es una especie de arquitectura acumulada, como si todas esas piezas formaran parte de un mismo organismo. Es una construcción ficticia, pero hecha a partir de elementos reales. En ese sentido, casi parece la obra de un único autor, cuando en realidad es una autoría colectiva, anónima, fruto de muchas decisiones individuales repetidas a lo largo del tiempo. Eso es lo que me interesaba: hacer visible algo que estaba ahí, pero que solo se percibe cuando se ordena y se pone en relación.

CM → En ese sentido, hay algo que me parece muy potente: la idea de una arquitectura sin arquitectos, o de un autor colectivo. Al ver el mural, uno podría pensar que responde a un mismo sistema, a una misma mano.

FM → Para mí es una autoría completamente colectiva. No hay un plan maestro ni una voluntad artística consciente en la mayoría de los casos, sino formas y tonos que se van heredando, que se van contagiando, que se van relacionando por ósmosis. Son decisiones prácticas, gustos compartidos, repeticiones casi inconscientes. Alguien pinta su casa de una manera porque ha visto otra parecida, porque le gusta ese color, porque siempre se ha hecho así. Con el tiempo, eso genera un lenguaje común, una suerte de identidad visual. Y lo interesante es que ese lenguaje acaba teniendo una coherencia enorme. Yo no invento nada, solo lo señalo. La fotografía, en este caso, actúa como una herramienta para revelar esa lógica colectiva que normalmente pasa desapercibida.

CM → Hay un elemento que atraviesa todo el proyecto y que tú mismo subrayas en el texto de la exposición: el color entendido casi como sedimento, como capa de tiempo. ¿Qué papel juega esa idea en «El código de las formas»?

FM → El color es fundamental. Cada capa de pintura es literalmente el rastro de una vida, de un momento, de una decisión doméstica. Me gusta pensar esas capas como sedimentos, igual que en la geología. Una casa se pinta, se repinta, cambia de color, y en ese proceso va acumulando historia. En La Palma eso es muy evidente, y además conecta inevitablemente con la idea del volcán, aunque no se nombre. Los colores no son solo decorativos, son memoria. Al reunirlos, al ponerlos unos junto a otros, aparece una especie de estratigrafía visual que habla del paso del tiempo y de cómo se habita un lugar.

CM → O sea, que sí hablamos del volcán... ¿Sabes?, en especial esa atención a lo pequeño, a lo aparentemente secundario, yo diría incluso a lo insignificante, conecta mucho con otros trabajos tuyos. Pienso en las hormigas que protagonizan *Una historia minúscula* ^[fig. 04], en los hongos que participan en *Alucinosis* ^[fig. 03], incluso en los bonsáis que fotografias-te de una manera completamente audaz para el encargo que sería *A los pinos el viento*. ¿Dirías que hay una continuidad clara entre esos proyectos y «El código de las formas»?

FM → Sí, absolutamente. A mí siempre me han interesado las cosas que, a primera vista, parecen insignificantes. No porque lo sean, sino porque solemos pasar por encima de ellas sin mirarlas de verdad. En lo pequeño hay muchísimas capas de información, mucha emoción y mucha resistencia. En La Palma eso se ve muy claro: es un territorio difícil, trabajado durante generaciones con una sabiduría popular tremenda. Esa arquitectura humilde habla de supervivencia, de adaptación, de intuición. Y eso es algo que atraviesa casi todo lo que hago, aunque los temas o las formas cambien.

CM → Encuentro que tu trabajo, en general, está muy empañado de la idea de ternura, de una mirada casi infantil. Incluso con frecuencia colocas la cámara a una altura baja, como si trataras de adoptar o de emular el punto de vista de un niño, como hiciste, por ejemplo, en *Guía nocturna de museos* ^[fig. 01].

FM → Es muy importante para mí. Trato de mantener despierta esa capacidad de asombro, esa curiosidad primaria. Cuando eres niño, cualquier cosa puede convertirse en un acontecimiento: una grieta, una semilla, una mancha de color. Con el tiempo dejamos de mirar así, todo se vuelve funcional o utilitario. Yo busco recuperar esa mirada inocente, no por un sentido de lo naïf ni nada de eso, sino como una forma de atención plena. Muchas veces coloco la cámara más baja precisamente para forzar ese punto de vista, para no mirar desde una posición dominante, para sorprenderme. Creo que esa mirada es la que me permite conectar con lo pequeño y darle valor sin necesidad de subrayarlo de una manera explícita.

CM → Ya que hemos citado algunos jalones de tu trayectoria, me gustaría recordar que, en una carrera larga y muy diversa como la tuya, a veces da la sensación de que tus proyectos van en direcciones muy distintas; sin embargo, observándola con atención y escuchándote, se desvela una coherencia clara, una voz.

FM → Yo creo que la coherencia no está en la forma, sino en la actitud. No me ha interesado la construcción de un estilo ni la creación de una marca formal reconocible. La única constante en mi trabajo es la intuición y la manera de mirar. Cada proyecto me pide una manera distinta: a veces color, a veces blanco y negro, a veces texto, a veces instalación. Eso puede dar una impresión superficial de dispersión, pero con el tiempo te das cuenta de que hay un hilo muy claro, de que detrás hay una voz, aunque pueda tener distintas texturas, distintas tesituras. Necesitas muchos años para verlo, incluso para aceptarlo. Yo mismo no he sabido verlo hasta hace relativamente poco.

CM → Con esto de las tesituras vocales me das pie a hablar de música. Cuando tuve que escribir una breve biografía tuya y aún no te conocía en persona, hace más de una década, te entrevisté por teléfono. Y recuerdo que me hablaste enseguida de tu relación con la música. Luego, además, he tenido la fortuna de tocar contigo. Siempre te he percibido como un músico, como un compositor, y también como un director musical, como un «orquestador», alguien capaz de unir a toda una banda y tocar simultáneamente, con un oído fino para las sensaciones, para destilar la masa sonora que se crea entre varios intérpretes. Creo que esa percepción de las capas sonoras tan afinada que tienes reverbera en «El código de las formas». El cromatismo musical, como sabes, se define como el empleo de notas alteradas que no pertenecen a la escala diatónica principal y que añaden «color» y emoción a la melodía. Esto, creo, ocurre aquí. Y este código es tu conjunto de notas, el intento de discernir, de deducir una cierta gramática dentro de lo que parece ser, de entrada, espontáneo, para, luego, recomponerlo. Viendo este trabajo pensaba en eso, en una especie de composición visual hecha de ritmo, repetición y cromatismo, casi como una partitura.

FM → Así es, no cabe duda. La música ha sido y sigue siendo fundamental en mi manera de entender cualquier proceso creativo. Para mí el color funciona como sonido. Hay notas que se repiten, variaciones, silencios, contrapuntos. El mural es como un libro abierto o una partitura visual: no hay una lectura única ni un recorrido obligatorio. Tiene inmediatez, contundencia, pero también tiene detalles y modulaciones, unas más evidentes, otras más sutiles. Igual que en la música, hay momentos más eufóricos y otros más calmados, estribillos visuales, rimas entre imágenes. Yo trabajo con el material que tengo —las fotos— y las organizo buscando ese ritmo, esa sensación global, más que una narración lineal. Al final, lo que me interesa es que el conjunto funcione como una experiencia, no como una suma de partes aisladas.

CM → Ese carácter de partitura abierta se acentúa mucho cuando el trabajo se convierte en instalación. Me gustaría que habláramos del montaje para la Casa de la Arquitectura, porque ahí el proyecto cobra su escala y su sentido. En efecto, se percibe como un gran mural que se superpone a ese hormigón en bruto del aulario. Produce el efecto de un estallido de color, pero un estallido ordenado que, sin embargo, no te permite, en primera instancia, ver cada una de las imágenes, dado el componente escénico tan categórico que tiene la pieza. ¿Buscabas esa impresión de conjunto, ese muro o telón que te sobreviene, que se te echa encima como una erupción de color? ¿Cómo afrontaste ese espacio tan específico, con ese muro de hormigón tan crudo y tan dominante?

016

EL CÓDIGO DE LAS FORMAS

FM → Desde el principio tuve claro que la pieza tenía que dialogar directamente con ese muro y no competir con él desde una neutralidad falsa; crear ahí un cubo blanco habría sido un error. No quería paneles neutros ni una segunda arquitectura que domesticara el espacio. Me interesaba que el mural funcionara como una segunda piel, como un revestimiento simbólico, pero que no negara su soporte. El hormigón, con sus manchas, su aspereza y su peso institucional, estaba ahí y había que asumirlo. Frente a eso, el color actúa casi como un gesto de afirmación: no se esconde, no se mimetiza, sino que se planta delante con toda su fragilidad y su fuerza al mismo tiempo. Yo en el espacio podía haberme limitado a poner un fondo blanco y eso habría resultado incluso más sencillo técnicamente. El hecho de no poder pintar el muro ya supuso una traba interesante; pero la mayor fue la de no poder clavar nada. El dispositivo de montaje es el resultado de un trabajo técnico muy profundo por parte de los compañeros de Museoteca, una solución que emplea los propios agujeros ya presentes en el hormigón para montar las barras y colgar todas las fotos en una estructura invisible. El resultado ha sido una maravilla, quedó perfecto, muy afinado y muy respetuoso con el espacio y con la integridad del edificio. El diseño técnico es formidable porque conseguimos resolver algo muy difícil de materializar; de hecho, se va a quedar ahí ya en la Casa para usos posteriores.

CM → Viéndolo instalado, tuve la sensación de que estabas trayendo la periferia más absoluta al centro, a un espacio cargado de lo que llamaríamos una «alta institucionalidad», saturado de simbolismo, de poder político, con un peso histórico muy fuerte, además. Ese choque entre el hormigón del edificio y el estallido de color del mural es muy físico. ¿Buscabas también esa lectura más próxima a lo político, esa imagen casi del vándalo que agrede un muro embelleciéndolo?

FM → Sí, aunque no en un sentido explícito o programático. Me interesa mucho esa idea de ocupación del espacio desde lo popular, desde lo que normalmente no tiene voz ni presencia en estos lugares. La arquitectura vernácula, humilde, entra en un edificio institucional y no pide permiso. Se coloca ahí y afirma su existencia. Hay algo casi expresionista en ese gesto, una celebración del color y de la forma que no se deja intimidar por el contexto. Para mí la fuerza está en la suma de muchas cosas pequeñas: juntas generan una presencia que puede sostenerse frente a cualquier espacio, por imponente que sea.

CM → Además del impacto visual, hay algo que me parece muy importante en este montaje: el trabajo que no se ve, el proceso tan prolongado que lo precede. Viajes, repeticiones, edición, impresión... Es que tú eres un fotógrafo y, además, un minucioso técnico de la fotografía. Y todo ese proceso queda condensado en un gesto muy contundente. Viéndolo, pensaba en esos pintores que llenan cuadernos durante años para luego materializarlo todo en un gesto aparentemente mínimo.

FM → Detrás hay un trabajo enorme, claro que sí, pero no me interesa que eso se note de forma literal. Me gusta que la obra tenga algo de gesto final, casi físico, como si todo ese proceso desembocara en una decisión clara. Viajar, volver a los mismos sitios, fotografiar una casa varias veces a lo largo de los años, seleccionar, descartar, imprimir... Todo eso va afinando la mirada. Al final, cuando colocas las piezas juntas, parece algo inmediato, pero en realidad está sostenido por mucho tiempo y por muchas dudas. Esa condensación final es lo que da fuerza al conjunto.

CM → Hay algo que atraviesa no solo este proyecto, sino buena parte de tu trayectoria, y es la atención a la superficie: muros, pieles, vestimentas, capas, estratos. Pensaba en trabajos anteriores como *Fe* ^[fig. 02]—también titulado *Wearing Faith*—, donde te fijabas en la puesta en escena de la creencia y explicabas: «La convicción religiosa y política se ha desarrollado a lo largo de la historia en todas las culturas y se manifiesta de una forma específica en la arquitectura, el vestuario y el arte». Ahora te fijas en otras superficies, en ese modo de «vestir» las calles, las casas. Aquí, de algún modo, vuelves a la superficie, pero desde la arquitectura.

FM → Me interesa mucho la superficie como lugar donde se manifiestan las cosas. En *Fe* me fijaba en cómo la convicción religiosa o política se expresa a través del vestuario, de la arquitectura, del ornamento. Aquí pasa algo parecido: la casa ya está construida, lo estructural ya existe, pero luego llega el revestimiento, la pintura, el color. Esa capa no es secundaria, es donde se concentra el sentido. Revestir es vestir la arquitectura, darle una identidad visible. Y esa identidad, aunque parezca banal o decorativa, dice muchísimo sobre cómo se habita un lugar.

CM → En ese interés por la superficie también hay algo que tiene que ver con la tradición fotográfica en color en España. Viendo el trabajo, pensaba en referentes, como ciertas cosas de Campano o en *La Chanca en color*, de Pérez Siquier, de cuyas copias para la exposición que hicimos en la Fundación Mapfre te encargaste tú, además.

FM → Ambos son referencias inevitables cuando trabajas con color, superficie y arquitectura popular. Pero aquí el planteamiento es distinto. Yo no trabajo un barrio ni un lugar acotado, como fue el caso de La Chanca, sino algo que está diseminado por toda la isla. Las casas, los muros, las geometrías aparecen aisladas, salpicadas en el territorio. El trabajo consiste precisamente en encontrarlas, reconocerlas y luego reunir las. Al hacerlo, se construye algo que no existe físicamente, pero que revela una identidad común. Es una operación muy fotográfica: aislar, repetir, ordenar y, a partir de ahí, generar sentido.

CM → A medida que avanza el proyecto, da la sensación de que te interesa más ordenar TEXTOS que explicar. No imponer un discurso cerrado, sino proponer una forma de mirar. ¿Dirías que «El código de las formas» funciona en ese registro?

017

CONVERSACIÓN, CARLOS MARTÍN Y FERNANDO MAQUIEIRA

FM → Sin duda. De hecho, hay un recuerdo de infancia que siempre me viene a la cabeza cuando intento explicar cómo trabajo. No sé si es una cosa muy tonta; nunca se la he contado a nadie, pero la tengo muy presente en mi cabeza. Es de cuando yo tenía seis o siete años. Me habían regalado unas bolitas de estas de anís, que eran de colores diferentes, y me di cuenta de que las bolitas se podían poner una a una en los cuadraditos de una raqueta de tenis y no se caían. Me puse a ordenarlas ahí por colores; no estaba jugando a nada concreto ni había un objetivo final. Se trataba solo de colocar, repetir un gesto, buscar un orden. Lo recuerdo porque mi madre celebró mucho ese acto tan espontáneo. Y con el tiempo me he dado cuenta de que sigo haciendo algo muy parecido. En «El código de las formas» no intento explicar La Palma ni su arquitectura, ni construir un relato cerrado. Lo que hago es reunir cosas que ya existen y colocarlas de una determinada manera. Cuando las ordenas, empiezan a aparecer relaciones, ritmos, ecos entre unas y otras. El sentido no está impuesto, surge de esa organización. Por eso el título: no es un código que haya que descifrar correctamente, sino una invitación a mirar con atención y a encontrar tus propias conexiones.

CM → Yo creo que la trayectoria de los artistas se construye también, y a veces especialmente, a través de los trabajos de encargo y de los proyectos que no se han materializado. Por un lado, tú eres uno de los grandes fotógrafos de obras de arte que hay en España. Yo te he visto dialogar con la pintura para tratar de fotografiarla de manera fidedigna, te he visto casi hablar con quien la había pintado, quizás siglos atrás, tratando de ver dónde estaban los focos de atención, etc. Por otro, no he podido evitar, pensando en esta relación con la pintura, en un proyecto que ideaste para el Museo Sorolla. Era una especie de inventario de gestos y de colores, un repertorio formal, parecido a este donde prima el anonimato.

FM →

Sí, no era consciente, pero lo he visto luego. De hecho, lo de Sorolla hubiera sido en ciertos aspectos parecido a esto. Está claro que ese interés por codificar está en mi forma de ver. Tenía ganas de hacer algo así ya desde entonces y este proyecto de La Palma me lo ha permitido, pero desde otra óptica. Por otro lado, es como una especie de no sé si llamarlo metapintura, porque digamos que el registro fotográfico se hace con una cámara y se convierte así en registro numérico. Al imprimir esos registros con tintas de pigmentos sobre papeles de algodón, se materializan en imágenes impresas, o sea, que se podría decir que son fotografías pintadas. No es un soporte fotosensible, es un soporte de impresión directa de naturaleza pictórica, con pigmentos naturales encapsulados en resina, que es lo que usan las máquinas de impresión de mayor calidad. Probablemente, haya otro aspecto en esa relación con la pintura: me interesa proponer una manera de mirar que sea más lenta, más cuidadosa, menos jerárquica. Mirar sin buscar inmediatamente un significado espectacular o una imagen icónica. Fijarse en lo cotidiano, en lo que está ahí todos los días. Si el trabajo consigue que alguien, al salir de la exposición, mire de otra manera una esquina, un muro pintado o una casa cualquiera, entonces siento que ha cumplido su función.

CM →

Acaso estemos más educados a mirar de esa manera reverencial, ritual y con el tiempo necesario, la pintura que la fotografía. Por otra parte, me gusta esa idea que acabas de expresar de que la obra continúa fuera de la exposición, en la mirada cotidiana del espectador, pues, lo queramos o no, todos estamos expuestos a cosas aparentemente triviales, pero que se nos graban en el inconsciente.

FM →

¿Sabes?, con el tiempo, y desde hace ya muchos años, he ido perdiendo interés en la idea de impacto inmediato o de mensaje contundente. Me interesa más que el trabajo se quede rondando, que actúe casi de manera silenciosa, como el armónico de una nota, como el zumbido en los oídos después de un concierto. No necesito que se entienda todo en el momento ni que se cierre una interpretación. Prefiero que la obra acompañe, que se filtre en la experiencia diaria. Al final, todo lo que hago tiene que ver con eso: con prestar atención, con ralentizar la mirada y con aceptar que las cosas no siempre tienen que resolverse del todo. Si algo permanece abierto, vivo, para mí es mucho más interesante.

CM →

Para terminar de situar este proyecto dentro de tu trayectoria, me interesa preguntarte por el tiempo. «El código de las formas» es un trabajo que se ha construido a lo largo de muchos años, con idas y vueltas a la isla. ¿Qué te ha aportado trabajar así, sin prisa, dejando que el proyecto se decante?

018

EL CÓDIGO DE LAS FORMAS

01 TEXTOS

01

04

019

CONVERSACIÓN, CARLOS MARTÍN Y FERNANDO MAQUIEIRA

© Fernando Maquieira

FM →

Me ha dado, sobre todo, claridad y calma. Trabajar a largo plazo te permite equivocarte sin miedo, volver atrás, cambiar de opinión. Muchas de las imágenes solo las he entendido años después de haberlas hecho. Si hubiera intentado cerrar el proyecto rápido, habría sido otro trabajo, seguramente más superficial. El tiempo te permite escuchar mejor lo que tienes entre manos. En este caso, La Palma me ha ido enseñando poco a poco qué quería el proyecto, y yo me he limitado a acompañarlo. Esa forma de trabajar es la que más me interesa: procesos largos, abiertos, que se van construyendo casi sin que te des cuenta.

CM →

Para terminar me gustaría volver a la música. Cuando vi la obra en el aulario me vino a la cabeza un verso de una canción que compusiste hace unos años y que siempre me ha parecido muy reveladora: «Por un agujero del sombrero entró la luz». Es una imagen sutil, con un toque ligeramente surrealista, que habla de lo insignificante, pero que, como un haiku, es inmediato y a la vez parece abrirse a muchas interpretaciones.

FM →

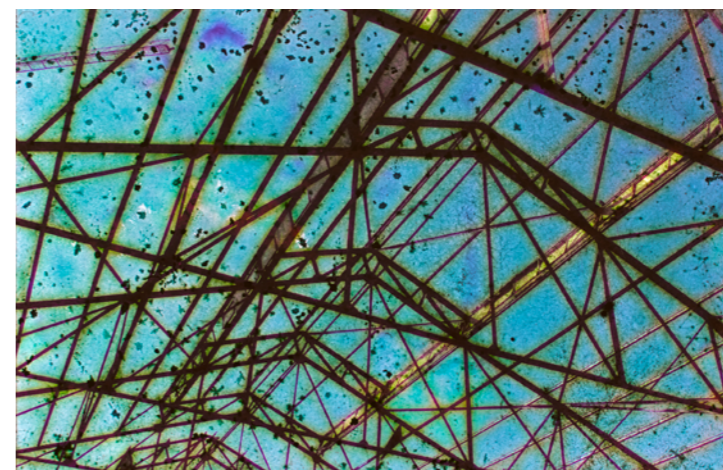
Sí, porque al final ese agujero del sombrero es la cámara. Se puede ver así. Es un agujero por el que uno mira y por el que entra la luz, el acceso a la mente, como la luz que va a parar, invisible, en la cabeza que porta ese sombrero. Me gusta mucho esa imagen porque es muy sencilla y explica bastante bien cómo entiendo la fotografía y, en general, mi trabajo. No se trata de tener una visión total, ni de abarcarlo todo, sino de aceptar que miras el mundo desde un punto muy concreto, muy limitado, a veces oscuro. Como hemos dicho antes, mi trabajo puede parecer inconexo, y muchas veces la gente necesita que tengas una marca, un estilo reconocible. Pero para mí es ese «agujero» lo que aporta coherencia: esa manera de mirar que se repite, aunque los motivos cambien. Siempre es la misma luz entrando por un sitio pequeño. Y luego, lentamente, hay que elaborar lo que esa luz trae.



↑ fig. 01
Guía Nocturna de Museos. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York 2014



↑ fig. 02
Fe. Iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane. Vista desde la linterna. Roma 2009

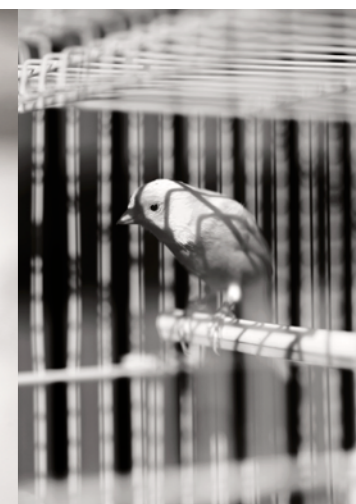


Alucinosis, 2018

fig. 03 →



↑ fig. 04



Una historia minúscula, 2024

La isla de la esquina, 2022



La isla de la esquina, 2022

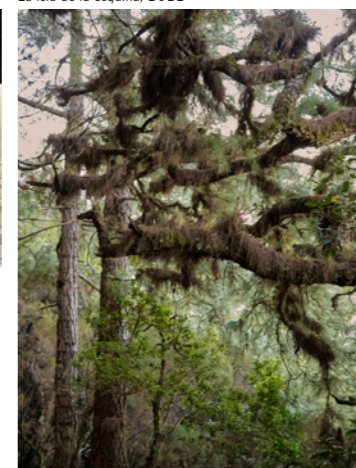


↑ fig. 06



↑ fig. 07
La isla de la esquina, 2022

La isla de la esquina, 2022



← fig. 08

↓ fig. 09

La isla de la esquina, 2022

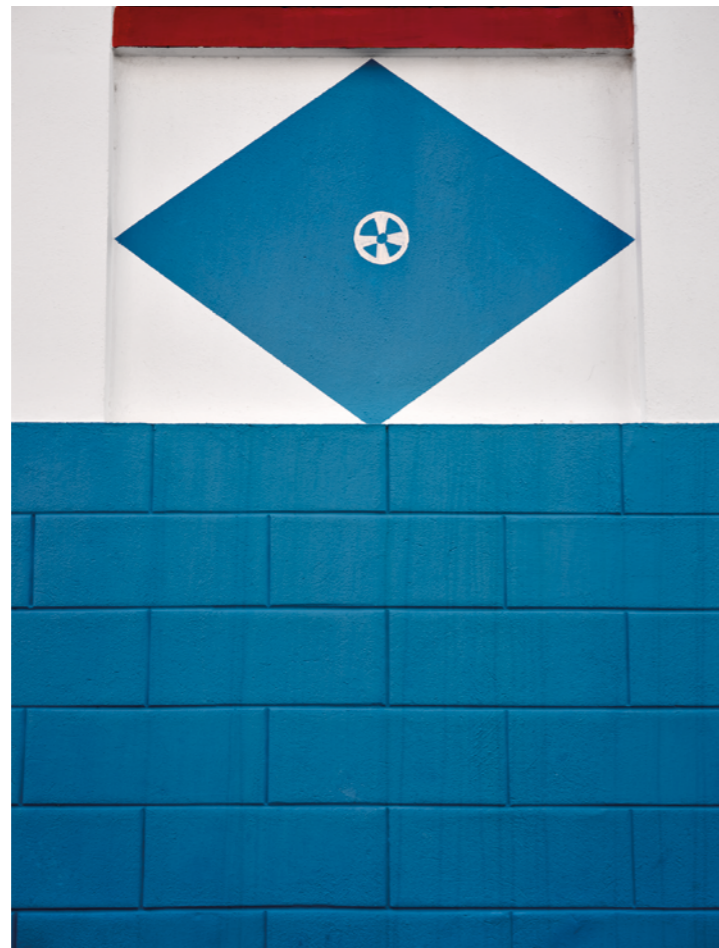


← fig. 05





↑ 01



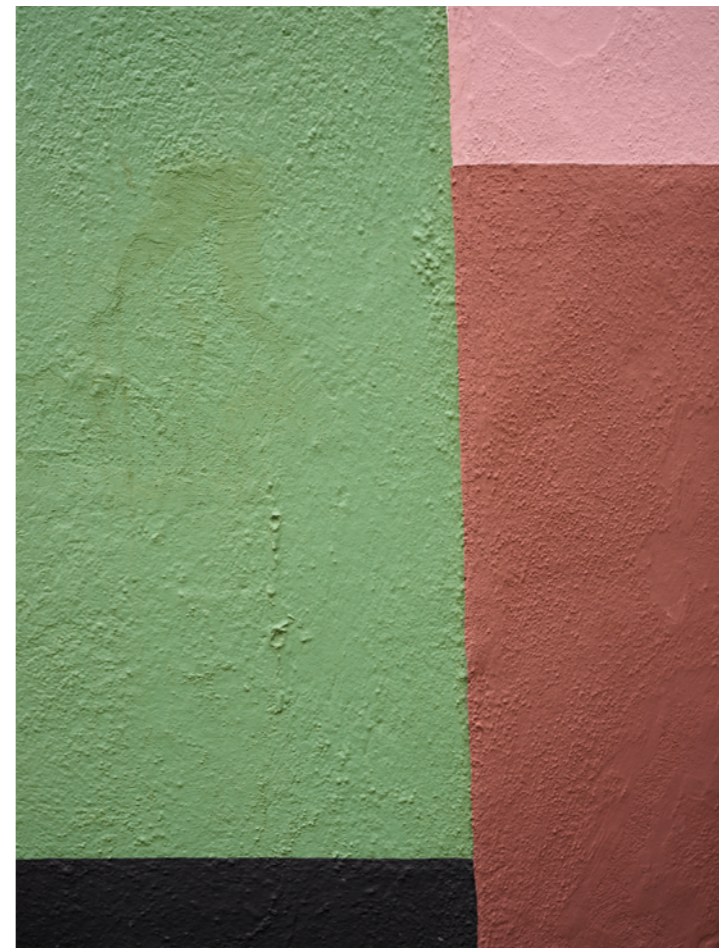
↑ 02



↑ 03



04 ↑



05 ↑



06 ↑



↑ 07



↑ 08



↑ 09



10 ↑



11 ↑



12 ↑



↑ 13



↑ 14



↑ 15



16 ↑



17 ↑



18 ↑



↑ 19



↑ 20



↑ 21



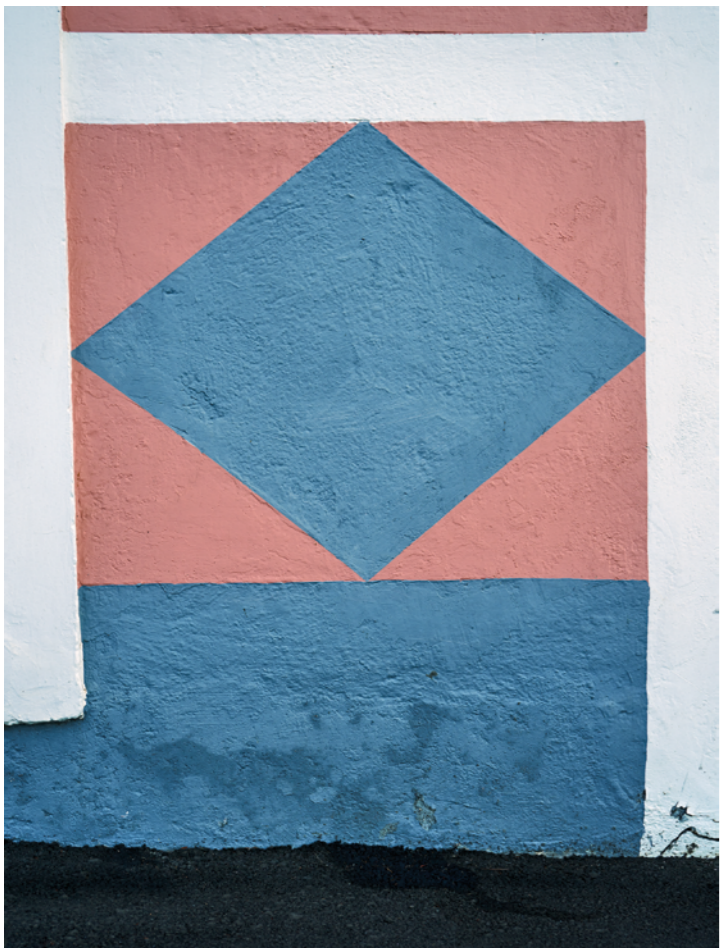
22 ↑



23 ↑



24 ↑



↑ 25



↑ 26



↑ 27



28 ↑



29 ↑



30 ↑



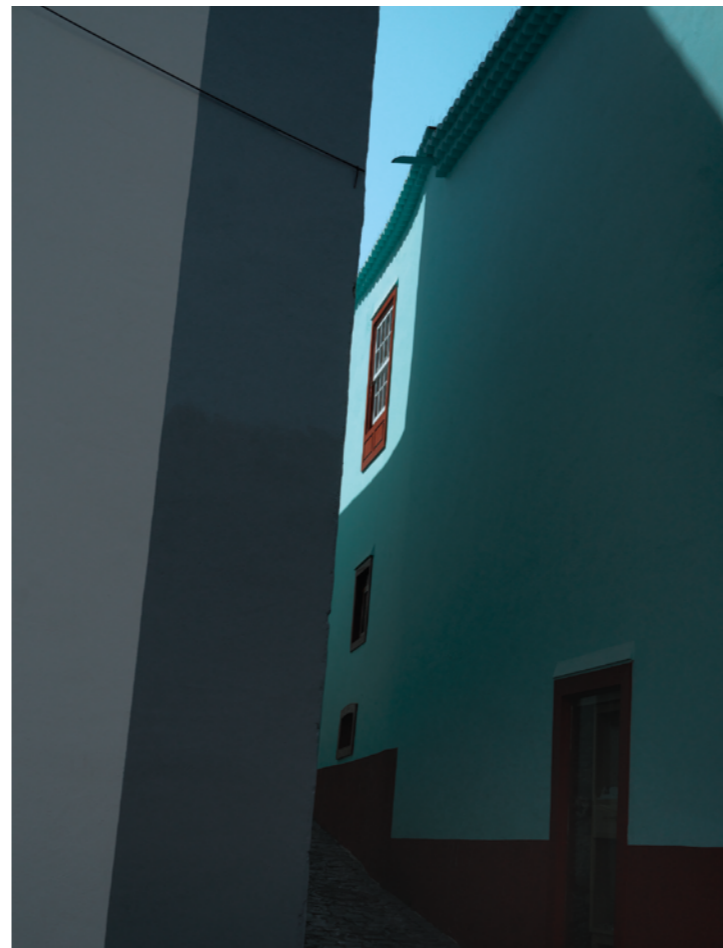
↑ 31



↑ 32



↑ 33



34 ↑



35 ↑



36 ↑



↑ 37



↑ 38



↑ 39



40 ↑



41 ↑



42 ↑



↑ 43



↑ 44



↑ 45



46 ↑



47 ↑



48 ↑



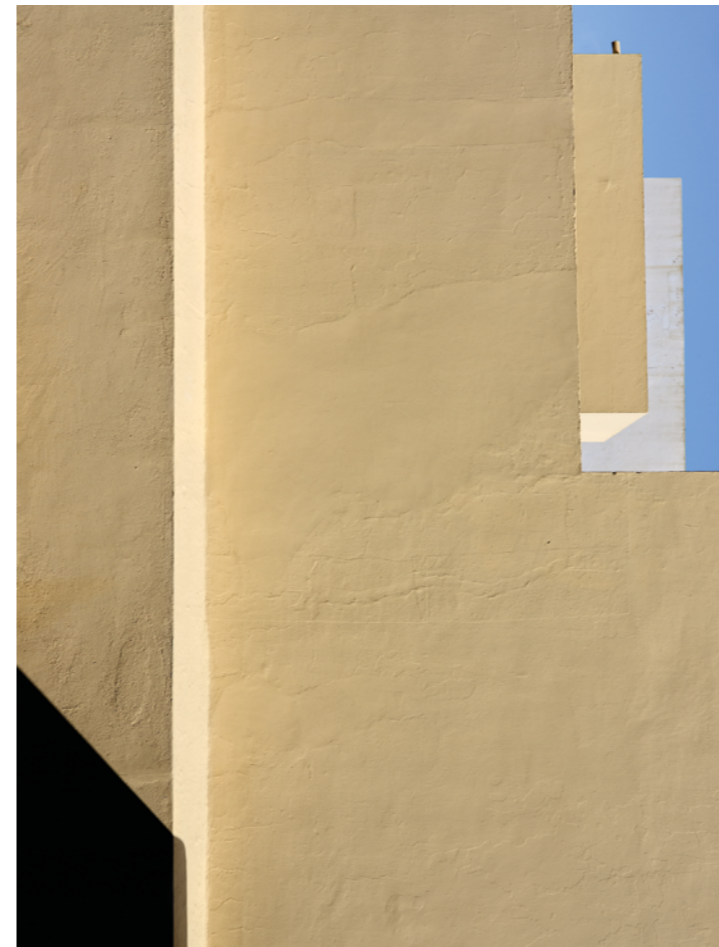
↑ 49



↑ 50



↑ 51



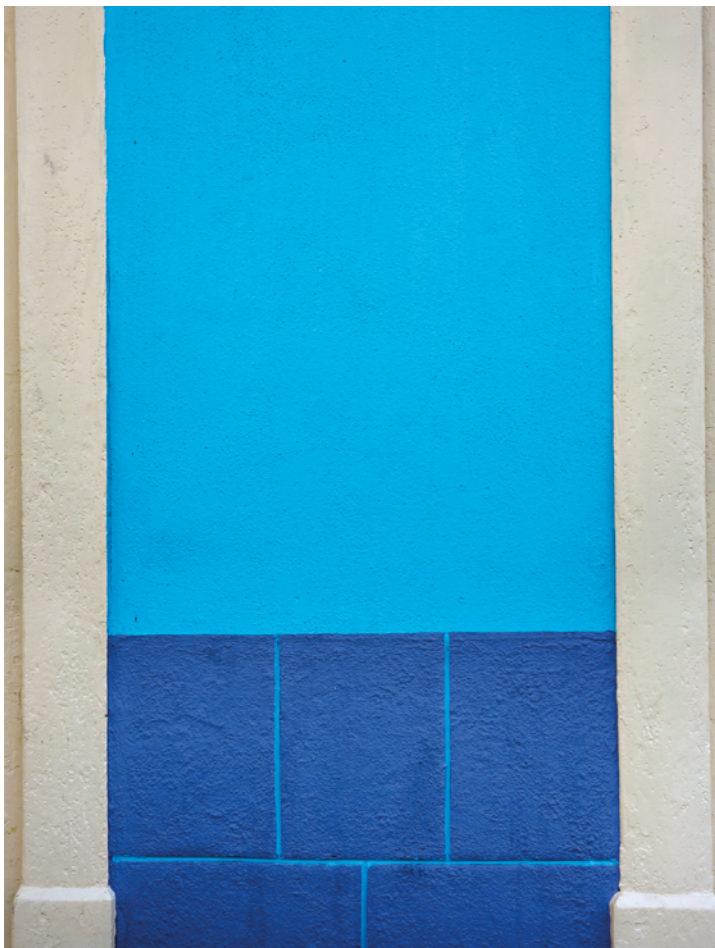
52 ↑



53 ↑



54 ↑



↑ 55



↑ 56



↑ 57



58 ↑



59 ↑



60 ↑

01 01

↓ 01

We live in an era of constant acceleration, overproduction of images and increasingly fragmented attention to the environment we inhabit. In this context, stopping to consider everyday architecture – which aspires to be neither exceptional nor iconic – is an almost subversive act. It is precisely this discreet, recurring, seemingly silent architecture that has shaped our way of life, our interactions with the land and our collective identity throughout history.

↓ 02

The Code of Forms is the product of attentive, unhurried observation and of the need to recognise vernacular architecture not only as built heritage, but also as a knowledge system accumulated over time: an expertise passed down through the generations, which is closely linked to the available resources, climate conditions and everyday lives of local inhabitants. More than a collection of objects, these architectures constitute a common language based on experience, use and continuous adaptation.

↓ 03

The installation designed by Fernando Maquieira for La Casa de la Arquitectura offers a precise, restrained, profoundly respectful interpretation of the traditional architecture of the island of La Palma. Through photographs, the project deliberately shifts the focus from the building as a whole to fragments, details and surfaces. Walls, openings, finishes, textures and tones are isolated from the whole to reveal a world of forms, colours and geometries that, far from following a purely formal or stylistic logic, compose a code built over time.

↓ 04

These vernacular architectures are the product of prolonged adaptation, use and transformation. They do not constitute a single project, nor are they the work of an individual architect: instead, they form part of a collective intelligence that emerges through repeated construction decisions. Each of the elements captured reflects a direct relationship between the people inhabiting the space, the materials available and the specific conditions present in a place.

↓ 05

On an island that has recently undergone profound changes due to extreme natural events, these architectures acquire an additional dimension as an expression of resilience, memory and connection to the land that sustains them. Here, architectural identity emerges as an accumulation of everyday acts in which functional, symbolic and material aspects are inextricably interwoven.

↓ 06

In this project, photography plays a central role as a knowledge-building tool. Far from serving purely to document, it activates a form of visual thinking that invites an un-

hurried interpretation and reading of the images. The precise framing, attention to detail and repetition of motifs allow patterns, variations and rhythms that point to a common construction culture to be identified. The photographed space challenges the viewer, forcing them to pause and establish connections, transforming looking into a conscious act.

↓ 07

From this perspective, *The Code of Forms* offers us a calm, necessary glimpse of the value of what has already been built at a time when contemporary architecture is forced to critically review its own foundations. Amid the growing homogenisation of many urban landscapes and the standardisation of construction solutions, these architectures highlight the importance of adapting to the context, using resources responsibly and passing on knowledge as a basis for rethinking contemporary architectural design.

↓ 08

La Casa de la Arquitectura views this exhibition as an opportunity to broaden our perspective on the discipline and explore new ways of bringing architecture closer to society. The dialogue between photography and architecture opens up the debate beyond the strictly professional sphere, placing architectural culture in an accessible, shared space that is open to interpretation.

↓ 09

Within this framework, *The Code of Forms* foregrounds the relationship between identity, memory and built form, inviting us to reflect on how these links are expressed, transformed and transmitted over time. The installation may be interpreted as a space of active memory in which La Palma's vernacular architecture is presented not as a relic from the past, but as a set of living references that are capable of dialoguing with the present and inspiring new ways of conceiving the way we live.

Acknowledging the value of these architectures entails taking collective responsibility for observing, understanding and caring for the built languages that have shaped our relationship with the land. *The Code of Forms* reminds us that this apparently anonymous and silent architecture contains the fundamental keys to a more conscious, more deeply rooted and, ultimately, more human domesticity.

IÑAQUI CARNICERO ALONSO-COLMENARES

Secretary General of Urban Agenda, Housing and Architecture

01 02

↓ 01

The Code of Forms is an installation designed for the lecture hall at La Casa de la Arquitectura as part of the museum’s commitment to analysing architecture through contemporary photography. It is the

product of lengthy observation and, above all, of profound admiration for the nature, people and vernacular architecture of the island of La Palma.

↓ 02

The installation comprises a series of photographs of fragments of traditional houses that seek to interpret their hidden language, if one exists at all. Photography is a particularly effective tool for knowledge construction in this regard, although the aim here is not to think about the space but to allow the photographed space itself to think and prepare us for its interpretation.

↓ 03

In some cases, houses stand next to others that are older but not identical. Often, they are old, traditional models in varying states of preservation; on many occasions, newly constructed buildings have adopted these models, which replicate original aesthetic patterns in their own way. In other cases, the houses are isolated and apparently disconnected from one another, dotting La Palma’s vertical landscape with their colours.

↓ 04

Surrounded by an endless array of elements that clutter the everyday environment – posts, cables, signs, antennas, cars, clothes lines, etc. –, these buildings offer a good example of the practical use of beauty, lending shape and meaning to the chaos of modern life. Their walls are meticulously painted and repainted in bright colours with visually appealing geometric patterns. Over the years, the layers of paint sediment to tell the story of the inhabitants’ lives.

↓ 05

Like a code of allegorical forms, this installation sets out to decipher a visual repertoire: could this architectural typology represent a premeditated sense of identity? Or is it the sum of units of identity that gives rise to the idea of collectivity? What is clear is that these traditional dwellings are a very important part of La Palma’s history, forming a world that could soon disappear and, in many cases, is already gone. In that sense, this installation could be interpreted as a theatre to the memory of the island’s vernacular architecture.

FERNANDO MAQUIEIRA

Photographer

01 03

A PERSPECTIVE ON THE INVALUABLE LEGACY OF TRADITION

↓ 01

Manuel Bartolomé Cossío (1857–1935), one of the central figures in what has become known as the "Silver Age" of Spanish culture, in an extraordinary text published under the title "Elogio

del arte popular" [In Praise of Folk Art]

for an exhibition of embroidery and lace held in Madrid in May 1913, described these anonymous products as follows:

↓ 02

...whose traditional forms, depending on the region, are always deeply rooted in the heart of social life, without class distinctions, and they nest there and remain there. However, their presence is not static but constantly evolving, albeit as gently as the slow changes occurring in the natural world. Because folk art, like language – an anonymous creation that undergoes an identical process –, embodies precisely the latest and deepest elements, those primitive data on the soul of

04 2

the multitude, which are therefore called natural. From the depths of the amorphous dem-

os emerge the distinguished artist and the aristocratic work; distinctions, schools, transmissions of inspiration, accents of creative geniuses spring forth, and all of this, once born, is incorporated by folk art, which feeds on it, just as Mother Earth lives and nourishes herself at the expense of the beings she has fertilised and begotten. Thus, the higher, purer, more conscious and universal that reflective, erudite art is and the richer and more intense it becomes, so folk art, which, in its natural gestation, like living organisms, is able to convert all good food into the blood of

its blood and make it authentic, gains greater character".

' BARTOLOMÉ COSSÍO, Manuel: "Elogio del arte popular", in *Borados populares y encajes: exposición*. Madrid: Lizarraga & Sobrinos, 1913.

↓ 03

In a masterful, literary, precise synthesis, the text captures two of the most important characteristics of popular culture: its roots in the social matrix to which it belongs and the profound vernacular expression of its nature, closely linked to a territory that it helps to define. An apprentice of Cossío, architect Leopoldo Torres Balbás (1888–1968), salvaged the text a few years later, in January 1922, for publication in issue 33 of *Arquitectura*, the official journal of the Central Society of Architects.

The young architect, who graduated from the Madrid School of Architecture in 1917 with a natural inclination for the study of built heritage and was a gifted student of Manuel Gómez Moreno (1878-1978) and of Cossío in the Archaeology department of the Centre for Historical Studies, was the first editorial secretary of the journal, which was launched in 1918. Consultation of the early issues of the journal offers reliable evidence of the interest that vernacular heritage was already arousing among Spanish architects at that time. Torres Balbás made a very important contribution to the understanding of Spanish vernacular architecture with "La vivienda popular en España" [Popular Housing in Spain], a synthesis of his work during the 1920s, for which he was awarded the Charro Hidalgo Prize by the Ateneo de Madrid in 1923.

² TORRES BALBÁS, Leopoldo: "La vivienda popular en España", in Francisco Carreras y Candi (ed.): *Folklore y costumbres de España*, vol. III. Barcelona: Alberto Martín, 1933.

↓ 04

During the 1920s and 1930s, at a crucial time for the theoretical refounding of architectural thought, the great values of vernacular architecture were inevitably invoked, for if there was one thing that was recognised in this traditional heritage, it was precisely its steadfast expression, over the centuries, of notions of sustainable and economical building methods in an architecture characterised by its adaptation to the location through the intelligent application of traditional materials, techniques and construction systems, resulting in technical and typological solutions that remained almost unchanged over time.

↓ 05

Offering valuable insight into the vast world of folk art, one of the main attributes of architecture, if not the most pronounced, is its strong roots in tradition. This is why vernacular architecture – a collection of architectural objects lost in "the memory of the margins", in the striking words of architect Antonio Fernández Alba (1927–2024) – is always resistant to change: traditional builders only yield to such change when it is essential, when the social, economic and cultural environment around them is already in flux. While historical architecture, well represented by "cultivated" buildings, has broadly evolved in line with the major economic, technological and cultural changes taking place in urban societies, especially since the Industrial Revolution, vernacular architecture has remained frozen in the cultural milieu of the rural societies that conceived it. This is precisely one of the main reasons why it is so difficult to preserve it as a living organ: when the social structure underpinning its existence disappears – basically, traditional ways of life – it becomes a decontextualised archaeological object, devoid of substance, which can only be interpreted in a comprehensible manner by considering architecture as just another instrument of culture.

³ MUÑOZ COSME, Alfonso: "La arquitectura tradicional: paisaje cultural, historia social y patrimonio inmaterial", in *Patrimonio Cultural de España*, n.º 284, p. 11. Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

↓ 11

Vernacular architecture has its cultural, social and economic roots in so-called pre-industrial societies, which are communities

based on a subsistence economy that is fundamentally agricultural and livestock-based. There are tradespeople and construction professionals but the typological and construction programme is very well known to the users, who play a central role in the process of defining the building. In this vernacular architecture, there are well-defined types that can be modified to meet specific needs, such as family size and requirements or adaptation to a particular location and complementary uses. However, the form, construction model and materials never change.

↓ 07

The construction systems used in traditional architecture also give it a strongly local character, the most prominent aspects of which are the efficient use of building materials and the endurance of customary ways of doing things over generations; this offers masterful lessons in architecture that have been of particular interest to modern architects. Architect and architect Paul Oliver (1927–2017) has aptly pointed out, "the intimate relationship between society and shelter [...] is no less significant in those aspects that most frequently interest architects when studying vernacular shelter: the location of buildings, the resources used to construct them, the technology employed in their manufacture and their suitability for climatic conditions or use".

↓ 08

It has often been pointed out how the rapid disappearance of the last remaining examples of vernacular architecture in Spain, as in so many other developed countries, is a consequence of the lack of economic vitality and the growing depopulation of rural communities, two factors that have brought about significant changes in the way of life in the Spanish countryside, especially in the country’s vast inland regions.

⁴ RAPPOPORT, Amos: *House Form and Culture*. Englewood Cliffs (USA): Prentice Hall, 1969.

↓ 13

In a sublime photographic series, the artist takes us on an archaeological journey that provides invaluable insight into the contributions that traditional architecture has made to the island landscape of La Palma, a truly unique place. In the abstract artistic formalisation of this journey, the chromatic mosaic of the installation plays a central part as a vehicle that allows us to pause and carefully observe the multiple attributes encoded by the images.

↓ 14

In his *History of the Art of Antiquity* (1764), Winckelmann reminds us that "colour contributes to beauty, but it is not beauty; it merely heightens beauty and its forms"⁶. And so it is in this striking series of images which, through skilful control of light, reveal the lessons that time has preserved in La Palma and that have been embodied in a collection of exceptional "architectures without visible builders, without names and without signatures, which keep their secrets hidden in the darkness", to quote Víctor Hugo⁶.

↓ 19

These traditional architectures always follow a fundamentally geographic pattern. They bear witness to the crucial importance of what we have called "intangible cultural heritage", that impressive wealth of knowledge and techniques passed down to us from our ancestors without interruption, from generation to generation. Traditional construction thus constitutes a valuable legacy in time and space, as argued by architect Félix Benito Martín (1953–2013), one of the driving forces behind the National Plan for Traditional Architecture (Spanish Cultural Heritage Institute, 2015). Citing Alfonso Muñoz Cosme, it could be said that "traditional architecture, a synthesis of cultural landscape and intangible heritage, has shaped the settings of our history"³.

⁵ MUÑOZ COSME, Alfonso: "La arquitectura tradicional: paisaje cultural, historia social y patrimonio inmaterial", in *Patrimonio Cultural de España*, n.º 284, p. 11. Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

⁶ WINCKELMANN, J. J.: *Historia del arte en la Antigüedad* [1764]. Madrid: Aguilar, 1989, p. 83.

⁶ HUGO, Víctor: *Dieu*. Paris: J. Hetzel & Cie – Maison Quantin, 1891.

⁷ MANRIQUE, César: *Lanzarote, arquitectura inédita*. Arrecife: Cabildo Insular de Lanzarote, 1988.

01 04

“LET’S NOT TALK ABOUT THE VOLCANO”

A conversation around *The Code of Forms* with Fernando Maquieira

↓ 01

I came to this conversation with Fernando Maquieira with the embers of a volcano smouldering in my mind – not so much because of any specific expectation, but because it seemed inconceivable to speak about La Palma without the all-pervading presence of the eruption. The volcano as the ultimate image, as the dominant narrative, as a televised doomsday: La Palma, the Pompeii of Spain’s periphery, the island shaped like a brooding canine... I silently rehearsed the iconography of the disaster, convinced that I was not alone in this endeavour and that it must surely lie at the heart of the project and, by extension, our conversations. I went to meet Fernando Maquieira with my mind full of images that would allow us to analyse how the shadow of the disaster had tarnished the present, ready to link it to future wars, rail accidents, blackouts and floods, and, driven by humanitarian pretensions (and, perhaps, fear), to superimpose these apocalyptic images onto another, more pleasant realm: the home, increasingly inaccessible yet more and more inherent to the instinct to seek refuge from calamity. I was prepared to converse “in the shadow of the volcano”.

During your first contact with the island, there’s something that emerges very early on in your photographs: the shape of the land. The angular, vertical, almost aggressive appearance of the landscape. When did you start to realise that this was something more than a backdrop or a “romanticisable” image?

Very quickly. La Palma is a very unique island in that regard: And that mistake ended up opening a hole in the conversation through which the truth was able to slip in. Fernando did not shy away from the volcano, but nor did he wish to address it; he did not turn his back on it, but nor did he spend time contemplating it. He did not deny it, nor did he avoid it out of modesty or strategy; he simply did not make it the focus of the project or of the conversation, just as it is not the focus of the lives of the islanders. His project dates back such further and will continue long after. That decision, which might seem contrary to all logic – an almost unnatural act in an era of overexposure and self-promotion –, was precisely what I appreciated most as an interlocutor. Rather than a conversation driven by an extraordinary event, we trod other, sometimes surprising paths: slower, more oblique, more attentive to what remains on the margins. More consistent with what The Code of Forms presents.

I spoke about forms rather than events. We spoke of corners, of walls, of colours accumulated like layers of time. We spoke of a vernacular architecture scattered across the island, which, upon being compiled and organised, began to appear as a common language. We spoke of gazing unhurriedly, of allowing things to emerge, of working at the small scale without transforming it into a slogan. The volcano was inevitably present, but as sediment rather than supposition: it was in the colours, in the surfaces, in the memory of the land, not as a spectacle or a theatrical backdrop, but as a contextual element. The conversation meandered through linkages, memories and digressions. It touched on music, childhood, intuition as a method and the idea of organising rather than explaining. Fernando spoke of his relationship with colour as if he were talking about sound, of the mural as an open score, of the holes where light filters in.

I’d like to start with the genesis of the project, even before the volcano. How did *The Code of Forms* come about?

I arrived in La Palma in 2016, although my relationship with the Canary Islands dates back further. I didn’t come with a confirmed project or a preconceived idea. I began to travel around the island intuitively, taking photographs almost to get my bearings, to experience travel and filter what I was seeing. The island really caught my attention because it reminded me of all those landscapes and mental images from the literature on islands. For me, photography isn’t so much a medium for documenting places as a tool for discovering them. I walk, I look around, I look again, and things gradually come together in my mind. I dismiss some ideas and others remain, but it’s always a slow process based on gradual accumulation rather than a prior decision.

And yet, the volcano is present in your project, albeit not explicitly. Looking at the images, one cannot help but think about it, about what happened, about the houses that are now gone. How did you handle that inevitable presence without making it a theme of your work?

By accepting that it was going to be there, but leaving it in the background. The volcano appears implicitly – just like all the previous eruptions, because we musn’t forget that the island was formed by volcanic activity – in the colours, in the black surfaces, in the glimpses of certain sediments. I wasn’t interested in photographing the volcano as a spectacle or as a catastrophic icon or as a metaphor for anything. Another reason not to do that was the presence of people of La Palma who are tired of only being associated with the volcano. I have a very close relationship with the island and its people and it was important to me to respect their sensibility, their truth. The volcano is

FM → Very quickly. La Palma is a very unique island in that regard:

↓ 02

And that mistake ended up opening a hole in the conversation through which the truth was able to slip in. Fernando did not shy away from the volcano, but nor did he wish to address it; he did not turn his back on it, but nor did he spend time contemplating it. He did not deny it, nor did he avoid it out of modesty or strategy; he simply did not make it the focus of the project or of the conversation, just as it is not the focus of the lives of the islanders. His project dates back such further and will continue long after. That decision, which might seem contrary to all logic – an almost unnatural act in an era of overexposure and self-promotion –, was precisely what I appreciated most as an interlocutor. Rather than a conversation driven by an extraordinary event, we trod other, sometimes surprising paths: slower, more oblique, more attentive to what remains on the margins. More consistent with what The Code of Forms presents.

↓ 12

One of the key defining characteristics of vernacular architecture, according to architect Amos Rapoport (b. 1929), is the absence of excessive specialisation, which allows it to be adapted to the conditions in a particular location. The models employed, which possess an exceptional capacity for aggregation, are the result of generational collaboration through oral tradition and of communication between the tradesperson and the user⁴, who fully assimilates the criteria that determine their morphology and materialisation. However, if we were to highlight a particularly recurrent, admirable characteristic of traditional and vernacular architecture, it would be the complete absence of any theoretical or aesthetic pretensions, even if they appear involuntarily. This is precisely what the work of Fernando Maquieira reveals in this fantastic exhibition, *The Code of Forms*, which explores the vernacular architecture of the island of La Palma through fragments of houses, colours and geometries, offering a reflection on identity and collective memory.

↓ 03

I realised quite quickly that the volcano wasn’t going to be the focus of my work. I was there when it erupted. I took lots of photos. I followed the process alongside a brigade from the Military Emergencies Unit (UME), which was monitoring the lava flows and providing assistance to affected areas, but I immediately felt that it wasn’t my place. Not because it didn’t affect me – it definitely did –, but because I couldn’t find my voice amid the spectacular nature of the volcano and the poetics of the disaster or the sublime. It was an event that was being screened live around the world, with thousands of images every day. I had nothing new to contribute. What’s more, I’d been working on my project since before the eruption and it would have been dishonest to myself and to my work to switch topic and jump on the bandwagon, not to mention opportunistic.

And yet, the volcano is present in your project, albeit not explicitly. Looking at the images, one cannot help but think about it, about what happened, about the houses that are now gone. How did you handle that inevitable presence without making it a theme of your work?

By accepting that it was going to be there, but leaving it in the background. The volcano appears implicitly – just like all the previous eruptions, because we musn’t forget that the island was formed by volcanic activity – in the colours, in the black surfaces, in the glimpses of certain sediments. I wasn’t interested in photographing the volcano as a spectacle or as a catastrophic icon or as a metaphor for anything. Another reason not to do that was the presence of people of La Palma who are tired of only being associated with the volcano. I have a very close relationship with the island and its people and it was important to me to respect their sensibility, their truth. The volcano is

FM → Very quickly. La Palma is a very unique island in that regard:

FM → It’s something that emerged gradually over time, when I began to print the photos and look at them more critically. I like to think of the space layers as sediment, just as you see in geology. A house is painted and repainted in a different colour and history builds up throughout that process. This is very apparent in La Palma and it inevitably evokes the volcano, even if it isn’t explicitly referenced. The colours are not only decorative, they constitute memory. When they are brought together, a kind of visual stratigraphy emerges that speaks of the passing of time and the way in which a place is inhabited.

FM → So, we are talking about the volcano... Actually, that attention to small details, to what appears secondary, even insignificant, really connects this project with your other work. I’m thinking about the ants that star in A Tiny Story, the fungi that participate in Hallucinosi and even the bonsai trees that you photographed in such a bold manner for the commission The Wind among the Leaves. Would you say that there is a clear continuity between those projects and The Code of Forms?

FM → Yes, absolutely. I’ve always been interested in things that initially seem insignificant. The aren’t actually insignificant, we just overlook them. There are numerous layers of information, emotion and resilience in the small things. In La Palma, that’s really visible: it’s a harsh land, worked for generations thanks to immense popular wisdom. This humble architecture tells a tale of survival, adaptation and intuition. That’s something that pervades almost everything I do, even if the themes or forms are different.

↓ 01

↓ 02

↓ 03

↓ 04

↓ 05

↓ 06

↓ 07

↓ 08

↓ 09

↓ 10

↓ 11

↓ 12

↓ 13

↓ 14

↓ 15

↓ 16

↓ 17

↓ 18

↓ 19

↓ 20

↓ 21

↓ 22

↓ 23

↓ 24

↓ 25

↓ 26

↓ 27

↓ 28

↓ 29

↓ 30

↓ 31

↓ 32

↓ 33

↓ 34

↓ 35

↓ 36

↓ 37

↓ 38

↓ 39

↓ 40

↓ 41

↓ 42

↓ 43

↓ 44

↓ 45

↓ 46

↓ 47

↓ 48

↓ 49

↓ 50

↓ 51

↓ 52

↓ 53

↓ 54

↓ 55

↓ 56

↓ 57

↓ 58

↓ 59

↓ 60

↓ 61

↓ 62

↓ 63

↓ 64

↓ 65

↓ 66

↓ 67

↓ 68

↓ 69

↓ 70

↓ 71

↓ 72

↓ 73

↓ 74

↓ 75

↓ 76

↓ 77

↓ 78

↓ 79

↓ 80

↓ 81

is what allows me to connect with the small things and highlight their importance without needing to explicitly state it.

CM → We've mentioned several milestones in your career. It's true that in a career as long and diverse as yours, it can sometimes seem like your projects take very different directions; however, if we look closer and listen to your words, there's a clear coherence and voice.

FM → I don't think coherence has to do with form; it's more about attitude. I haven't focused on building a style or creating a recognisable brand. The only constant running through my work is my intuition and my perspective. Each project calls for a different approach: sometimes colour, sometimes black and white, sometimes text, sometimes installation. That might give an initial impression of fragmentation, but over time you realise that there's a very clear thread and voice behind my work, although it may have different textures, different tessituras. It takes many years to see it and accept it. Personally, I was unable to see it myself until relatively recently.

CM → You've mentioned vocal tessituras and that brings me to music. More than a decade ago, I had to write a short biography for you when I hadn't yet met you in person and I interviewed you on the phone. I remember you immediately mentioned your relationship with music. I've also been fortunate enough to play with you. I've always perceived you as a musician, as a composer and as a music director, like an "orchestrator",

01 **025** someone capable of bringing a whole group of musicians together and playing simultaneously, with an ear attuned to sensations to distil the mass of sound created by the group. I think your keen perception of sound layers is echoed in The Code of Forms. As you know, musical chromaticism is defined as the use of altered notes that do not belong to the primary diatonic pitch and that add "colour" and emotion to the melody. I think that is what's happening here. This code is your set of notes, an attempt to discern or deduce a certain grammar within what initially appears to be spontaneous in order to subsequently reconfigure it. That's what came to mind when I saw this project: a kind of visual composition made up of rhythm, repetition and chromaticism, almost like a score.

FM → That's right, there's no doubt about it. Music has been and continues to be fundamental to my way of approaching any creative process. For me, colour functions like sound. There are repeated notes, variations, silences, counterpoints. The mural is like an open book or a visual score: there is no single reading or compulsory route. It is immediate and forceful, but it also contains details and modulations – some more obvious, others more subtle. It's the same in music: there are euphoric moments and calmer moments, visual choruses, rhythms between images. I work with the material I have – photographs – and I organise them in a way that prioritises that rhythm, that overall feeling, over a linear narrative. Ultimately, I'm interested in making the final product effective as an

experience rather than as a sum of its separate components.

CM → This sense of an open score becomes even stronger when you transform your work into an installation. I'd like to talk about the installation for La Casa de la Arquitectura, which is where the project grew in scale and meaning. It takes the form of a large mural layered onto the bare concrete wall of the lecture hall. It acts as a burst of colour, but an organised burst that doesn't initially allow you to see every one of the images due to the resolutely scenic nature of the piece. Were you looking for that overall impression, that wall or backdrop that overwhelms you, that comes crashing down on you like an eruption of colour? How did you tackle such a unique space, with that stark concrete wall dominating the room?

FM → From the outset, I knew that I wanted the piece to dialogue directly with the wall rather than compete with it in a kind of false neutrality; it would have been a mistake to create a white cube. I didn't want neutral panels or a second architecture to domesticate the space. I was keen for the mural to function as a second skin, as a symbolic veneer, but without denying the existence of the wall behind it. The concrete, with all its stains, its roughness and its institutional weight, was there and I had to accept that. In this context, the colour almost plays an affirmative role: it does not hide or blend in, but instead stands out in all its simultaneous fragility and strength. I could have simply installed a white background in the space and that would actually have been easier technically speaking. The fact that I couldn't paint the wall was an interesting hurdle, but the biggest challenge was that I couldn't nail anything to it. The installation device is the result of extensive technical work by the colleagues at Museoteca and uses the holes already present in the concrete to affix the bars and hang all the photos from an invisible structure. The result was wonderful, it looks perfect, very attuned to and respectful of the space and the integrity of the building. The technical design is impressive because we managed to solve a very difficult problem; in fact, it's going to remain at the museum for future installations.

CM → When I saw it in place, I had the sense that you were bringing the furthest periphery to the centre, to a space filled with what we would call "high institutionality", saturated with symbolism, with political power, and with a very strong historical significance. The clash between the concrete of the building and the burst of colour in the mural is very physical. Were you also looking for that more political interpretation, that image almost of a vandal attacking a wall by embellishing it?

FM → Yes, although not in an explicit or programmatic sense. I'm really interested in the idea of occupying space from the grassroots, from the perspective of those who do not usually have any voice or presence in places like this. Humble, vernacular architecture entering an institutional build-

ing without asking permission, settling there and affirming its existence. There's something almost expressionist about that act, a celebration of colour and form that is not dampened by the intimidating setting. For me, strength lies in the sum of multiple small things: together, they constitute a presence that can hold its own in any space, no matter how imposing.

CM → Besides the visual impact, there's something that seems very important to me in this installation: the work that goes unseen, the lengthy process that precedes it. Trips, rehearsals, editing, printing... As well as being a photographer, you're also a meticulous photographic technician. And that whole process results in a very powerful one. I looked at it, I thought of the painters who spend years filling sketchbooks before bringing it all together in a seemingly minimal act.

FM → There's a huge amount of work behind it, of course, but I'm not interested in making that explicitly apparent. I like the work to have something of a final, almost physical flourish, as if the whole process had resulted in a clear decision. Travelling, returning to the same places, photographing a house several times over the years, selecting photos, discarding others, printing images... This all helps to refine your perspective. In the end, when you put the pieces together, it seems immediate but there's actually a lot of time and a lot of questioning behind it. This final encapsulation is what gives the piece its strength.

CM → There's something that runs through not only this project, but a considerable part of your work, and that's your attention to surfaces: walls, skins, clothing, layers, strata. I'm thinking about previous projects such as Faith – also titled Wearing Faith –, where you focused on depicting beliefs and explained: "Religious and political beliefs have evolved throughout history in all cultures, manifesting themselves in specific ways in architecture, costume and art". Now, you focus on other surfaces, on the way of "clothing" streets and houses. Here, in a way, you're returning to surfaces but from the perspective of architecture.

FM → I'm really interested in surfaces as a place where things are revealed. In Faith, I focused on how religious or political beliefs are expressed through costume, architecture and decoration. In this project, it's rather similar: the house is already built, the structure exists, but then comes the cladding, the paint, the colour. This isn't a secondary layer, it's where meaning is concentrated. Cladding is a way of clothing the architecture and giving it a visible identity. And that identity, even if it might seem banal or decorative, tells us a huge amount about how a place is inhabited.

CM → Your interest in surfaces is also linked to the tradition of colour photography in Spain. While I was looking at your installation, I was thinking about your references, such as certain aspects of Caspanso's work or Pérez Siquier's La Chanca in colour – you actually produced the copies for the exhibition we held at Fundación Mapfre.

FM → They're both inevitable sources of inspiration when you work with colour, surface and vernacular architecture. But here my approach is different. I don't work in a neighbourhood or a delimited space, such as La Chanca; I'm working on something that's scattered all over the island. The houses, the walls, the different geometries appear isolated, dotted across the land. My work is to find them, identify them and then compile them. In doing so, I am able to create something that doesn't exist physically, but that reveals a common identity. It's a very photographic operation: isolate, repeat, organise and produce meaning.

CM → As the project progresses, you appear to be more interested in organising than in explaining. You're not imposing a fixed narrative, but suggesting a way of looking. Would you say that The Code of Forms functions in that register?

FM → Definitely. In fact, I have a childhood memory that always comes to mind when I try to explain how I approach my work. It might seem stupid, I've never told anyone, but it's always at the forefront of my mind. It's from when I was six or seven years old. I'd been given some of those aniseed balls in different colours, and I realised you could push the balls one by one into the square holes in a tennis racket and they wouldn't fall out. I started organising them in the racket by colour;

044

I wasn't playing any particular game and I didn't have any particular goal. I was just positioning the repeating the action or not, depending on whether it because my mum praised me a lot for that spontaneous action. Over time, I've realised that I'm still doing something very similar. In The Code of Forms, I'm not trying to explain La Palma or its architecture, or to establish a fixed narrative. What I'm doing is compiling things that already exist and organising them in a particular way. When you organise things, you start to see relationships, rhythms and echoes between one thing and another. The meaning isn't imposed, it emerges from your organisation. That's the reason for the title: it's not a code that needs to be correctly deciphered, it's an invitation to look closely and find your own connections.

CM → I believe that an artist's career is also – and sometimes, especially – built on the commissions and projects that never materialised. On the one hand, you're one of the best art photographers in Spain. I've witnessed you establish a dialogue with the painting in an attempt to capture it more accurately in your photographs, I've seen you almost speak to the person who painted it, sometimes centuries ago, as you try to identify the focal points, etc. On the other hand, thinking about this relationship with the artwork, I've never forgotten a project you came up with for the Sorolla Museum. It was a kind of inventory of gestures and colours,

CM → In order to fully situate this project within your body of work so far, I'd like to ask you about time. The Code of Forms is a project built over many years, with numerous trips to the island. How has it benefited you to work this way, slowly, letting the project gradually take shape?

FM → Above all, it's brought me clarity and peace. Working over long periods allows you to make mistakes without fear and to go back

a formal repertoire, rather similar to this one where anonymity is central.

FM → Yes, I wasn't aware of that but I noticed it later. In fact, the Sorolla project has several things in common with this installation. It's clear that my interest in codification shapes my gaze. I'd wanted to do something similar ever since and this project in La Palma allowed me to do so, but from a different perspective. But it's also a kind of... I don't know if I could call it "metapainting", because the photographic record is produced using a camera and thus becomes a digital record. When these records are printed with pigment inks on cotton paper, they take the form of printed images – you could call them painted photographs. It's not a photosensitive medium, it's a direct printing medium that is pictorial in nature, with natural pigments encapsulated in resin, which is what high-quality printing machines use. There's probably another element in that relationship with painting: I'm keen to offer a perspective that's slower, more painstaking, less hierarchical. It's about looking without immediately searching for a spectacular meaning or an iconic image. Focusing on ordinary things, on what's there on a day-to-day basis. If my project succeeds in encouraging someone to look differently at a corner, a painted wall or an ordinary house after visiting the exhibition, then it will have served its purpose.

CM → Perhaps we're more accustomed to viewing paintings in a reverential, ritualistic manner, taking the time necessary, than we are with photographs. I like the idea that you've just expressed, of the project continuing outside the exhibition, in the viewer's everyday gaze, because whether we like it or not, we are all exposed to things that are seemingly trivial but remain engraved in our unconscious.

FM → Do you know what? Over time, for many years now, I've lost interest in the idea of immediate impact or powerful messages. I'm more interested in my work lingering, operating almost silently, like the overtone of a note, like the buzzing in your ears after a concert. I don't need it to be fully understood immediately or given a fixed interpretation. I prefer people to take my work away with them and for it to filter into their daily experience. Ultimately, everything I do has to do with paying attention, with slowing down and looking more closely and with accepting that things don't always have to be completely resolved. If something is left open and alive, I find that much more interesting.

EL CÓDIGO DE LAS FORMAS

CM → In order to fully situate this project within your body of work so far, I'd like to ask you about time. The Code of Forms is a project built over many years, with numerous trips to the island. How has it benefited you to work this way, slowly, letting the project gradually take shape?

FM → Above all, it's brought me clarity and peace. Working over long periods allows you to make mistakes without fear and to go back

and change your mind. In many cases, I only understood the images years after I'd taken them. If I'd tried to finish the project quickly, the outcome would have been different and certainly more superficial. Time allows you to listen to your material more closely. In this case, La Palma gradually showed me what the project wanted and I simply accompanied it. This way of working suits me best: long, open-ended processes that develop almost without you realising.

CM → To conclude, I'd like to come back to music. When I saw your installation in the lecture hall, I was reminded of a verse from a song that you composed several years ago and that always seemed very enlightening to me: "Light filtered in through a hole in the hat". It's a subtle image with a slightly surreal feel, which speaks of something insignificant, but, like a haiku, it's immediate and open to multiple interpretations.

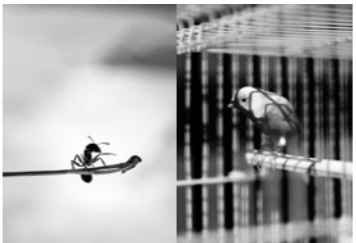
FM → Yes, because that hole in the hat is actually a camera. You could look at it like that. It's a hole through which one looks and through which light enters, the gateway to the mind, like the light that ends up, invisible, on the head wearing the hat. I really like that image because it's very simple and it explains how I understand photography and my broader work quite well. It's not about having a total vision or covering everything, but about accepting that you're looking at the world from a very specific, very limited, sometimes obscure perspective. As we said earlier, my work might seem disconnected and people often need you to have a brand, a recognisable style. But for me, it's that "hole" that brings coherence: that recurring way of looking at things, even though the reasons may change. It's always the same light entering through a small gap. And then, slowly, you have to tease out what that light brings.

03 TRANSLATIONS 03 01

01 **045** ENGLISH

03 **045** ENGLISH

03 **045** ENGLISH



↑ 01 *Nighttime Museum Guide.* The Metropolitan Museum of Art, New York 2014



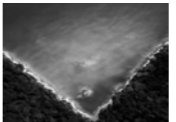
↑ 02 *Wearing Faith.* Church of San Carlo alle Quattro Fontane. View from the lantern. Rome 2009



↑ 03 *Alucinosis,* 2018



↑ 05 *The Island on the Corner,* 2022



↑ 06 *The Island on the Corner,* 2022



↑ 07 *The Island on the Corner,* 2022



↑ 08 *The Island on the Corner,* 2022



↑ 09 *The Island on the Corner,* 2022

EDITADO POR
EDITED BY

MINISTERIO DE VIVIENDA Y AGENDA URBANA, SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA. SUBDIRECCIÓN GENERAL DE RECURSOS, PUBLICACIONES Y DOCUMENTACIÓN.

COORDINACIÓN TÉCNICA TECHNICAL COORDINATION

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE LA CASA DE LA ARQUITECTURA
HÉCTOR JIMÉNEZ ÁLVAREZ
AMAYA SÁENZ SANZ

COORDINACIÓN EDITORIAL EDITORIAL COORDINATION

FUNDACIÓN ARQUIA
PABLO HERNÁNDEZ CAUNEDO
SONIA PERALTA MUÑOZ

01 2025

046

EL CÓDIGO DE LAS FORMAS

00 CRÉDITOS

00 01

047

EDITORIALES

DISEÑO GRÁFICO GRAPHIC DESIGN

NARANJO-ETXEBERRIA

TRADUCCIÓN TRANSLATION

ELEANOR STANIFORTH

CORRECCIÓN DE TEXTOS PROOFREADING

DIEGO GALAR-IRURRE

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN PRINTING AND BINDING

BRIZZOLIS, ARTE EN GRÁFICAS

IMPRESO EN ESPAÑA PRINTED IN SPAIN

NIPO → 179-26-025-1 NIPOe → 179-26-026-7
DL → M-10455-2026
ISBN → 979-13-991987-0-6

© DE ESTA EDICIÓN, LA CASA DE LA ARQUITECTURA, 2026
© FOR THIS EDITION, LA CASA DE LA ARQUITECTURA, 2026

© TEXTOS, SUS AUTORES, 2026
© TEXTS, THEIR AUTHORS, 2026

© FOTOGRAFÍAS, SUS AUTORES, 2026
© PHOTOGRAPHS, THEIR AUTHORS, 2026

COLABORADOR COLLABORATOR

 fundación **arquia**

- 004-005 → 01 01 NOTA INSTITUCIONAL
- 006-007 → 01 02 PRESENTACIÓN, FERNANDO MAQUIEIRA
- 008-011 → 01 03 TEXTO CRÍTICO, FERNANDO VELA COSSÍO
- 012-019 → 01 04 CONVERSACIÓN, CARLOS MARTÍN CON FERNANDO MAQUIEIRA

03 TRANSLATIONS

01 2025

048

EL CÓDIGO DE LAS FORMAS

- 020 - 041 → 02 EXPOSICIÓN
- 020-021 → 02 01 ESPACIO EXPOSITIVO
- 022-041 → 02 02 CATÁLOGO DE OBRAS*

* Imágenes incluidas en el póster anexo

042 - 045 →

