

ARQUITECTURA

PUBLICACION PERIODICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

NUMERO 215 - NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1978



Nicolás Gless.

¿Qué le cuesta proporcionar seguridad a los futuros habitantes de sus construcciones?



Prácticamente nada.

Actualmente ya les ofrece parket, cocina completa, 2 baños y calefacción. La incidencia económica que representa el ofrecer un piso seguro es insignificante.

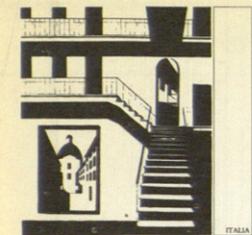
Y la seguridad de una vida no tiene precio. Por eso le pedimos que se informe porque se sorprenderá de lo mucho que puede ofrecer a un precio muy adecuado.

Puertas cortafuegos.
Cerraduras de seguridad y alta seguridad.
Dispositivos antipánico.
Puertas blindadas.



Edificaciones Protegidas.

Ali-Bey, 84-90 · Tel. 225 83 81
BARCELONA



ARQUITECTURA

PUBLICACION PERIODICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

REVISTA FUNDADA EN 1918

NUMERO 215 - NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1978

Equipo director

Jerónimo Junquera
Estanislao Pérez Pita

Secretaría de redacción

Leonor Pérez

Proyecto gráfico y producción

Francisco Cortina

Coordinación

Martha Thorne

Edita

Colegio Oficial de Arquitectos
de Madrid

Dirección, redacción, administración y suscripciones

Barquillo, 12.
Teléfono 232 54 99. Madrid-4

Publicidad

Regie Prensa, S. A.
Rafael Herrera, 3. Madrid-16
Teléfonos 733 40 44 - 733 21 69
P.º de Gracia, 101. Barcelona-8
Teléfono 227 28 71

Distribución

Barquillo, 12.
Teléfono 232 54 99

PRECIO: 200 PESETAS

Sumario

- 2 Cartas, Arquitectura, Exposiciones y concursos, Arquitecturas en peligro, Notas breves, Encuentros de arquitectura en La Granja
- 5 **Italia.** Notas sobre la investigación de los jóvenes arquitectos italianos. Proyectos y dibujos. Artículos sobre la enseñanza de la arquitectura en Roma y Milán. Panorámica sobre las revistas de arquitectura editadas en Italia
- 59 **Ronald Filson. La fuente mágica de la Piazza d'Italia de C. Moore**
- 66 **Gabriel Allende. Del encanto de los geodos y huevos de pascua rusos a la correcta sorpresa en la arquitectura; Charles W. Moore**
- 69 **J. L. Jaén, A. Humanes y otros: Plan Especial de Protección del Conjunto Urbano de Madrid**
- 70 **García de Paredes: Auditorio Manuel de Falla.** Artículos de J. L. Sert y L. Cremer
- 76 **Concurso de la nueva sede del Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia. Delegación de Murcia**
- 79 Publicaciones recibidas, Crítica de libros, English Summary

El invierno pasado la revista *Controspazio* de Roma y por sugerencia de J. Bellosillo, entonces becado por la Academia española en aquella capital, nos propuso hacer un número en intercambio: *Arquitectura* les enviaría el material para publicar un número con una panorámica de la arquitectura en España, y ellos harían lo correspondiente para que nosotros confeccionásemos el de Italia. La propuesta fue aceptada, pero finalmente *Controspazio* envió sólo el trabajo de los jóvenes arquitectos, siendo éste el producto elaborado por la redacción de *Arquitectura*. La confección del número se ha realizado de forma que el discurso gráfico de las obras y proyectos de los arquitectos corra paralelamente al discurso intelectual, descripción de la situación italiana de la enseñanza, así como un breve análisis de la situación de las revistas italianas.

El Auditorio de Falla, de reciente inauguración, con un comentario crítico de J. L. Sert, apoya nuestra intención de aproximarnos al fenómeno arquitectónico desde distintos planos disciplinares con la calidad como vínculo de coherencia. El concurso de Murcia cubre las casi habituales hojas dedicadas a los concursos, aunque desgraciadamente no hemos conseguido —a pesar de haberlos pedido a los otros ganadores— más que el primer y tercer premios, así como un accésit.

Moore, prácticamente inédito en revistas españolas, es presentado por Gabriel Allende en su faceta más personal, mientras que la realización del concurso de la Piazza d'Italia en Nueva Orleans permite a Ron Filson hacerlo desde la arquitectónica.

Compuesto en tipo Aster en los talleres de composición Fernández Ciudad, S. L., Pasaje de la Fundación, 15, Madrid. Impreso en papel couché Alba de Torras Hostench, en los talleres litográficos Closas-Orcroyen, Martínez Paje, 5. Madrid. Fotomecánica Ferli. Encuadernación Faesa. Depósito legal: M. 617-1958.

Los criterios expuestos en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente la opinión del equipo director de la revista. Se autoriza la reproducción total o parcial de los artículos contenidos en el presente número siempre que se cite su procedencia.

CON profunda y desagradable sorpresa por mi parte, he recibido el número 213 de nuestra revista, en la que el también arquitecto Julio Cano Lasso, se autopresenta como único proyectista y director de las obras del Grupo de Viviendas para Funcionarios del Instituto Nacional de la Vivienda, en la calle Basílica de Madrid, siendo así que el proyecto y la dirección de obra, fue realizado y llevado por él y por mí, según consta a todos los efectos oficiales, legales y personales; y además con la colaboración de Alejandro Blond, al que tampoco se cita.

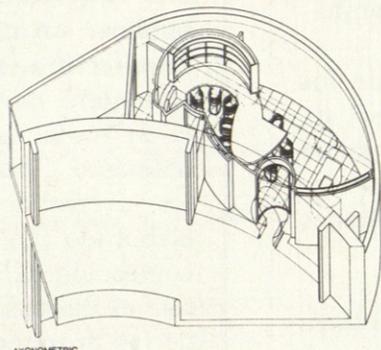
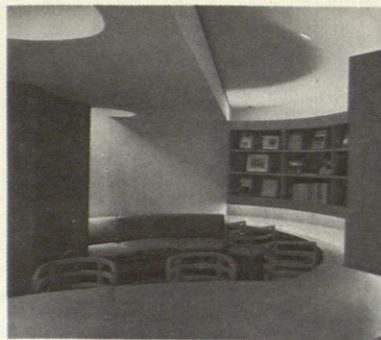
Como estimo que tal caso se comenta por sí mismo, sólo quiero añadir que ni he participado, ni se me ha invitado a participar en ninguno de los esquemas o comentarios que para *Arquitectura*, se han hecho por Julio Cano, no compartiendo en absoluto, entre otros, y por su tono despectivo, el referente al trabajo realizado en la Delegación de la Vivienda por los arquitectos de la misma, que estimo muy digno y correcto. Os pido la publicación de esta carta en lugar destacado de la Revista, para corregir el daño que, sin vuestro conocimiento, como es lógico, se me pueda haber hecho.

Muy agradecido de antemano, afectuosamente.

Alfonso García Noreña

EN la publicación del conjunto de viviendas de la calle de la Basílica figuraba yo solo como autor del proyecto, cuando lo cierto es que los autores fuimos tres: Alejandro Blond, Alfonso García Noreña y yo. Lamento sinceramente esta omisión y os ruego publicuéis esta carta en la revista, con el fin de que todo quede aclarado. Gracias y un abrazo,

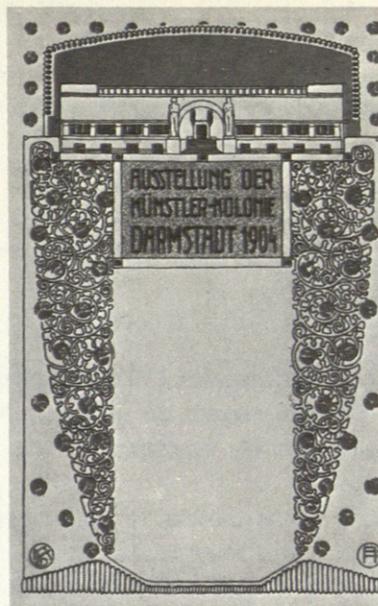
Julio Cano Lasso



AXONOMETRIC

Nuevo proyecto de Richard Meier

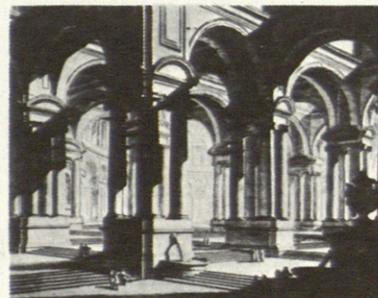
El proyecto de Richard Meier para una pequeña biblioteca en el Guggenheim Museum de Nueva York es una obra en armonía con el edificio existente de Wright pero al mismo tiempo es una expresión personal de Meier. El espacio anteriormente utilizado como almacén y dotado en los planos de Wright como archivo de arquitectura tiene su entrada desde la segunda planta de la rampa curvada del museo. Meier utiliza los tres lucernarios redondos de Wright como elementos organizadores del espacio situando las tres zonas de actividades de bajo de cada lucernario; recepción, mesa de lectura y sofá curvado que se adapta a la forma de la habitación. Esta organización, a primera vista muy sencilla, es una compleja combinación de arcos y curvas que muestra la habilidad espacial de Meier.



Vienna Moderne: 1898-1918

Esta exposición con el subtítulo *un encuentro de diseño y utilidad* tuvo lugar en el Cooper Hewitt Museum of Design de Nueva York desde noviembre a febrero de este año. Las obras expuestas; muebles, vajillas, telas, dibujos y proyectos de Wagner, Olbrich, Hoffman, Loos, Moser y otros presentan una muestra

excepcional de este movimiento precursor del cubismo, Bauhaus y De Stijl. En las exposiciones futuras de este museo se incluyen las de Alvaro Aalto del 12 de junio al 12 de septiembre y Roma Interrotta del 12 de junio al 12 de agosto de este año.



Piranesi

Durante el mes de diciembre en la sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional en Madrid se ofreció una exposición de la obra del arquitecto veneciano Giambattista Piranesi como conmemoración

del segundo centenario de su muerte. La muestra de dibujos y grabados de la colección de la Biblioteca formó una exposición de gran interés tanto desde una consideración contemporánea como histórica.

ARQUITECTURAS EN PELIGRO



Situación:
C/ Tutor, 36 C/V
C/ del Buen Suceso
Fecha:
1880
Arquitecto:
Francisco Urquiza

En su primera concepción estaba destinado para ser una vivienda unifamiliar, que más tarde sufrió una serie de reformas y ampliaciones.

En la actualidad se destina a un uso de carácter público, concretamente a una residencia femenina.

La defensa de un edificio de estas características, deberá enfocarse bajo dos puntos de vista:

a) En primer lugar, por su condición de edificio que cumple una función pública, y que debería seguir cumpliéndola,

ya sea la que protagoniza en la actualidad, o cualquier otra que sea demandada por el colectivo urbano.

b) En segundo lugar, la defensa de este edificio tendría que orientarse hacia la consideración de su actual estado físico. Se trata de un edificio que al margen de sus valores arquitectónicos (edificio con claras influencias de la arquitectura neo-múdejar), se encuentra en perfectas condiciones, no pudiéndose argumentar en caso alguno la existencia de un proceso de degradación física.



Situación:
C/ Velázquez, 97,
esquina de Diego de León
Fecha de construcción:
1892
Arquitecto:
Manuel Martínez Angel

Muchas son las obras arquitectónicas que se localizan en Madrid y que se distinguen por la utilización del ladrillo como material básico para su construcción.

Desde que el Rodríguez Ayuso marcó una corriente estilística-constructiva (Escuelas Aguirre, Plaza de Toros, etc.), muchos fueron los que continuaron concibiendo los muros exteriores

de los edificios que diseñaban a base de las variaciones compositivas que les ofrecía la utilización de ladrillo. El edificio que reseñamos está concebido como un palacete (vivienda unifamiliar), construido a instancia de D. Bartolomé Maura. Su construcción data del año 1892 y fue diseñado por el arquitecto Manuel Martínez Angel.

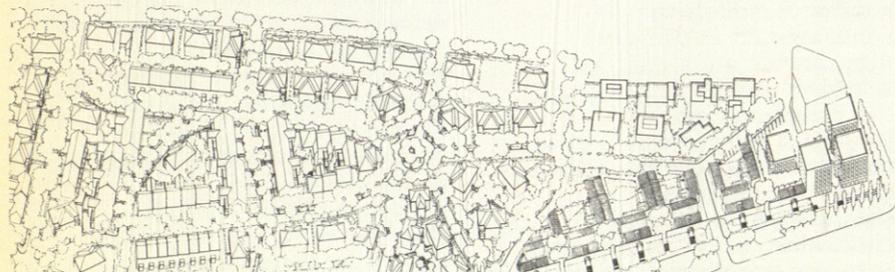
EXPOSICION la obra plástica de los arquitectos

enero
1979

La obra plástica de los arquitectos

Durante el mes de enero la Comisión de Cultura del COAM ofrece una muestra plástica de unos 40 arquitectos de este Colegio. El objetivo de la misma ha sido mostrar otras facetas del arquitecto que no por desconocidas son menos importantes. Los participantes con sus diferentes técnicas en óleo, acuarela, grabado, escultura, etc., presentan un panorama diverso de otras diferentes formas de expresarse un arquitecto. Es la intención de este Colegio de institucionalizar anualmente este tipo de exposición.

Concurso COAM



Concurso COAM de Estudios sobre áreas de edificación unifamiliar de Madrid se falló el pasado mes de diciembre con los siguientes resultados: Primer premio dotado con 400.000 pesetas a Javier Climent Ortiz, Juan Navarro Baldeweg y otros. Segundo premio, 200.000 pesetas a Miguel Vignolo y 6 más.

Tercer premio, 100.000 pesetas a Carlos Zarzo Hamma, Juan Luis Ramos de León y 5 más. Las menciones honoríficas de 50.000 pesetas cada una a: Manuel José Chinchilla Gómez y 4 más. Estanislao Pérez Pita, Jerónimo Junquera, Luis Masón y Carlos González.

Premio Aga Kahn

El premio tiene como objetivo el galardonar obras realizadas en el área islámica. La Fundación Aga Kahn concederá hasta cinco premios de \$ 100.000 cada uno a partir del 1980. Quiere ser a largo plazo un catalizador para la evolución de una nueva sensibilidad cultural en áreas islámicas. Para más información dirigirse a:

The Aga Kahn Foundation
Office of the Convenor
University City Science Center
3624 Science Center, Philadelphia,
Pennsylvania 19104, EE.UU.

Concurso internacional

La ciudad de Melbourne, Australia convocará en este año un concurso internacional para la construcción de un nuevo centro de la ciudad. El proyecto, premiado con \$ 100.000 tiene el propósito de crear una imagen a nivel internacional para la ciudad (como la Torre Eiffel de París o como La Opera de Sydney). Para más información dirigirse a:
Melbourne Landmark Committee
117 Collins Street
Melbourne, Victoria 3000
Australia

Becas del CINFE

El Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas, perteneciente al Ministerio de Cultura, tiene entre sus fines específicos la concesión de ayudas para la investigación en los campos de la cultura de masas, artes plásticas, diseño, música, y arquitectura y urbanismo. Un tribunal compuesto por don A. Bonet Correa, don F. Vicens, don E. Franco Manera, don R. Moneo y don F. Sempere, ha concedido 37 becas por un total de 16 millones de pesetas, 9 de éstas en el campo de arquitectura y urbanismo para temas como: La arquitectura y el urbanismo de la España de postguerra; La arquitectura marginada en Sevilla, y Estilismo e historicidad del movimiento moderno.

Jornadas sobre el Centro Histórico de Cádiz

Durante los días del 12 al 20 de febrero la Delegación de Cádiz del COA de Andalucía Occidental y Badajoz celebra unas jornadas dedicadas al tema del Centro Histórico de Cádiz. El programa incluye conferencias y mesas redondas sobre planeamiento, viviendas, servicios y análisis del Centro Histórico y la exposición *Intervención popular frente a actuación municipal—El barrio de la Trinidad de Málaga*.

Conferencia

La Federación Internacional por el Habitat, Urbanismo y Acondicionamiento de Territorios (FIHUAT) anuncia su congreso internacional con el tema *La enseñanza del pasado; la habitación y el urbanismo en los años 80* del 14 al 20 de mayo de este año. Información:

FIHUAT

43 Wassenaarweg
2596 C. G.La Haya
Holanda

Durante los días 18, 19 y 20 de enero se han desarrollado en el Palacio de La Granja (Segovia), unos encuentros entre arquitectos italianos y españoles en los que, entre otros, han participado V. Gregotti, E. Battisti, S. Dierna, G. Grassi, P. L. Nicolini, F. Purini, M. Tafuri y L. Thermes junto con R. Moneo, F. J. Sáenz de Oiza, O. Bohigas, Ig. Sola Morales, Manuel Sola Morales, O. Tusquet, A. Capitel, E. Pérez Pita, J. L. Mateo y C. Sambricio, además de un importante número de asistentes. Organizado por Javier Bellosillo y Fernando Fauque —y contando con la ayuda material del recién creado Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas— el tema propuesto en un principio (... *confrontar las últimas propuestas en el campo de la profesión, la publicación y las escuelas de arquitectura*) fue paulatinamente centrándose en un único punto —la herencia o la dependencia con respecto al Movimiento Moderno— en torno al cual se realizaron precisiones en cuanto al análisis, a la dependencia o a la crítica del mismo.

Partiendo de la exposición realizada por Gregotti, la idea de que *proyectar es actuar en la historia* se desarrollaba tomando como pretexto una serie de obras donde el tema de la pequeña escala se manifestaba como símbolo alternativo. Gregotti, de quien Scolari ha señalado que toma el tema del MM más con ... *impaciente mirada que con la calma de un coleccionista*, planteaba toda una serie de referencias a la ortodoxia del Movimiento, señalando como los tópicos o las normas que fueron definidas por los que pretendieron identificar MM con arquitectura funcional se plantea ahora desde aquellos que pretenden redefinir funciones. Al precisar como la nueva utilización de los elementos tecnológicos, la permanencia de contenidos ya experimentados, la idea de *norma* en la arquitectura —y, por tanto, la idea de *excepción* a esa misma norma— se conjugan dentro de la idea señalada en su día por E. N. Rogers y que definía en términos de

permanencia de contenidos ya *manierismo*. Expresado como la experimentados y como coherente aplicación práctica de los modelos creados por personalidades sobresalientes, es aquí donde la idea de excepción y regla posibilitan la discusión, especialmente al tomar como única referencia la obra de aquellos *Maestros* de la generación de los años treinta y abandonando por tanto todo lo que se encontrase al margen, principalmente entre los posibles heterodoxos del MM. Por ello es ahora cuando la idea de manierismo adquiere plenamente su sentido, al tratarse de un planteamiento donde la excepción —la necesidad de originalidad— se convierte en norma quedando por tanto sacralizada como operación compositiva. La intervención de Gregotti, obligadamente abría paso a discusiones donde tanto el valor de la excepción como la referencia a la ortodoxia —que deja fuera a los que en su día negaron los conceptos funcionalistas de los que identificaban nueva arquitectura con nueva tecnología— sujerían un amplio espectro de opiniones sobre el sentido de una norma que había abandonado una academia. Por ello, la referencia a como la idea del MM coincide con la historia que sus propios protagonistas contaron (consecuencia de la llegada a Inglaterra en 1937 de un exilado alemán que pretende demostrar cómo la arquitectura de su país era idéntica en motivaciones e intereses a la desarrollada en el nuevo país de adopción) conduce a un proceso donde la identificación de Giedion (arquitectura moderna = arquitectura funcional) es puesta en cuestión, sobre todo al definirse lo que se concibe como formalismo en el MM y valorarse, por el contrario, y por parte de algunos, la actitud y los supuestos de aquellos arquitectos que desarrollaron en aquellos años una actividad basada en el estudio y tratamiento del clasicismo.

En este sentido, el tema de la historia, de las referencias del lugar hacia el cual se dirigen los

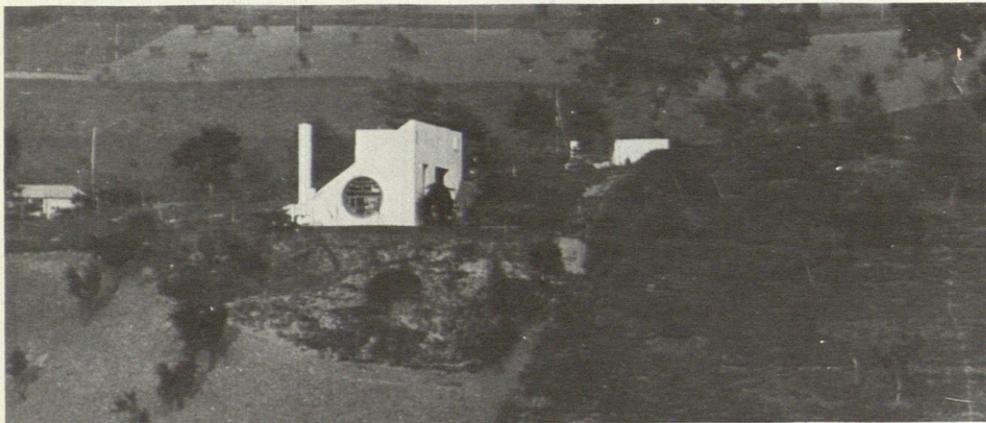
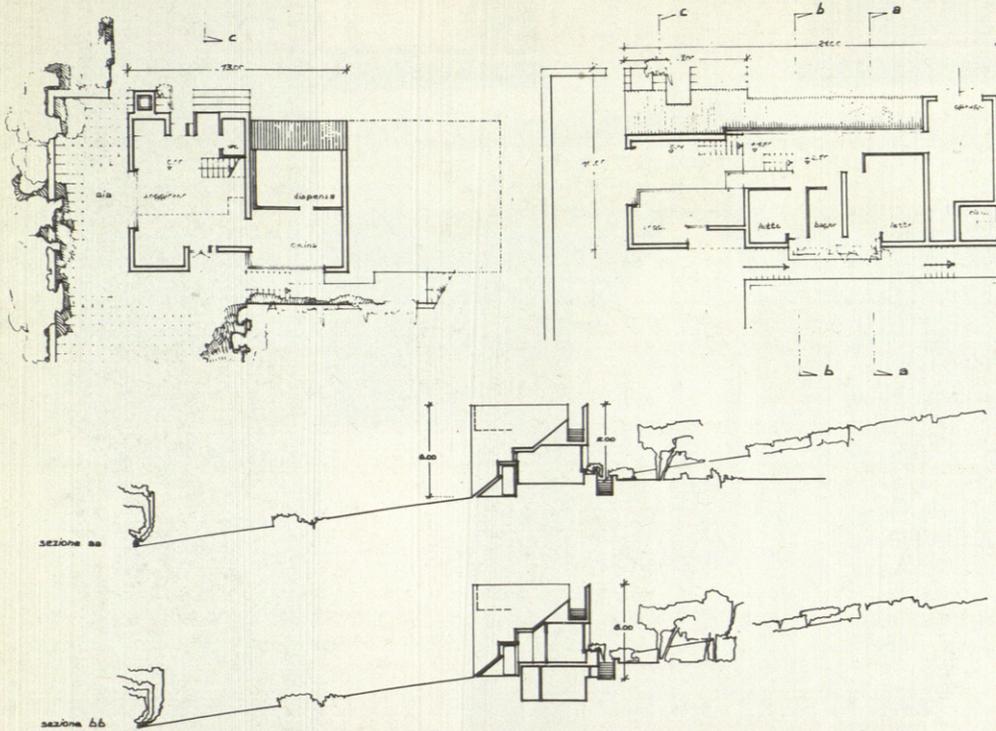
conceptos (las normas o las citas a las que se refiere Gregotti) son puestas en cuestión principalmente desde la voluntad de Grassi de recuperar la idea del gran proyecto unitario de arquitectura que definía Rossi cuando señalaba cómo ... *la historia de la arquitectura constituye el material de la arquitectura misma. Nosotros trabajamos en la construcción en el tiempo de un gran proyecto unitario, operando con determinados elementos que modificamos poco a poco*. Entendiendo así el proyecto como la posible continuación de ciertos fragmentos, la historia se define en términos no de erudición sino como parte del proyecto y en este sentido, el ejemplo de la Casa del Estudiante que Grassi expone demuestra cómo la historia puede entenderse como historia de tipos y no como ... *palanca de mimesis estilística o formal*. Al entender Grassi el dibujo de arquitectura como despliegue de los elementos de una hipotética ciudad —señala Moneo— en la que los dibujos refejan la elementalidad necesaria para analizar la arquitectura. Y sobre el tema del análisis de la arquitectura, sobre el alcance de la crítica, es donde se centra la tercera parte de los encuentros, abierta esta vez por la intervención de Manfredo Tafuri. Al centrar su discusión en el tema del alcance y sentido del análisis, Tafuri señala como, al ser la obra sin crítica un enigma, es necesario profundizar en la idea de *ruptura epistemológica* que Foucault enuncia y especifica claramente el significado de la crítica, intentando salir de la obra y expresar en cada caso lo que ésta no puede expresar. El tema entonces del límite del análisis, de su dimensión y de su alcance se centra dentro de una idea de violencia que se ejerce sobre las cosas —de nuevo la referencia a Foucault— como una práctica que se les impone, en el sentido que precisamente en esta práctica los acontecimientos del discurso encuentran el principio de su ordenación.



Arduino Cantafora. Casa en Ballatoio. 1976

ITALIA

Casa en Comerino. 1973.



Franco Purini y Laura Thermes. Una generación reencontrada.

Una hipótesis

El joven capitán descrito por Conrad en el cuento *The secret sharer*, sólo consigue hacerse a la mar en su nave en el momento en que su doble, el huésped temido y deseado, la abandona; del mismo modo, la joven generación sólo llegará a individuar su propio camino cuando llegue a alcanzar la fuerza suficiente para separarse de ciertas actitudes en las que cultiva su propia imagen como continua e intacta promesa.

Para los jóvenes arquitectos italianos, el Leggat conradiño, el ambiguo doble del capitán, cauto en su primera empresa, es el análogo de la suma de tres actitudes ligadas entre sí que de alguna manera definen cualquier intento nuevo. El *furor* ideológico, una relación *disociada* con la *cultura* rechazada y al mismo tiempo sacralizada y una ambigua dependencia de los *padres*, es decir, de los maestros, constituyen los vértices de un recinto triangular convertido por infinitas conexiones en un laberinto y en el que parece dar vueltas sobre sí misma la investigación sin ninguna salida segura.

El entorno

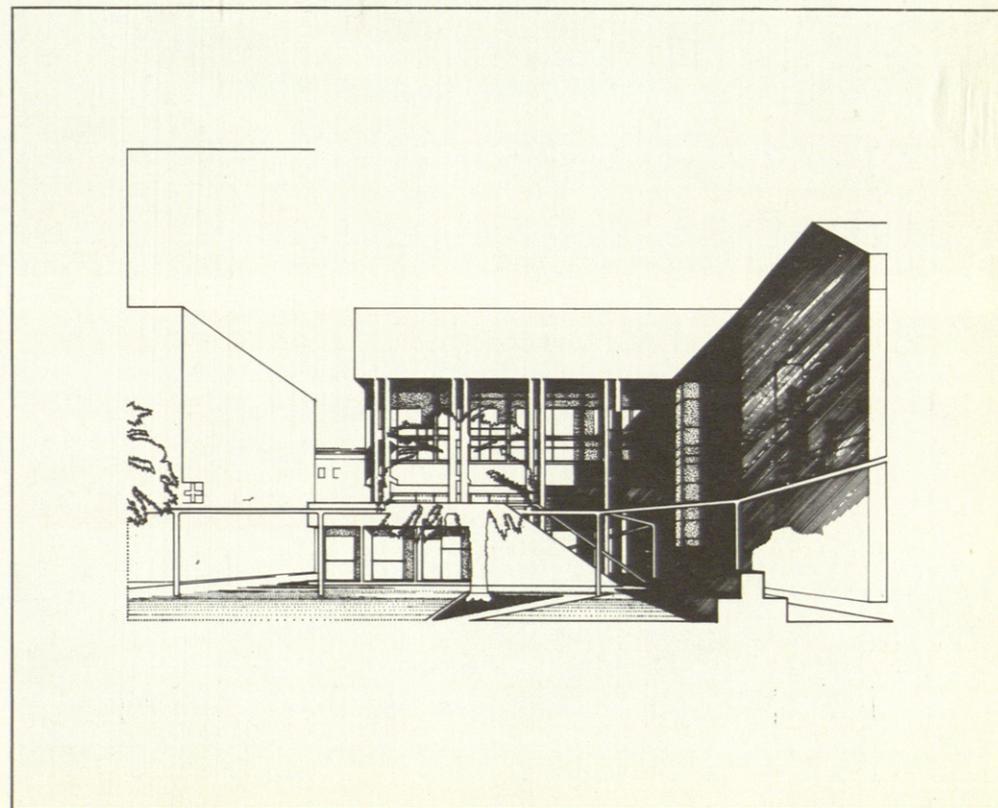
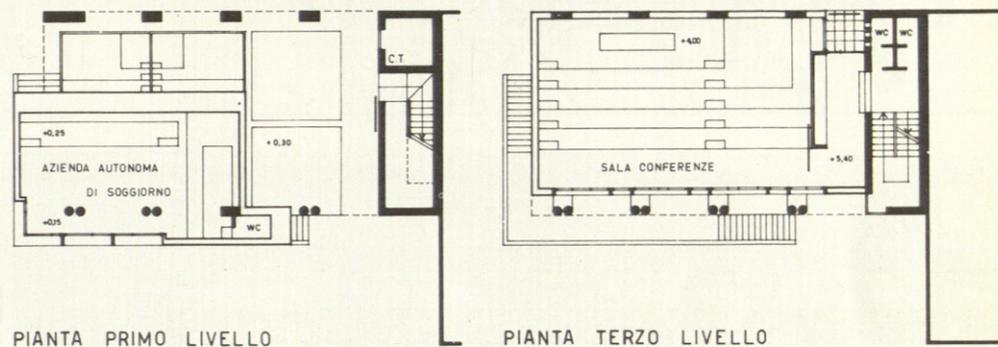
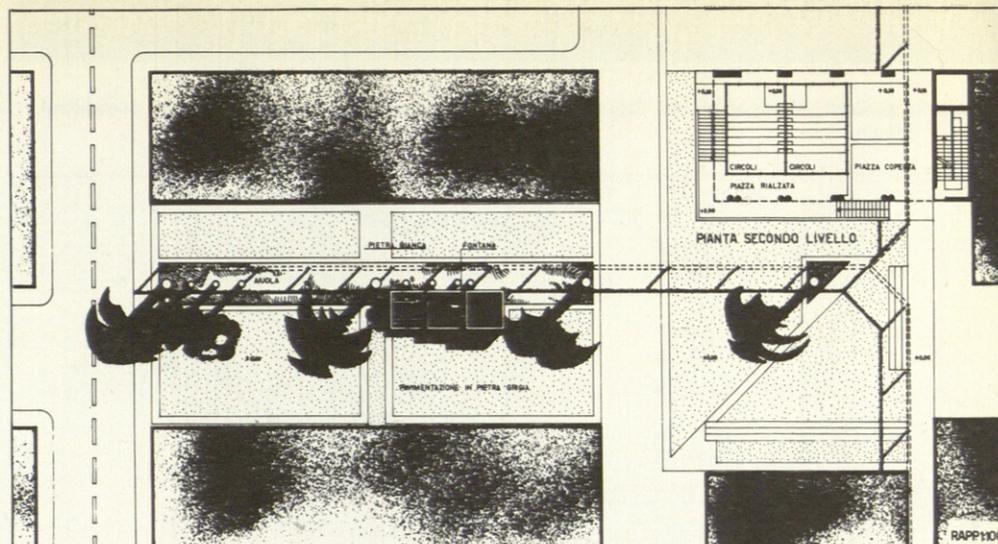
Tanto el *furor* ideológico como la relación *disociada* con la cultura son hijos del 68. Ala crítica de la cultura como categoría

Notas sobre la investigación de los jóvenes arquitectos italianos.

situada por encima de las partes y como productora de *consenso*, el *poder* intentó responder en un plano de progresiva marginación de los centros de la elaboración cultural y, entre ellos, la escuela y la fábrica como los principales. Se potenció una continua liquidación de la cultura como trabajo de conocimiento y transformación del mundo que favoreció una subcultura hecha de vulgarizaciones y esquematizaciones. Se legitimó una visión asistencial del Estado. Se propuso de manera indiscriminada y sin distinciones una noción de *grupo* que, favorecida por las seculares actitudes tendentes a un solidarismo defensivo, aceleró aquella homologación que ya denunció Pasolini impidiendo el crecimiento de los jóvenes como personas, como individualidades construidas en relación con otras individualidades. A las justas demandas el *poder* respondió dando más de lo requerido, sustrayendo así al enfrentamiento generacional del terreno real, es decir, del de la negociación política. Para poner fuera de juego a una generación basta con hacer que los jóvenes cultiven el mito de una *integridad* moral total; de este modo no podrán aceptar y practicar el compromiso, pero no el compromiso más íntimo, sino aquél en el que cobra realidad la definición de la política como arte de lo posible y como dialéctica de lo real.

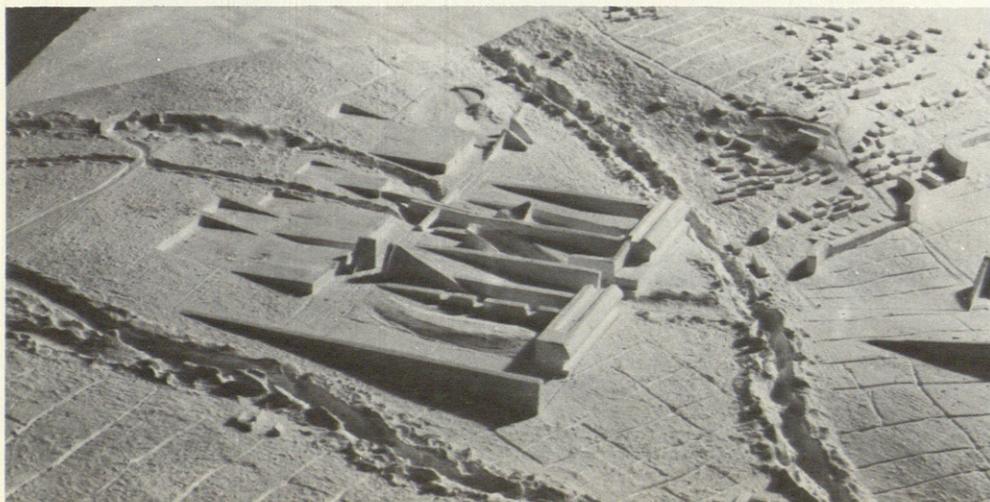
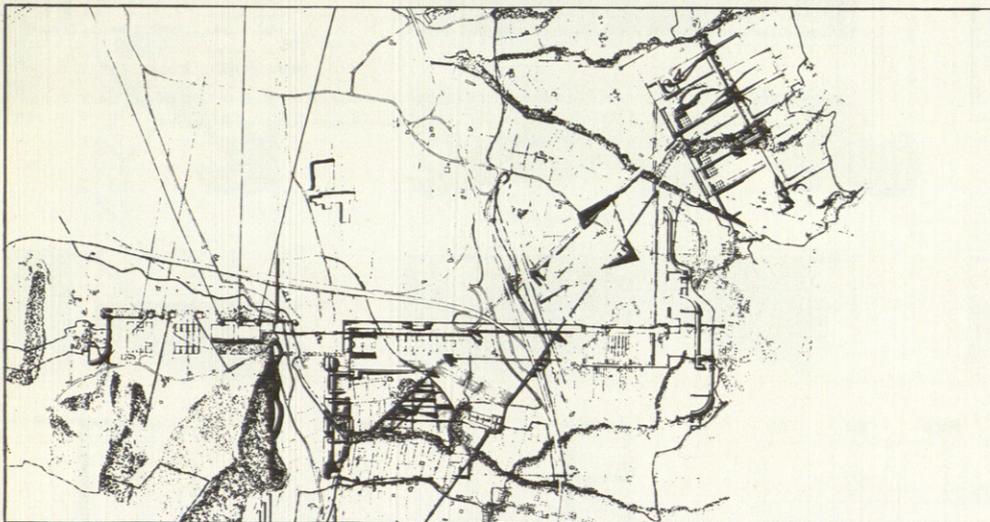
¿Y los padres? Los más, callan. Algunos, los mejores, hablan a través de las arquitecturas que siguen diseñando y construyendo. Otros intentan aferrarse a esta generación *por los labios*, diremos trasladando una imagen de Maiakovski, en un esfuerzo por hacerla propia, por regenerarse a través de ella.

Ludovico Quaroni, en un artículo publicado en el número 64-65 de la revista *Parámetro*, intentó anticipar el desarrollo de la investigación de los jóvenes enarbolando el espectro de los fracasos anteriores e indicando perspectivas más tranquilizadoras que estarían al alcance de su mano con la única condición de que corrigieran sus errores y salieran fuera de la torre de la *especificidad*, es decir, de la *pura forma*. La invitación resulta doblemente inapropiada, primero porque carga a los que se dirige con una responsabilidad que no es de su competencia, y en segundo lugar porque conduce a alimentar falsas esperanzas basadas en la hipótesis de un presunto mercado de trabajo que sólo estaría esperando para abrirse la conversión de los jóvenes. Si para Quaroni esta generación está perdida



P. P. BALBO. 1945 / C. D'AMATO. 1944 / D. MODIGLIANI. 1945 /
S. PETRUCCIOLI. 1945 / A. PARIS. 1946 / G. DONIN. 1945 / F. ZAGARI. 1945

Concurso nacional. Universidad de Salerno. 1974. Arquitectos: Balbo, D'amato, Donin, Modigliani, Paris y Zagaro.



para la arquitectura de los contenidos y de los medios tecnológicos, tal como parece insinuar en su artículo, debería tener el valor de excluirla: ¿o es que está reconociendo en ella muchas cosas queridas y temidas que siguen inquietándolo?

Otros maestros, pequeños y grandes, recorren su camino sin mirar a su entorno permitiéndose, como mucho, algunas invitaciones moralistas desde prestigiosas revistas a conformismos de *gestión* que ni siquiera tienen la fuerza de la implicación personal que sí estaba presente en el consejo quaroniano.

Bruno Zevi insiste en sus prédicas de anticlasicidad codificada por él mismo hasta el punto de convertirla en una práctica totalmente académica.

En una posición intermedia entre hijos y padres queda un pequeñísimo grupo de arquitectos como Rossi, Dardi, Gregotti, Portoghesi y Tafuri que, en razón de su edad y sobre todo de sus opciones culturales, tienden a una saludable inestabilidad generacional. Rossi, porque se está remontando directamente hacia su *infancia*, hacia cuestiones esenciales sobre el por qué de ser arquitecto, y esto lo sitúa muy cerca de los más jóvenes entre los jóvenes; Dardi, porque se permite un experimentalismo peligroso pero didácticamente ejemplar; Gregotti, porque acepta presentarse como paradigma de una sustancial *diferencia* humanamente auténtica desde el momento en que no pretende separar su cometido cultural de su peripecia profesional; Portoghesi, no sólo por su carga libertaria sino porque está continuamente desplazando las fronteras del campo disciplinar, y Tafuri, puesto aquí entre los arquitectos, aunque es también historiador, no sólo porque proyecta la historia sino porque es capaz de despiadados análisis que, al tiempo que le hacen aparecer *solo*, le convierten en el más inquietante *compañero de ruta*.

Queda todavía por decir que los padres son también hijos y que la arquitectura moderna ha llegado a ellos aprendida como un lenguaje imperfecto, incompleto en muchos casos y excesivo en otros. La primera generación de los maestros ha ido desapareciendo en muy poco tiempo y todavía nos es difícil trazar en estos momentos un balance siquiera parcial. Formularemos una hipótesis: es posible que entre las generaciones sólo se puedan intercambiar los errores. Desde el punto de vista de la relación entre hijos y padres la dura separación del 68 se ha transformado con el paso de los años en una relación muy diferente compuesta por un sentimiento de culpa, aunque también por maduras confrontaciones sobre las distintas opciones vitales y de arquitectura. Esta ambigua duplicidad, rastreable en los dibujos, en las citadas referencias, en las lecturas y en las arquitecturas, sigue hoy por hoy sin resolver en un sentido o en otro. No hay todavía una verdadera alternativa a los padres, no tanto en lo que se refiere a la arquitectura como en la construcción, una nueva idea del trabajo de proyectar, o más bien del proyecto como trabajo.

Dentro de este cuadro, que, por supuesto, no pretende ser más pesimista de lo necesario, la generación joven no ha permanecido pasiva. Ha construido, y mucho. Ha construido una imagen de sí misma que, entre errores y ambigüedades, transmite con frecuencia su propia presencia. Tiene la certeza de que ya no es posible *saltársela*. En una palabra, *existe*. Desgraciadamente, para existir tiende a separarse, a identificarse con rituales alternativos, a no implicarse en lo real, a prolongarse como *juventud* mientras las ofensas del tiempo la van señalando y las posibilidades de acción se alejan.

Esta generación existe también en arquitectura: de ahora en adelante existirá sobre todo en el papel, en los dibujos, en los concursos. Esta generación ha expresado un deseo que, desde

luego, no debe llegar a ser nunca el remordimiento de todos. Todos los que realizan trabajos de arquitectura, ya sea como historiadores o críticos o haciendo proyectos, no podrán evitar el considerar estos dibujos como cosas construidas.

Milán, Roma, Nápoles, Florencia

En el título casi sthendaliano de este apartado se esconde la intención de aludir a las variantes de la *pasión* por la arquitectura en relación a distintas situaciones. Si de hecho no tiene ningún interés hablar de escuelas o seguir discutiendo sobre la antipolaridad Roma-Milán, puede ser útil, sin embargo, registrar, dejando de lado la *pasión*, la especificidad de los ámbitos *urbanos* con los que el *talento* y el *deseo* saldan sus cuentas.

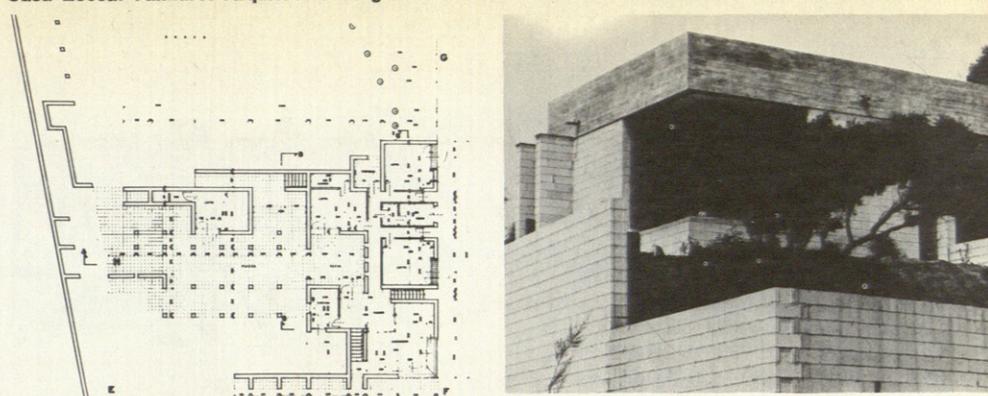
Las calles de Milán, Roma, Nápoles y Florencia, una vez dominado el difícil arte de *perdersé* por la ciudad, *gritan* diversos reclamos; incluso en cada uno de esos diferentes caracteres se esconde, aparte de la seducción, el peligro de una tradición que por sí sola está en posición de hablar y de convertirse en contenido arquitectónico. La experiencia del grupo milanés BBPR apoya esta interpretación tanto como la de Ridolfi en Roma.

Puesto que a los simples arquitectos no les es dado, afortunadamente, alterar, o simplemente renovar, el sentido de una ciudad, sino sólo reproducirlo, podría quizá ser oportuno trabajar en el lado opuesto de la hoja o, por decirlo en términos no figurados, en el negativo de la idea de sí misma que propone la ciudad. Pero no como alternativa urbana sino simplemente como iluminación de las zonas de sombra que todas las ciudades proyectan. El Moscú de las vanguardias; el París de Le Corbusier, pero el París que él conoce como parisino de adopción y que ve con el periscopio desde la casa Bestegui; la Nueva York de Hug Ferris, el Milán de Aldo Rossi, la Florencia de los escritores de los años 30, la Romade Libera y Savinio, la Berlín de Rossellini y Mies; estas *ciudades ideales* de nuestro tiempo son ciudades más reales que sus respectivos fósiles murarios.

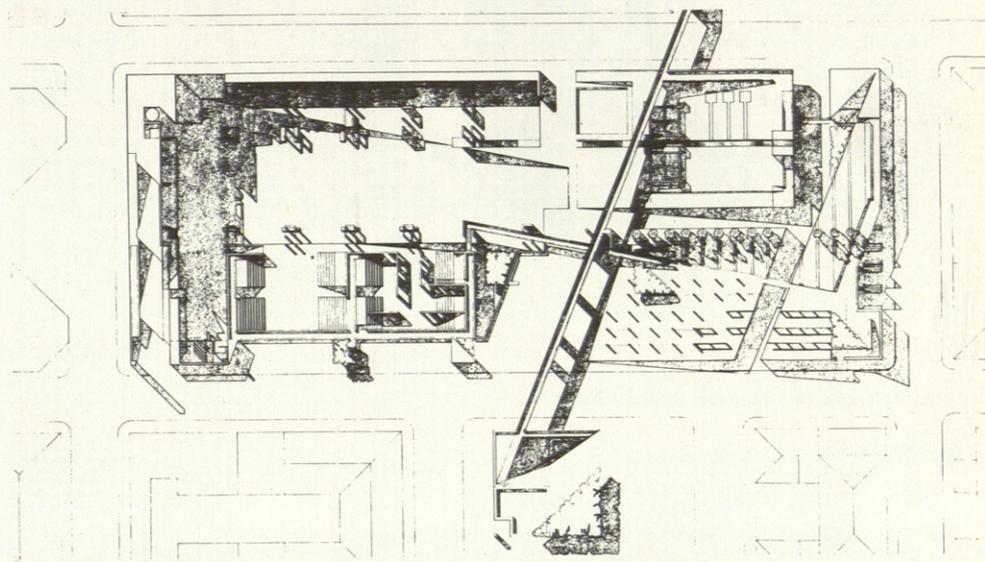
Son más reales porque existen al precio de una gigantesca búsqueda de la imaginación que pone de acuerdo la razón *económica* de su existencia y el hecho de soñarlas.

Hay que reconocer que la última generación de arquitectos italianos no posee ciertamente en su totalidad este arte. Más bien tiende todavía a reproducir e incluso muchas veces sin el rigor que la reproducción requiere. La relación entre proyecto y ciudad sigue estando sujeta a deformaciones ideológicas en las que la teoría tiene todavía la finalidad de erigir barreras entre la realidad y el que debe modificarla. Así la ciudad se

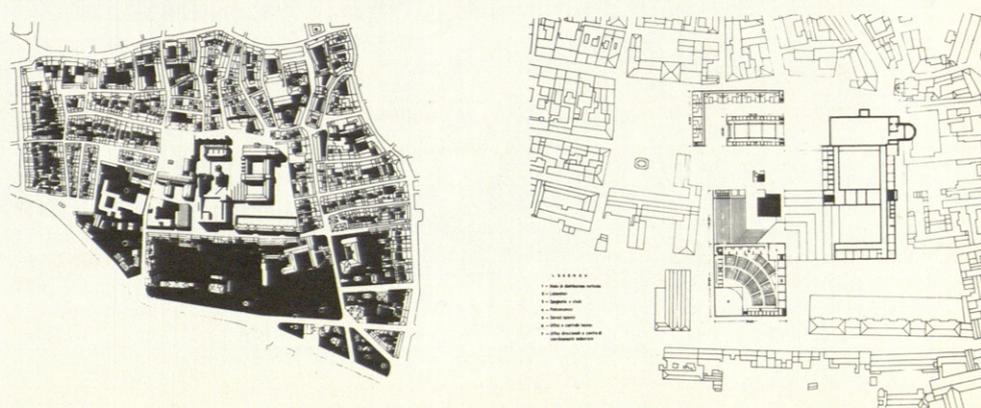
Casa Zecca. Palinuro. Arquitecto: Sergio Petruccioli

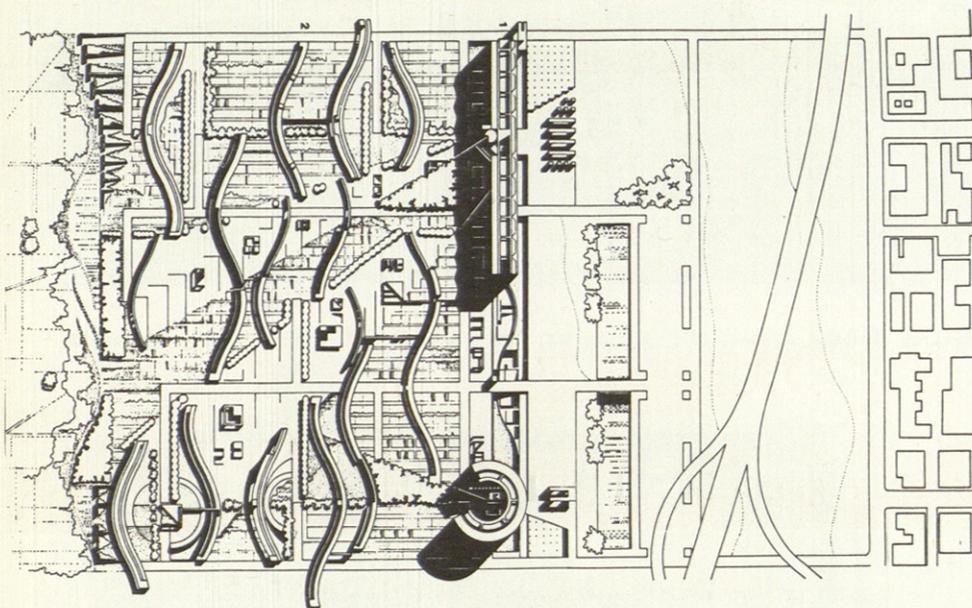
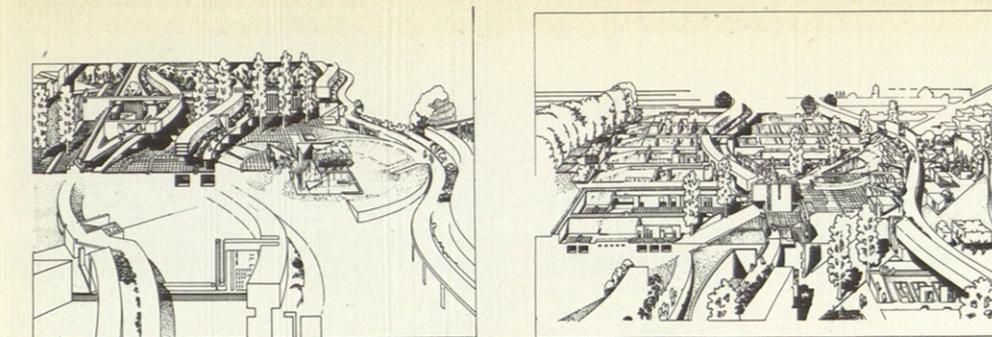


Concurso «Piazza». Ancona, 1978. Arquitectos: Balbo, D'Amato, Modigliani, Paris y Petruccioli.

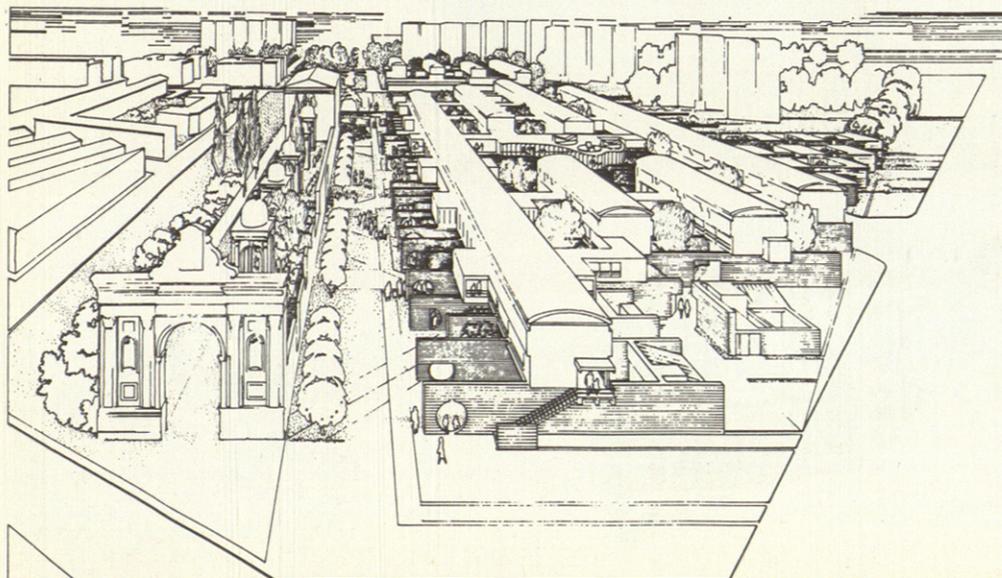


Concurso nacional. Teatro Comunale de Forlì. 1976. Arquitecto: Sergio Petruccioli.





Concurso en Foggia. Arquitectos: Donin y Zagari.



convierte en *historia urbana*, las simples casas en *tipologías*, el *hombre de la multitud* en una muestra sociológica. Así el proyecto *mejora* lo existente pero no revela la realidad.

A Milán le ha correspondido el papel de construir la imagen del trabajo industrial y de sus valores. A Roma el de diseñar el *palazzo pasoliniano* y, por lo tanto, la imagen del poder. A Florencia se le deja en libertad de tejer relaciones entre poder político y poder real en el ámbito de la metáfora totalizadora, representación-existencia en la que puede desencadenarse el sueño *radical*. Nápoles, por su parte, debe ocuparse de su propia pobreza, convirtiéndose así en instrumento de medida para las otras situaciones.

La enseñanza en las escuelas de arquitectura

A principios de los años 70, tras la pretendida *apertura* generalizada a los estudios universitarios, el problema de la enseñanza de la arquitectura en una escuela de masas se convierte en el punto central del debate disciplinar. Es un problema en el que confluyen las cuestiones abiertas durante las ocupaciones de las facultades de 1963 y 1968, en las que se plantea como elemento unificador de las luchas estudiantiles la redefinición de la figura del técnico en arquitectura que debía reivindicar para sí un *rol* social en contra de las aventuras profesionales puestas al servicio de la especulación.

Son los últimos años del gran desarrollo económico italiano, ya por entonces minado por los desequilibrios que constituyen la base de la crisis actual; son aquellos mismos años en los que Antonioni denunciaba el malestar burgués del que sustancialmente se derivaba la propia búsqueda de un nuevo papel para los arquitectos que en aquel momento provenían en su totalidad de la misma burguesía. Se descubrió que la ciencia no es neutral, de la misma manera que no lo es el técnico que siempre está al servicio de algo y que, por lo tanto, es siempre expresión de unas realidades materiales entre las que es rescatado para la función que acaba por escapársele de las manos. Y de ahí la reacción de una argumentación bastante desdibujada sobre una nueva *creatividad* y sobre el valor liberador de la imaginación. Creatividad e imaginación toman a su vez dos caminos: la difícil construcción de una *creatividad colectiva* —y que no parezca un contrasentido esta definición— y la divergente huida a los *paraísos artificiales* de la liberación individual.

El problema de una enseñanza de masas para la arquitectura o, en una versión más correcta, de una enseñanza de la arquitectura en una escuela de masas determinado por un crecimiento demográfico de las universidades, viene planteado ambiguamente porque se intenta injertar en la herencia del 68 burgués la temática de los marginados y de los nuevos estudiantes pequeñoburgueses y obreros. Se hace corresponder mecánicamente —y ésta es una de las tesis— a la facultad de

masas una arquitectura para las masas o que, con un procedimiento de transferencia típico de los mass-media, pueda ser proyectada y reproducida por la masa de estudiantes. El desafío rossiano del *proyecto colectivo* se nutre de la certeza de que es posible identificar en la *arquitectura de la razón*, y por lo tanto en una didascalidad que recuerda al neoclasicismo, el medio para generalizar un discurso dotado de una gran complejidad. Es un desafío al tiempo: la victoria dependerá de la posibilidad que entre el aprendizaje de la regla y la exigencia de variaciones recorra el tiempo real de la construcción de la individualidad del estudiante.

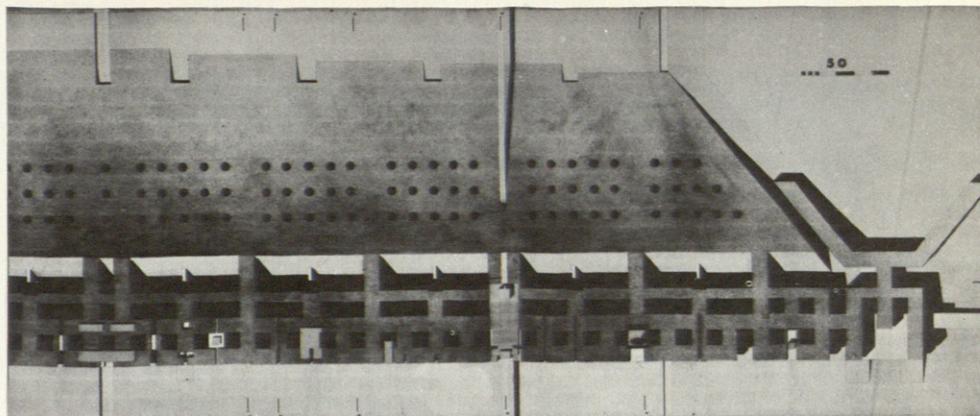
A esta contrapropuesta al mismo tiempo sofisticada y popular se opone la neoefficientista o la del tanto peor-tanto mejor. La respuesta neoefficientista apunta a la mejora del funcionamiento interno de los recursos concebidos como fábricas de exámenes; el nivel de los contenidos cuenta poco, lo importante es que estén todos representados. La del tanto peor-tanto mejor resuelve el problema rebajando el alcance y, por tanto, la calidad: desmantelada la investigación en las asignaturas y limitada la discusión, si es que existe, al momento del examen se inicia un sucesivo vaciamiento de los contenidos específicos del proyecto reducido a mero dibujo y éste considerado como considera la burocracia un certificado.

A la competente aportación rossiana, precedida en realidad por las enseñanzas de Muratori y de su escuela, ha respondido con la misma competencia Ludovico Quaroni, que a través de la hipótesis del metaproyecto ha intentado cubrir la necesidad de una investigación dirigida y no arbitraria con las exigencias expresivas del proyecto particular. El indudable prestigio de esta propuesta ha tropezado con la exasperación de la temática de la ciudad, que en las propuestas quaronianas no llega a expresarse más que en su inadmisibile generalidad. A esta generalidad, cuya metáfora sería la confusión de las lenguas en la Torre de Babel —título de un famoso libro suyo de 1966—, Quaroni intenta contraponer frente a los teóricos de la tipología-morfología el tipo constructivo, una *idea-fuerza* capaz de soldar, juntar a la gran tradición tratadística con la mutabilidad casi cotidiana de los problemas urbanos. Este tema, sobre el que volveremos más adelante, funcionó como un territorio intermedio, y en cierto sentido neutral, en el que muchas tendencias y muchas escuelas encontraron un nivel de entendimiento que, sin embargo, era más virtual que real. La idea de tipología se convierte así en el gran contenedor de los conflictos, el lugar de compensación de los choques teóricos que quedan sin expresar por estar sofocados en la genericidad de un difuso consenso.

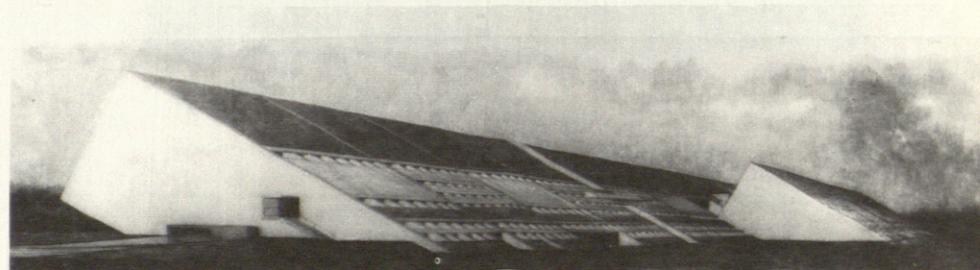
Los temas

La investigación del proyecto de los padres aparece condicionada por la sacralización del tema heredado de los padres.

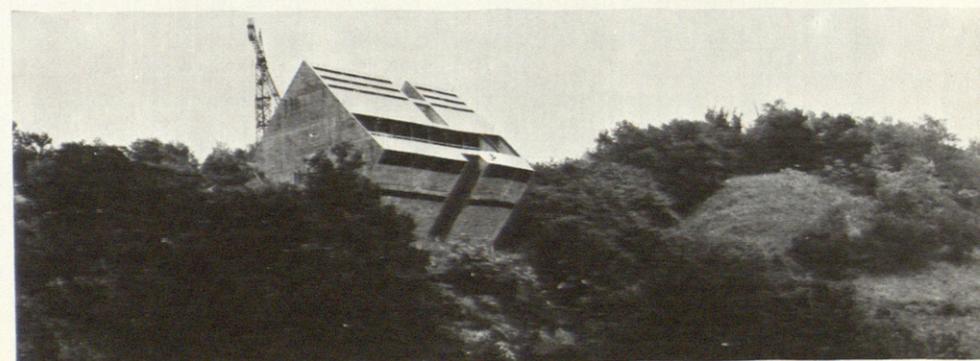
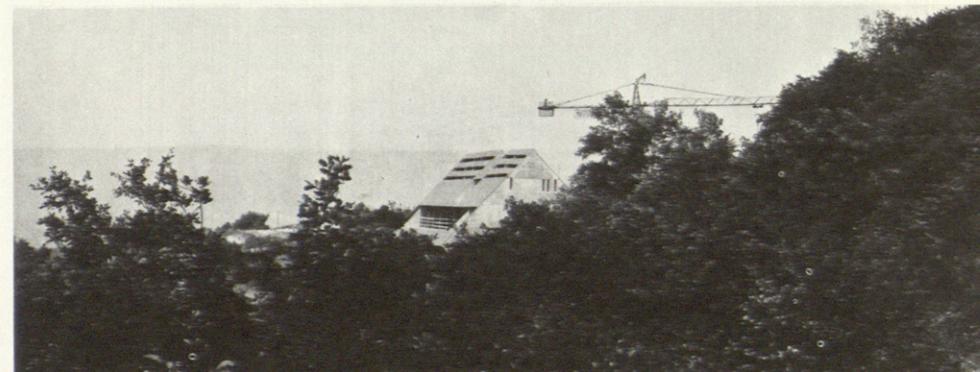
Concurso para el área direccional de Firenze, 1977. En colaboración con E. Invernizzi y S. Invernizzi.



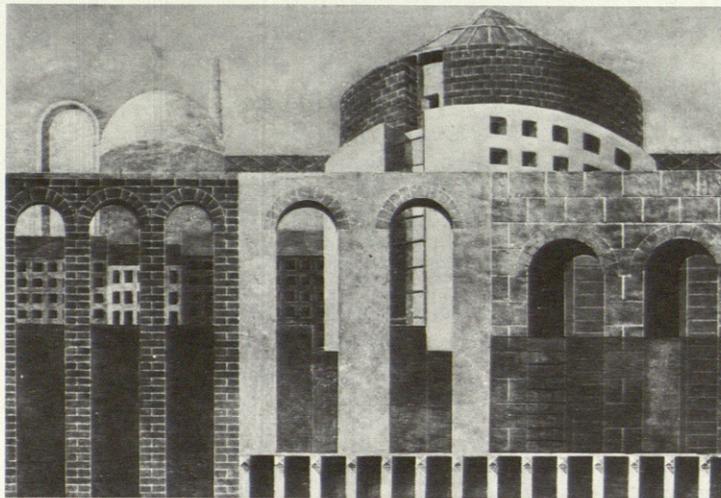
Proyecto para el liceo artístico de Bérgamo, 1973. En colaboración con S. Invernizzi.



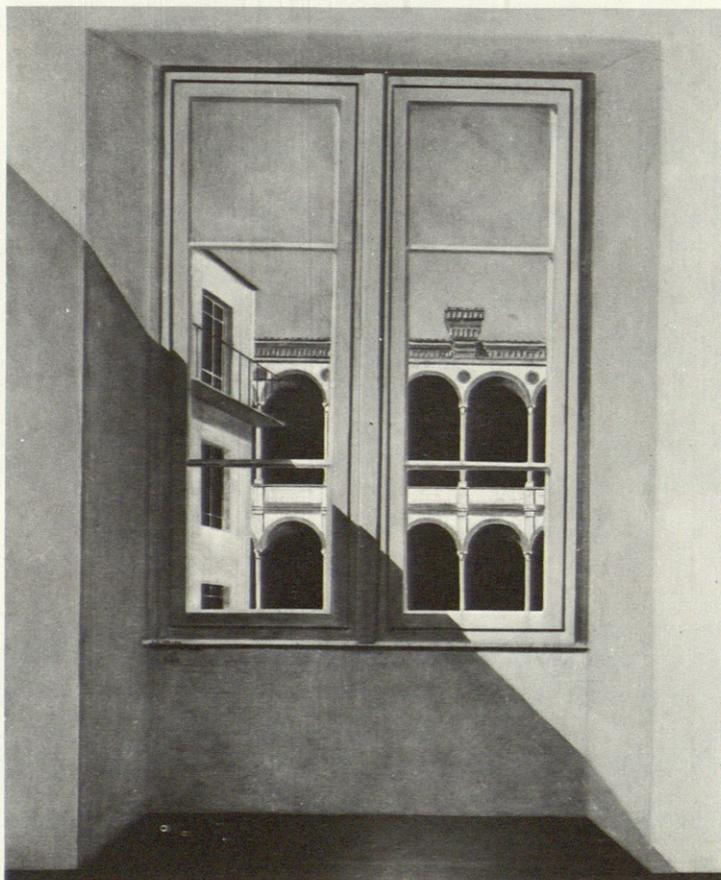
Casa en la colina de Verona. 1971. En colaboración con E. Invernizzi.



Brano de città. 1974.



Corte di una casa a ballatoio. 1976.



Este mito total se había asomado a principios de los años 60 al interior de una futurible perspectiva de nuevos e imponentes desarrollos basados sustancialmente en las infraestructuras, en los centros direccionales y en los grandes barrios dormitorio. Desde los planos de Tange a los experimentos italianos sobre la llamada *nueva dimensión* se intentaba dar forma a un gigantesco paso adelante de las ciudades fundado sobre una exaltación del uso privado de la estructura urbana reducida en la práctica a un *esqueleto* de autopistas extendido por el territorio e invadido por proliferaciones constructivas. Pero esta protuberancia de utopismo urbano ha acabado en coincidencia con la victoria planetaria del *Internazionali Stjle*, por extinguir lo que todavía quedaba de propositivo en el Movimiento Moderno. En un cierto sentido se podría sostener incluso que las utopías de los años 60 cierran un círculo al tiempo que plantean las imágenes de partida de la arquitectura moderna y, por lo tanto, de las fantasías tardo-decimonónicas de complicadas y desmesuradas metópolis, de metabólicas concreciones de hierro y cemento. Ellas son las que *desnudan* al emperador del cuento.

Hacia mediados de los 60 y como alternativa a estas propuestas va madurando en Italia una noción de ciudad preparada especialmente por los cursos universitarios de Saverio Muratori y de Giuseppe Samonà. Renunciando a proyecciones clamorosas se va reflejando sobre las permanencias, sobre los hechos constructivos existentes, sobre la naturaleza de manufactura propia de las estructuras urbanas y, a través de una dura crítica al zoning, a la urbanística *bidimensional* y a las reducciones funcionalistas del problema de la arquitectura se insiste sobre el carácter *constructivo* de la ciudad, sobre su condición de sistema constructivo.

Estas posturas presentaban, entre otras, la considerable ventaja de no plantearse, por estar en contra de las totalizadoras teorías del CIAM, como alternativas igualmente totalizadoras.

En este contexto, mientras prosperan los estudios sobre la tipología edilicia, se van definiendo las temáticas que confluirán en las cuestiones de los centros históricos y de la reutilización edilicia.

La Italia de los años 50, para entendernos, la del *boom* económico, había asistido a un saqueo sistemático de sus propias ciudades. En nombre de un desarrollo que parecía imparable algunos centros históricos fueron completamente desmantelados y agredidos de una forma llamativa. Los nuevos barrios especulativos condicionaron y acabaron por bloquear una seria política pública sobre la vivienda; el automóvil impuso un trazado desorientador y desproporcionado a las infraestructuras. A este saqueo se opusieron los mejores arquitectos de la generación precedente intentando proponer alternativas, aunque siempre dentro de la idea de crecimiento urbano. La ciudad que describe Quaroni en *La Torre de Babel* sigue siendo, de hecho, una estructura que crece, que se desarrolla y que es sometida a control.

Hoy, sin embargo, los jóvenes tienen que afrontar un proceso mucho más complejo. La crisis económica ha bloqueado aquel mínimo de política urbanística prevista en los años dorados del desarrollo. El problema de la vivienda se ha convertido en un problema político más que de proyecto. Las ciudades tienden a detenerse. Por consiguiente, la estrategia que hay que individuar debe partir del conocimiento de que al haberse vuelto incontrolable por muchas vías el marco urbano, se plantea el problema de *diseños* circunscritos, mientras el sentido de la ciudad se encuentra en una red de lugares dis-

tantes y muy personalizados. Es decir, la escala conceptual del problema ha cambiado en el momento en que se ha verificado la profecía piranesiana del Campo Marzio.

En el interior de esta temática la tipología constructiva ha aparecido como el medium discursivo ideal, es decir, como un plano conceptual que ha permitido componer una serie de contenidos igualmente opuestos entre sí. La tipología, por ejemplo, pone en contacto el edificio y la ciudad y, por lo tanto, hace de manera que no resulte evidente la profunda conflictividad que opone a la misma ciudad moderna y al simple producto. Dicho de otra forma, es la notable extensión del concepto de tipología lo que ha permitido su uso de maneras completamente distintas en el curso de un mismo análisis. Por ejemplo, como manera de realzar lo existente (como en el análisis urbano) e instrumento de proyecto. Muchos de los resultados de la Tendenza presentan esta contradicción metodológica sin resolver.

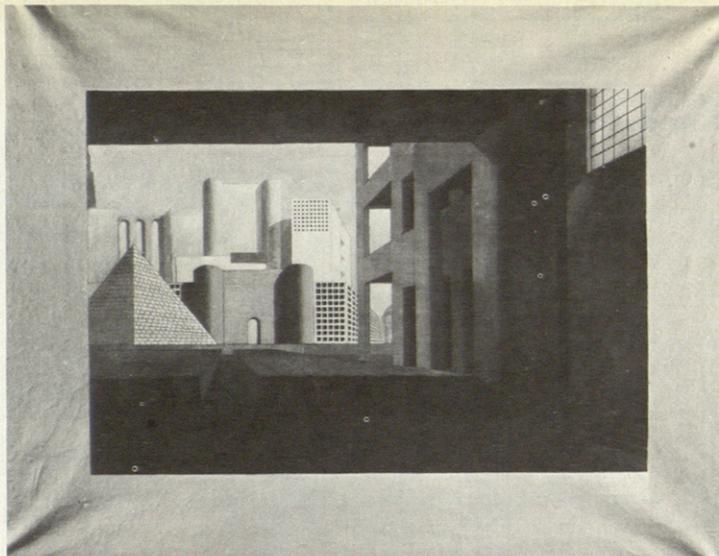
Hay también otra copresencia conflictiva. El tipo es el éxito espacial de un proceso de transformación constructiva pero también es una propuesta que interrumpe una continuidad histórica haciendo emerger, al formalizarlas, algunas nuevas exigencias de los asentamientos e, interrumpiendo así un proceso lineal que es precisamente el que genera, desde el punto de vista de la ciudad, el propio *tipo*. Por otra parte, en su calidad de esquema clasificatorio, éste se superpone muchas veces a la realidad constructiva del producto singular impidiendo captarlo en su individualidad. Siendo, como es, tangente a los problemas de clasificación y catalogación de los productos (origen de los *tipológicos* como sistemática de derivación positivista), la tipología termina superponiendo a la realidad constructiva un filtro que hace homogéneos, en el tiempo y en el espacio, fenómenos que en realidad son incontrollables. Aceptar el carácter de *indiferencia hacia los lugares* del tipo puede impedirnos relevar el carácter único e irrepetible de cualquier experiencia constructiva.

No es, desde luego, casual que la fortuna del concepto de tipología constructiva haya alcanzado su punto álgido precisamente cuando, como decíamos antes, se ha planteado el problema de una enseñanza de masas en las facultades de arquitectura.

Otro de los temas que salen al paso es el de la *objetividad* en la proyectación. La lección rossiana contra lo *arbitrario*, lo *gratuito* y el *falso invento* ha determinado la circulación generalizada de una actitud más rigurosa, si bien es cierto que este rigor es más aparente que real, o más bien, que sólo lo es cuando es concebido como observancia de una determinada ortodoxia compositiva. En realidad la fortuna de la Tendenza ha venido determinada más por la destrucción de un *humus* de conocimientos y preferencias personales provocada por la descualificación de las escuelas de la que ya hemos hablado, que por unas opciones culturalmente motivadas. Así, lo que se ha traspasado no es la línea rigurosa de Ledoux, de Taut, de Loos, de Mies, de Tessenow, de Muratori y de Rossi, la línea que podríamos definir como *objetiva* en la proyectación, sino las arquitecturas *personales* de estos maestros.

Este fenómeno que, por supuesto, no se refiere sólo a la Tendenza, sino también a otras posturas y otras figuras de proyectistas, encuentra sus causas en el sistema actual de la información de arquitectura que ha impuesto una circulación excesiva y distorsionada de los hechos. El proyecto se ha reducido a una serie de imágenes; la necesidad de documentar todo lo que se produce impone la eliminación de opciones críticas; el mismo material, circulando por varias revistas,

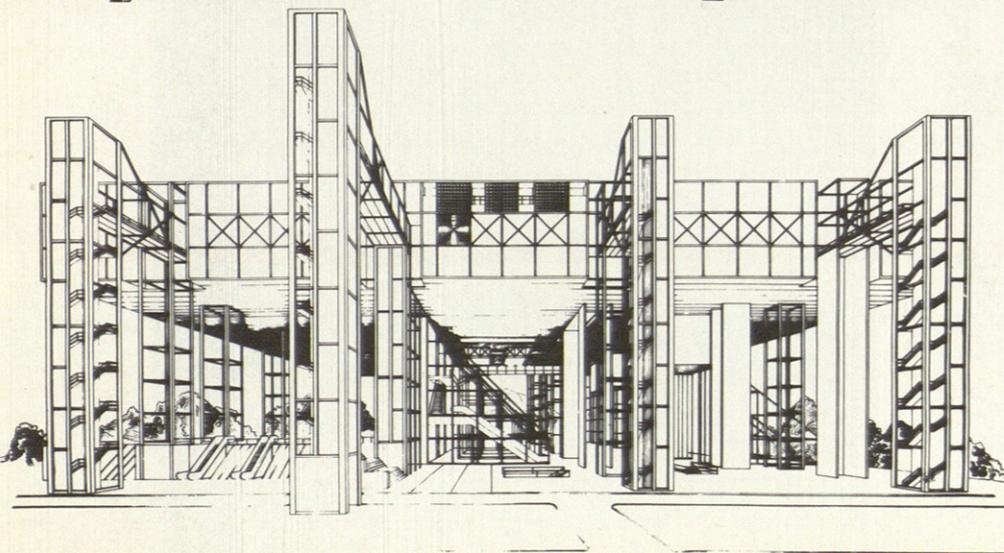
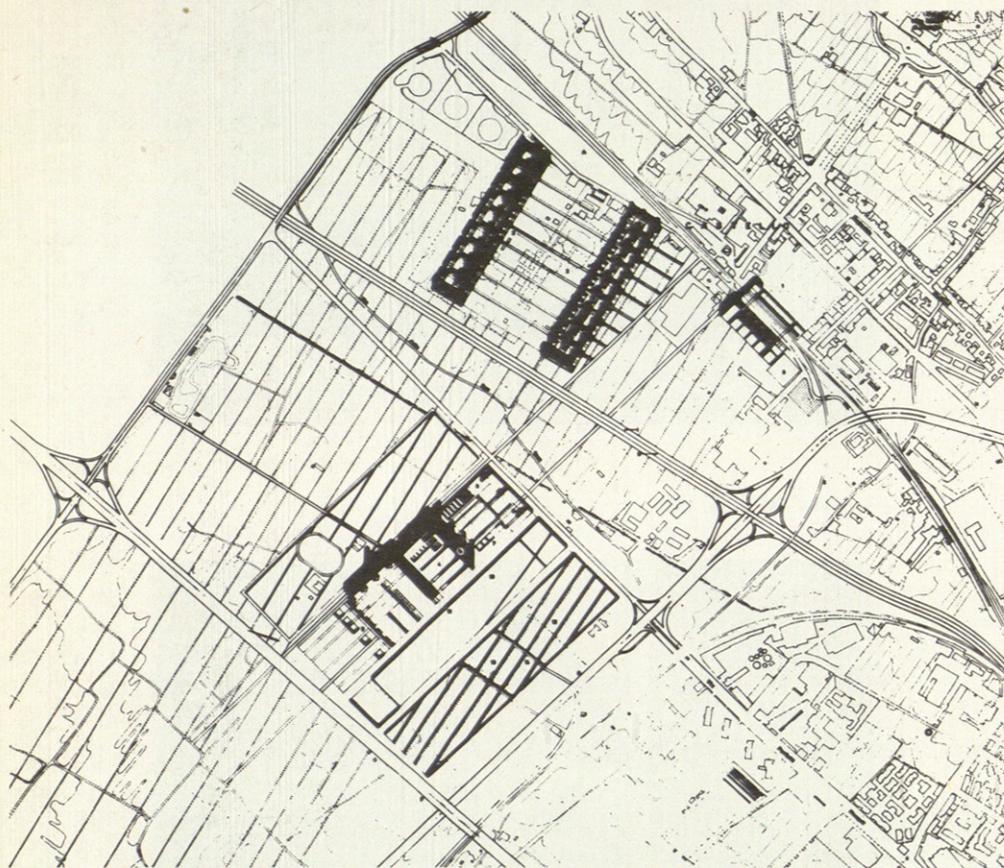
Sala teatral. Oleo sobre tela. 1974.



La casa del agua. 1977.



Palacio de Justicia en el Centro direccional de Florencia. 1977. En colaboración con P. Iacucci, E. Puglielli y S. Musmeci (estructura).



acaba por adquirir un valor en la *repetición* que lo hace competente y esencial a pesar de la ausencia de un fundamento teórico serio.

Así, por ejemplo, generalmente se ha interpretado mal la cuestión de la *autonomía* de la arquitectura y la de la historia.

La primera, de ser una concepción dialéctica de los límites disciplinares en relación a las transformaciones de la realidad, se ha visto reducida a una mecánica segregación dentro de un estatuto inmóvil de la arquitectura. La segunda, siendo la crítica al antihistoricismo del Movimiento Moderno, ha sido entendida como medio para acreditar cualquier repetición estilística hasta el límite del eclecticismo. La historia, no obstante la lección de Manfredo Tafuri, sigue siendo considerada, si no como una maestra, así como un instrumento de trabajo, mientras que una de las pocas cosas que nos puede enseñar es precisamente la irreductibilidad del presente al pasado que sólo puede aparecer como un enigma. Cuando Louis Kahn, uno de los maestros más escuchados por la generación de la que estamos hablando, dijo que el pasado es un amigo y restituyó a la proyectación precisamente la dimensión del *misterio* de la *continuidad*, pero, desde luego, no indicó la posibilidad de soluciones ya existentes que haya que buscar y reponer. Y no olvidemos que el mismo replanteamiento complica y deforma a la propia historia.

La cuestión del *lenguaje* y del *estilo* se presenta con trazos análogos pero oculta una realidad distinta y posiblemente más difícil de interpretar. La lejanía de las ocasiones concretas de proyectar, es decir, la falta de verificación del *ciclo constructivo* entero, estimula un conceptualismo y un experimentalismo que, de hecho, acaban alimentando vastas zonas de investigación formal. El notable número de los adeptos a los trabajos *arroja*, entre otras cosas, una red de resultados suficientemente extensa como para constituir un sistema, un universo autónomo. Esto produce verificaciones totalmente internas al campo disciplinar y ficticios avances de la investigación basados sustancialmente sobre variaciones mínimas suficientes para permitirles ser identificados sin poner por ello en tela de juicio el mito de la *objetividad*.

En este contexto se sitúa también el problema del *dibujo*. La *arquitectura dibujada*, a pesar de su éxito creciente, sigue siendo considerada como un recurso marginal, a veces de tipo consolador, y a veces destinado al consumo. Muchas veces coincide simplemente con la ampliación autobiográfica y con una manipulación incorrecta de la función disciplinar. No se llega a comprender suficientemente la relación que una los conceptos de *dibujo* y de *proyecto*.

El proyecto es la *producción* en un *tiempo* previsible de una serie de opciones orientadas a la definición de un objeto. El dibujo, por el contrario, expresa la totalidad de los valores implícitos en el mundo de las formas físicas y en la tratadística clásica es utilizado en este sentido para individuar dos áreas problemáticas, la de la *forma* en su significado complejo y la del proyecto. Recuperar el dibujo y la arquitectura dibujada debe consistir, por tanto, en una crítica a la dependencia pasiva del tiempo de la producción y en una recuperación de la complejidad del mundo de las formas, es una revalorización de aquellos aspectos del problema de la arquitectura que la sujeción a la objetividad ha confinado en el terreno de lo *visionario* y lo *irracional*. No hemos incluido lo *utópico* conscientemente. La utopía es precisamente el reverso, el negativo de la ideología de la producción y como tal sigue sus leyes reduciendo sencillamente a cero el tiempo.

Evidentemente la arquitectura dibujada considerada fuera de este marco acaba por convertirse en una práctica narcisista al perder la capacidad de subrayar el fin de la unidad del proceso proyectual.

Otros tres temas que aquí nos limitaremos simplemente a enumerar y que están estrechamente ligados a los primeros son los del realismo, lo nuevo y el pluralismo.

Si la cuestión de la construcción, desde un punto de vista realista sobre la cuestión de la arquitectura, parece poder aumentar el conocimiento de los límites objetivos de su función, más discutible parece la identificación del *realismo* con la *arquitectura racional*, sobre todo desde el momento en que esta misma identificación no está justificada en la mayor parte de las posturas con argumentos sólidos.

Con la palabra racional ha sido a veces definida la arquitectura que corresponde a la gran tradición iluminista de la razón. Otras veces la misma palabra ha identificado genéricamente los proyectos urbanos que proceden de una crítica a la idea de ciudad del Movimiento Moderno. Y, finalmente, incluso el simple rechazo del elemento subjetivo en la proyectación ha sido identificado como lo *racional*.

La antinomia racional-racionalista sigue siendo, en efecto, el único motivo para atribuir un cierto fundamento, aunque bastante débil, a esta identificación.

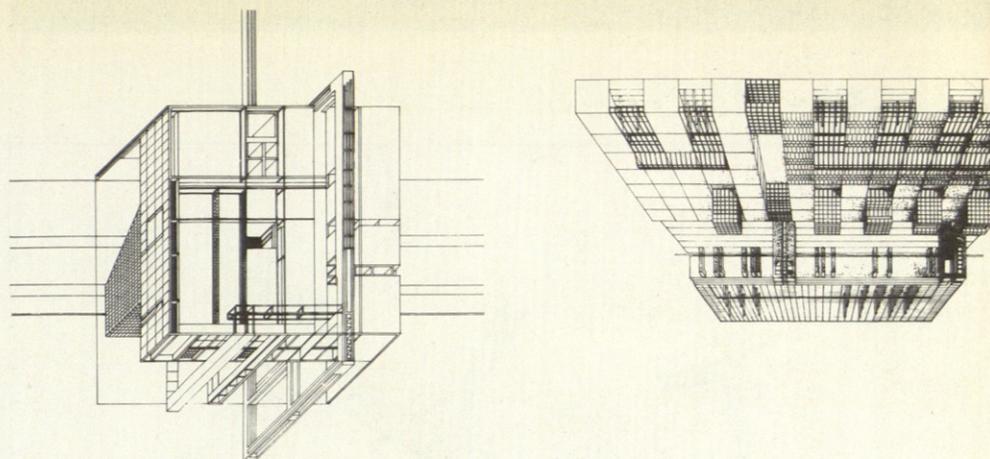
Pero todavía más discutible es la antinomia que se está perfilando entre realismo y nuevo.

El problema de lo nuevo, identificado a la ligera como derivado de la vertiente negativa de la idea de desarrollo, tiene cierta tendencia a quedarse enquistado o a ser resuelto en actitudes historicistas para las que todo lo que existe tiene, sólo por eso, un valor superior a cualquier propuesta nueva. Esta postura, que en realidad esconde una crisis de la capacidad de producir propuestas, aumentada por la dificultad de comprender los procesos de modificación de la realidad en el momento en que se producen, se ha difundido todavía más a causa del *pluralismo* que cala actualmente en todos los aspectos de la vida de nuestro país. Disminuyen los márgenes de decisonalidad mientras aumenta la negociación política: el debate se sale de los límites técnicos y va progresivamente implicando a estratos sociales que antes se excluían de las opciones que se referían a su propio ambiente vital. En este sentido, el pluralismo que empuja hacia adelante el proceso de participación impone a los proyectistas, no tanto un control social sobre las formas arquitectónicas propuestas como un mayor conocimiento a la hora de tomar postura y una gestión más responsable del proceso proyectual como trabajo.

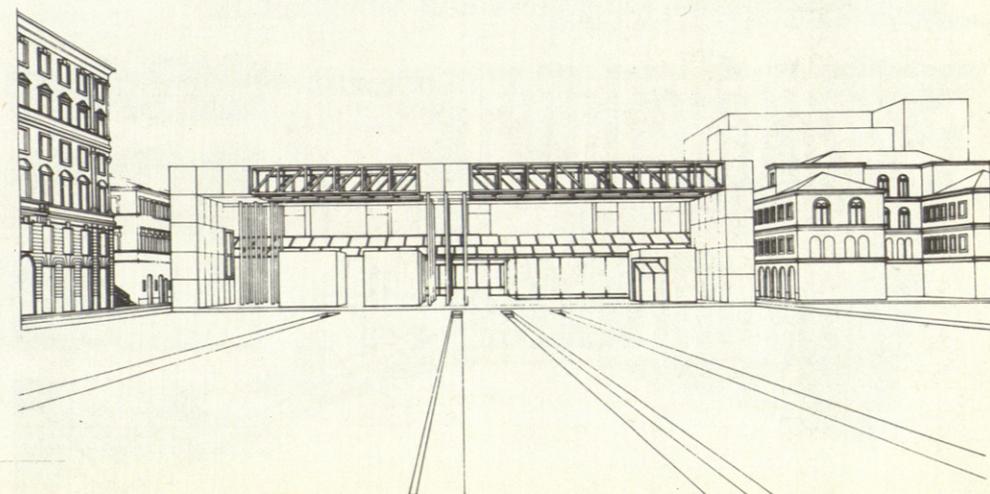
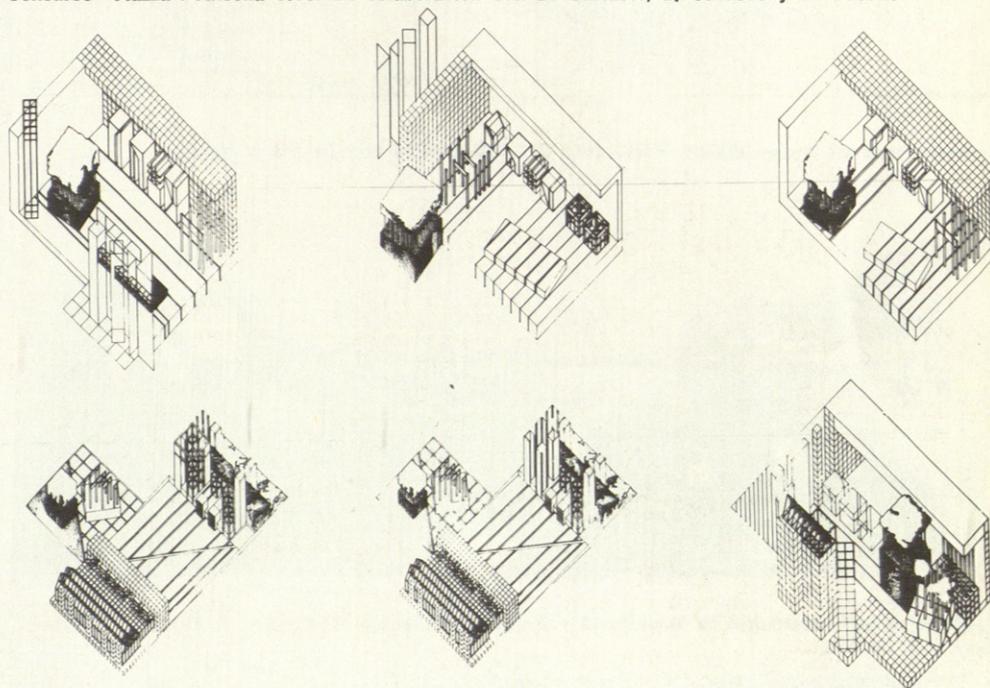
Los problemas

La ausencia de ocasiones profesionales, la búsqueda de una nueva profesionalidad, ya no constituida sobre la selección y

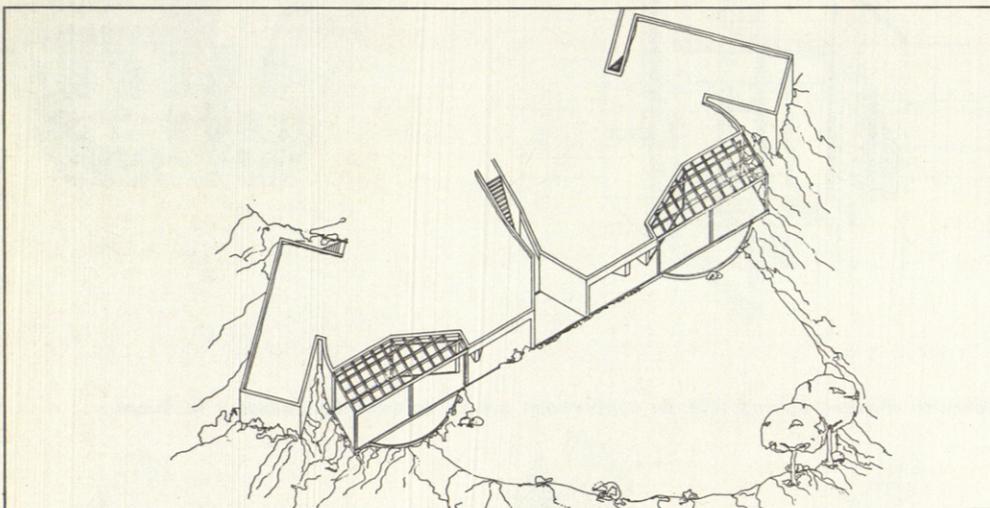
Palacio de Justicia. (Continuación.)



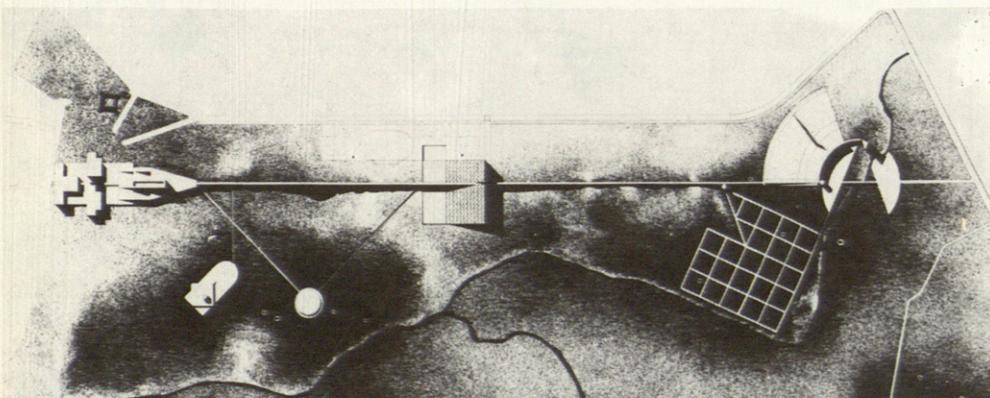
Concurso «Piazza». Ancona 1978. En colaboración con D. Curtacci, E. Casasco y N. Voceri.



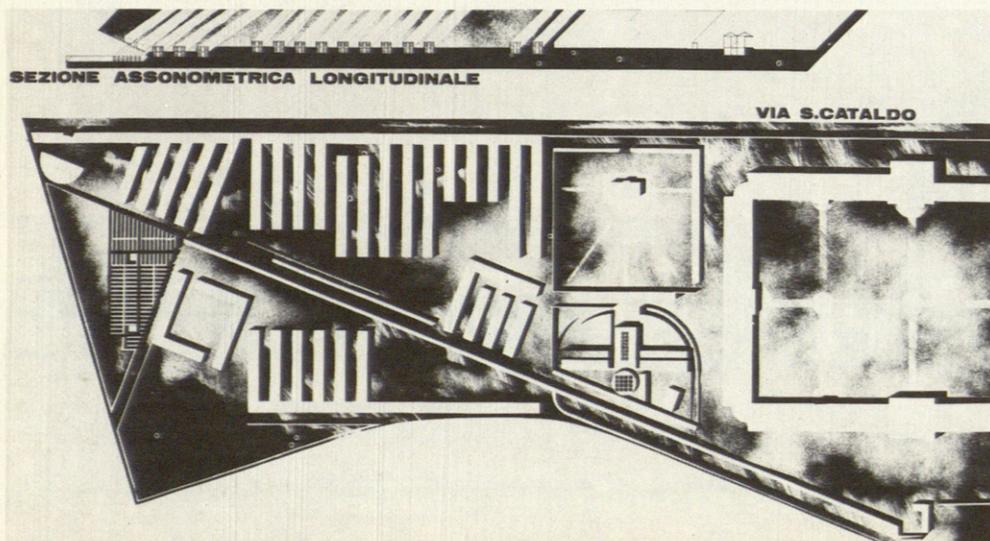
Doppiavilla 3, 1974.



Concurso para un parque urbano. Forlì, 1973. En colaboración con De Pra y Verdi.



Concurso para el cementerio de Módena. 1971. En colaboración con G. Dubbini, F. Pierabon, L. Rampazzi y P. de Pra.



sobre los privilegios derivados de prestigiosas autobiografías, sino basada en una diferente noción del trabajo proyectual socialmente más implicado, sin que esto signifique que deba ser entendido como un *servicio*; el problema de la participación, la relación con la escuela (ya sea la secundaria o la universitaria), transformada en uno de los pocos lugares de trabajo para una gran cantidad de arquitectos, y la relación entre política y cultura que, aunque evidentemente está presente en todas las generaciones, en la nuestra, tal como hemos visto, lo está de forma particularmente dramática, constituyen los problemas más graves que deben afrontar los jóvenes.

A estos problemas objetivos se añaden otros quizá menos visibles, pero que son de por sí más determinantes para la construcción de sí mismos como personas. Formar parte de una masa homogénea que, sin embargo, responsabiliza al individuo en su conciencia al mismo tiempo que desaconseja la expresión personal; ser privados del tiempo necesario para proyectar el propio futuro porque la urgencia de los problemas reales moviliza todas las energías hacia soluciones *cotidianas*; la desproporción entre el deseo de transformar la realidad y los pequeños resultados que permite un país en grave crisis económica; sentirse a caballo entre dos culturas, la campesina, con la seducción de la solidaridad y de la protección familiar, y la industrial, que opone en un fascinante duelo al individuo y a la ciudad, constituyen los motivos de un malestar que va más allá del compromiso con el propio trabajo específico.

Los proyectos

Y finalmente los proyectos. Aparece en seguida el *dibujo* como protagonista hasta el punto de que la reflexión gráfica sobre los aspectos arquitectónicos del proyecto acaba coincidiendo muchas veces con él en la misma hoja. Es éste, por lo tanto, un esfuerzo que hacemos para valorar las arquitecturas que proponen los jóvenes: conviene saber ver más allá del dibujo y más allá de él arrancando ese velo que ya no se sabe si tiene la función de adornar o de esconder.

¿Y las tendencias? Lo primero la Tendenza. Y después, mucho neorracionalismo, algunos intentos de manierismo post-

movimiento moderno y algún que otro residuo *situacionista* o contextual. Por otra parte, algunas direcciones de la investigación se orientan hacia la geometría identificada como los específicos de la arquitectura. Otras profundizan en temáticas simbólicas dentro de presuntas correspondencias entre esquemas iconológicos y formas arquitectónicas. Muchas tentativas han vuelto a la construcción de una relación entre proyecto e historia de la arquitectura, muchas veces partiendo de una voluntad deformada o de la violencia de estas demandas a la historia que ya hemos constatado.

El aspecto profesional de los proyectos demuestra que la búsqueda de una identidad en la confrontación con una generación precedente aparece llena de esa ambigüedad y de esas dificultades que hemos intentado esbozar. Por ejemplo, todos los proyectos, precisamente a través del dibujo, intentan encontrar una referencia externa en la producción arquitectónica de los padres y de figuras todavía más jóvenes pero acreditadas por la información de un papel privilegiado. A veces esta referencia pierde en el camino su propia identidad concreta y se convierte en categoría abstracta como lo social, o peor aún, en signo abstracto como testimonio de sí misma en cuanto irrelevancia, accidente, marginalidad.

Una cosa a destacar y también muy hermosa, hay que reconocerlo, es, a fin de cuentas, la determinación con la que el rito del proyecto se repite en la esperanza que desmiente muchos análisis apresurados sobre las presuntas huidas de la realidad. No se puede amar tanto la arquitectura si no se tiene el deseo de hacerla de verdad.

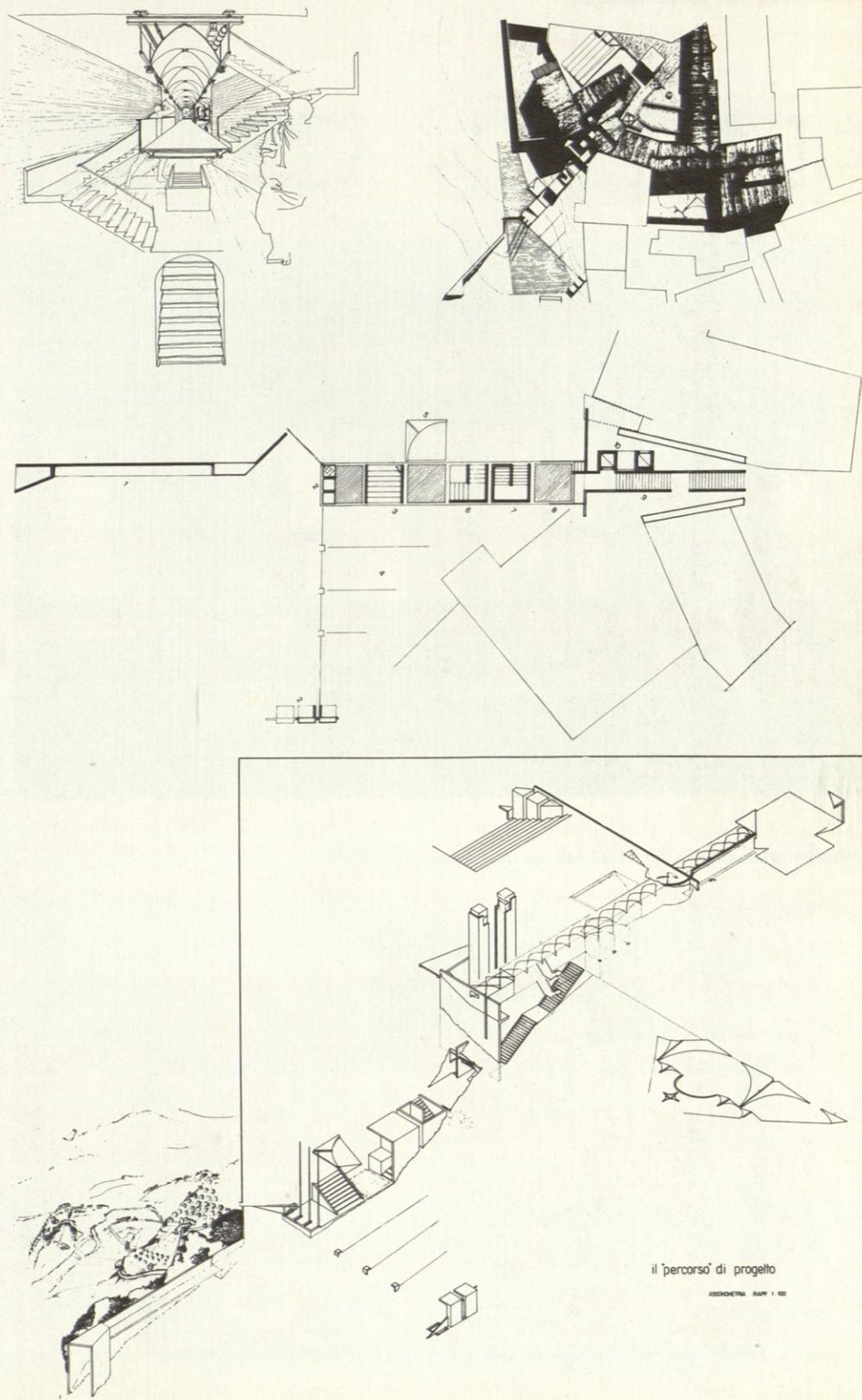
Sin embargo, está extrañamente ausente el rigor del dictado arquitectónico, aunque es comprensible que en el momento en que la urgencia de hablar nos apremia demasiado, salgan las palabras de los labios ligeramente incontroladas. De todos modos, el rigor falta porque se intuye que podría desvelar lo que no está dicho, es decir, que proyectar equivale a proyectarse. No cultivar el rigor significa decirse que todavía hay una tregua entre el deseo y la acción.

Dos leyes pueden en cualquier caso extraerse de los proyectos de la última generación dejada durante una pausa demasiado sola consigo misma. La primera puede ser definida como la presencia de todos los batallones, sin excluir a ninguno, en la investigación tal y como la define la historia. Hay quien se preserva de la vanguardia celebrando ritos un poco cansados pero todavía prestigiosos; quien prefiere las posiciones centrales; quien se declara a la defensiva salvaguardando como puede los restos de privilegios que provienen de situaciones en trance de desaparecer. La segunda ley puede resumirse un dato estadístico: todas las sociedades, sea cual sea el número de los adeptos a los trabajos de un determinado sector, expresan siempre un número limitado de soluciones en las que esté presente el verdadero *talento*. Estas soluciones, que ayer se podían resumir en la terna, hoy, mañana, no son, sin embargo, reconocibles mientras se forma parte de la situación que las genera. Y éste es el cometido histórico de todo trabajo.

Al término de este viaje, ¿estamos en situación de verificar la hipótesis de partida? Sinceramente, no lo sabemos. El huésped secreto tendrá ciertamente que abandonar al joven capitán para que éste pueda hacer su nave a la mar, pero no sabemos cuándo ocurrirá esto. El cuento de Conrad acaba bien y todo lo que se refiere a los jóvenes está caso obligado a acabar bien, a alimentarse de un final feliz. Esto ocurrirá sin más, pero todavía nos queda una duda: ¿será un final feliz para pocos, o más bien para poquísimos, o será un destino mejor para todos?

L. CARUSO. 1949

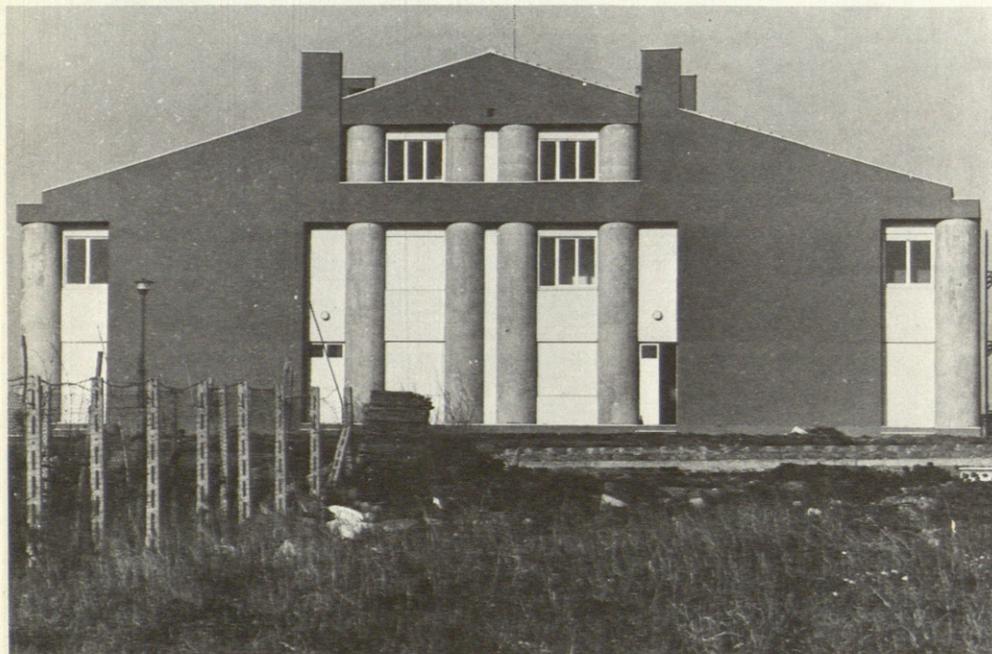
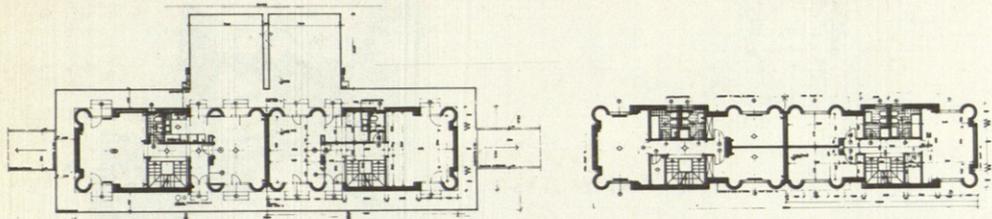
Proyecto para centro cultural en el ex convento de las Clarisas. Fara Sabina (Rieti), 1977.



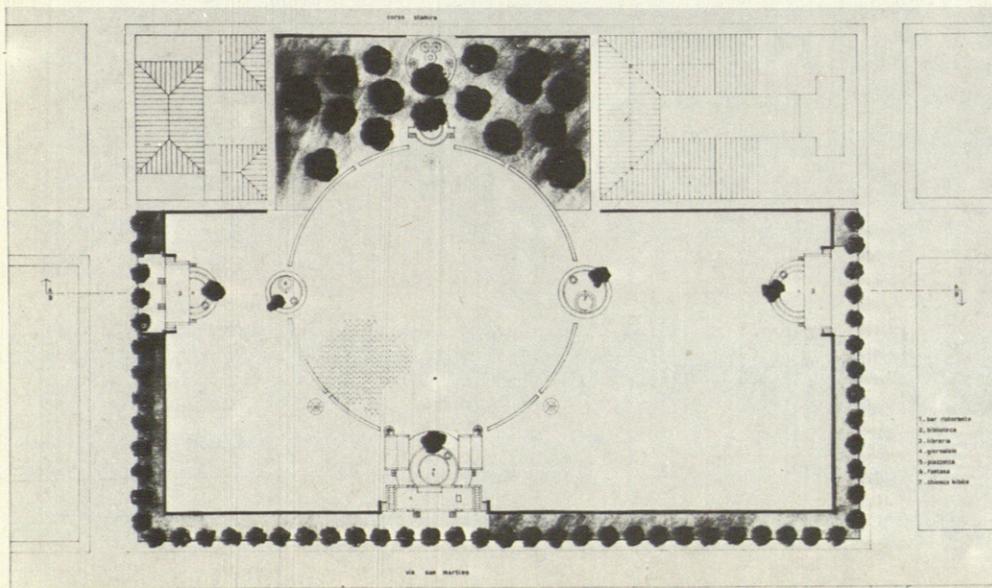
il 'percorso' di progetto

ARCHITETTURA RAP 1 82

Casa para la cooperativa Aleph. Ciampino (Roma), 1972-1977. Arquitecto: Francesco Cellini, en colaboración con Felice Marchioni.



Concurso «Piazza». Ancona 1978. Arquitecto: Nicoletta Cosentino.

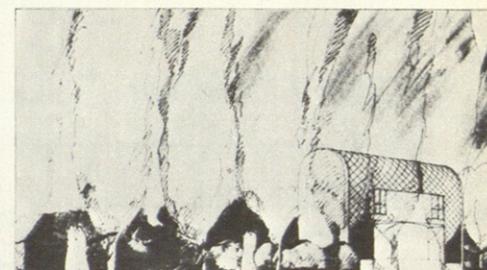
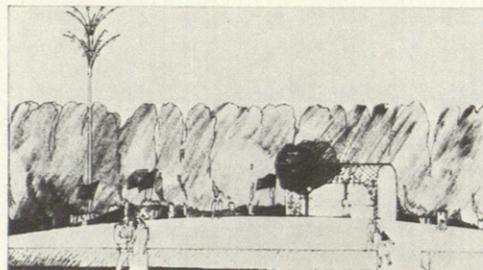
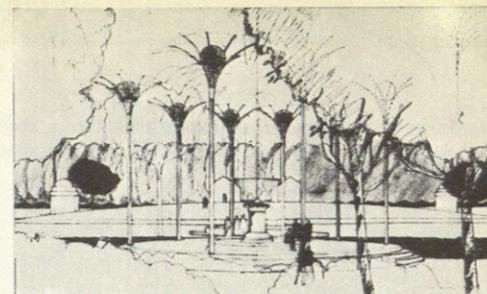
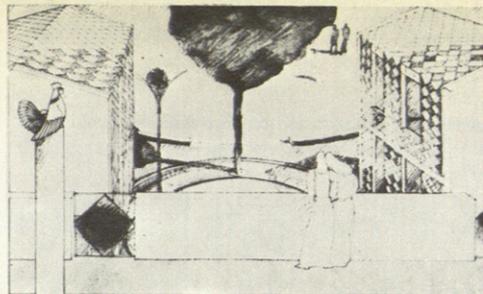


Curso de Composición Arquitectónica dirigida por el Profesor Alfredo Lambertucci con la

Es ya una tradición en nuestro Instituto el centrar el tirocinio didáctico en temas que correspondan a la realidad del país y a las reivindicaciones de las fuerzas democráticas en pro de un uso de la ciudad más socializado, entrando en problemáticas inherentes a las modalidades e instrumentos de los programas de intervención *posibles* en la actual situación italiana.

Tratamos de actuar un tipo de enseñanzas que acometa el estudio de los aspectos disciplinarios relacionándolos con las determinantes históricas, evitando así una didáctica meramente aplicativa cuyo objetivo sea enseñar un oficio cuyas características y limitaciones se definan una vez por todas; en consecuencia tratamos de convertir los distintos problemas, sin reducciones de ninguna clase, en materia transmisible en razón de su utilización para la formación de los alumnos, en consideración del nivel de experiencia alcanzado por éstos.

Arrancamos de la consideración que en nuestro rama de enseñanza no se pueda prescindir del conocimiento de la arquitectura y de su historia: un cuerpo disciplinario e inherente a un sector de la creatividad humana ligada a la vida y a la sociedad en la que se manifiesta; una creación que puede considerarse bajo distintos aspectos y por tanto desde distintos ámbitos disciplinarios, pero que a nosotros nos interesa como arquitectos por su objetivarse en cuanto forma. Podemos, pues, asumir el estudio de los aspectos formales de la arquitectura como objeto privilegiado de enseñanza si interpretamos el proceso de formalización como un sistema lógico y puntualizable dentro del cual toma cuerpo y sustancia toda otra componente distintiva de su específico campo disciplinario.

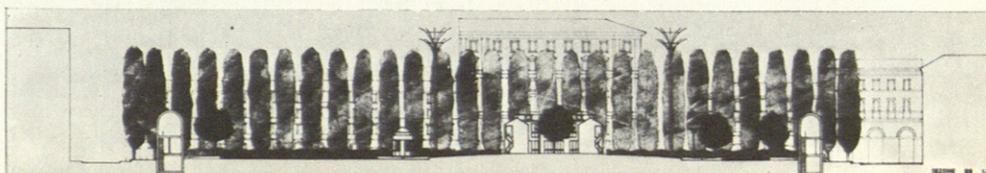
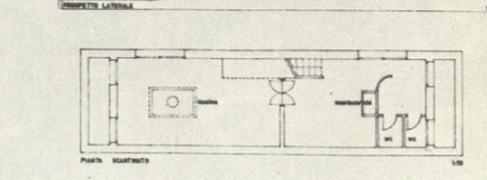
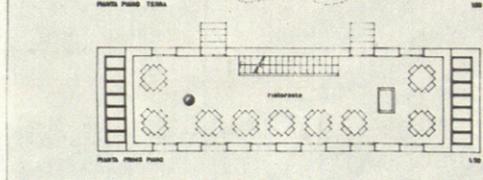
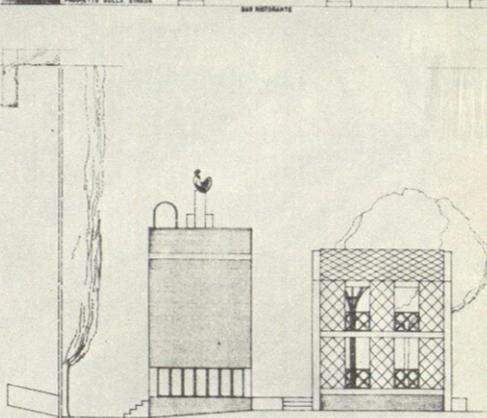
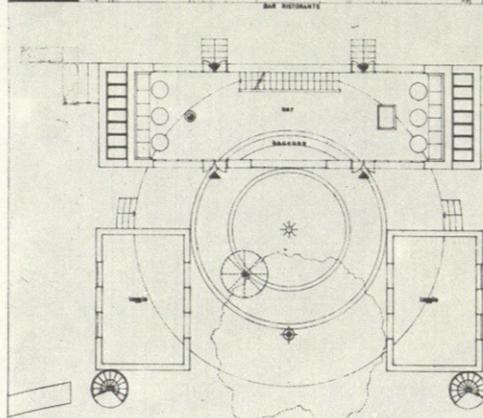
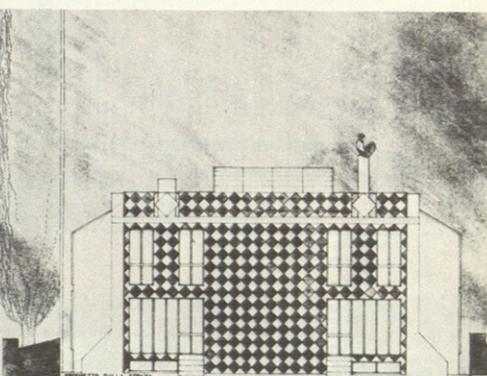
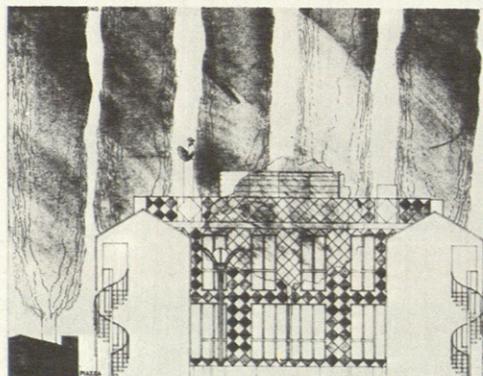


colaboración de M. Buffi, L. de Liccio,
I. Gatti, L. Gazzola, L. Gioggi,
C. Mainini, G. Rosa y A. Sajeva.

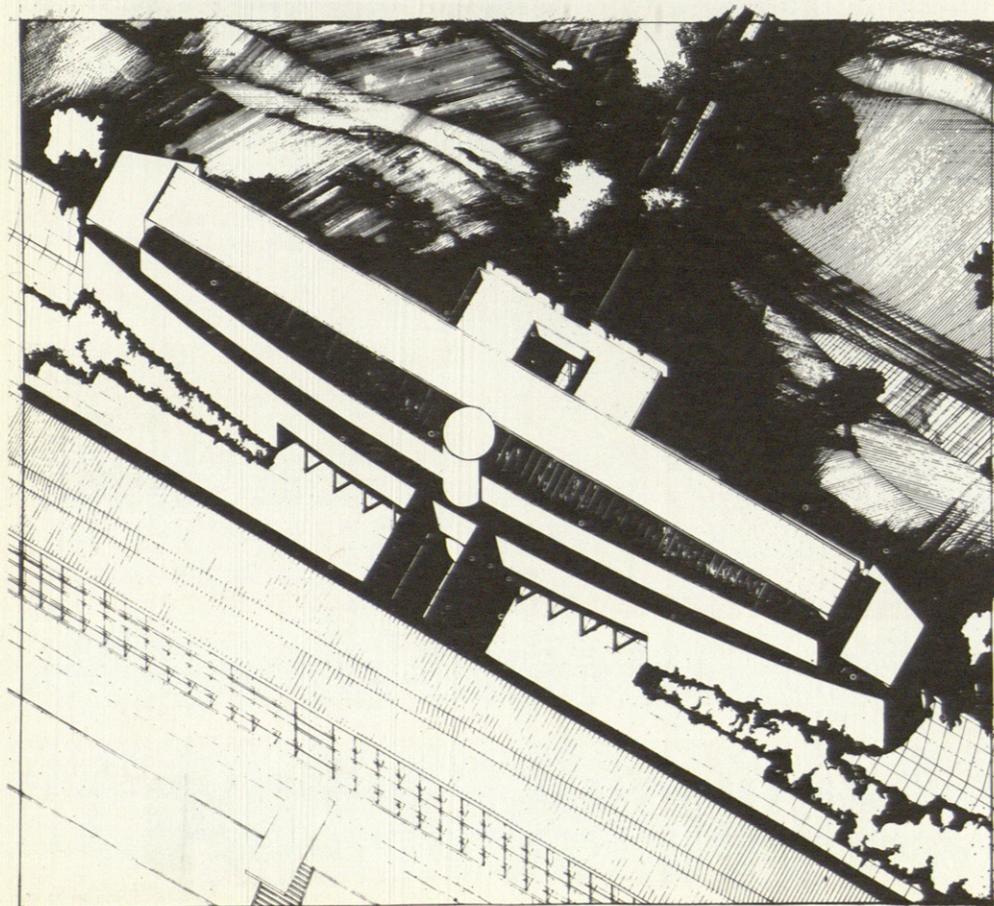
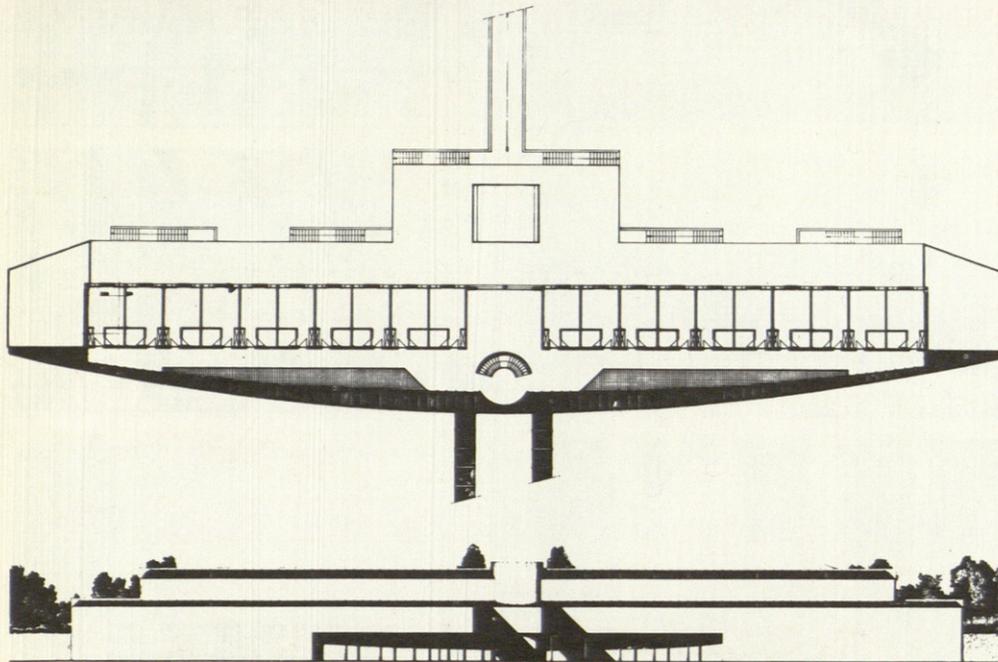
Un momento fundamental de nuestros programas es el que concierne al análisis de las elaboraciones de la cultura arquitectónica contemporánea en los postulados ideológicos, en las propuestas teóricas y metodológicas y, sobre todo, en las obras realizadas, porque consideramos que el estudio analítico de los ejemplos, si está exento de reducciones estilísticas, constituye un vehículo indispensable para el aprendizaje.

Generalmente hemos situado la intervención de proyecto, objeto del tirocinio didáctico, en el concreto de la ciudad para poner de manifiesto las múltiples relaciones que existen entre la arquitectura y el contexto; para hacer que el conocimiento de los procesos que estructuran el ambiente físico pueda utilizarse para adquirir una comprensión más profunda de los problemas inherentes al proyecto; para estimular, considerando situaciones urbanas determinadas, la dialéctica entre la idea de modelo y la de lugar, entre una etapa de estudio que tiene carácter de generalidad y la de aplicación a una situación específica en la que el modelo tiene que tomar forma.

Dedicamos especial atención a la estructura funcional que regula las relaciones sociales en sus distintos niveles y a las profundas modificaciones que actualmente pueden observarse en la misma, reconociendo, dentro de una óptica totalmente disciplinaria, que la reflexión sobre el dato funcional tiene que sustanciar la idea de proyecto madurando contextualmente al mismo.



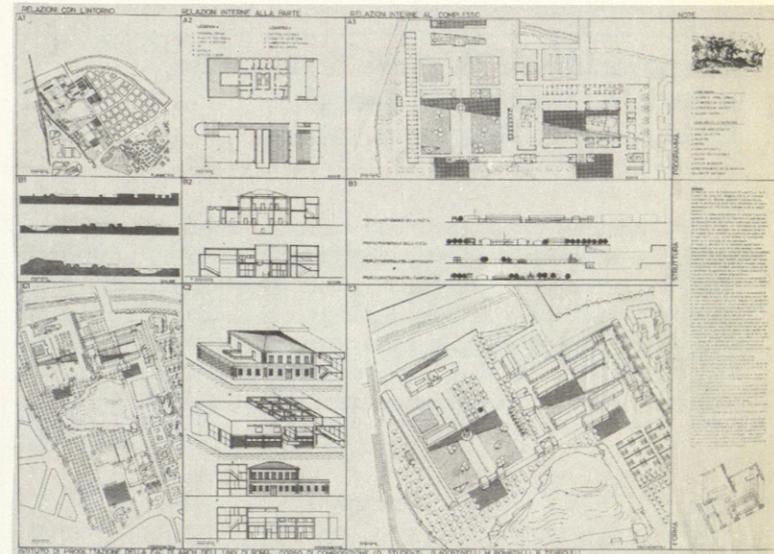
Ampliación de la residencia de estudiantes y comedores de la facultad de Agricultura. Universidad de Perugia, 1975. En colaboración con G. Basani y C. Bruni.



Con igual interés, sin menoscabo de profundizar estudios de carácter sectorial, tratamos de estimular los problemas de una correcta colocación en el contexto de las operaciones de proyecto de los sistemas de técnicas que fundamentan la constitución del edificio y que tienen que convertirse en objeto de invención ligada a la intencionalidad del proyecto.

Aunque dentro de los límites que impone el ejercicio escolástico, tratamos de dar una ideal global del proceso de planificación, considerando las modalidades según las cuales la arquitectura se programa, se realiza, se utiliza, para comprender cómo dichas modalidades influyen en la fase de proyecto propiamente dicha, sustrayéndola a los riesgos de la abstracción.

Con el curso de *Composición V* que se desarrollará durante el actual año académico, se concluye el programa trienal (que comenzó con el III curso en el año académico 1975-76) que proponía el estudio de un ámbito temático homogéneo con una metodología unitaria en una sucesión de experimentación de técnicas e instrumentos de planificación adecuada para el pro-



Curso de *Composición IV*.

ceso de formación de los alumnos. La homogeneidad del ámbito temático prefijado, *reestructuración de los conjuntos urbanos de pequeño y mediana dimensión* ha permitido acometer problemas más propiamente ligados a la vivienda y a las instalaciones de servicios. En efecto se ha pasado en la casa colectiva del barrio Trionfale (III año) al centro polivalente de servicios en el área del ex-matadero del barrio de Testaccio de Roma (IV y V año), procediendo a partir del análisis de los distintos contextos en la hipótesis de un proceso de reestructuración encaminados a obtener nuevas organizaciones espaciales de los distintos núcleos funcionales, públicos o privados, que expresen y estén en consonancia con la vida de la sociedad de hoy. Hemos estudiado en especial el tema de la casa colectiva, como ocasión para verificar la teorización sobre la vivienda y sus prolongaciones a efectuar en situaciones concretas y determinadas. El tema se prestaba especialmente para

investigar un enfoque del proyecto que fuera crítico en relación con las soluciones tipo-morfológicas codificadas y que formulase operaciones de proyecto capaces de desarticular la estructura de los edificios tradicionales proponiendo nuevas ordenaciones del espacio acordes con las exigencias de un nivel más alto de socialización de la vivienda.

Con el tema del I y V año hemos deseado afrontar el problema muy debatido en la actualidad, tanto en sede política como cultural, de la refuncionalización del patrimonio de edificaciones existente. Se trataba de proyectar en el área de un ex-matadero, utilizando en parte las estructuras existentes, un centro polivalente de servicios para el barrio adyacente y de instalaciones para el parque. La enorme estructura pre-existente, que fue proyectada en la segunda mitad del siglo XIX en una zona entonces periférica de la ciudad y que en la actualidad a quedado englobada en el casco urbano por la reciente expansión, forma parte en efecto de una gran área destinada a parque.

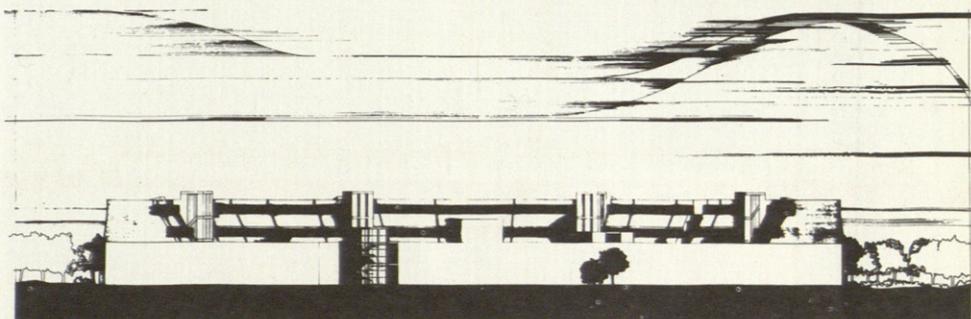
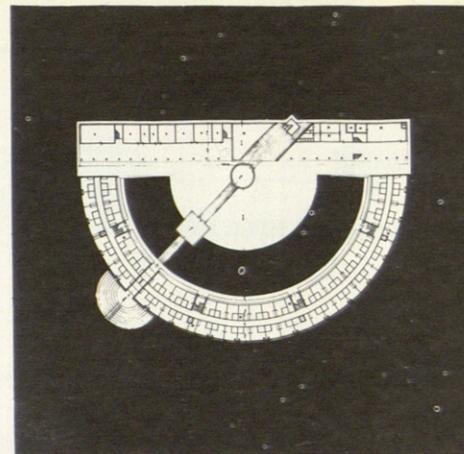
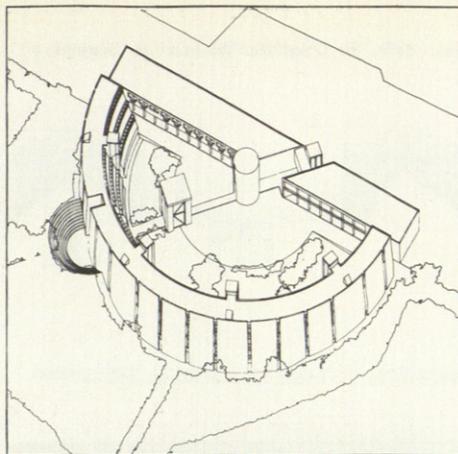


Curso de Composición IV. Zona de intervención.

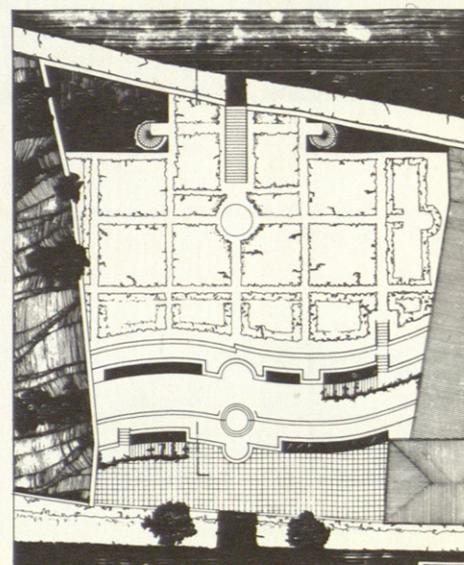
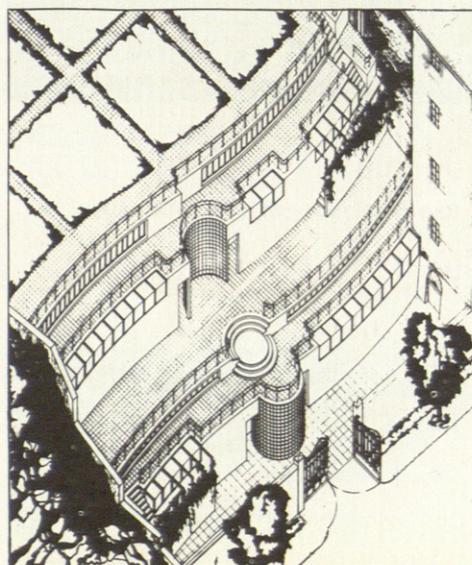
El edificio característico del siglo XIX a requerido la intervención de expertos en arqueología industrial para su conservación íntegra; sin embargo, por las relaciones con el contexto, por las dificultades de adaptación directa para nuevas funciones, para no obstaculizar la realización del parque y también por razones económicas, no puede ser conservado totalmente.

Por lo que hemos adoptado la tesis de la parcial conservación y de la readaptación, interviniendo resueltamente con proyectos que no impidieran la continuidad del parque, abriendo amplios pasos a través de los volúmenes existentes; que recontextualizaran lo ya existente integrándolo con nuevas estructuras arquitectónicas; que salvaguardaran aquellos fragmentos a los que se reconociera especial valor documental o museográfico.

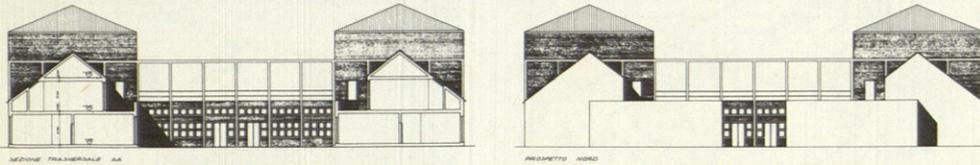
Concurso para la residencia de estudiantes. Universidad G. D'annunzio. Chiet, 1976. En colaboración con G. Bassani, C. Bruni y L. Turchetta.



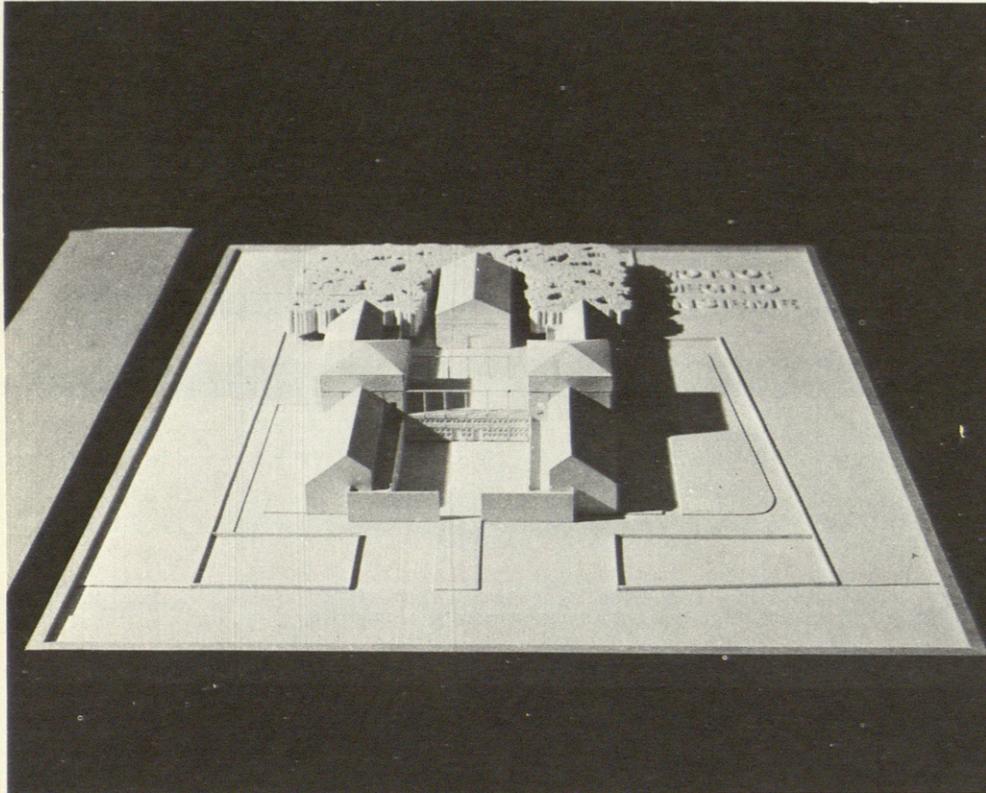
Nuevos comedores de la Universidad de Perugia. Segundo Proyecto. 1975. En colaboración con G. Bassani.



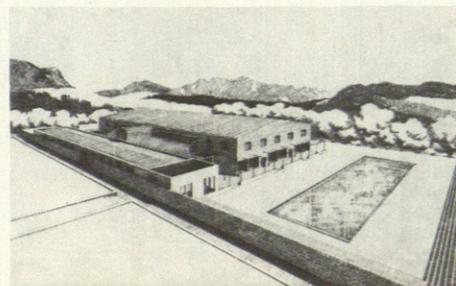
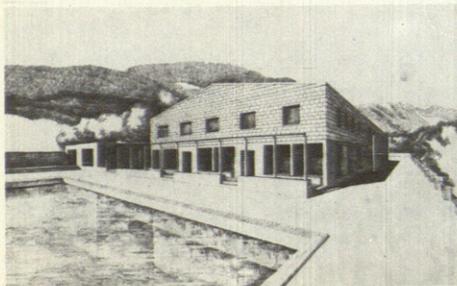
Concurso regional para escuela primaria. Fagnano Olona, 1977. En colaboración con A. Bugatti y P. Monti.



Concurso de la nueva sede del Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia. Delegación de Murcia.



Proyecto de área deportiva en Pedemonte, comuna de Gravelona Toce. 1972. En colaboración con Marzoli y F. Fortis.



Curso de Diseño y Relieve B dirigido por el Profesor Constantino Dardi con la colaboración de

El curso de *Diseño y Relieve B*, por lo que respecta al planteamiento general, a los contenidos, a las metodologías y a su colocación, en el ámbito del curso de estudios de la Facultad de Arquitectura, transcurre a lo largo de cuatro hipótesis de trabajo:

- estricta correlación didáctica entre los momentos de la *información* y los de la *formación*;
- inversión de la relación tradicionalmente instituida entre *análisis* y *proyecto*;
- planteamiento de proyectos sobre temas de *gran escala*;
- formación de un *laboratorio de arquitectura* que verifica experimentalmente concretas demandas políticas que emergen del contexto territorial.

La interrelación entre el momento formativo y el informativo deriva de la exigencia de que un conocimiento amplio e históricamente fundado de la arquitectura, de la ciudad y del territorio, basado en la adquisición de conocimientos preparatorios sobre datos, experiencias y criterios, sea relacionado con la formación de autónomas propuestas críticas y con la asunción por parte del alumno de propuestas de proyecto originales. Intercalando continuamente comunicaciones didácticas y ejercicios gráficos, transmisiones de experiencias y formulaciones de hipótesis se reenlazan también entre sí instancias teóricas y verificaciones experimentales, uniendo de esta forma a sólidas coordenadas lógicas y metodológicas la gama de alternativas de proyecto y de las opciones entre éstas.

Por lo que respecta a la relación entre análisis y proyecto, el curso pretende invertir la práctica general de hacer derivar el proyecto de la lectura de los datos, a favor, en cambio, de un principio más estimulante que consiste en *diseñar y proyectar para conocer*. En vez de esperar a la formación de un indeterminado patrimonio de datos e informaciones para apoyar en él intencionalidades de proyecto carentes de motivaciones, se pretende activar, mediante las primeras verificaciones gráficas y las primeras formulaciones del proyecto, la atención hacia una relación, una dimensión, un problema, una pre-existencia, un vínculo: serán éstos los que impondrán profundizaciones y verificaciones en las que hay implicaciones

**L. Calcagnile, P. D'Ercole, A. Pernici,
F. Prati, F. Purini, N. Sanfelice,
C. Tagliaferri y A. Zattera.**

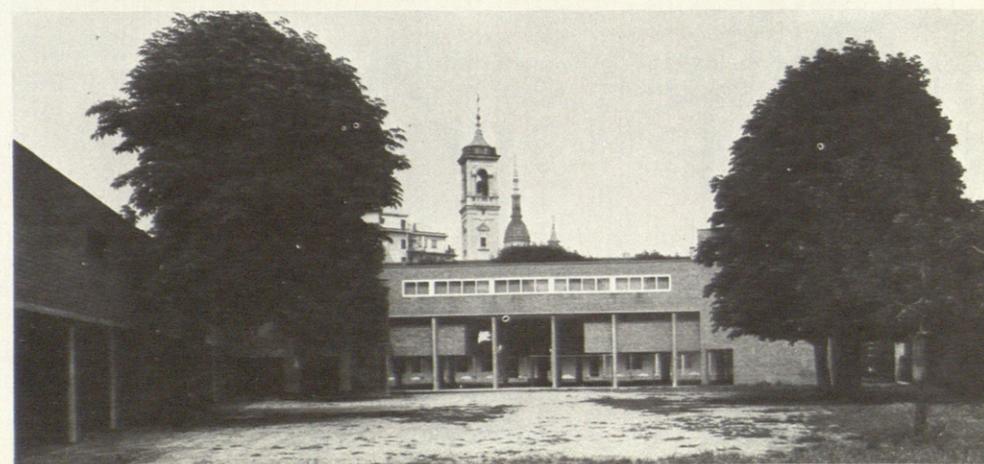
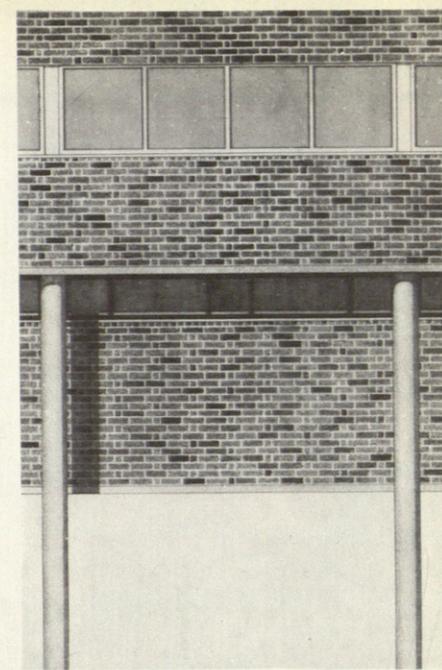
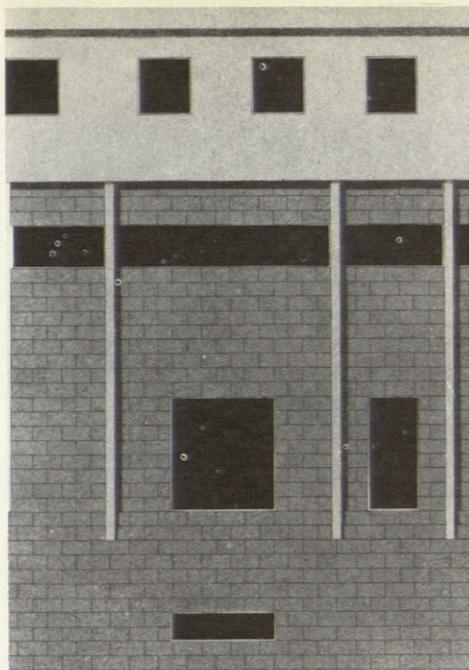
históricas, sociológicas, políticas, geométricas, económicas y tecnológicas.

En lo referente a la escala, parece infundado el principio didáctico que presupone proyectos sobre temas de pequeña dimensión en los primeros años y sucesivamente una progresiva dilatación dimensional y conceptual de los temas, desde pequeños problemas elementales hasta complejas cuestiones de gran dimensión. Todavía no se ha demostrado la conveniencia didáctica de esta gradualidad, considerando que son precisamente los temas muy sencillos y de pequeña dimensión los que exigen una extraordinaria capacidad de síntesis y de madurez compositiva.

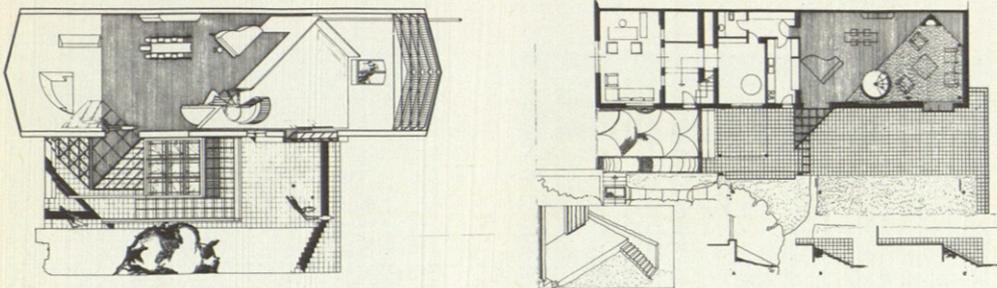
Por lo que se refiere, finalmente, a la opción entre la determinación de un área temática totalmente sumergida dentro de la politicidad de la demanda social presente y el recurso a la experimentación programáticamente abstracta de un laboratorio, pensamos que es preciso operar contemporáneamente en los dos niveles, para recuperar a nivel de laboratorio los márgenes de la experimentación directa del amplio bagaje de experiencias y de conocimientos adquiridos, así como para poder estimular, al mismo tiempo, situaciones y demandas reales sobre la base de las indicaciones que emergen en el laboratorio, incluso a veces sólo a nivel de imagen.

El objetivo general del curso es el de verificar la *proyectabilidad del espacio*, en sus distintas manifestaciones históricas, desde el espacio construido y agregado de los asentamientos humanos y de las estructuras urbanas, hasta el espacio labrado de las ordenaciones agrarias y del paisaje natural.

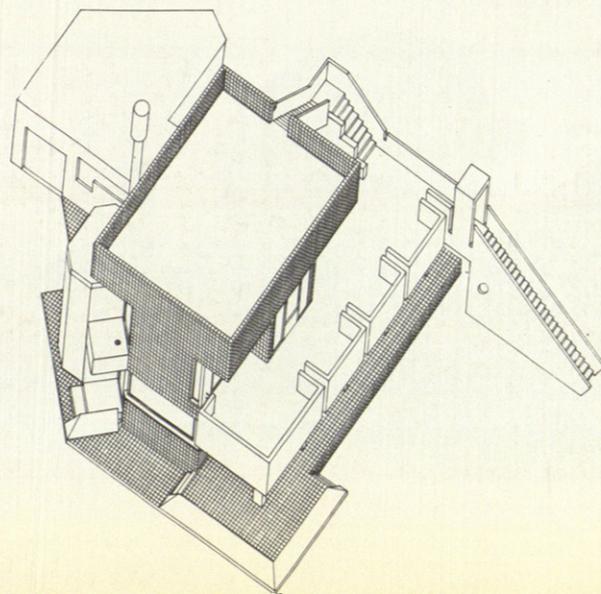
Podríamos decir que se trata de un curso planteado sobre el vacío, que trata de dibujar no objetos sino relaciones, que trata de recoger en el proyecto relaciones contextuales más que de delinear aglomeraciones y conjuntos de edificaciones. El curso pretende sondear las posibilidades de que se abran nuevos caminos en la investigación arquitectónica, hipotizando una serie de intervenciones que no se plantean como elementos de discontinuidad dentro del vacío constituido por el espacio urbano y el paisaje natural, como tradicionales composiciones de objetos, sino como sistemas de relaciones capaces de reactivar toda la serie de vínculos contextuales presentes y de involucrarla en el proyecto.



Casa Benenati. En colaboración con A. Martorana.

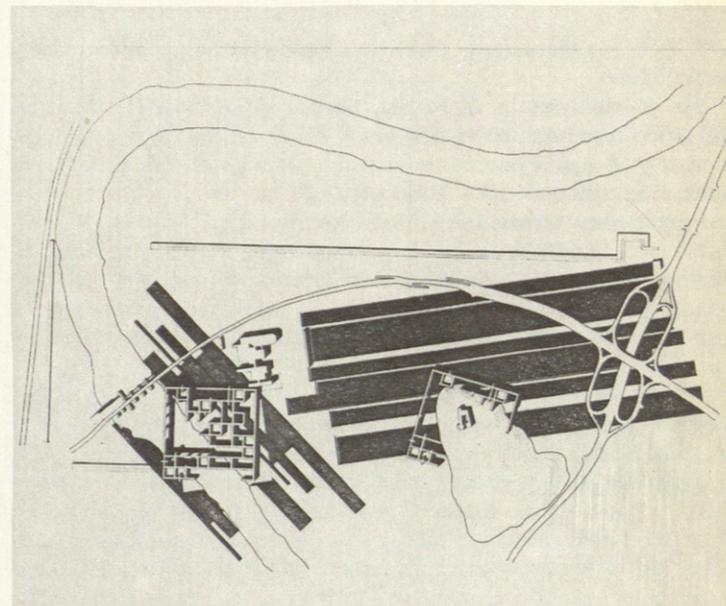


Casa en Portanna Mondello.



El campo de experimentación para el estudio del proyecto y los ejercicios es la ciudad de Roma, dentro de su ámbito territorial.

Roma en el desierto del Lacio, es el título del primer capítulo de *Imagen de Roma* de Ludovico Quaroni. En él se ilustra la historia, pero sobre todo se analizan los caracteres de la campiña romana, el tipo de paisaje, el desarrollo de los espacios, el papel de la luz, el color de la tierra, el cielo, la vegetación y las estaciones. En el centro de dicho territorio, la ciudad se presenta como un extraordinario entrelazado de varios diseños superpuestos, en el que el primitivo asentamiento romano se vuelve, varias veces a lo largo de los siglos, a remodelar, a reinterpretar y a pisotear; en el que la relación natural-artificial continuamente se modifica y se vuelve a proponer, bien sea en la edad media como durante el período renacentista, bien sea en el sistema barroco como en el umbertino. Dentro de esta compleja estratificación histórica y morfológica de la ciudad y del territorio, el curso se propone



Sector Cassia-Flamina-Tevere Nord

aislar una serie de áreas para someterlas a la experimentación del proyecto. Dichas áreas se elegirán en relación con el trazado de las vías consulares y de modo que el muestrario afecte a situaciones urbanas históricas determinadas, a áreas de conurbación periférica, a asentamientos de producción, accidentes naturales y ordenaciones agrarias.

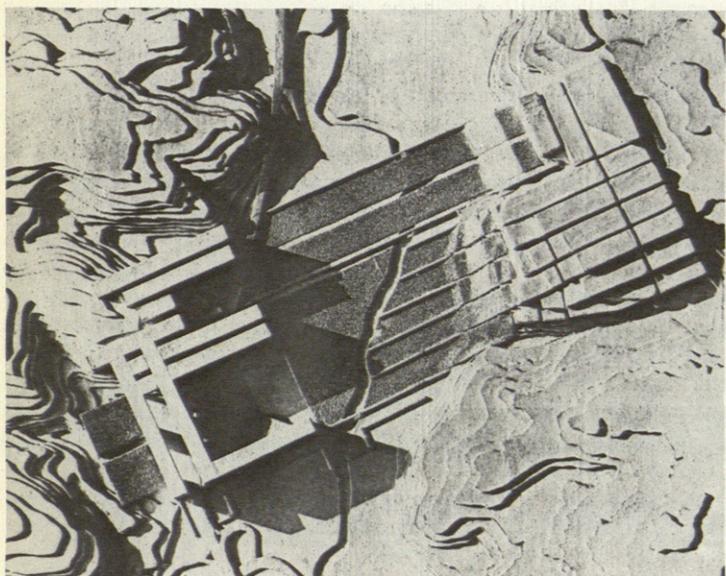
La referencia planimétrica al trazado de las vías consulares constituye por un lado un elemento de coordinación bastante claro de las distintas secciones del trabajo, y por otro lado, una ocasión para definir la dimensión, homogeneidad y heterogeneidad morfológica de las partes.

Desde el punto de vista operativo y por lo que se refiere a los ejercicios prácticos, el curso se articula en tres grupos de trabajo, correspondientes a los tres sectores objeto de experimentación, dirigido cada uno de ellos por el siguiente grupo de ayudantes de curso:

1. Sector Cassia-Flamina-Tevere Nord: Arquitectos: Antonio Pernici, Franz Prati, Ariella Zattera.
2. Sector Appia-Laurentina: Arquitectos: Nicola Sanfelice, Carla Tagliaferri.
3. Sector Ostiense-Portuense-Tevere oeste: Arquitectos: Luigi Calcagnile, Paola D'Ercole, Franco Purini.

En cada sector se escogerán áreas-muestra de experimentación, una por cada una de las categorías siguientes:

- áreas de centro-ciudad, caracterizadas por complejas estratificaciones históricas y por la copresencia de diversos elementos naturales, artificiales y compuestos;
- áreas periféricas, afectadas por procesos de conurbación y caracterizadas por un elevado grado de heterogeneidad entre las partes;



Sector Cassia - Flamina - Tevere Nord.

- áreas afectadas por asentamientos de actividades productivas industriales, de servicios generales, de instalaciones tecnológicas y por la presencia de importantes líneas infraestructurales;
- áreas de ordenación agraria y de paisaje natural.

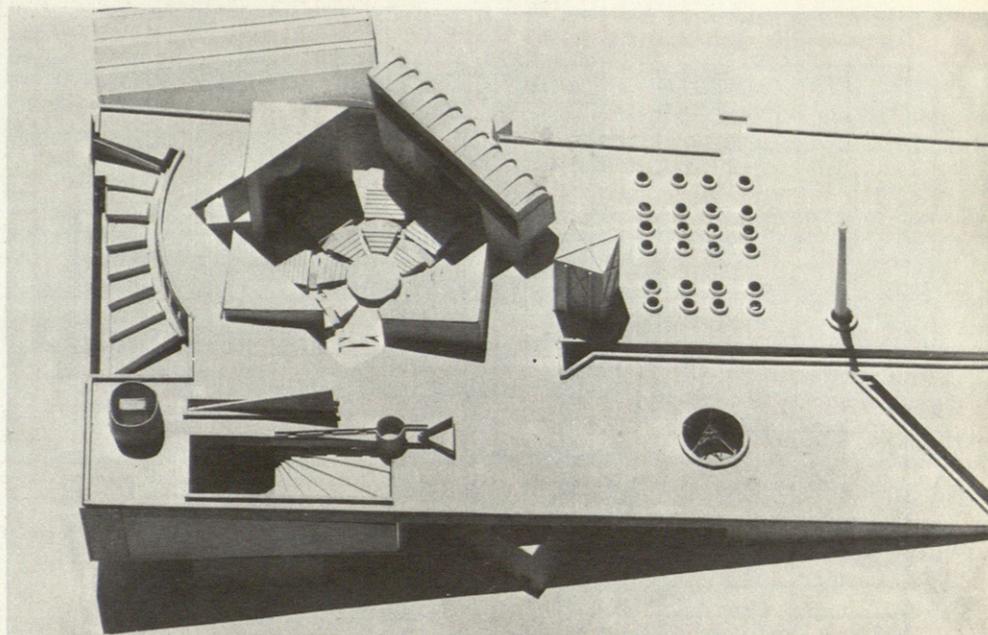
Sobre tales áreas se llevarán a cabo contemporáneamente operaciones de análisis y de proyecto experimental, en base a la documentación cartográfica suministrada en el curso, complementada por elementos (bosquejos, relieves, maquetas, fotografías) que los alumnos elaborarán mediante inspecciones directas sobre el terreno.

Las operaciones de análisis tienen como finalidad:

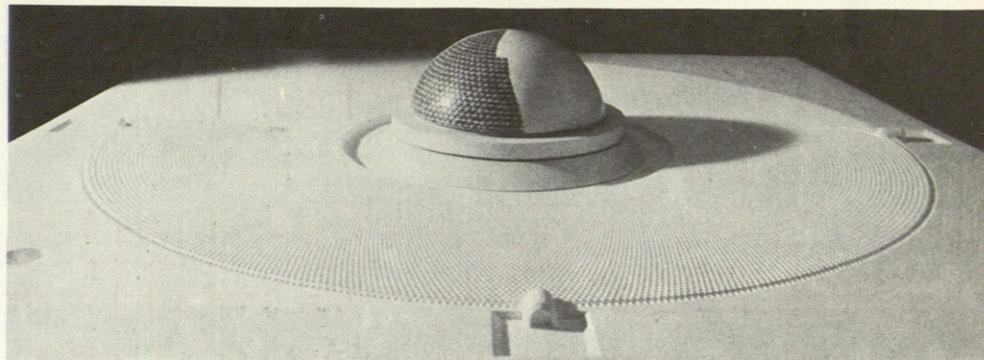
- la lectura de las modalidades históricas de formación de las áreas;

F. FUSARO. 1942

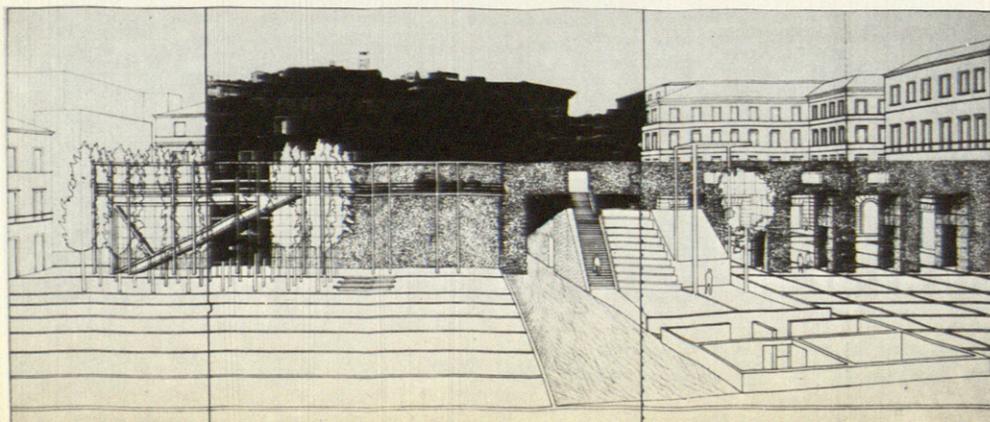
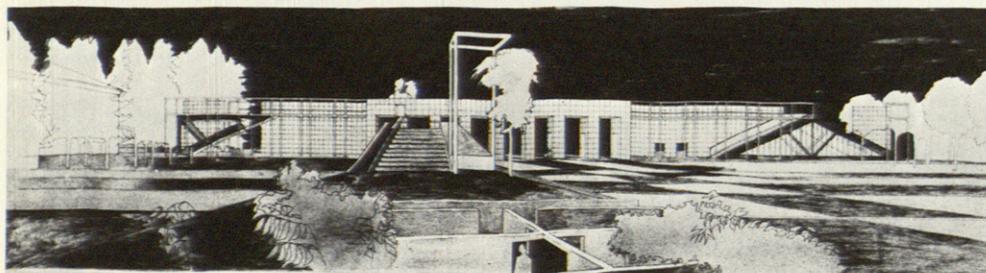
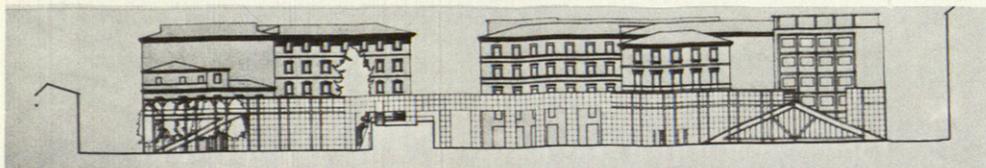
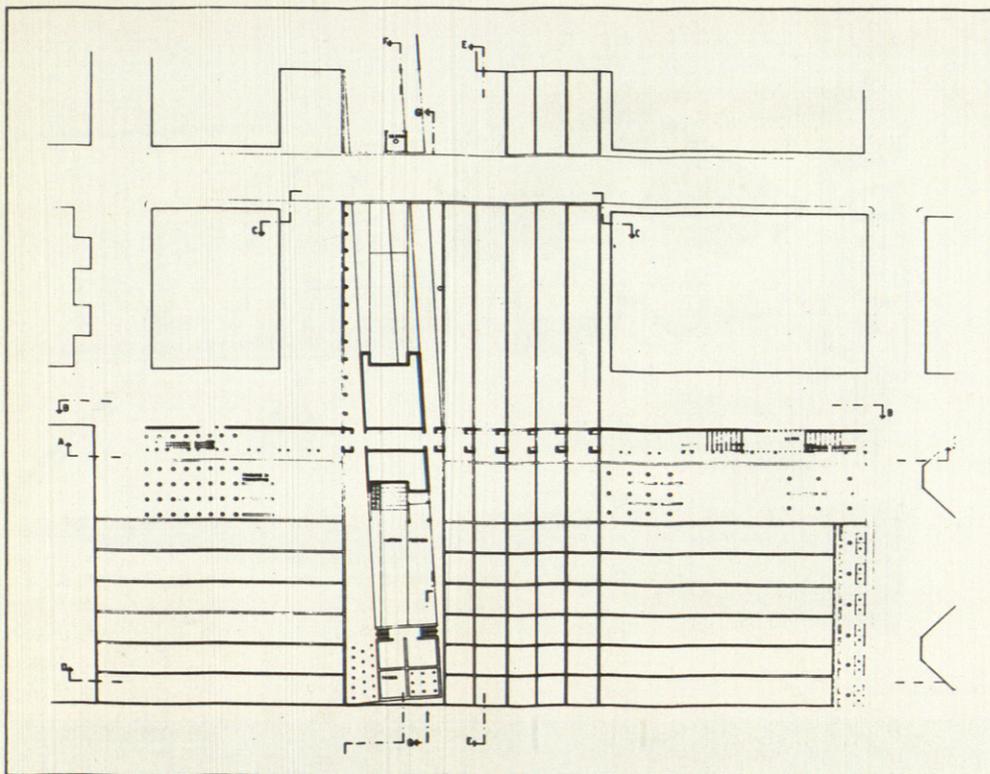
Concurso nacional. Teatro Comunal de Forli. 1976.



Observatorio.



Concurso «Piazza». Ancona 1978.



- la determinación de los elementos y de las partes lingüísticamente homogéneas;
- la definición del grado de coherencia interna y de la disponibilidad para la modificación de los elementos, de las partes y de las áreas;
- la perimetración de las partes caracterizadas por falta de resolución arquitectónica, con la descripción de los vínculos y obligaciones que se transmiten a la verificación del proyecto;
- la determinación del sistema de relaciones espaciales que une entre sí las partes y los elementos dentro del área de estudio.

Dichas operaciones de análisis se llevarán a cabo realizando distintas formas alternativas de elaboración gráfica, de representación plástica, hipotizando variaciones de las características dimensionales, probando y simulando la introducción de varios esquemas configuracionales, descomponiendo y recomponiendo experimentalmente la estructura del área objeto de estudio.

La experimentación del proyecto (que se va desarrollando contemporáneamente a las operaciones de análisis) trata en cambio de activar un sistema de relaciones espaciales idóneo para involucrar en el proyecto a las vinculaciones que caracterizan el contexto.

Hoy día la relación con el contexto constituye uno de los problemas cruciales de la actividad de proyecto, estando en el centro de una reflexión que abarca no sólo los elementos físicamente presentes en el espacio, sino también los datos de denotación histórica más general, la relación de carácter social, el bagaje cultural, los instrumentos técnicos, la dotación tecnológica y el conocimiento científico. Del mismo modo que el programa se asume en la acepción que comprende todas las variables del futuro posible, asimismo al contexto se le atribuye la función de reunir todas las valencias operantes del pasado. Este se configura como el campo en el que formas y estructuras registran la historia de las demandas colectivas y de las modificaciones sociales; consecuentemente el espacio contextual es leído en todas sus componentes de índole geográfica, topográfica, morfológica, tipológica, cultural, comportamental, psicológica y mnemónica, en sus actitudes sociales y en sus congruencias estéticas.

Las vinculaciones, seleccionadas a través de las operaciones de análisis, y que se proponen como valores frente a las opciones del proyecto, están destinadas a orientar las nuevas relaciones. Estas se manifiestan en la organización morfológica, como homogeneidad y coherencia, discontinuidad y oposición y su análisis, efectuado valiéndose de todos los instrumentos de conocimiento de la arquitectura, modificará la genérica disponibilidad originaria en lugar, sitio, contexto.

Con el conocimiento del lugar, el reconocimiento de sitio y la lectura del contexto se concluye la primera operación del proyecto, se concreta el primer acto arquitectónico.

La elección de cuatro tipos de áreas de estudio, profundamente distintas entre sí, sobre las que ensayar los proyectos experimentales, tiende precisamente a verificar la disponibilidad del contexto, en su más amplia y general fenomenología, a determinar y condicionar la constitución formal y la configuración espacial del objeto arquitectónico.

Son éstas las nuevas funciones que asignamos al proyecto. En el área histórica del centro urbano, por ejemplo, se trata de hacer frente a los márgenes de irresolución que derivan de no haberse cumplido totalmente los programas anteriores; de

La incidencia de factores temporales (que han determinado la obsolescencia hasta la desaparición total de partes o episodios significativos de la historia humana); de la pérdida de las funciones originarias: la intervención tenderá en ese caso a dar resolución arquitectónica a un espacio incongruente, a enfocar determinado episodio o a liberar una porción de paisaje, a volver a situar un elemento arquitectónico, a poner de manifiesto una fisura, a volver a unir las partes de un sistema, a completar un programa irresuelto o a reactivar el sistema de relaciones mediante la introducción de nuevos elementos catalizadores. En las áreas de conurbación, precisamente por la falta de elementos estructurales fuertemente caracterizados, el proyecto tendrá que seleccionar los materiales presentes y esforzarse por introducir, en dialéctica oposición y correlación con los signos que emergen, las coordenadas de una nueva estructura, sin duda alguna basada en gran parte sobre las instalaciones de uso colectivo y sobre los espacios sociales de la creatividad, de la participación y de la cultura, estructura destinada a configurarse en un nuevo sistema natural-artificial.

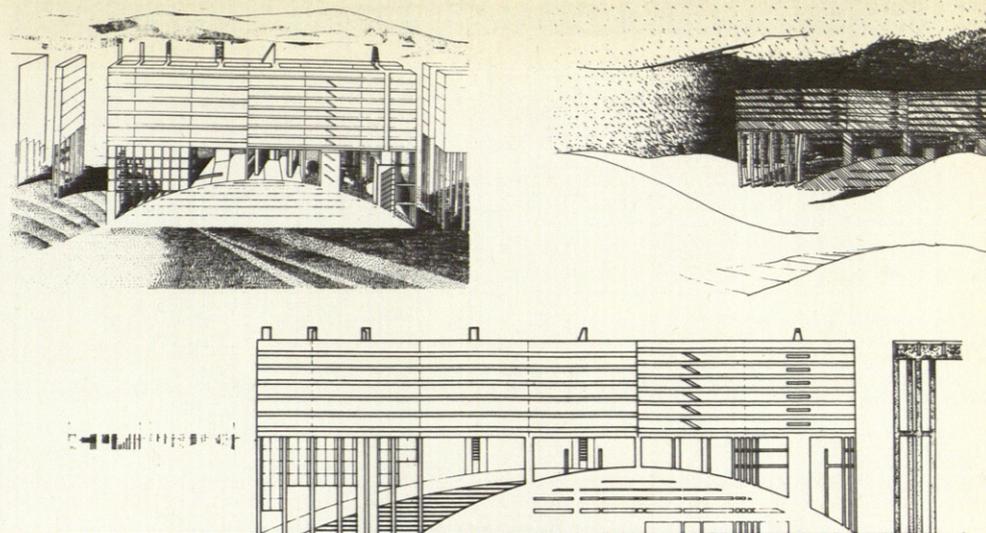
En las áreas destinadas a asentamiento de industrias, de servicios generales, de instalaciones tecnológicas y de infraestructuras, la experimentación del proyecto deberá interpretar las características de este paisaje en términos profundamente distintos, deberá arrancar desde sus leyes internas, basadas en concentraciones y discontinuidades, en acumulaciones e interacciones, para llegar a una figuratividad totalmente interna del mundo de las tecnologías y para definir una espacialidad rigurosamente interrelacionado con la civilización de la imagen industrial.

Finalmente las áreas de carácter agrícola permitirán una experimentación del proyecto que profundice en el tema de la definición del paisaje contemporáneo.

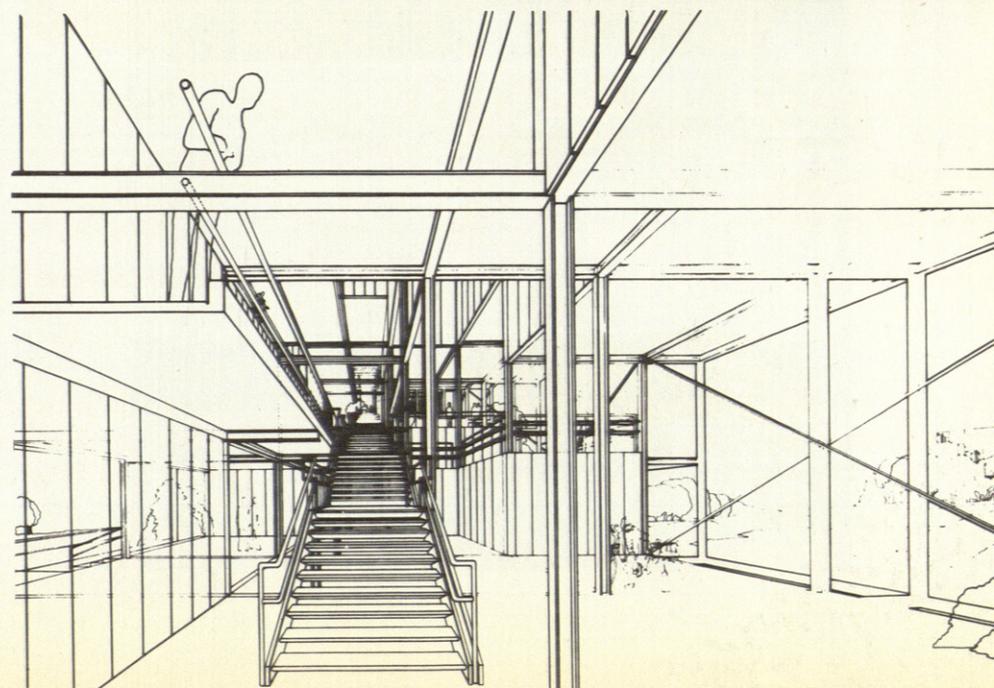
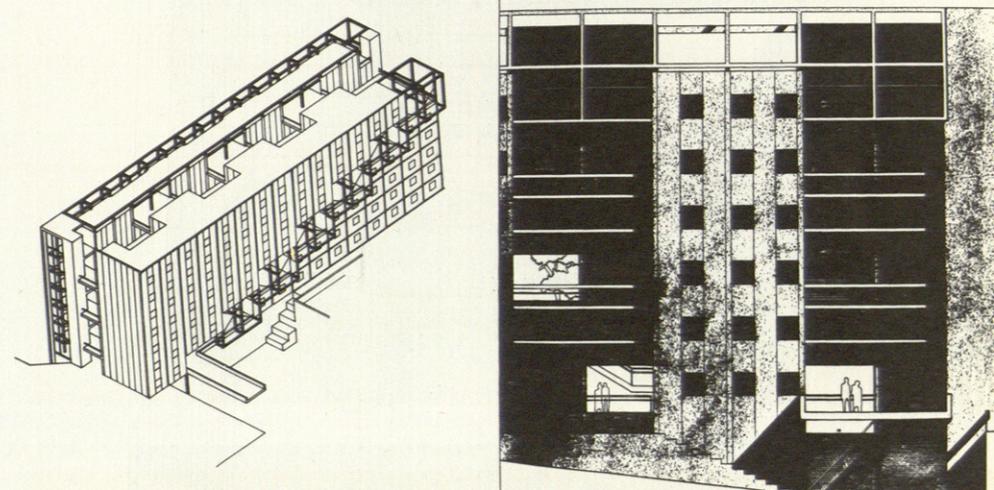
«No podríamos en absoluto comprender el paisaje toscano con una simple referencia a la historia de las técnicas y de las relaciones agrarias de aquella región, sin remitirnos en cambio a todo el proceso de desarrollo económico y social de la sociedad comunal, con su vida ciudadana, sus comercios, sus luchas políticas internas, etc. Pero incluso haciendo referencia a esta realidad mucho más amplia, no llegaríamos a comprender totalmente el paisaje toscano, en su diversidad del lombardo, por ejemplo, si considerásemos su proceso de formación separado de la realidad histórica de una cultura toscana, en la que el gusto del campesino por el *bello paisaje* agrario nació junto con el de Benozzo Gozzoli por el *bello paisaje* pictórico y con el de Boccaccio por el *bello paisaje* poético del Ninfalesano.» Este fragmento de la obra de Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, constituye, en términos históricos, la más completa demostración de la forma en la que concurren contemporáneamente en la definición del paisaje historia, naturaleza y cultura. La tarea del arquitecto contemporáneo es la de lograr construir la imagen de un paisaje contemporáneo en el que cultura, naturaleza y sociedad encuentren una nueva y más avanzada relación y una nueva espacialidad que lo transcriba. Terminaré con una cita:

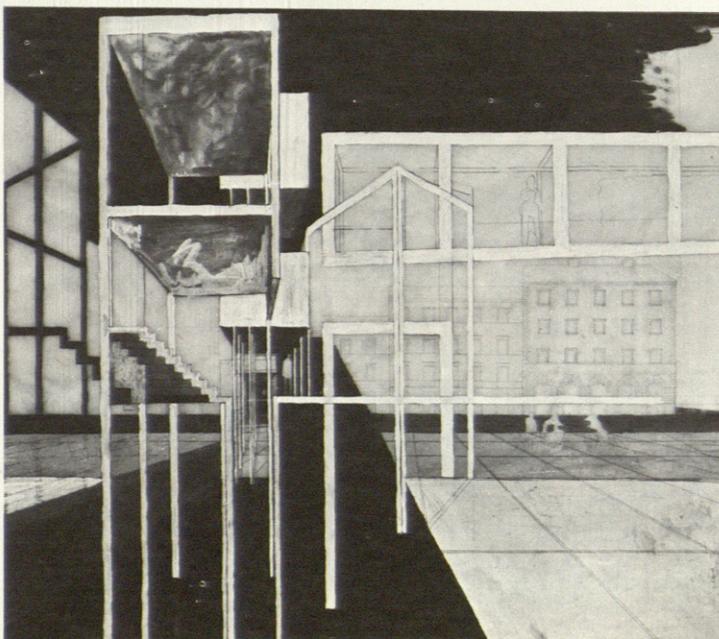
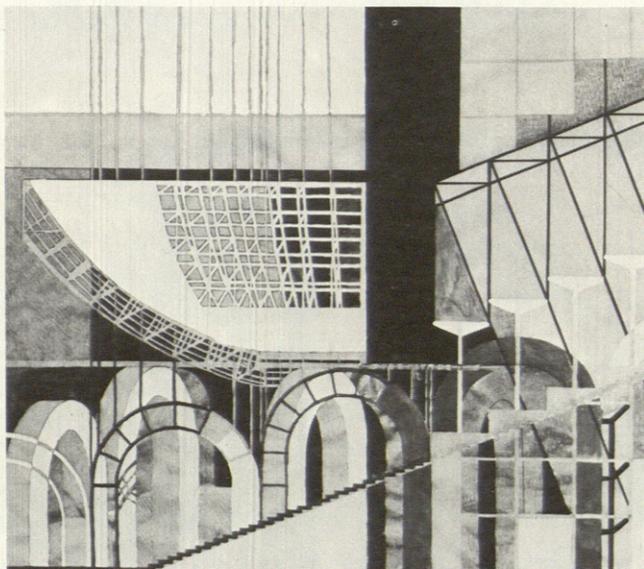
«He subido a Spoleto y he estado en lo alto del Acueducto que es, al mismo tiempo, un puente lanzado entre una montaña y otra. Los diez arcos de ladrillos, que se extienden sobre el valle, llevan tranquilamente el peso de los siglos y el agua, en Spoleto, sigue brotando por todas partes. Es la tercera obra que veo de los pueblos de la Antigüedad, y siempre del mismo carácter grandioso. *Su arquitectura es una segunda naturaleza que actúa para los usos cívicos.*» (Goethe, *Viaje a Italia*. Florencia, 1970, pág. 125.)

Estudio de tipologías de emplazamiento territorial. 1977-1978: Arquitecto: Pia Pascalino.



Proyecto para edificio de viviendas en estructura prefabricada para la S.P.A. Nicolini. Tevini, 1977.





**Cursos de Composición dirigidos
por la Profesora Luisa Anversa
con la colaboración de L. Barbera,**

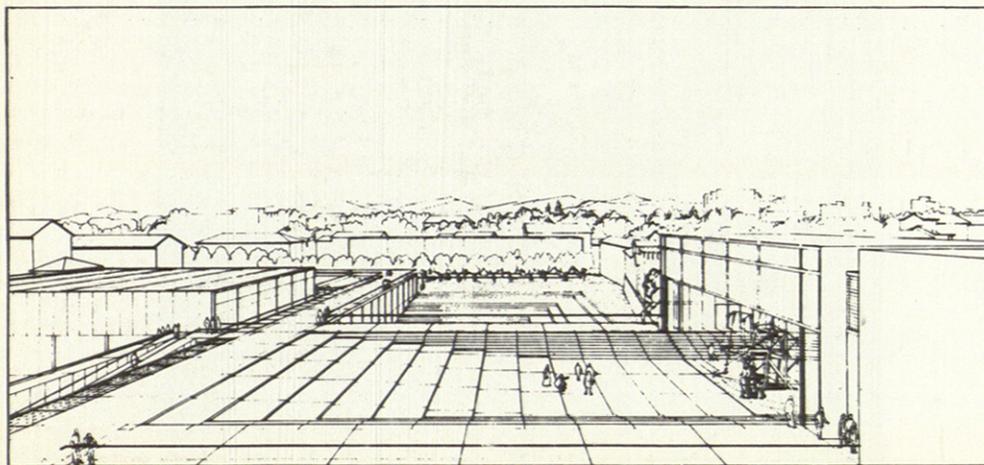
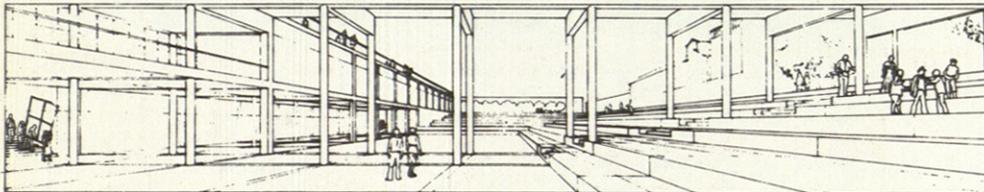
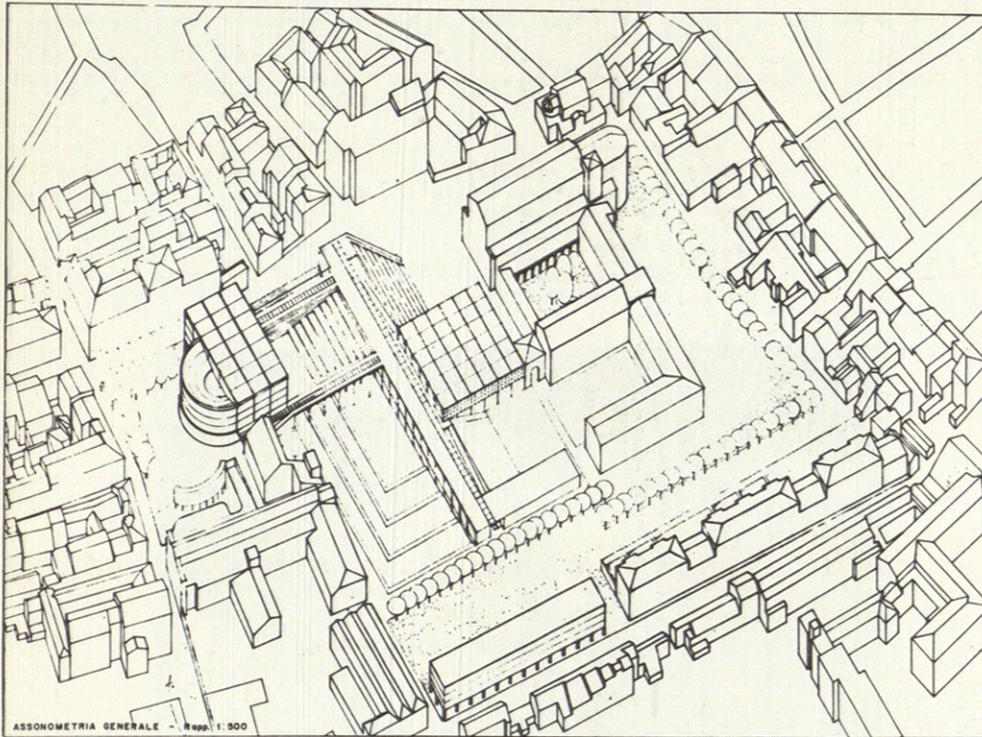
En el ámbito de una serie sucesiva de cursos que abarcan el último trienio, el contenido de la experimentación didáctica propuesta por este grupo de docentes tiende a transmitir un conocimiento de las distintas articulaciones del proyecto aplicado al proceso de construcción urbana, especialmente en el campo de aplicación comprendido entre la elaboración de los planos y proyectos de ordenación de sectores de la ciudad y el que concierne a la efectiva construcción de los edificios.

Con objeto de ofrecer propuestas y términos de comparación sobre el resultado físico de la ordenación urbana, a las exigencias más apremiantes de la demanda social en pro de una mejora de la calidad de habitabilidad, el área problemática estudiada ha sido, dentro del tema más general de la vivienda y de los servicios, *la reestructuración de las barriadas del extrarradio urbano*.

En efecto, en Italia, y de forma muy especial en las grandes ciudades del centro y del sur del territorio nacional, dichas áreas, a pesar de ser de reciente construcción, muestran un acentuado estado de degradación por la falta de servicios esenciales y por la forma de actuación del proceso de edificación, casi exclusivamente dictado por el interés de aprovechar al máximo el suelo y por un crecimiento confuso y acelerado que han borrado totalmente los rastros de los recursos naturales, convirtiéndose en lugares de concentración de vida colectiva en las agregaciones desarticuladas, confusas y heterogéneas de la estructura urbana existente.

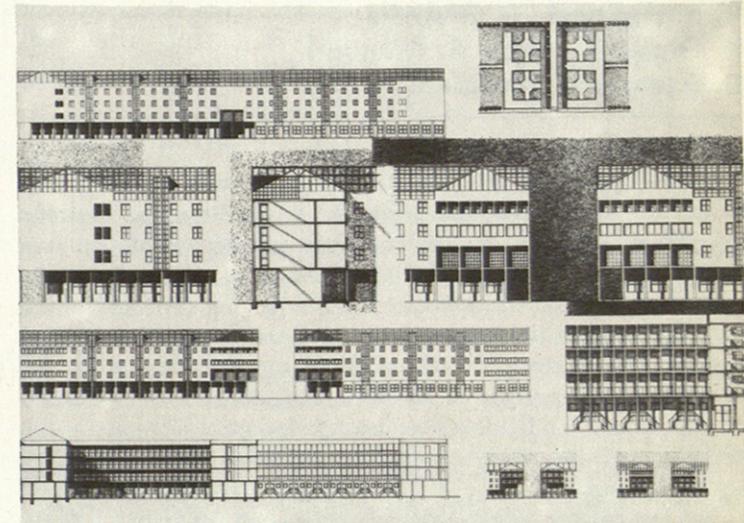
El planteamiento del problema científico se remite a algunas directrices que caracterizan en la actualidad a una parte de los teóricos italianos en el campo de la arquitectura y del urbanismo, los que están interesados en el desarrollo de las investigaciones que se llevan a cabo con criterios modernos, en el estudio del fenómeno urbano que se propone lograr una configuración unitaria de las distintas partes que integran la ciudad, en la recuperación de mejor articuladas relaciones entre la configuración de los espacios y las modalidades de uso de los mismos y en un proceso de estructuración que, considerando las distintas situaciones de contexto y las necesarias modalidades operativas, encuentre soluciones para una amplia difusión de las mejoras de calidades habitativas.

Concurso nacional. Teatro Comunal de Forlì. 1976.



- considerar una fuerte conexión entre viejas y nuevas intervenciones en la estructuración y configuración no solamente de los edificios sino también del sistema de calles, de las zonas verdes y en general de los espacios *libres*, así como en la relación con las modalidades de ocupación y disponibilidad del suelo;
- introducir un nivel bastante elevado de urbanidad, mediante la localización de centros urbanos a realizar con una concentración de instalaciones colectivas, articulada con forme a modalidades de agregación de espacios que permitan una utilización más amplia y más rica en posibilidades de disfrute de las mismas.

En el desarrollo de esta temática fundamental, la elaboración teórica y el tirocinio de planificación se aplican a más de un campo problemático y a diferentes ámbitos de ocupa-



Ejercicio para Composición III.

ción de áreas, en proporción a las necesidades de preparación didáctica o bien elegidos con el fin de enriquecer el conjunto de experiencias y de propuestas que afectan a cuatro secciones didácticas organizadas en el ámbito del sector urbano, afronta, en efecto, de forma más específica, *el estudio de un espacio mínimo de habitabilidad*, las condiciones de relación entre viviendas y servicios auxiliares y, más en general, las características que han de poseer las nuevas actuaciones en el sector de la vivienda que hay que enlazar con el contexto preexistente.

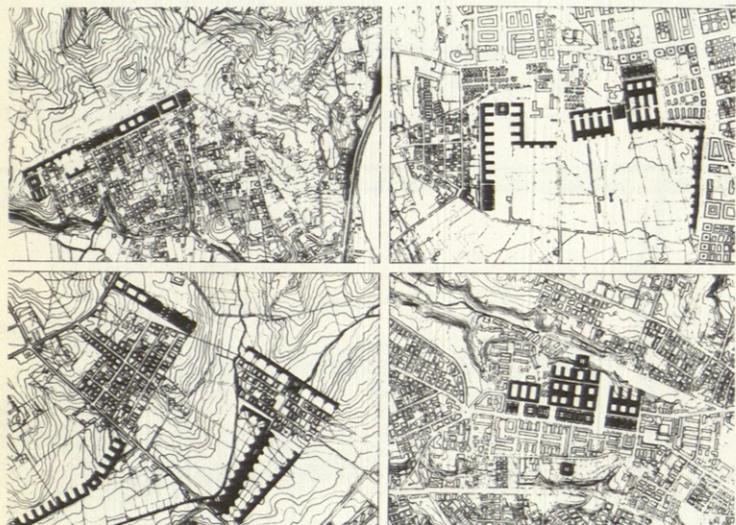
Los módulos para la ocupación de áreas se eligen pues entre los que se pueden considerar como de más fácil generalización para una transformación ligada a ciertas condiciones de instalación urbana en las zonas periféricas; se estructuran conforme a tipos de edificaciones con redes de patios o en línea, de normal o gran espesor (este último disponible para destinar a servicios en conexión con áreas en las que puede hipotizarse una concentración de servicios), con viviendas especiales y/o servicios auxiliares o de primera necesidad, externos, adosados o dentro mismo de la estructura de la edificación, que den hacia una calle de uso exclusivo para peatones y/o hacia una zona verde arreglada.

En coherencia con la consideración de la relación que ha de existir entre lugar y proyecto, incluso en una hipótesis de aplicación generalizada, este tema se encuadra en las hipótesis previstas para la estructuración del sector urbano que se

estudia el IV año y del que, desde el principio de curso, el grupo docente proporciona un *esquema de encuadramiento del proyecto* que define las líneas más generales para la transformación de la ordenación del área y en cuyo ámbito los módulos de ocupación encuentran puntualizaciones sobre las condiciones contextuales del entorno.

Análogamente dichas condiciones se puntualizan en función del desarrollo del tema relativo a las modalidades de implantación de un *centro urbano periférico*, que está basado en una hipótesis de agregación de las sedes de la enseñanza media superior, de descentralización administrativa, de unificación sanitaria local y de las instalaciones comerciales y artesanas.

La elaboración, basada en la superación de un lógica por la que todas esas instalaciones se proyectan por separado, cada una en su propia parcela, tiende a proponer un conjunto unitario, incluso a realizar en etapas sucesivas, estrechamente



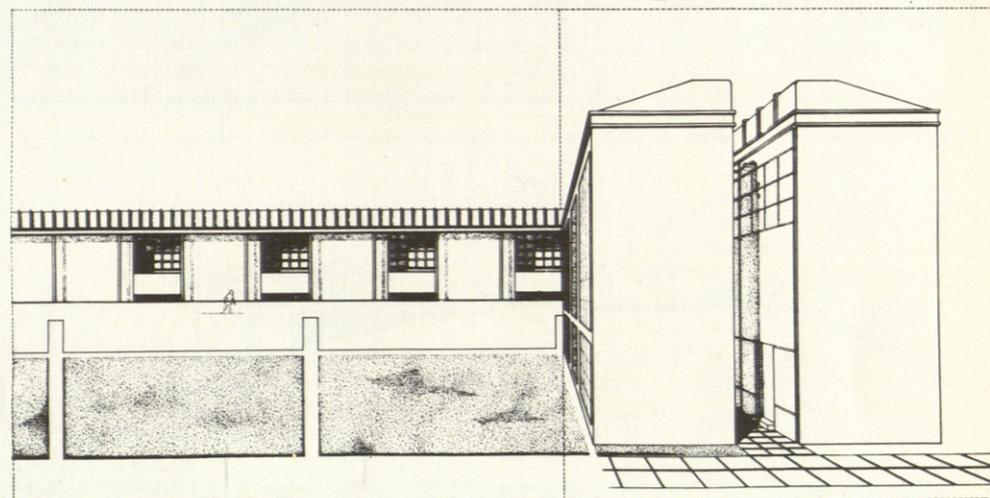
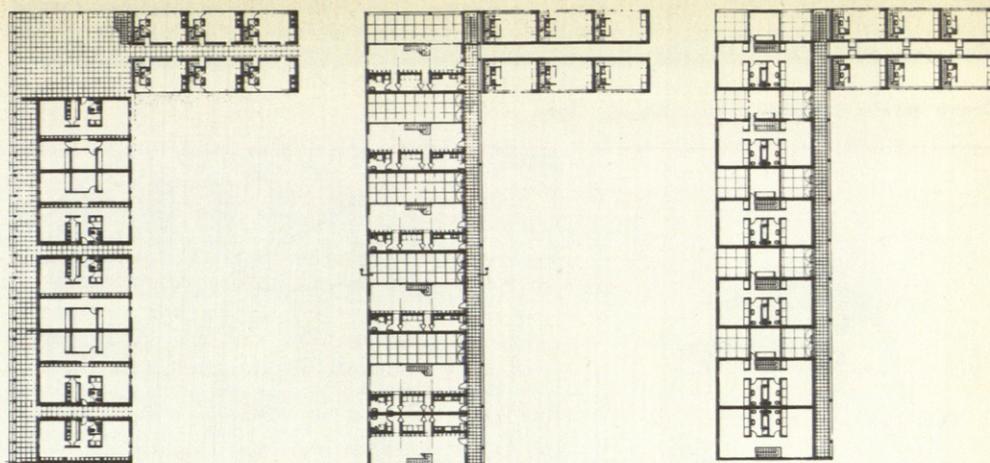
Estudio de tesis.

ligado tanto a la estructura urbana nueva y preexistente como a las partes que tienen que caracterizar sus diferentes modalidades de utilización. Efectivamente, la atención se concentra en estudiar a fondo los tipos de estructura e implantación que, dentro de la unidad global del tipo de concentración urbana, tienen que caracterizar sus diversos ámbitos espaciales. Los comunes, en los que tendrá que desarrollarse principalmente la vida colectiva, los generales, utilizados por grupos distintos de actividad y los particulares y especializados, correspondientes a las sedes respectivas.

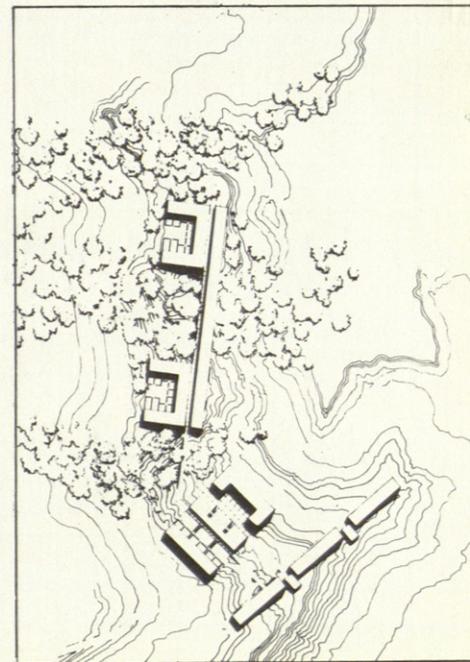
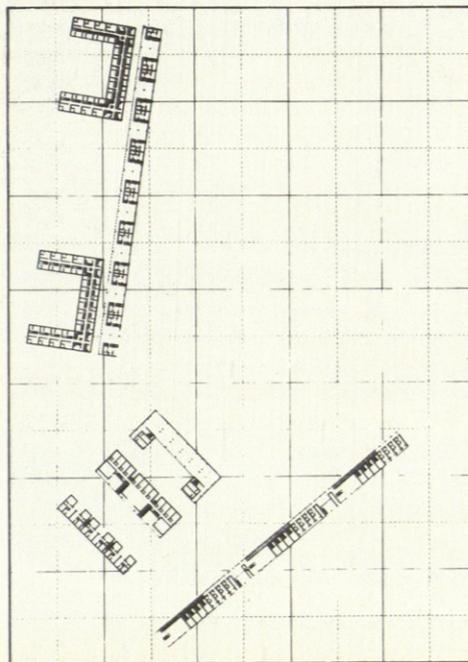
El último año se dedica a la *elaboración de las tesis doctorales* que desarrollan aspectos concretos de los temas antes indicados, incluso en colaboración con profesores que no han participado en dichos cursos, y con objeto de integrar las experiencias, estudiando a fondo la relación que existe entre pertinencia gradual del proyecto y nivel de programación (aunque dentro de una hipótesis de fases, continuas y ligadas entre sí, de construcción urbana), así como las modalidades de planificación y actuación que corresponden a determinados umbrales de dimensión y/o a tiempos distintos de realización y/o a procedimientos específicos de control de las calidades del proceso de construcción urbana en alguna de sus fases.

El *método didáctico* trata, por tanto, de transmitir la capacidad de formular enjuiciamientos críticos y opciones de planificación tendenciosas, que favorezcan el reconocimiento de las potencialidades existentes para la transformación de la

Edificio de viviendas, 1978.

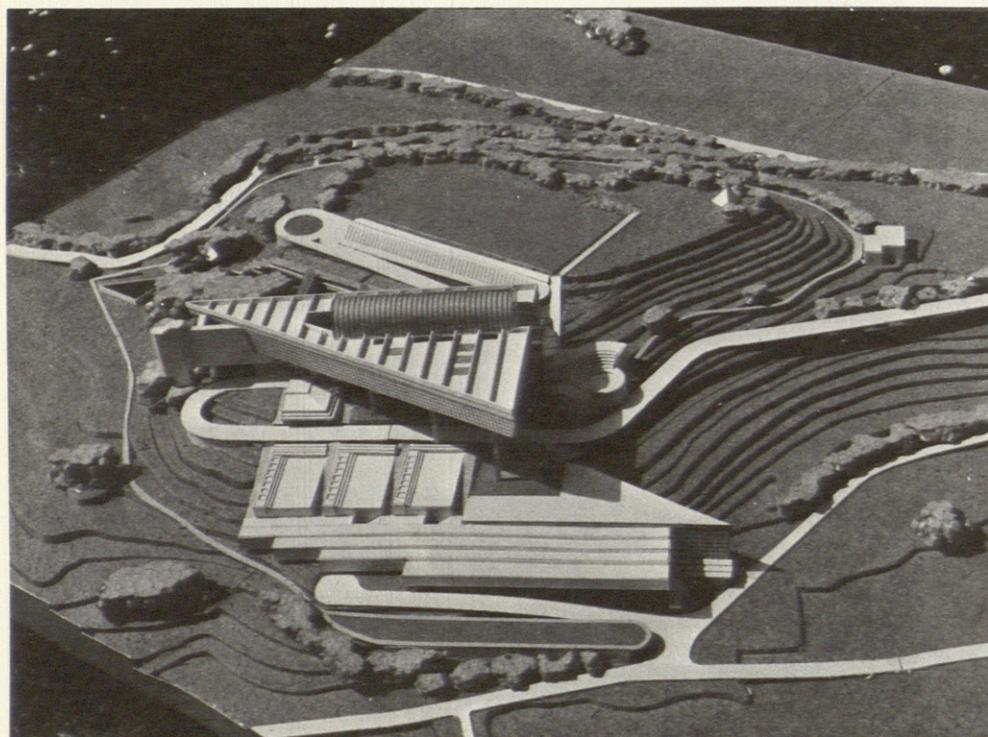
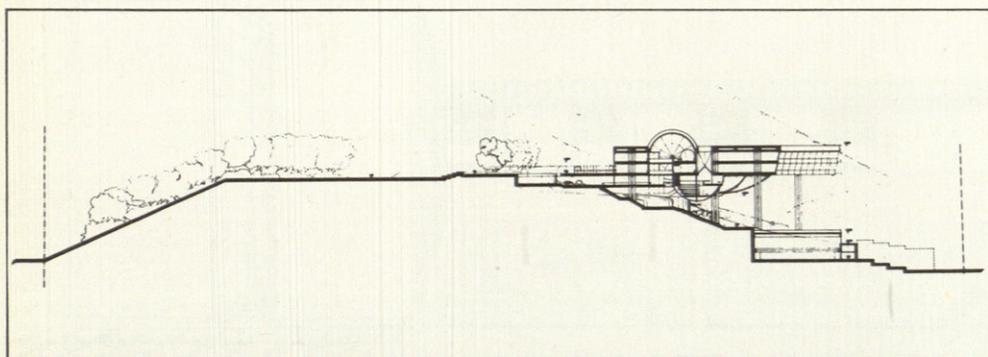
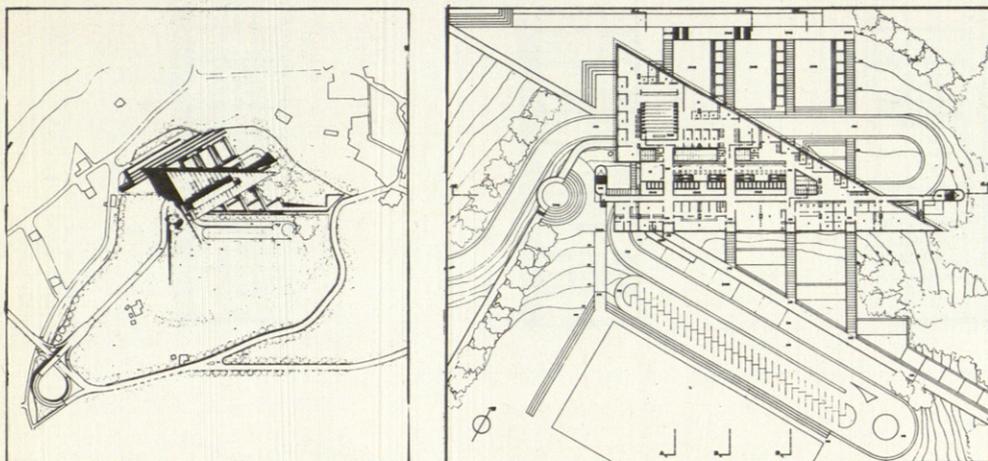


Complejo turístico-residencial, 1974.



**GRUPO METAMORPH: M. CONFORTO, G. DE GIORGI,
A. MUTONI, M. PAZZAGLINI**

Centro escolar polivalente. Idro (Brescia), 1978.

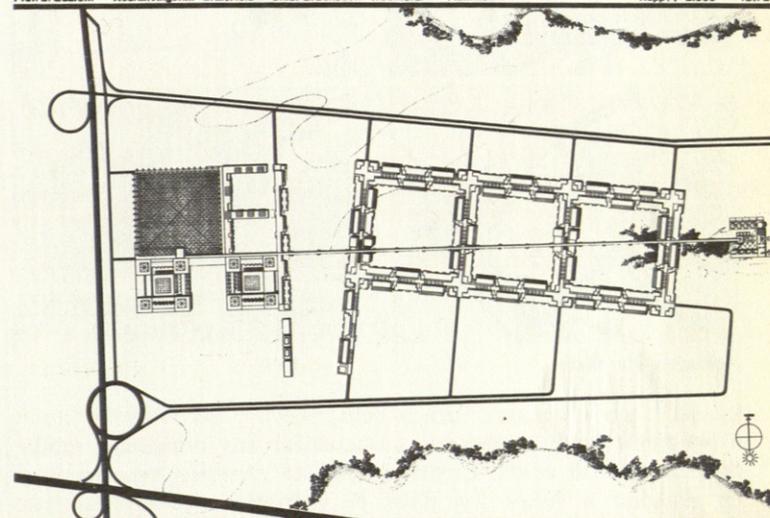


actual ordenación, en conexión con el análisis de las características estructurales de tipos urbanos y de edificaciones, bien sea presentes en la ciudad construida, donde se ha llevado a cabo una correlación positiva entre estructuración del espacio y valor de utilización del mismo, bien sea elaboradas a partir de las propuestas para una ciudad contemporánea, pero que hay que cotejar con la evolución de la demanda social, con las características estructurales del *sito* y con las posibilidades cooperativas, no referidas exclusivamente a un breve plazo de tiempo.

Considerada la dificultad de lograr en una Universidad sofisticada y con tiempos didácticos muy restringidos, resultados que no sean genéricos, se trata de suministrar material de base ya recortado y orientado hacia una serie de soluciones que ulteriormente se elaboran dentro de las distintas seccio-

Curso de Composición Arquitectónica

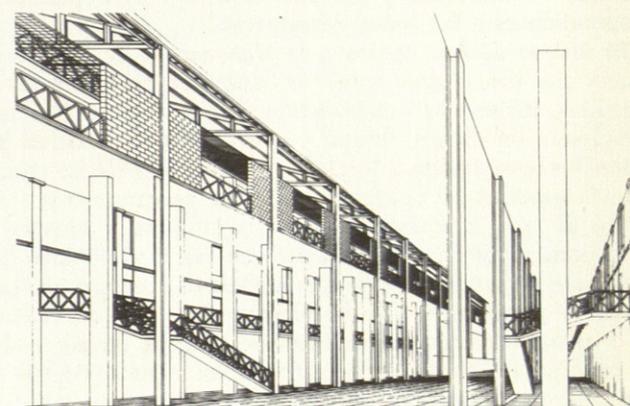
Prof. L. Quaroni Ass. M. Angelini - E. Mortola Stud. G. Benedetti - I. Conforzi Pianimetria Rapp. 1 2.000 Tav. 2



Università degli Studi di Roma Facoltà di Architettura Istituto di Progettazione - V.le Mazzini n.88 tel.353350 Corso di Composizione Architettónica 4

PROSPETTIVA DAL PORTICO

Ass. F. Pecoraro P. Rosati Stud. A. Di Falco M. Di Falco

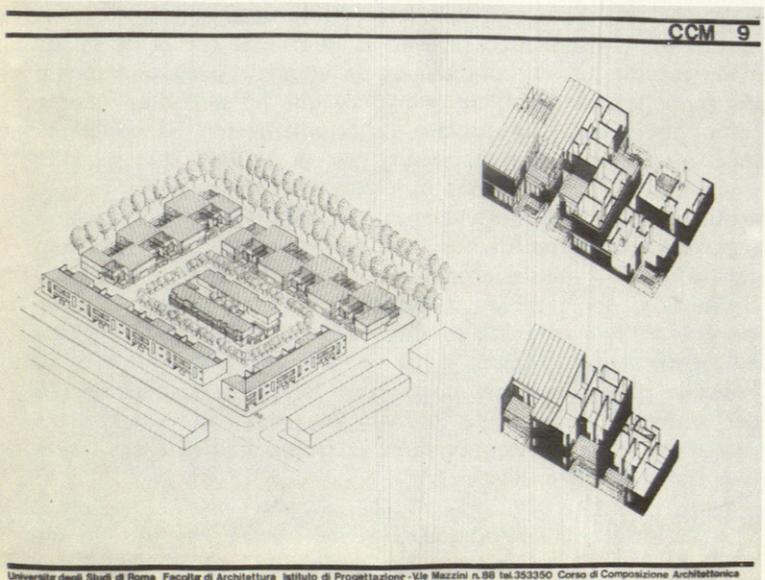
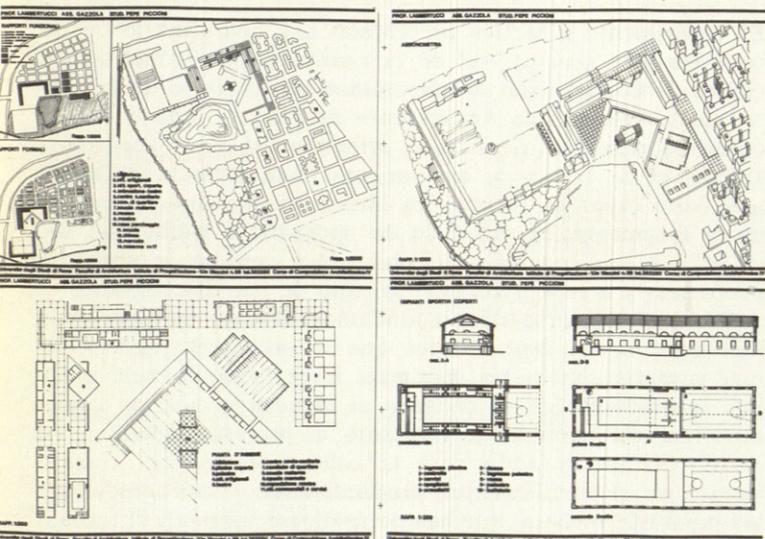


Università degli Studi di Roma Facoltà di Architettura Istituto di Progettazione - V.le Mazzini n.88 tel.353350 Corso di Composizione Architettónica

nes de estudio. A estas últimas y a cada alumno en particular o grupo organizado de alumnos, se les exige, sin embargo, una ulterior especificación de un programa que sea congruente con los temas específicos escogidos dentro del campo problemático que se ha asumido y una explicitación y transmisión de la lógica en la que se sustenta la elaboración de la propuesta de planificación.

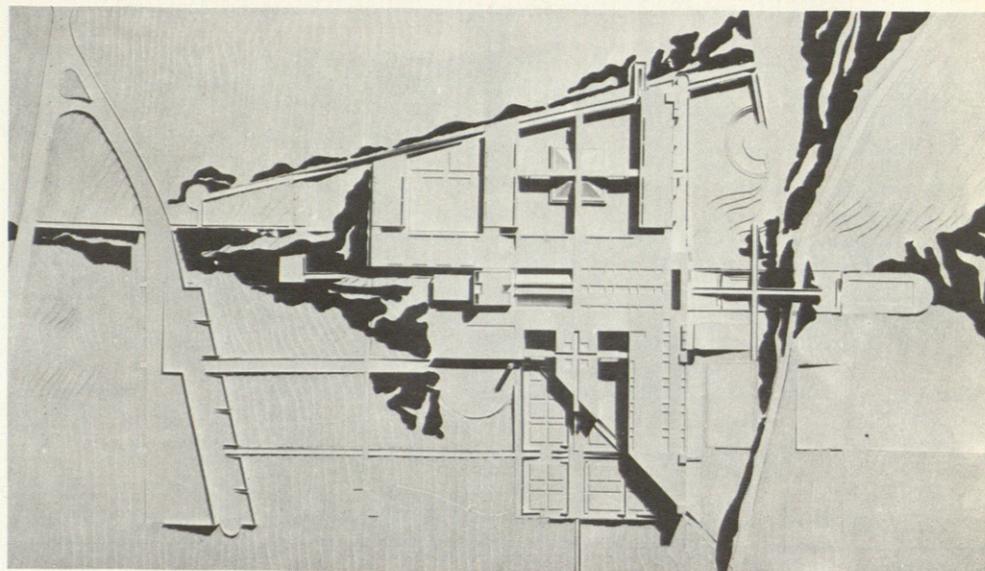
En la gama de soluciones y aplicaciones que actualmente exige la planificación urbana, este procedimiento parece ser efectivamente fundamental para poder llegar a propuestas no genéricas, en conexión con programas externos o con la posibilidad de ofrecer un marco de referencia que abarque el resultado físico, las posibilidades de utilización de determinada ordenación y las actuaciones y modalidades necesarias para conseguirla.

dirigido por el Profesor Livio Quaroni.

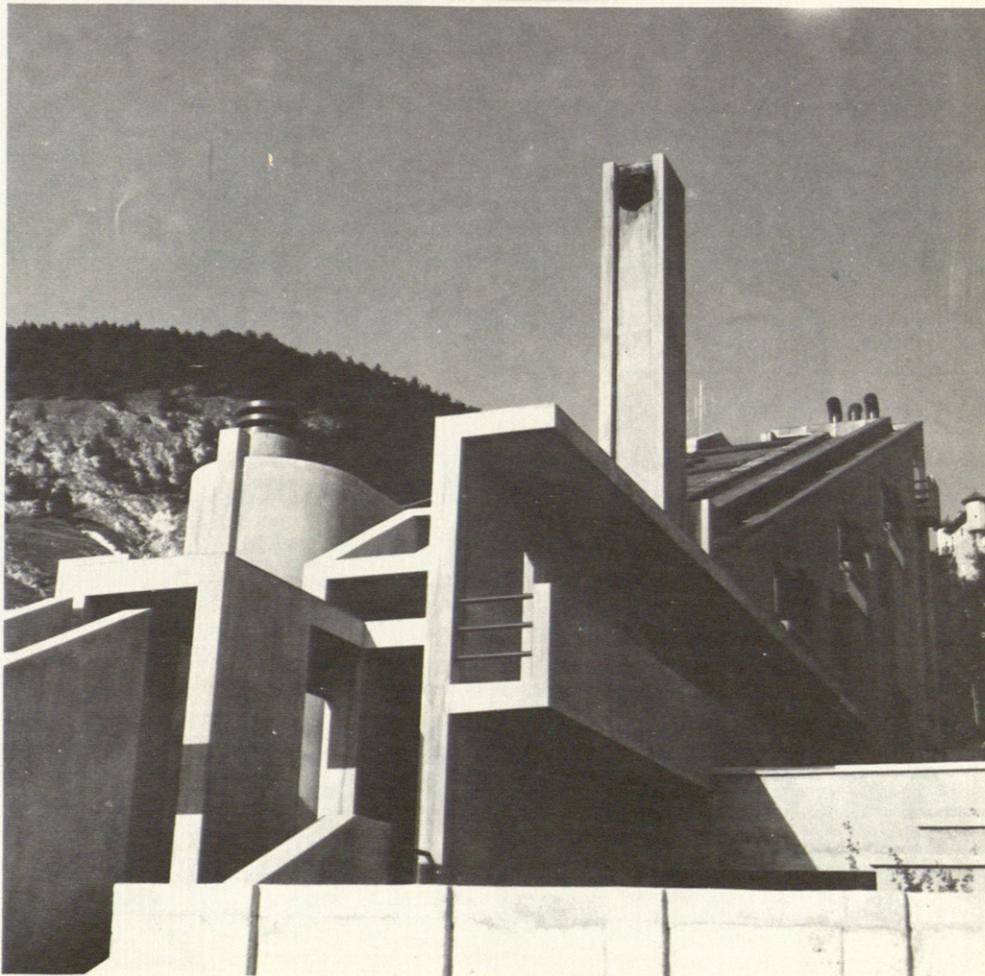


G. LEONCILLI. 1938

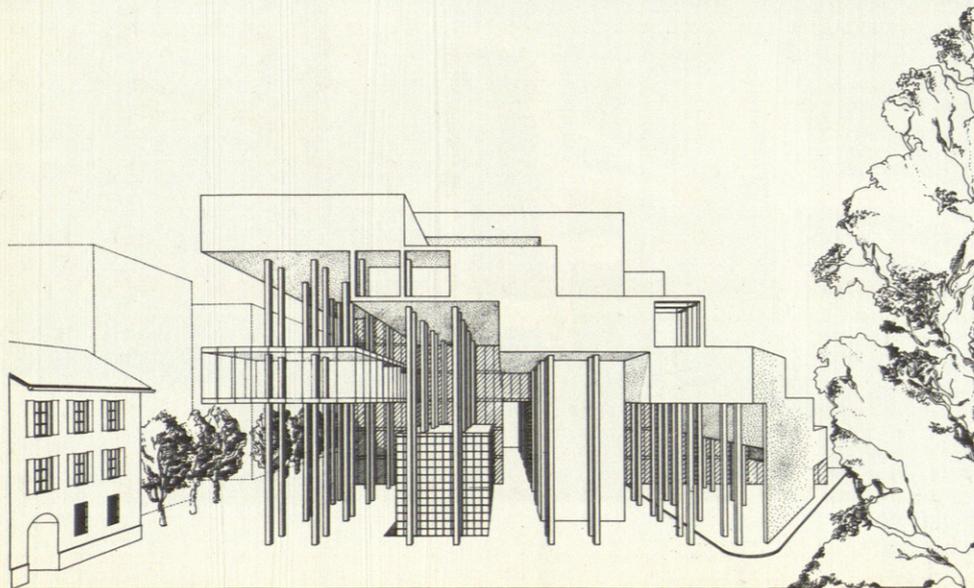
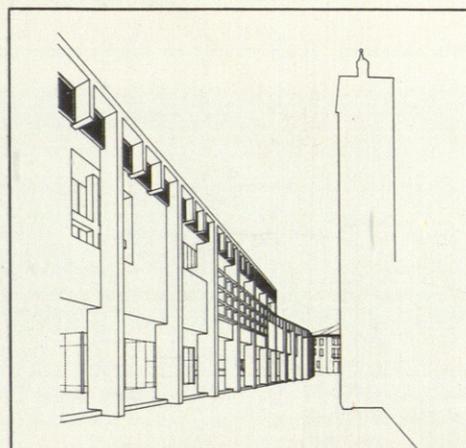
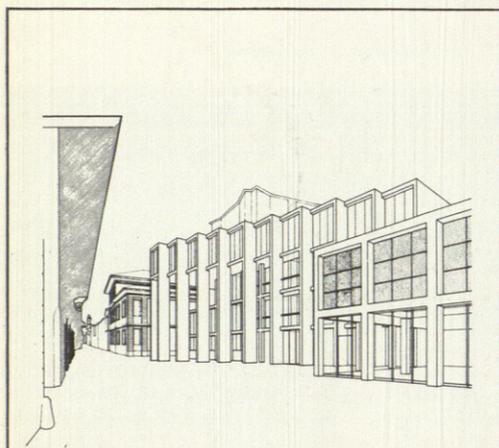
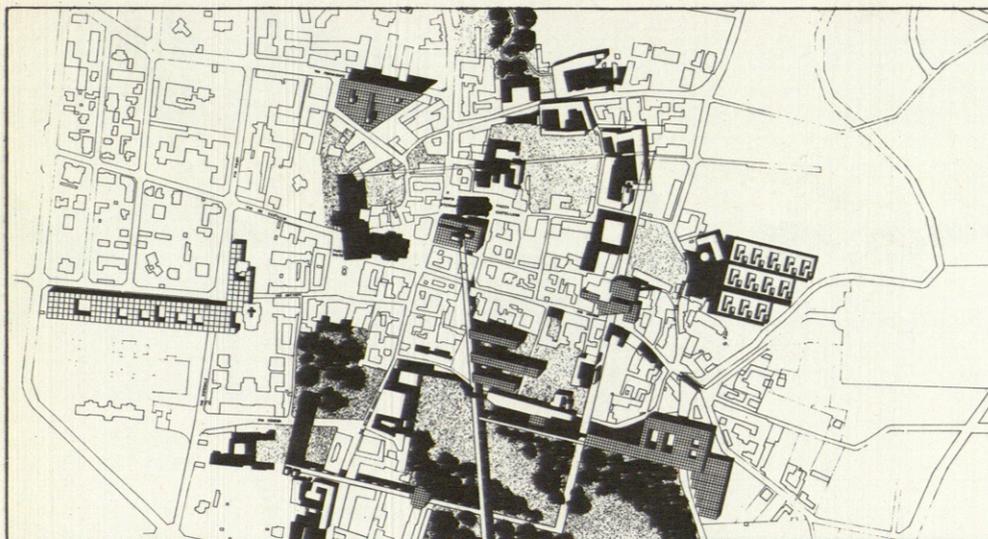
Proyecto para una nueva escuela en S. Sisto, 1972. En colaboración con C. di Pascasio y A. Latini.



Villa Cicchetti. Pizzoli, 1969. En colaboración con C. di Pascasio y A. Latini.



Concurso de segundo grado para el plano del centro histórico. 1974. En colaboración con A. Marchi.



Cursos de Composición Arquitectónica III, IV y V, dirigidos por el Profesor Salvatore Dierna con la colaboración de

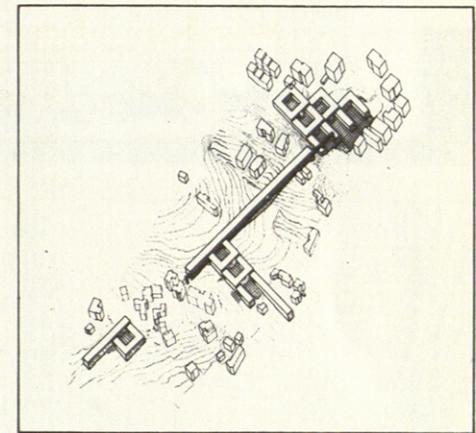
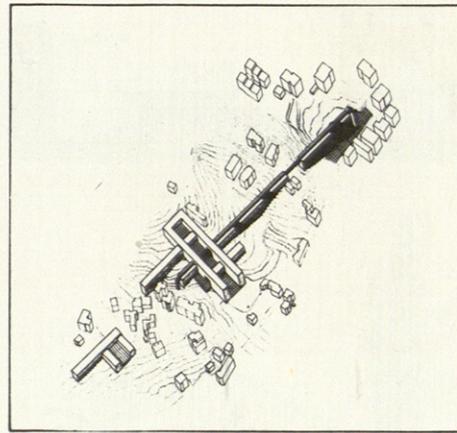
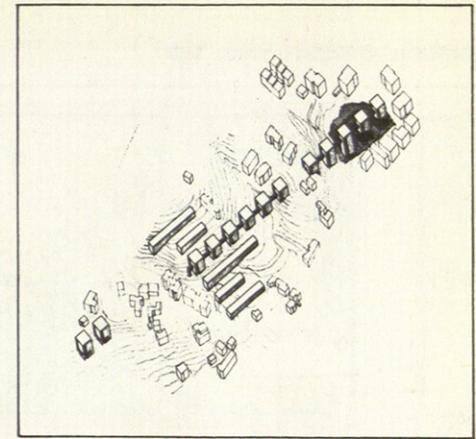
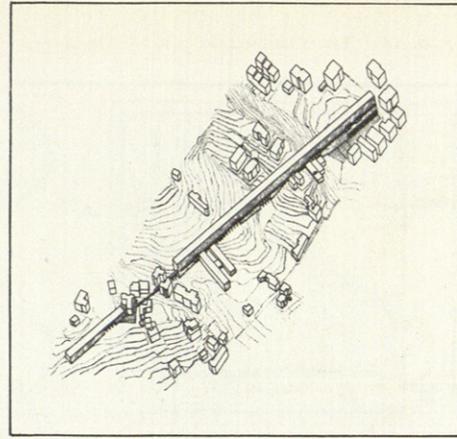
El experimento didáctico presentado hay que situarlo en un contexto más general —el de la *coordinación vertical* de los cursos de Composición Arquitectónica del Instituto de Proyectos de la Facultad de Arquitectura de Roma—, uno de cuyos objetivos primarios ha sido, al principio del curso académico 1975-76, el de tratar de experimentar una fórmula didáctica que fuera capaz de superar los inconvenientes que se derivan de la fragmentación del ciclo de aprendizaje tradicional del estudiante, que cada año está obligado a cambiar de grupo de profesores y a repetir un análogo tipo de iter disciplinario.

Plantear un curso trienal fundamentalmente unitario en el método y en los experimentos que se proponen, pareció ser una garantía contra las continuas inversiones de ruta a las que inevitablemente se obligaba al estudiante por las características del aprendizaje mediante el profesor único y, en definitiva, una garantía para la calidad misma del trabajo basada en el perfilamiento, profundización y continuidad de las hipótesis iniciales, que han de revisarse todas en el trabajo concreto más que a través del procedimiento verbal y crítico de siempre que imponía el breve espacio de tiempo a disposición de un solo curso académico (siete meses).

El objetivo didáctico de este ciclo trienal fue el de poner a los estudiantes en condiciones de adquirir progresivamente los conocimientos técnicos y críticos que les permitan operar como proyectistas en función de la afirmación de contextos físico-ambientales caracterizados por la calidad que ha sido y sigue siendo uno de los objetivos primarios de la ciencia arquitectónica. Las motivaciones que han establecido la estrategia de este experimento han de buscarse en un ámbito general como es el de la crisis no sólo de los instrumentos disciplinarios, sino también de las hipótesis que hasta finales de los años 60 han corroído progresivamente la calidad específica del oficio arquitectónico, y que se basaban en los mitos de la interdisciplinarietà, así como en el acelerado desplazamiento del *centro* desde el proyecto hacia las áreas colaterales. Estas motivaciones pueden concretarse esquemáticamente en base a tres tipos de exigencias:

- la exigencia metodológica general del proyecto, entendido como actividad cognoscitiva de síntesis y control por

**M. Bellia, L. Caruso, D. Colasante, C. D'Amato,
R. De Fraia, L. D'Onofrio, R. Maltese,
M. Marosso, F. Orlandi, R. Perris, S. Petruccioli.**

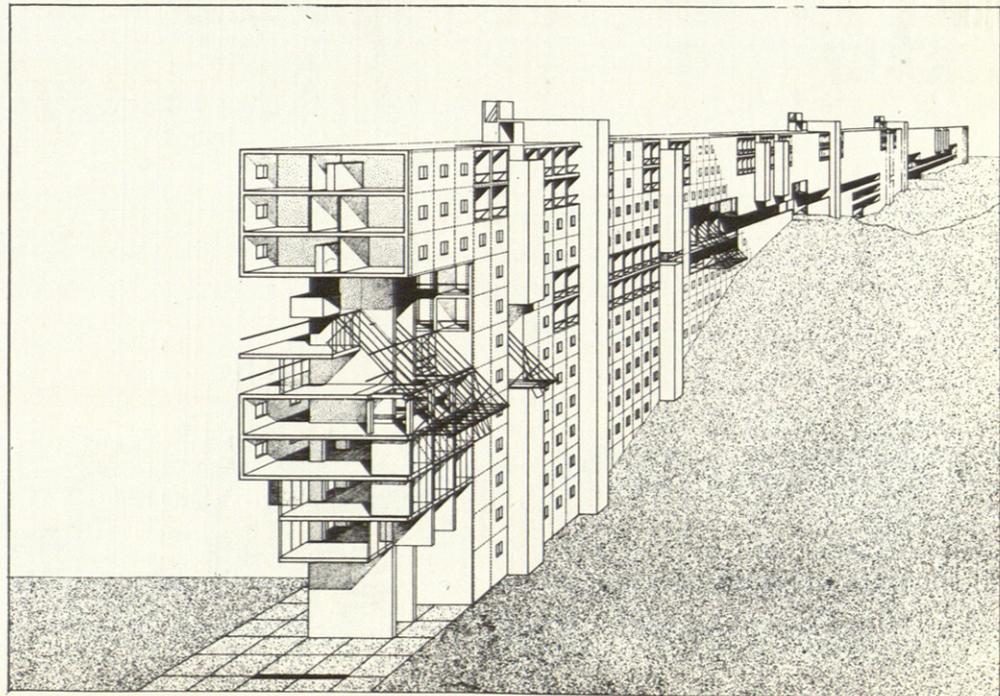


parte del arquitecto, a través de las específicas técnicas disciplinarias, de los procesos de transformación físico-especiales y de utilización del ambiente construido;

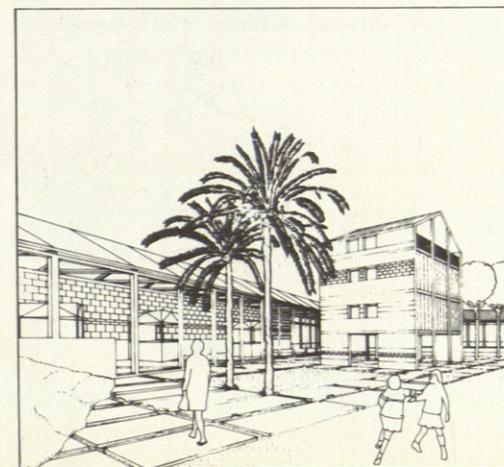
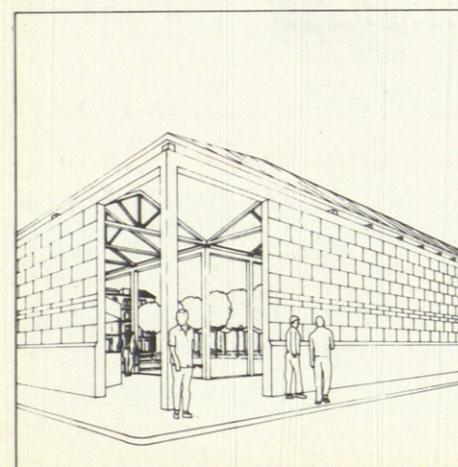
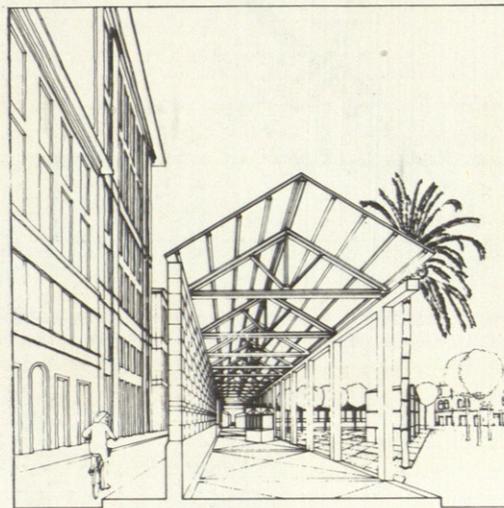
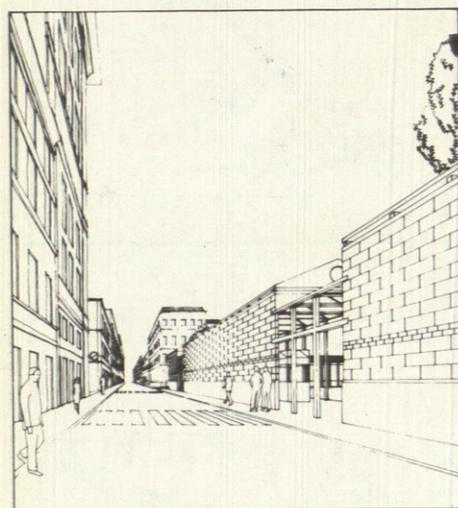
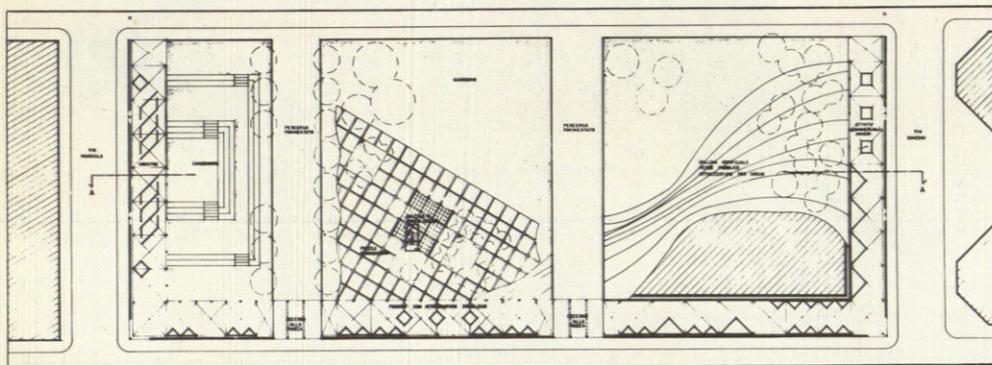
- la exigencia metodológica sobre las diferentes escalas del proyecto que en la actualidad no pueden resolverse utilizando métodos y técnicas consolidadas y *tradicionales*, sino que logren superar las contradicciones a través de una articulación lógico-operativa que pueda definirse en función de los distintos contextos, las distintas dimensiones y los diferentes niveles de ejecución del proyecto;
- la exigencia metodológica propiamente tectónica, entendida como praxis y técnica específica correspondiente a una demanda de calidad en todos los aspectos de la vida colectiva que progresivamente tienden a afirmarse a través de los procesos de participación y gestión democrática de las estructuras ambientales y de asentamiento. Dicha exigencia, por la naturaleza misma de los puntos de referencia ideológicos que la apoyan, no se identifica exclusivamente con la obra arquitectónica *tradicional*; no identifica el ambiente construido solamente con un determinado conjunto de obras, sino que tiende a extenderse hasta abarcar una nueva funcionalidad de la arquitectura que considera toda la realidad de las condiciones contextuales del ambiente. Así encuadrada la arquitectura, entendida como construcción formal del ambiente y el proyecto como su instrumento (precisamente en cuanto técnica de construcción del ambiente) tienen que poder definir un conjunto de temas capaces de resolver distintas formas y niveles de dificultades que la realidad propone.

Consecuentemente, los criterios principales sobre los que se organizó el curso trienal se estructuraron en base:

- a los distintos estados de complejidad del contexto físico-espacial de intervención;
- a las distintas dimensiones lógicas e instrumentales de resolución arquitectónica de la intervención, asumiendo como objeto de interés especial la construcción típica de los materiales de bases que constituyen las distintas



Concurso «Piazza». Ancona 1978.



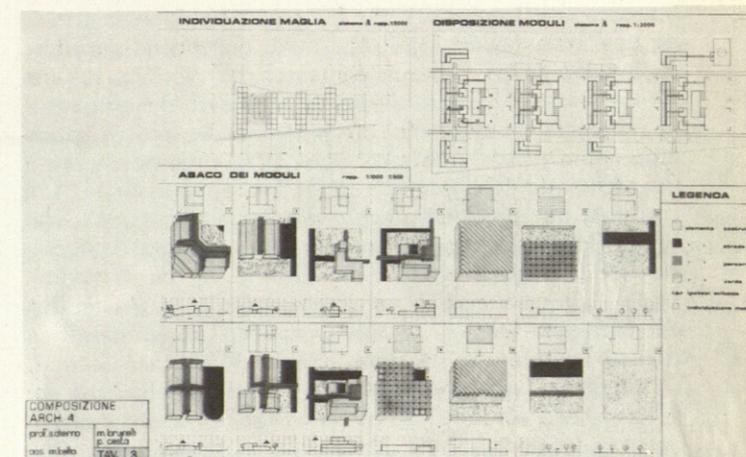
unidades (tecnología), el problema de la estructuración típica de las unidades o sistemas físico-espaciales que constituyen el ambiente construido (tipología), y finalmente la organización general del ambiente en relación con su morfología;

- a los distintos niveles de construcción y formalización técnica del proyecto a lo largo de toda la escala que va desde las indicaciones de carácter normativo a las de actuación (formales).

El contexto físico de intervención fue la Llanura Pontina, región formalmente homogénea al sur de Roma, caracterizada por la presencia de numerosos pequeños y medios núcleos de población, distribuidos de forma equilibrada, por una elevada concentración de actividades agrícolas e industriales de productividad media y por estar muy involucrada en los procesos de reorganización y transformación a los que da lugar la proximidad de la gran área metropolitana de Roma.

Objeto de proyecto durante el primer año (III curso) fueron las actividades primarias (*agricultura*), caracterizadas por un grado de complejidad mínimo de las áreas que las definen. Objeto de proyecto del segundo año (IV curso) fueron las actividades secundarias (*industria*), caracterizadas por un grado de complejidad medio de las áreas ocupadas, las del extrarradio de una gran concentración urbana, la ciudad de Latina.

Objeto de proyecto del tercer año (V curso) fueron las actividades terciarias (*el sistema «directoral»*) caracterizado por un grado de complejidad máximo de las áreas destinadas al



Curso de Composición IV.

mismo (las del centro y casco urbano de una gran concentración urbana, Latina).

En cada caso el objetivo fue el de la máxima integración organizativo-funcional de las distintas unidades que componen el asentamiento del suelo (agrícolas, industriales y de centros de dirección, respectivamente) en función de la relación que existe entre instalaciones de producción (o servicio) y el conjunto destinados a viviendas.

La formalización técnica de la investigación del proyecto se orientó el III año hacia la resolución arquitectónica y de construcción de los principales elementos componentes (típicos y atípicos) adoptados en la estructuración físico-espacial de la intervención (prescripciones técnicas y de actuación de los materiales); hacia la determinación y catalogación de los elementos y partes que constituyen las unidades o conjuntos arquitectónicos y hacia la especificación de su organización

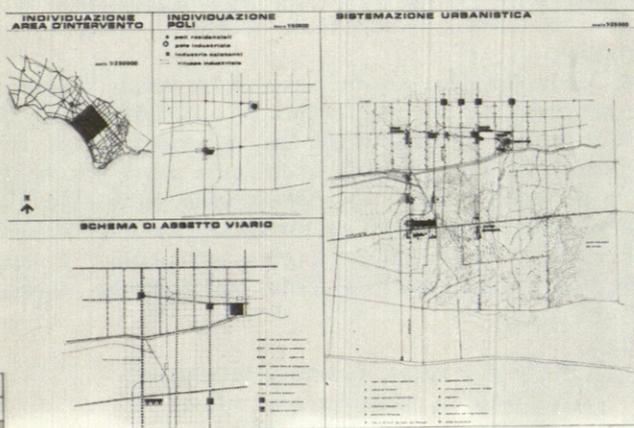
tipológica en la constitución del conjunto (ábaco de los materiales componentes); hacia el proceso constitutivo y hacia la resolución tipológica y funcional del asentamiento de áreas.



Curso de Composición IV.

El IV año se dedicó principalmente a la determinación y catalogación de las *formas* y de los sistemas de interrelación estructural entre espacios y construcciones, profundizando en el estudio de las soluciones tipológicas adoptadas y en el de las funciones asignadas a la mismas; al proceso constitutivo y a la determinación morfológica del contexto de ocupación de áreas; a los requisitos arquitectónicos de los elementos y partes que constituyen las estructuras físico-espaciales tipológicamente definidas y a su correspondencia con las soluciones arquitectónicas adoptadas.

En el V año consideraron las relaciones entre el proceso constitutivo y los sistemas de regulación y control inherentes a la disposición morfológica y organizativa del contexto general del asentamiento de áreas. Se estudiaron los requisitos tipológicos de las estructuras físico-espaciales definidas morfológicamente en relación con las disposiciones normativas adoptadas.



Curso de Composición IV.

Los proyectos que aquí se presentan se refieren exclusivamente a las prácticas efectuadas durante el IV año (tema de la industria) y todos se sitúan preferentemente en las zonas inmediatamente limítrofes de la ciudad de Latina.

Se refieren a unidades productivas de distinta naturaleza: desde la industria del metal y mecánica pequeña y media, a la industria textil, a la de cerámica y la de producción de ladrillos, de productos alimentarios, etc...

Cada grupo de alumnos, de los que forzosamente sólo podemos presentar una pequeña muestra, ha discutido dentro de los seminarios, en los que se dividió el curso, las hipótesis generales presentadas por el profesorado; y las ha revisado dentro de un programa propio que sucesivamente —al concretarse en un proyecto— se ha vuelto a revisar en el trabajo colectivo del seminario mismo, bajo la dirección de los ayudantes de curso.

E. MANTERO. 1934

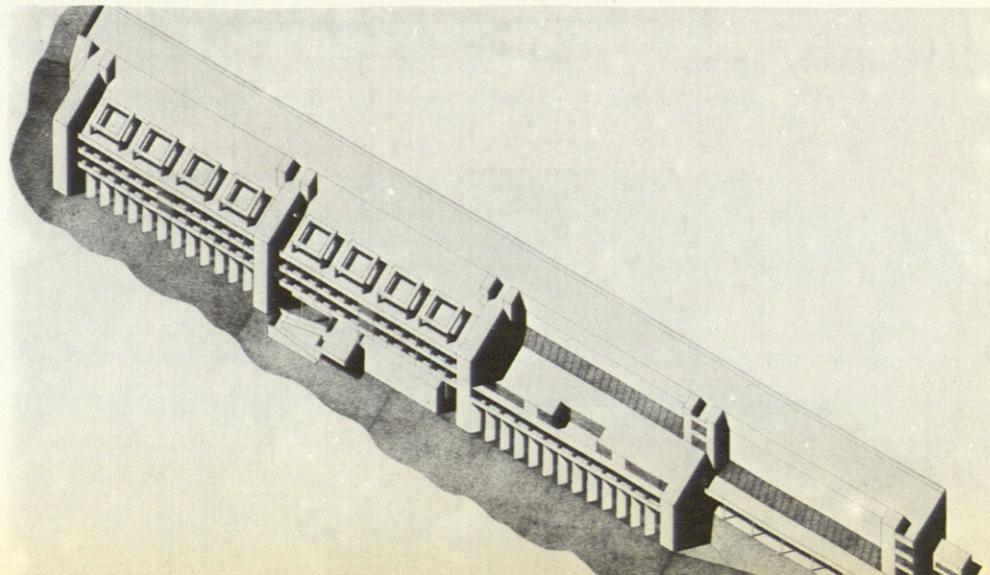
Escuela de grado medio. Albate. 1965.



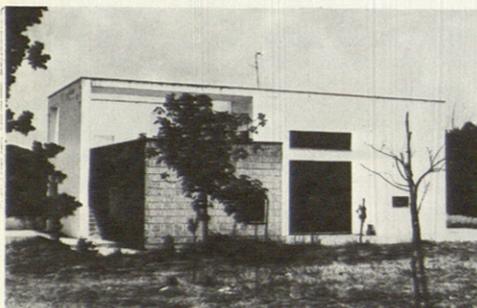
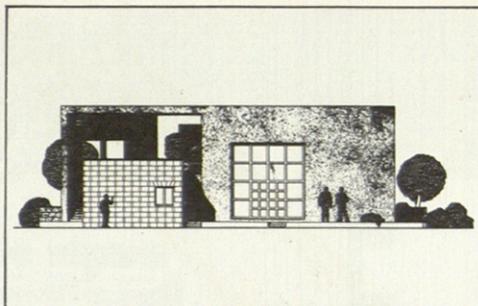
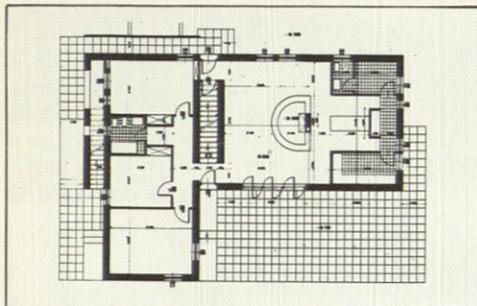
Escuela primaria. Olgiati Comasco. 1972.



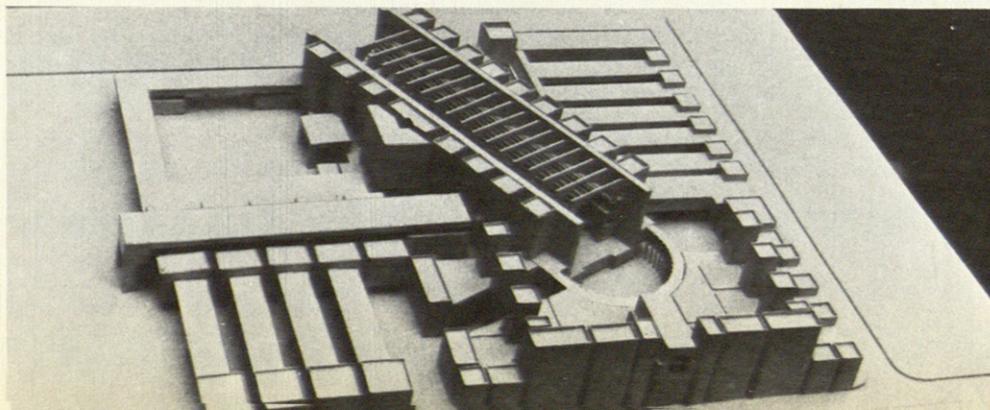
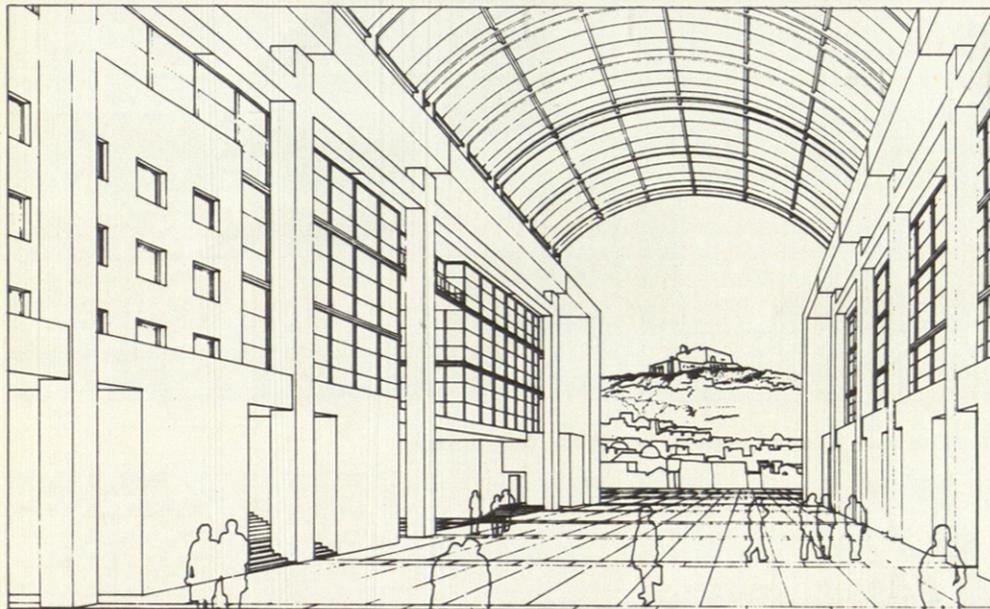
Concurso para la construcción de un edificio para ancianos.



Casa unifamiliar. Pietramelara. 1974.



Concurso para el nuevo Palacio de Justicia de Nápoles. 1972.



Emilio Battisti. Historia reciente de

La Facultad de Arquitectura de Milán es desde hace muchos años el centro de ásperas polémicas y ha sido, en el período de los años 60, la vanguardia de la lucha política estudiantil.

Durante este tiempo, como casi todas las otras facultades de Arquitectura italianas, se ha convertido en una escuela de masas que hoy tiene casi siete mil estudiantes inscritos y un cuerpo docente de cincuenta profesores oficiales y cerca de trescientos asistentes, becarios y colaboradores temporales.

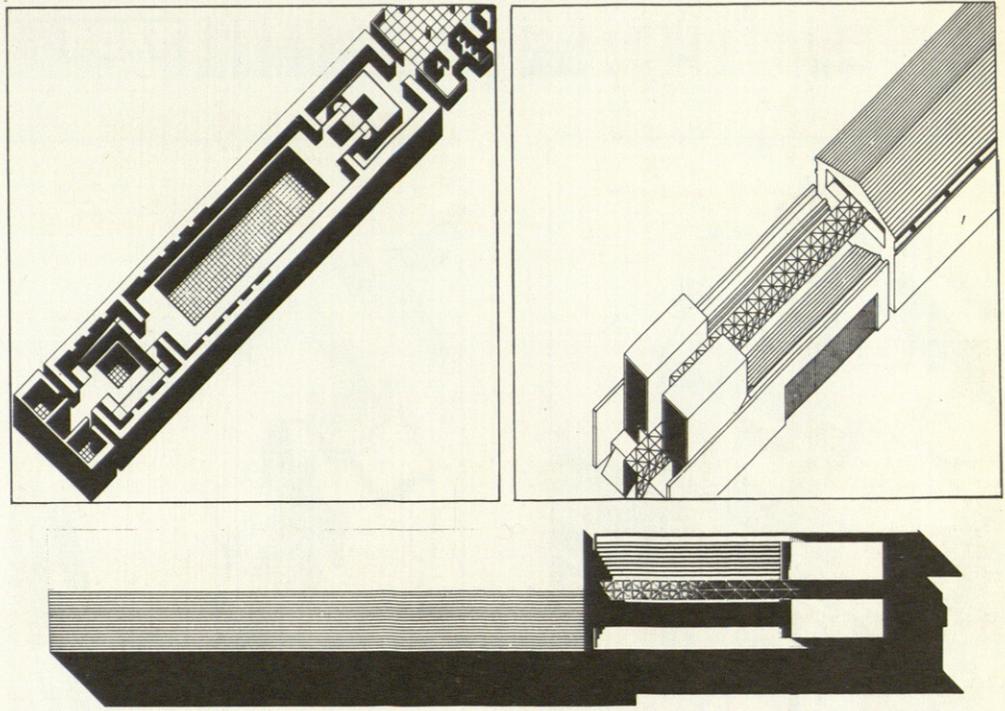
Desde dos años a esta parte se ha puesto en marcha una experiencia de reorganización de su estructura didáctica y de investigación, constituyéndose algunos *centros* (centro de documentación, centro de orientación a los estudiantes, centro de publicaciones, etc.) de servicio para el conjunto de la escuela y acelerando la formación de *Departamentos*, individualizando grupos de docentes con similar problemática. Se han formado de esta forma las siguientes *Áreas problemáticas*:

1. Vivienda, clases sociales y territorio.
2. Estructura productiva, mercado del trabajo, asentamientos y gestión del territorio;
3. Proyección e historia para la transformación de la ciudad y de su territorio.
4. Conocimientos y técnicas para la rehabilitación de lo construido.

Los presupuestos para la constitución de estas áreas de trabajo consistían en el hecho de que debían de reagrupar a docentes y enseñanzas no sobre la base de una afinidad disciplinaria, tal y como están en la actualidad constituidos los institutos de investigación de la universidad, sino teniendo en cuenta los intereses reales de trabajo de los docentes y de los estudiantes buscando la mejor selección posible de competencias alrededor de los problemas que los títulos arriba indicados señalan.

Sin embargo, este proceso de agregación no ha dado un resultado del todo coherente y algunos ámbitos están constituidos principalmente por docentes de materias urbanísticas, compositivas o históricas por separado.

Proyecto de reutilización del almacén de Sale di Sampierdearena (Génova). 1978.



la Facultad de Arquitectura de Milán

El debate que ha acompañado a esta fase organizativa ha acentuado la contraposición entre docentes que han asumido el *proyecto* como ámbito preferencial de su propia actividad; docentes que han permanecido escudados en el viejo marco disciplinar; y por fin docentes que han rehusado toda aproximación disciplinar, interpretada como limitación a la posibilidad de extensión de los intereses de la escuela a los problemas del país.

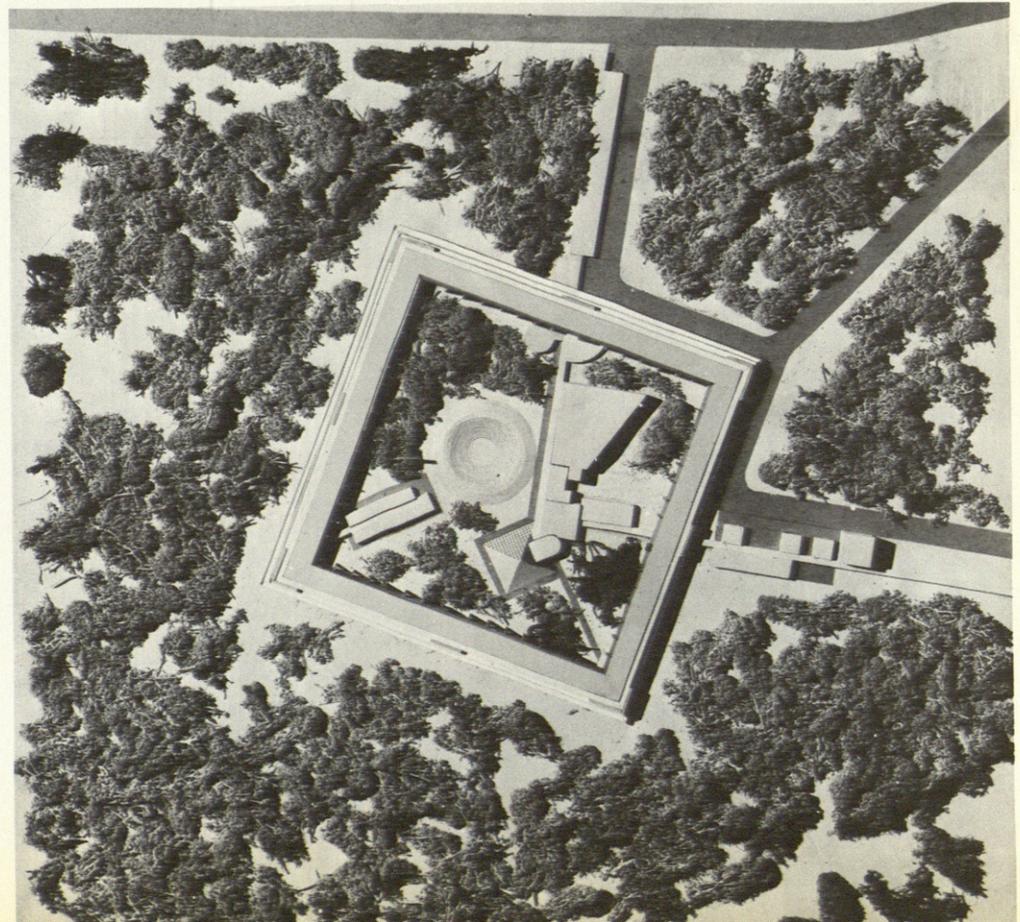
La mayor parte de los estudiantes se ha resentido fuertemente de esta contraposición, presentada casi siempre en términos esquemáticos; esto ha dado lugar a una neta separación del cuerpo estudiantil sobre las tres vertientes descritas, sin posibilidad de relación, coordinación o confrontación. Pocos estudiantes han conseguido superar esta visión, pasando de uno al otro lado del abanico del propio curriculum de estudios, pero a ellos, sin embargo, ha correspondido el trabajo de sintetizar experiencias que se presentan como irreconciliables o contradictorias.

El debate existente en esta fase ha comenzado a definirse al principio del año académico 1975-1976 con los seminarios preparatorios de una Conferencia General organizada por la facultad y que, como ya habíamos visto, constituye la base de la actual organización.

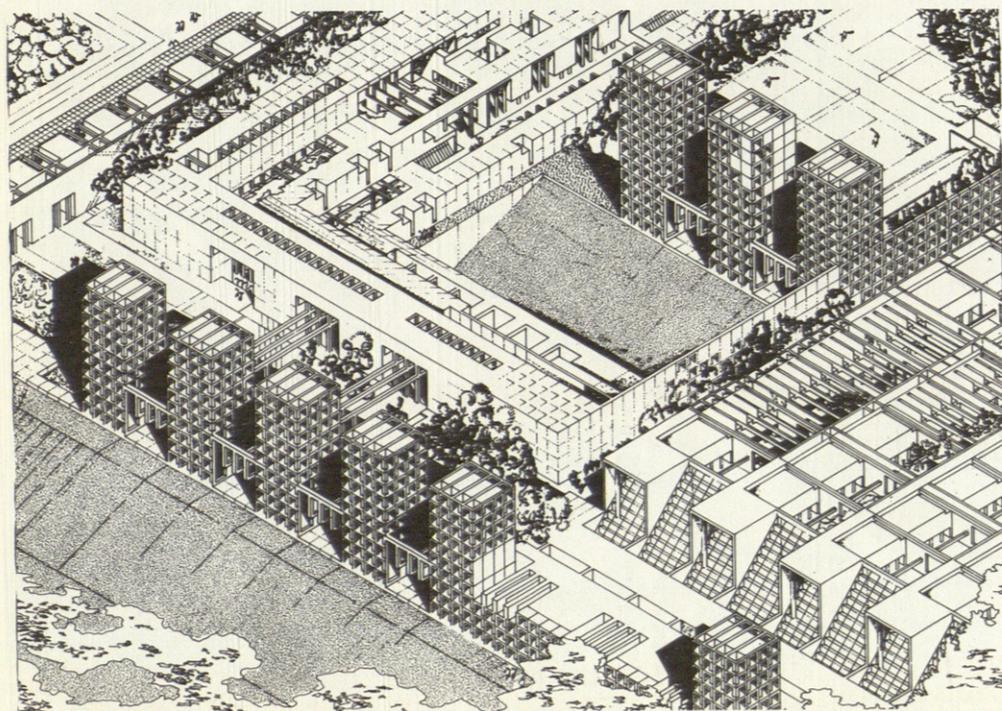
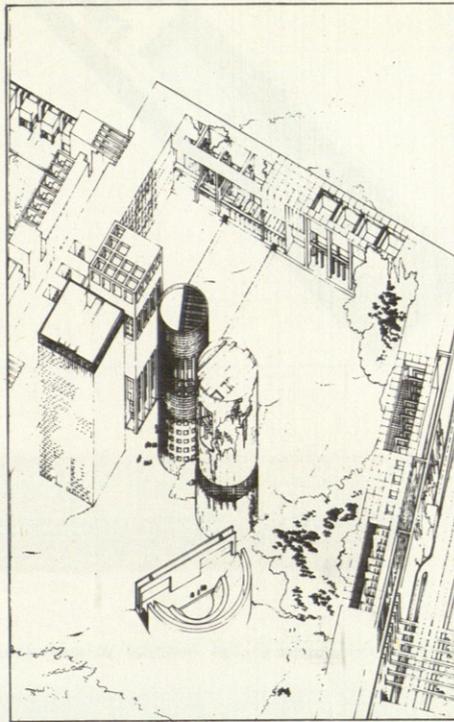
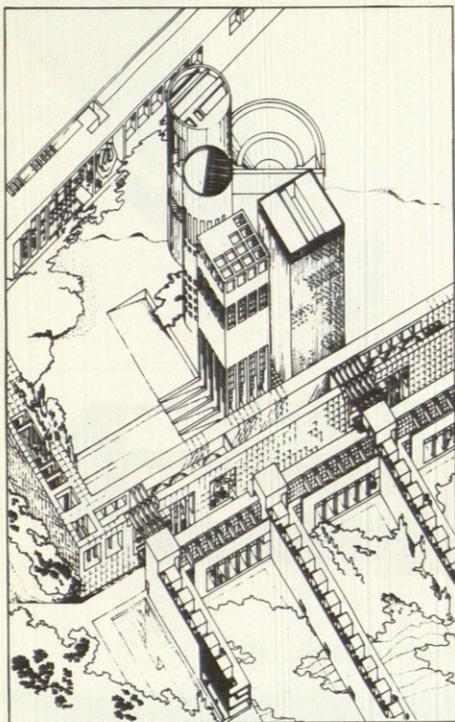
Por el contrario, la misma caracterización problemática de los *ámbitos* supone la superación de la afinidad disciplinaria en favor de una articulación de las aportaciones que desarrolla un conocimiento tendente a la totalidad y no sectorial.

Dentro de nuestra escuela se registró en estos últimos años una fuerte sectorialización de la enseñanza. En el nivel de las aplicaciones del diseño, ha provocado la afirmación de tendencias neoacadémicas, basadas principalmente sobre alternativas formales y estilísticas; en el nivel de las aplicaciones metodológicas ha dado lugar a la asunción de procedimientos de formalización de los problemas en términos abstractos y no referidos a situaciones concretas; en el nivel de la decisión política general, el esfuerzo por analizar ciertas características diferenciales ha hecho olvidar los objetivos, y alejado constantemente la oportunidad de afrontar los problemas concretos de la vivienda, la ciudad y del territorio.

Proyecto del concurso del hospital psiquiátrico. Locri (Reggio Calabria). 1974.



Zona direccional de Fontivegge-Bellocchio. Perugia.



Situación del país en el período después de la guerra y perfil profesional

Naturalmente esta situación de la facultad de arquitectura de Milán, aunque característica y particular, no es del todo ajena a los acontecimientos políticos y culturales de nuestro país. Haciendo grandes simplificaciones se pueden reconocer tres períodos: La fase que va desde el fin de la guerra al fin de los años 50; los años 60 que culminan con la lucha estudiantil del 68 y el otoño caliente del 69; la crisis económica y política que se ha ido gestando en los primeros años 70 y de la que estamos viviendo en estos momentos la fase aguda.

Los años 50 se caracterizan por el desarrollo de la ideología del progreso, de la neutralidad de la ciencia y de la técnica. Son los años de las grandes migraciones de la fuerza de trabajo desde el Sur, de la formación de las áreas industriales del Norte y del llamado triángulo industrial, de la acentuación de los desequilibrios regionales, de la expansión periférica, de los ghettos, de los barrios dormitorio, de la gran especulación inmobiliaria, de la vivienda social construida por la INA-Casa. Las escuelas de arquitectura no han registrado todavía su grave crisis: Está vigente un plan de estudios dirigido a la formación de un arquitecto que es principalmente técnico de la vivienda, con poquísimos conocimientos urbanísticos, adiestrado principalmente en el cálculo de volumetrías, es decir, especializado en interpretar los vínculos dispuestos por los reglamentos constructivos para obtener el máximo aprovechamiento de los suelos edificables.

Para entendernos mejor, y para señalar que algunos hechos a examinar y sobre los que reflexionar; son los años en los que los arquitectos consultan aún la primera edición del Manual del Arquitecto editado por USIS en 1940; años en el que se ha afirmado la tendencia neorealista para la vivienda con la realización del barrio Tiburtino III en Roma (1950), pero también del desarrollo de los centros direcciones, el rascacielos Pirelli construido en este período (1956); los arquitectos desarrollan sus propios conocimientos culturales sobre la Historia de la Arquitectura Moderna de Bruno Zevi, enmarcada todavía en una historiografía de *Ismos* (1955).

Con el inicio de los años 60 se registran los primeros fenómenos de crisis; crisis económica con el final del *boom inmobiliario*, crisis de la escuela con la consolidación de las primeras luchas estudiantiles.

Se inicia el proceso de crítica al principio de neutralidad de la ciencia, con el intento de recomponer y ampliar el marco disciplinar de referencia: es el momento de la afirmación de la cultura urbanística y de la planificación económica y territorial, son los años de gestación y consolidación del gobierno de centro izquierda.

El 18 de abril de 1967 se publica la Ley 167, *Disposiciones para favorecer la adquisición de suelos para la vivienda social*; el 14 de febrero de 1963 se dispone la liquidación del patrimonio inmobiliario del INA-Casa y se dispone un programa decenal para la construcción de viviendas de trabajadores, constituyéndose la GESCAL (Gestión de Casas de Trabajadores) que será uno de los mayores montajes especulativos del nuevo régimen, que entrará rápidamente en crisis sin producir viviendas, pero congelando los fondos salidos del sobre de paga de los trabajadores para financiar a los partidos.

Los años 60 son los de las grandes ilusiones urbanísticas, todas las ciudades medias italianas realizan nuevos planes,

planes sobre dimensionados e irrealizables, pero que permiten todavía un gran espacio de maniobra a la especulación. El 6 de agosto de 1967 aparecen la nueva ley urbanística número 765 *Modificación e integraciones a la ley urbanística del 17 de agosto de 1942, número 1.150*, la así llamada Ley Puente que concede una salvaguardia con respecto a los nuevos vínculos para todos los proyectos que se vean sometidos a aprobación hasta la entrada en vigor de la ley: es el último saqueo de las ciudades italianas, el canto del cisne para la profesión liberal celebrado con la realización de centenares de miles de metros cúbicos. Con la crisis de la vivienda la cultura arquitectónica se sensibiliza, se transforman numerosos organismos políticos y culturales como Italia Nostra, el INARCH, el Instituto Nacional de Urbanística, se agudiza la crisis de los entes locales y de la administración pública.

El decenio se cierra con la lucha estudiantil del 68 y el otoño caliente del 69 que da a luz la primera gran huelga general por la vivienda, demostración evidente de que en ese período la lucha ha salido de la fábrica al ámbito urbano, y que la crisis de centro izquierda va madurando.

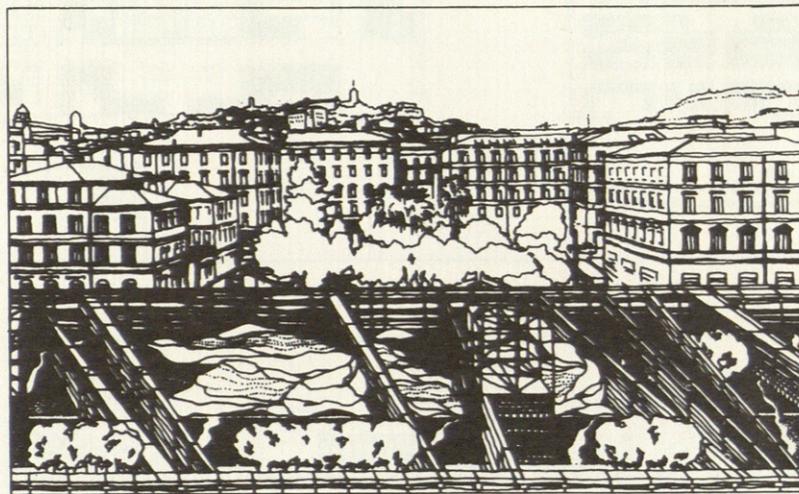
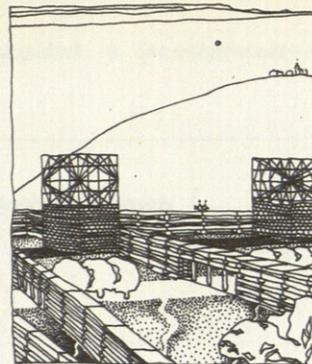
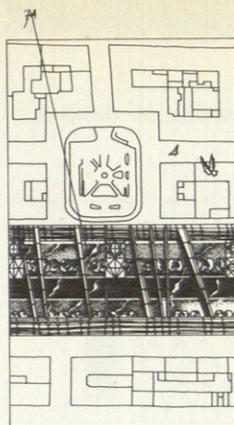
El arquitecto de los años 60 amplia su conocimiento crítico sin encontrar ninguna respuesta aceptable a los problemas generales y a sus problemas subjetivos. Mientras se agudizan y se vuelven explosivos los temas de la vivienda, de la ciudad y del territorio. Las salidas profesionales se hacen siempre más angustiosas e inciertas. No viendo una perspectiva de trabajo cierta o probable, el arquitecto reniega de su propia competencia disciplinar, y de su propio papel profesional, para aventurarse en el terreno bastante más intransitable, pero desde ahora necesario, de la experiencia política que asume de varias formas.

La más abstracta y al mismo tiempo más privilegiada es la del análisis crítico de la ideología arquitectónica y urbanística, que conlleva a desvelar todos los mecanismos de complicidad del papel profesional con respecto a los intereses de la clase dominante. Una práctica política más concreta pasa a través del análisis del carácter subalterno y marginal del técnico y del intelectual, es decir, el arquitecto se da cuenta de no tener ningún poder y ser explotado en el trabajo que desarrolla en el interior de los organismos privados y públicos. Una última forma consiste en buscar el nexo de unión con las fuerzas políticas y sociales que luchan para obtener mejores condiciones de vivienda, de acceso a los servicios, de uso de la ciudad y del territorio, buscando un papel propio orgánico con la clase trabajadora para asignar una finalidad social a su propio trabajo.

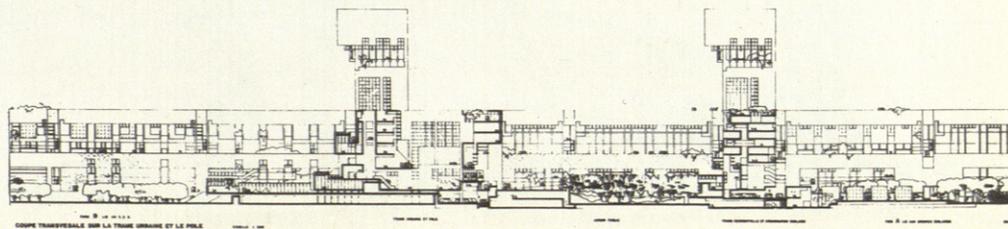
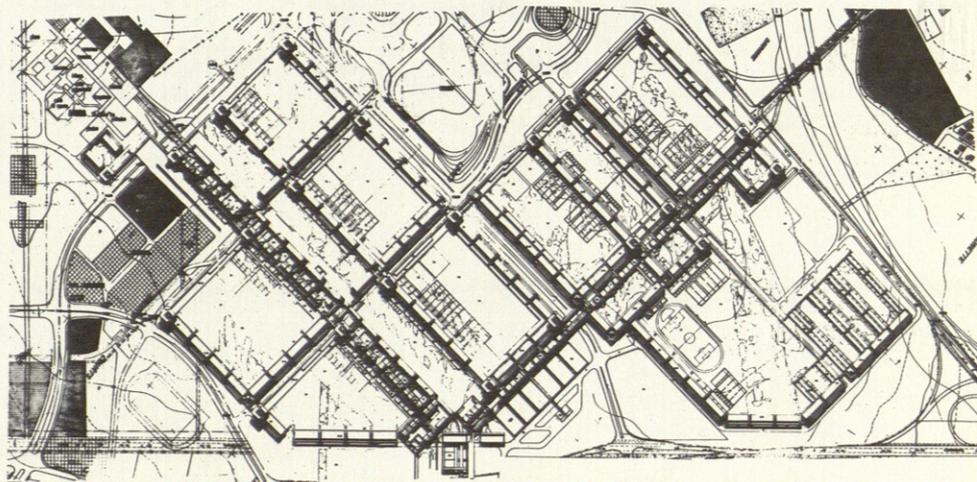
El perfil profesional es evidentemente muy controvertido y difícilmente definible, y est sin embargo contrapuesto a la formación de una conciencia urbanística y política. A la publicación en 1962 de la nueva edición del *Manual del Arquitecto*, éste no sabe qué hacer con él; ha consumido rápidamente la lectura de la *Historia de la Arquitectura Moderna*, de Leonardo Benevolo (1960), primera historia de la arquitectura mínimamente contextualizada en los problemas sociales, expresión de la ideología reformista; contempla con absoluto desinterés lo que se realiza en el campo de la arquitectura donde los ejemplos tomados provienen del extranjero: los arquitectos italianos imitan las obras de Louis Kahn, de James Stirling y, por fin, de los tecnócratas japoneses como Kenzo Tange.

En 1968, sobre la ola de la contestación, aparece la revista de materiales marxistas *Contropiano* y, en 1969, *Controspazio*,

Concurso «Piazza». Ancona 1978. En colaboración con L. Gentile, F. Raimundo, M. Beccu y G. Albometti.



Concurso Appalto. En colaboración con A. Nonis, V. F. Pardo, A. Staderini, D. Kaane y A. Silipo.



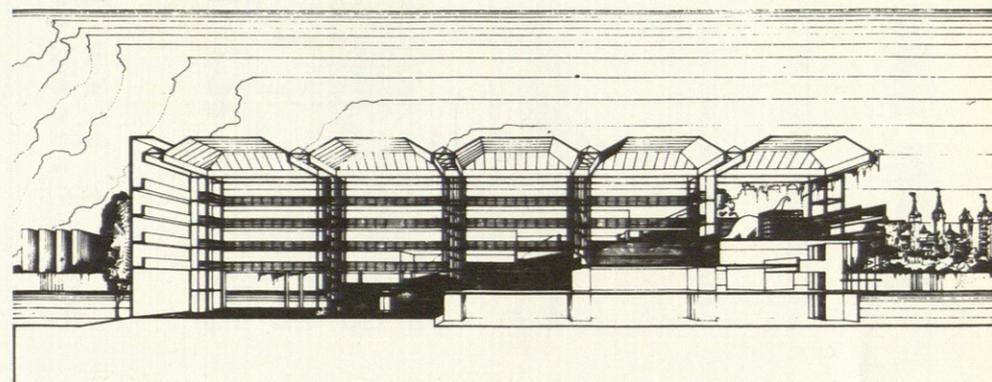
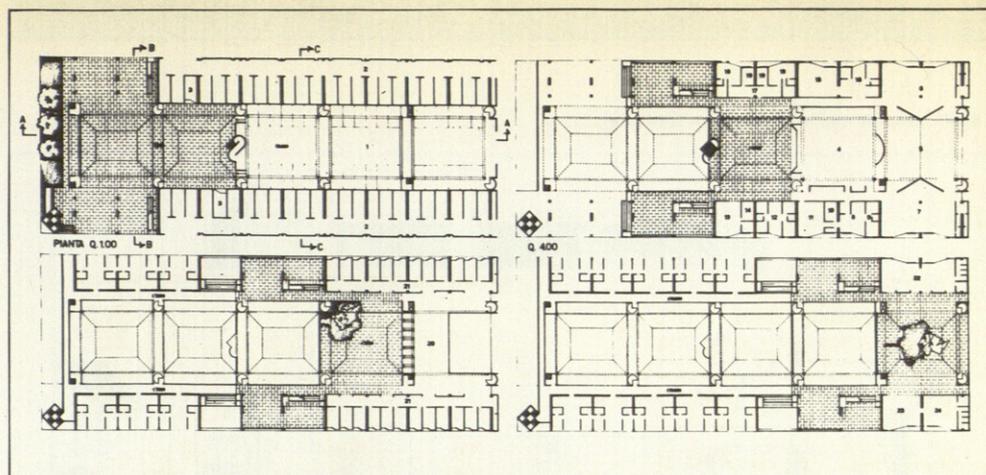
nación y del producto industrial *per capita*, comporta siempre una brusca caída de la disponibilidad futura de los alimentos, de la producción industrial y consecuentemente de la población.

El documento es manifiestamente partidista, busca suavizar los enfrentamientos de los países del tercer mundo y de las clases subalternas, pero indica claramente que en el arco de los próximos cincuenta, cien años, todos los puntos contradictorios del desarrollo capitalista saldrán a la luz independientemente de la estrategia política para el uso de los recursos, producción de energía y alimentos, y control del crecimiento de la población.

En pocos años, es decir 1978, un país medianamente desarrollado como el nuestro, influido por una serie de factores internacionales y nacionales, ha de constatar que estos puntos contradictorios han salido a la luz en todo su dramatismo, y que el *desarrollo 0* es un hecho.

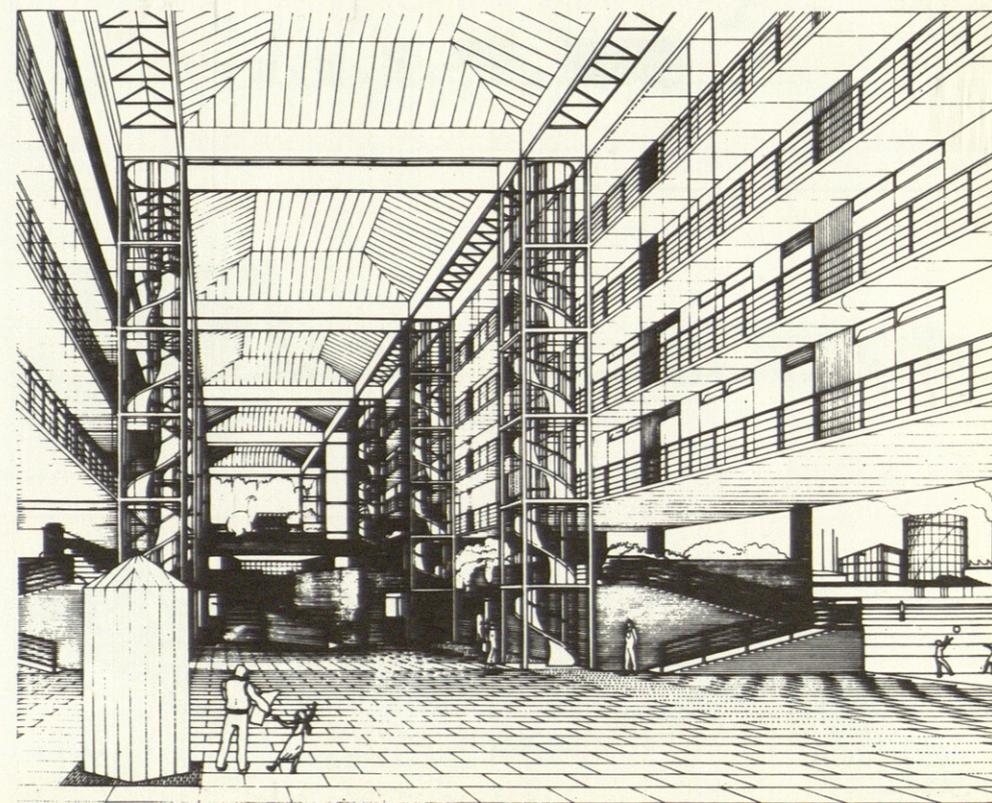
En esta situación, con respecto al perfil profesional tenemos bien poco que decir: Los arquitectos inscritos en los colegios profesionales son 15.500; de éstos, 5.700 se han inscrito en el período 1970-1975, pero en ese mismo período otros 5.700 arquitectos se han licenciado sin inscribirse en los colegios profesionales, porque no desarrollan ninguna actividad concerniente a la profesión o al sector de la construcción. Actualmente, en las Facultades de Arquitectura del país hay 50.000 estudiantes inscritos: para ellos, la única perspectiva es el paro o el subempleo.

Casa-aparcamiento. (Continuación.)

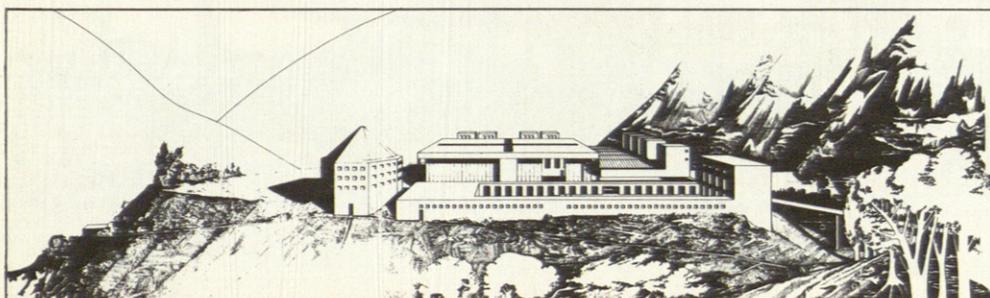
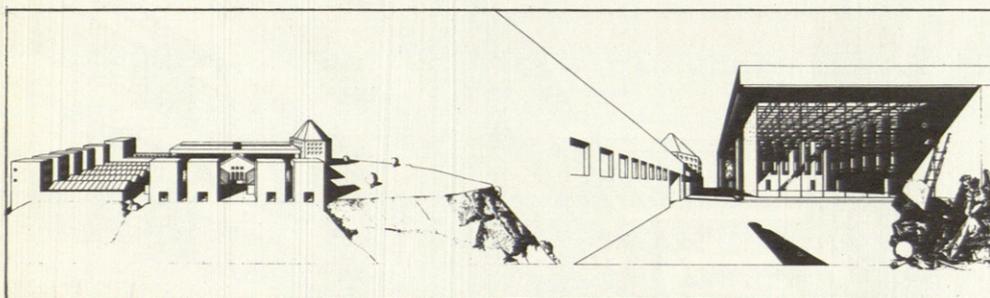
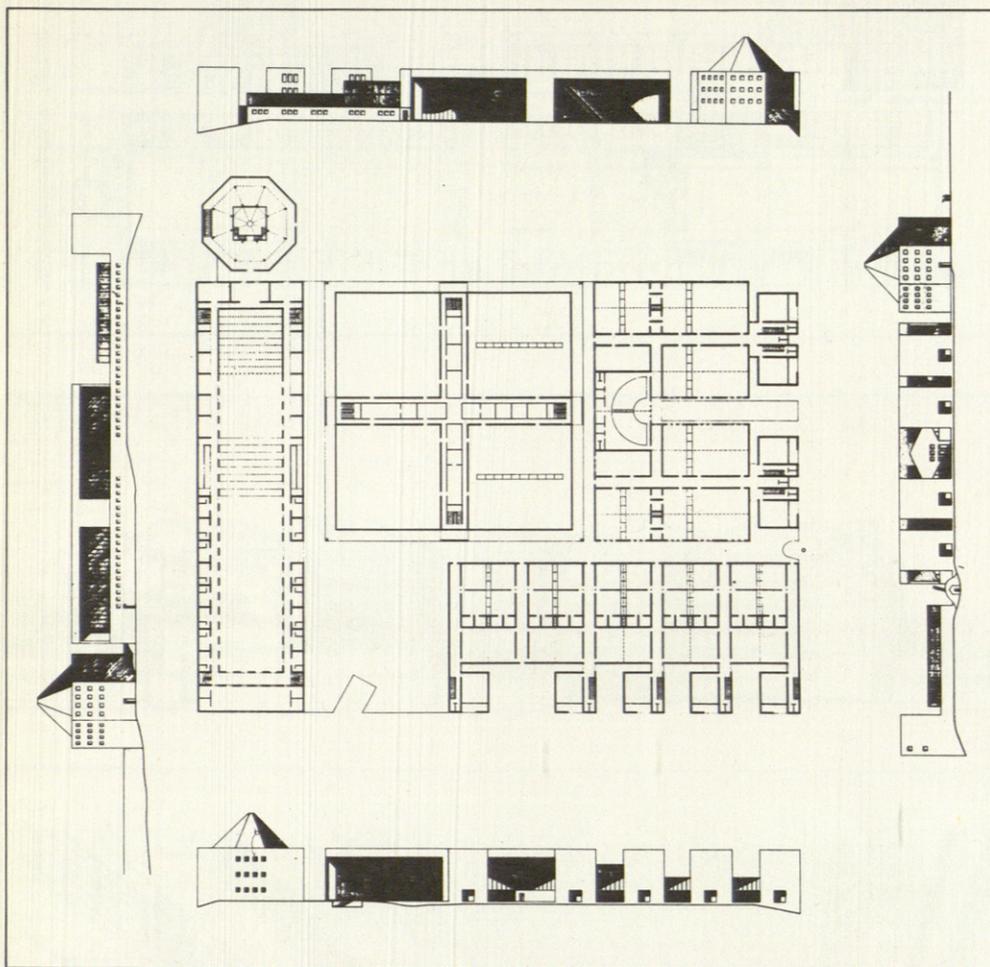


de uso colectivo», dirigido por el Profesor Maurice Cerasi con M. Pruscki, M. Engel y L. Piantanida.

tintas disciplinas, como la geografía y la historiografía urbana, enriquecido por un análisis de los elementos fundamentales que constituyen la ciudad física, de su permanencia o transformación y de una interpretación del papel que potencialmente pueden jugar estos elementos en la actual fase de transformación de la ciudad; dicha referencia, indispensable base para un adecuado proyecto, ha llevado a un conocimiento profundo de la morfología urbana y del conjunto sobre el que se interviene; de ahí la atención, que puede observarse en todos los proyectos

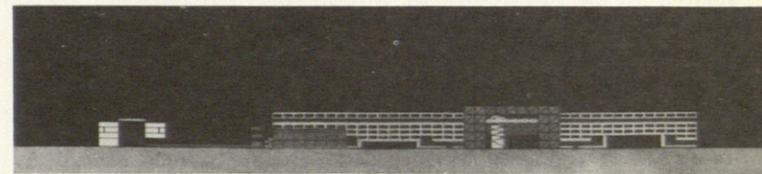


Centro escolar polivalente. Idro (Brescia).



ilustrados de que han sido objeto los recorridos urbanos, los trazados de la ciudad, que se convierten en auténticos *materiales* del proyecto;

- la asunción del espacio abierto como elemento *positivo* del tejido urbano, ha llevado, de forma muy especial en este proyecto, a la formación de una gran plaza en lugar de la construcción industrial semiderruida que en la actualidad ocupa el lote de terreno sobre el que se interviene. Dicha plaza se convierte en el *centro* de la ciudad, se inserta en la trama de sus recorridos principales y se enriquece con distintos servicios urbanos, como por ejemplo el teatro, la biblioteca, el mercado cubierto, etc.; el mismo espacio abierto se destina a diversos usos que se superponen entre sí sin que la plaza pierda por ello su carácter arquitectónico unitario; el nuevo edificio, que consta de viviendas y servicios, se convierte en el elemento caracterizante y los edificios que se conservan constituyen una especie e trasaltar con la vitalidad que le confieren las múltiples estratificaciones históricas que ha experimentado;
- el estudio tipológico de la vivienda y de las matrices y componentes del *espacio colectivo* urbano se convierten en materia de proyecto; la intersección o la separación en la ciudad histórica del *sistema de viviendas* con el *sistema de los espacios colectivos* y las nuevas posibili-



Análisis y proyecto de edificio residencial en Bérgamo.

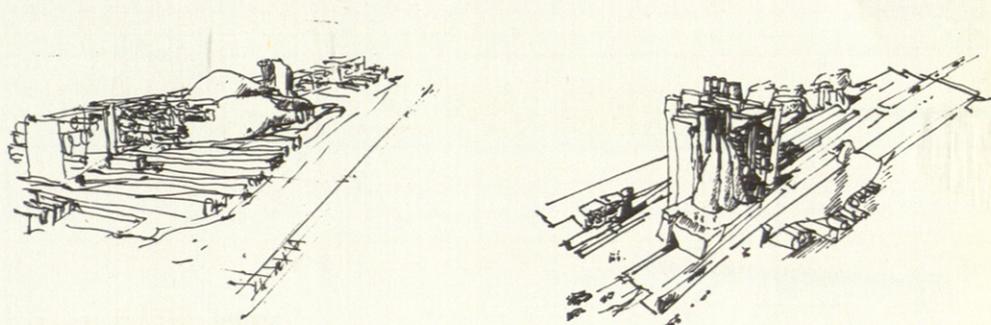
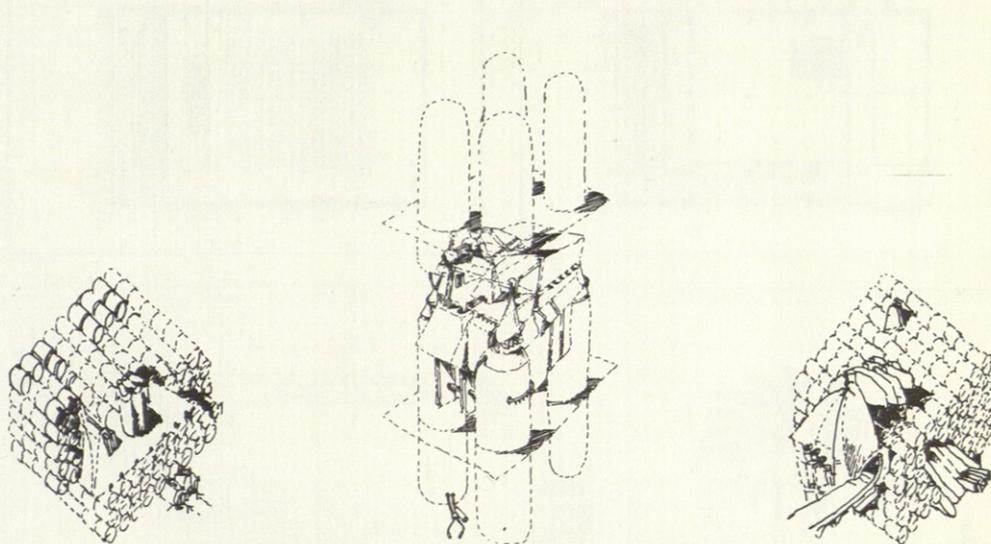
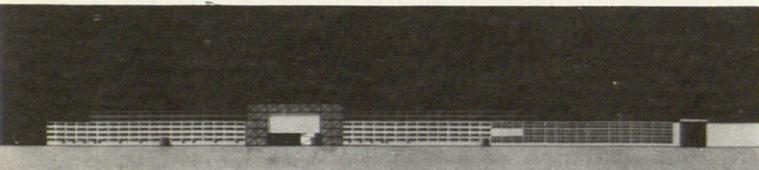
Curso de Composición Arquitectónica I

El proyecto propuesto a los alumnos en el pasado año académico y que prosigue también durante el año en curso, afecta a una zona de expansión destinada a viviendas y servicios comprendida entre una arteria de tráfico muy importante (la que enlaza Milán con la parte nordoriental en dirección de Venecia) y el parque territorial delimitado por el río Lambro.

Se trata de un área periférica que, sin embargo, está dotada de una serie de características peculiares al hallarse situada junto al río Lambro y al parque homónimo. Otro elemento que

dades de una integración mayor de los mismos, gracias a la cada vez mayor sensibilidad hacia los problemas de la ciudad y gracias a una conciencia más firme de la dirección hacia la que debe dirigirse la sociedad, se convierten, al mismo tiempo, en materia de estudio para el análisis urbano y en objetivos concretos para las propuestas de proyectos;

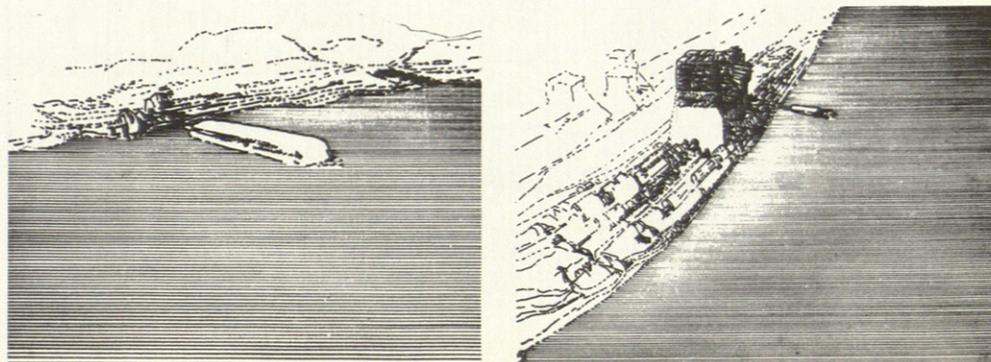
- de tales consideraciones surge el cuadro de las relaciones con la ciudad histórica: la despreocupación en la elección de la alternativa entre saneamiento y demolición-reconstrucción, partiendo de factores exclusivamente económicos y arquitectónicos, no impide, sino que incluso aumenta las posibilidades, una vez que se dejen a un lado los prejuicios y las falsas conciencias, de restablecer una relación positiva con lo ya *existente*; de proyectar en todos los casos *con lo ya existente*, valorando cuidadosamente a través de cuáles elementos se expresa (trazados, recorridos, tipos de construcciones, elementos arquitectónicos o relaciones e interrelaciones entre los distintos elementos según las diferentes situaciones urbanas); de asumir dichos elementos como factores fundamentales para alcanzar una mejor calidad del producto arquitectónico y, por lo tanto, una mayor incisión del mismo en el proceso más general de transformación de la ciudad.



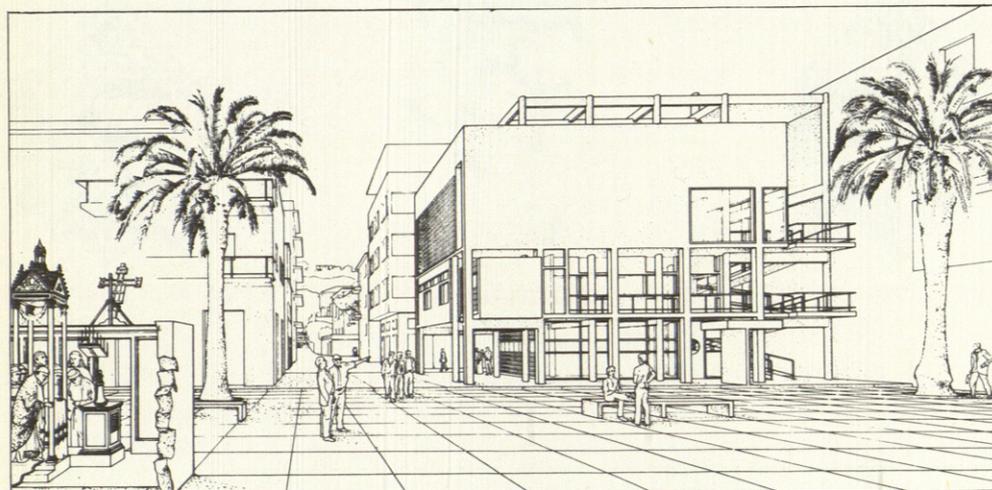
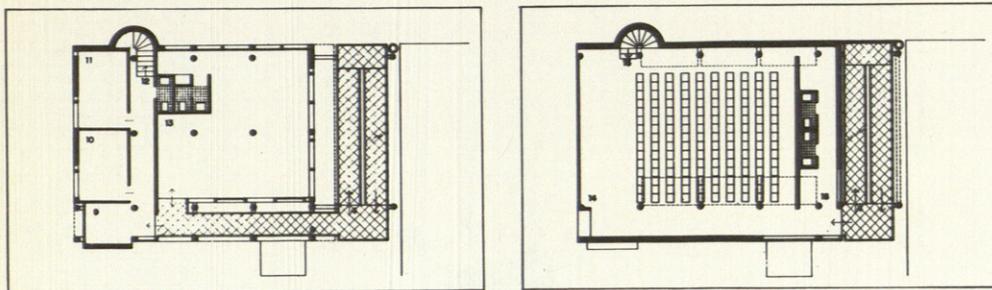
dirigido por el Profesor Emilio Battisti.

la caracteriza es la presencia de una industria editorial de grandes dimensiones, junto a la que ya han sido construidos algunos edificios destinados a vivienda.

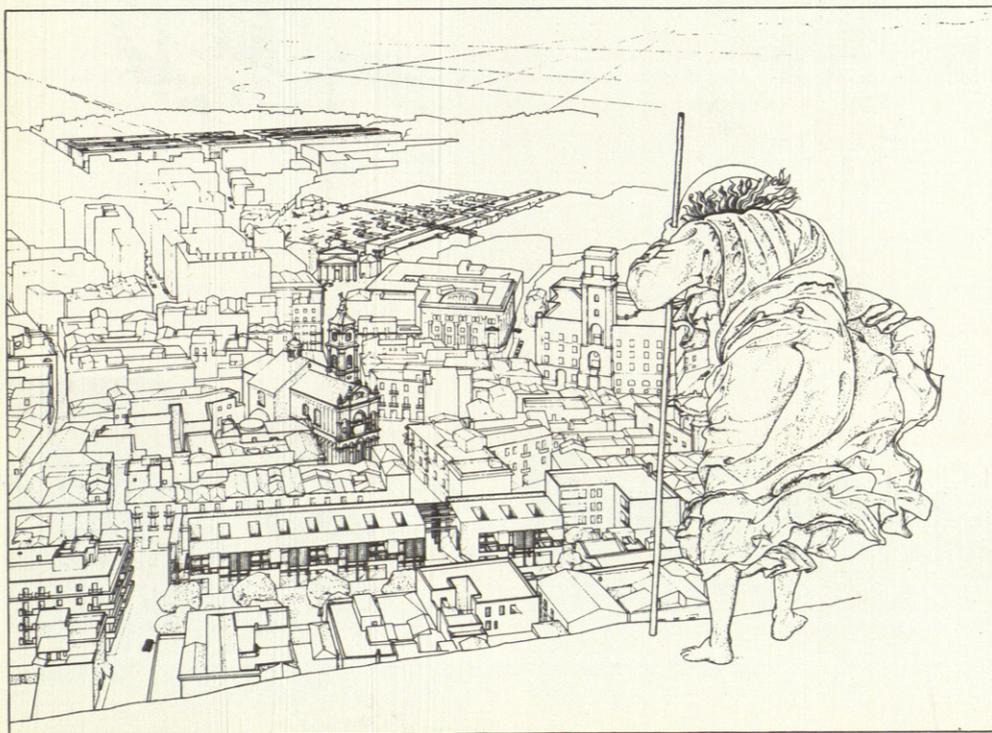
La intervención implica el estudio de una solución que distribuya sobre el área a disposición, aproximadamente 200.000 metros cúbicos de viviendas y una cuota adecuada de servicios primarios. El problema se plantea bastante difícil por la forma del área en cuestión, que además está dividida en dos lotes o parcelas separadas, una con forma alargada entre dos carrete-



Concurso para edificio público. Grottammare.



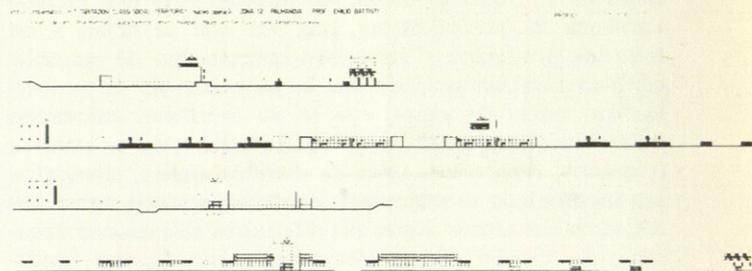
Concurso Foggia.



ras y la otra de forma triangular entre la carretera y el río.

Otro problema no secundario lo constituye la neta separación que determina la arteria de tráfico que corre paralela a la línea de ferrocarril y que origina una evidente marginación del nuevo núcleo de población respecto al resto de la ciudad.

Para hacer frente y resolver este problema el Plan Regulador General prevé en el extremo sur del área una plataforma equipada por debajo de la cual tendría que pasar la línea del suburbano y la arteria de tráfico. En la actual fase de evolución del proyecto, dicha cuestión no ha sido todavía estudiada.



Curso de Composición I. «Vivienda Clase Social, Territorio».

Proyecto de tesis sobre la nueva organización y encuadramiento de la enseñanza media superior en la recuperación del patrimonio de edificios

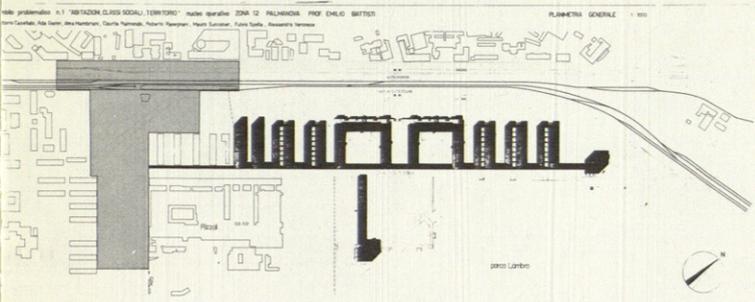
Con la investigación llevada a cabo sobre el contexto de Mantua se ha elaborado un cuadro de política de intervenciones que pueda reivindicar para el teritioio de la ciudad de Mantua y su cuenca hidrográfica una nueva distribución de las áreas de producción y de asentamiento, acordado y revisado con las fuerzas y administraciones locales.

La elaboración de prospecciones inherentes a la distribución de la población y las posibilidades de ocupación por sectores, en línea con las decisiones adoptadas a escala regional lombarda, ha constituido la base para la determinación de una relación entre Mantua y su cuenca hidrográfica que abarque las zonas destinadas a dirección, producción, viviendas y servicios.

Por un lado la técnica de proyectos se aplica a aquellas funciones que están en mejores condiciones de actuar dicha rela-

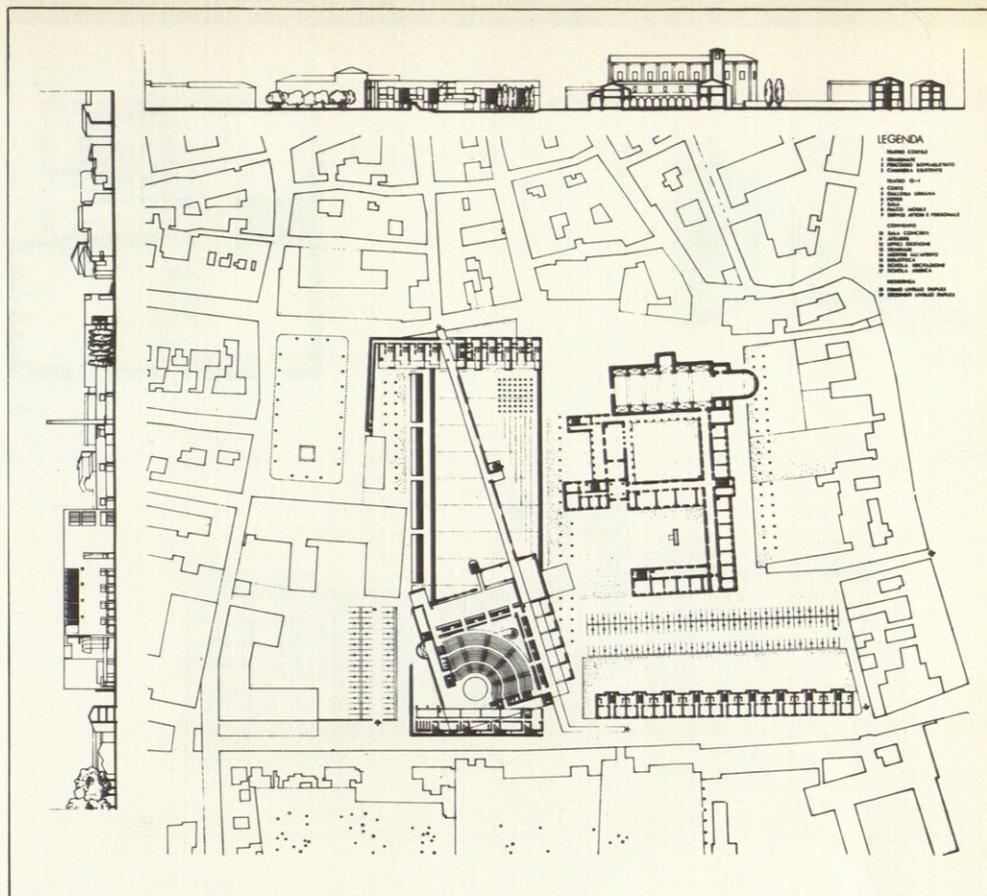
La solución propuesta parte de una disposición que alinea los diferentes tipos de construcciones dentro del área alargada de la que se dispone.

Los tipos de construcciones se determinan en base a un catálogo que prevé soluciones de diferentes grados de complejidad, para permitir que los alumnos traten el tema con arreglo a sus distintas capacidades: casas unifamiliares adosadas, bloques en línea, bloques dobles con hueco de escalera lateral, torres y tipos mixtos que integran asimismo gran parte de los servicios sociales.



Curso de Composición I. «Vivienda Clase Social, Territorio».

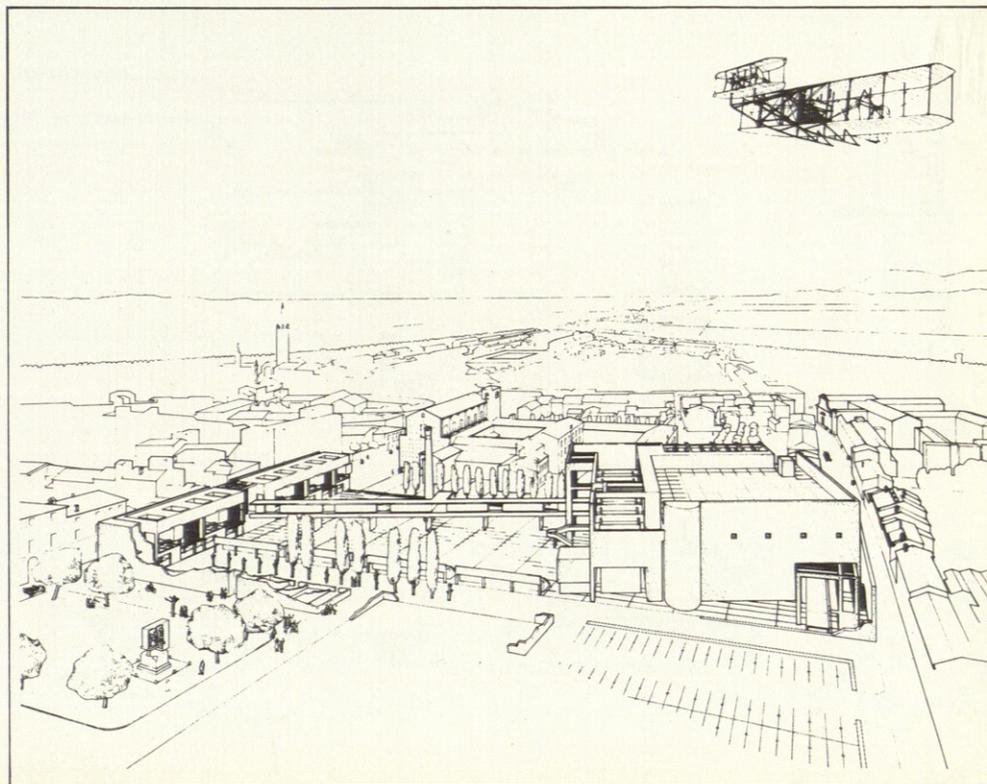
Concurso nacional. Teatro Comunal de Forlì. 1976.



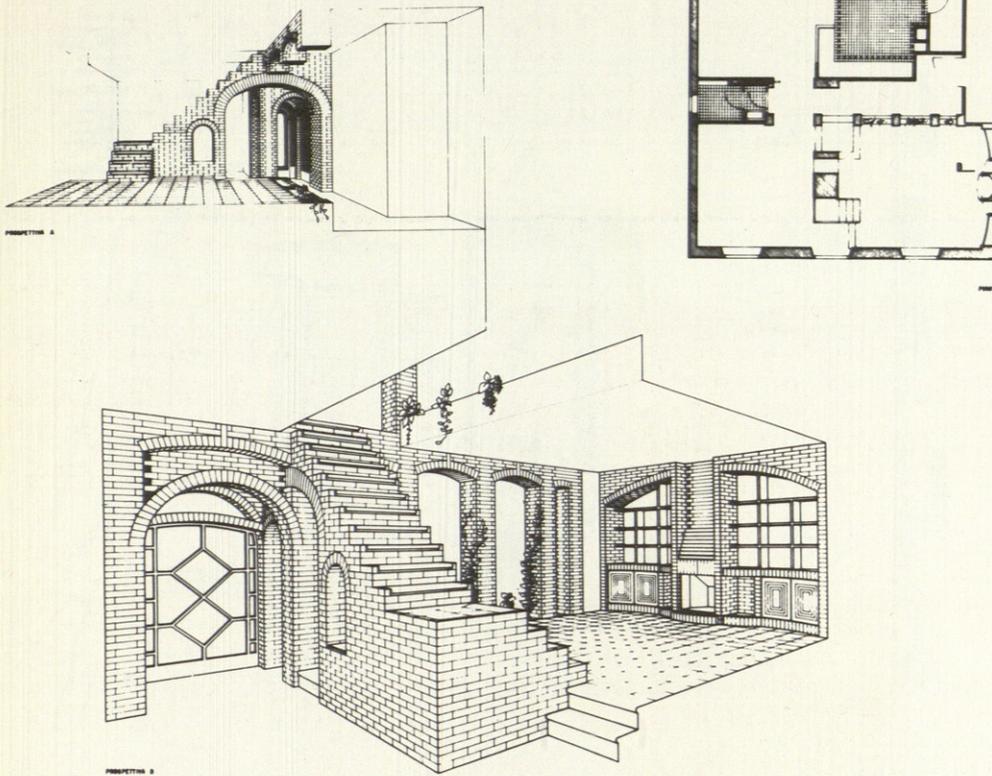
y monumentos dirigido por el Profesor Enrico Mantero, con la colaboración de A. Albertini, L. Chiara, C. Confalonieri, O. del Barba, E. Pizzi y D. Valli.

ción entre ciudad y territorio (sistema de enseñanza, actividades de dirección y comerciales, etc.), mientras que, por otro lado, se plantea en alternativa al actual desarrollo de la ciudad, al crecimiento de nuevos núcleos y asentamientos de áreas fuera del centro histórico, aprovechando las ocasiones de reutilización tanto de los espacios como del patrimonio de edificios existentes dentro del núcleo urbano.

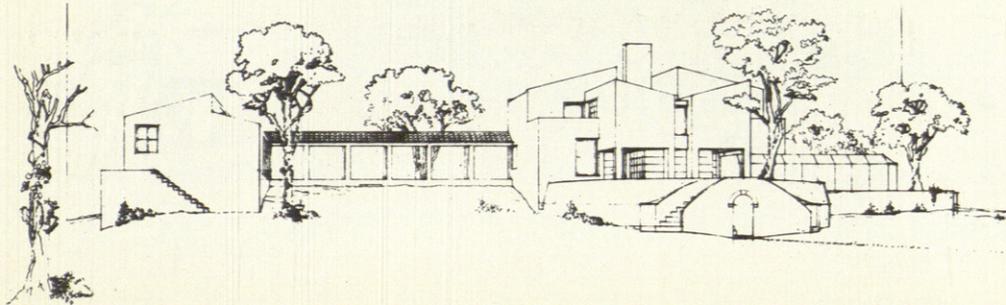
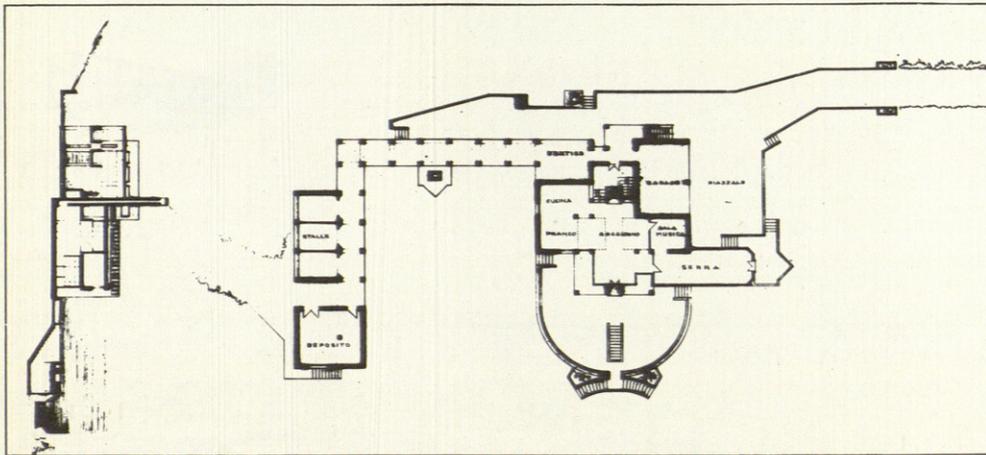
El haberse elegido como objetivo el sistema de enseñanza tiende a eliminar el aislamiento del iter formativo respecto a los momentos sucesivos de producción: esto significa posibilidad de acceso desde los institutos de enseñanza a la producción (contextualización de los procesos formativos), así como desde la producción a los institutos de enseñanza (formación continua). Tiende además a la recomposición de las



Sistematización interior de una casa. Potenza, 1977.

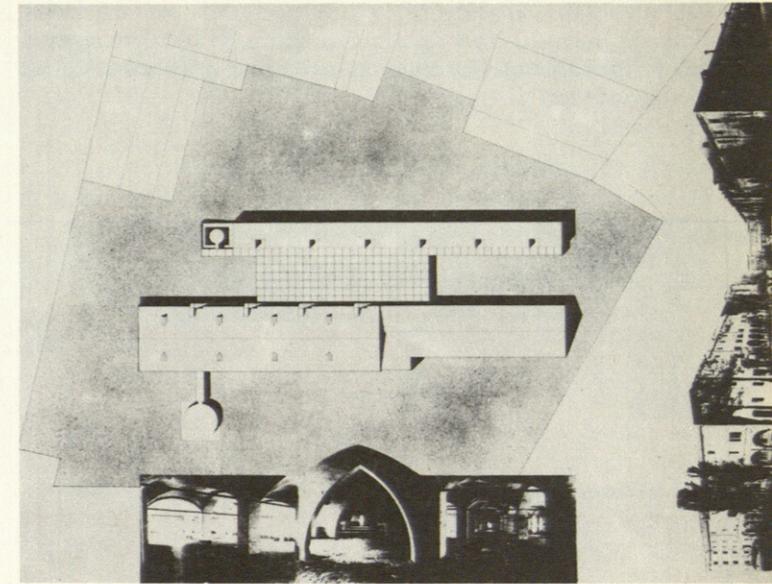


Casa de campo. Bonea. 1978.



actuales directrices de la escuela media superior en ámbitos unitarios capaces de romper también la tradicional separación entre enseñanza media superior y universitaria.

En Mantova, y con referencia a las áreas de producción, los principales ámbitos identificados son el de la agricultura,

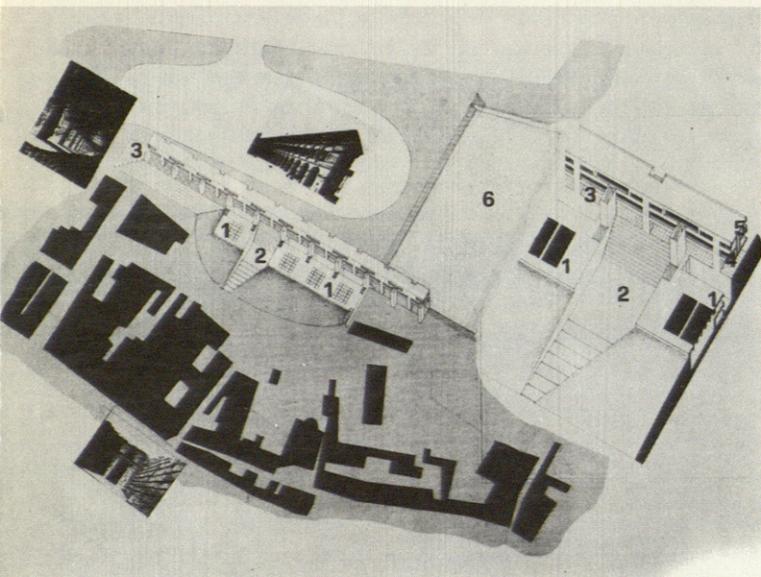


Proyecto para edificio en Mantova.

Curso sobre «Propuestas de Construcción Metropolitana», dirigido por el Profesor Guido Canella

A fines de 1971 a experimentación didáctica en la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Milán que hasta entonces se había desarrollado a través de la presencia de todos los estudiantes en el debate y en trabajo de investigación, debía dar un salto cualitativo para afrontar unas condiciones nuevas originadas dentro de la Escuela y fuera de ella (incremento repentino de trabajadores-estudiantes, de los estudiantes ocasionales de la región, saturación de las salidas profesionales, etc.); así, se hacía necesario que el trabajo universitario asumiese un papel directamente productivo y a la altura de la realidad externa. Guido Canella lanzó la propuesta de que toda la facultad hiciese operativa la propia investigación aplicándola a los problemas de la zona en la que ésta se asienta. Los proyectos que presentamos forman

actividades y servicios con ella relacionados (por ejemplo, la enseñanza superior encuentra momentos de aplicación en el proyectado mercado de productos agrícolas) y el de la conservación de los bienes culturales, que encuentra fácil aplicación dentro de la ciudad.



Complejo de teatro, viviendas y escuela en Porto Catena.

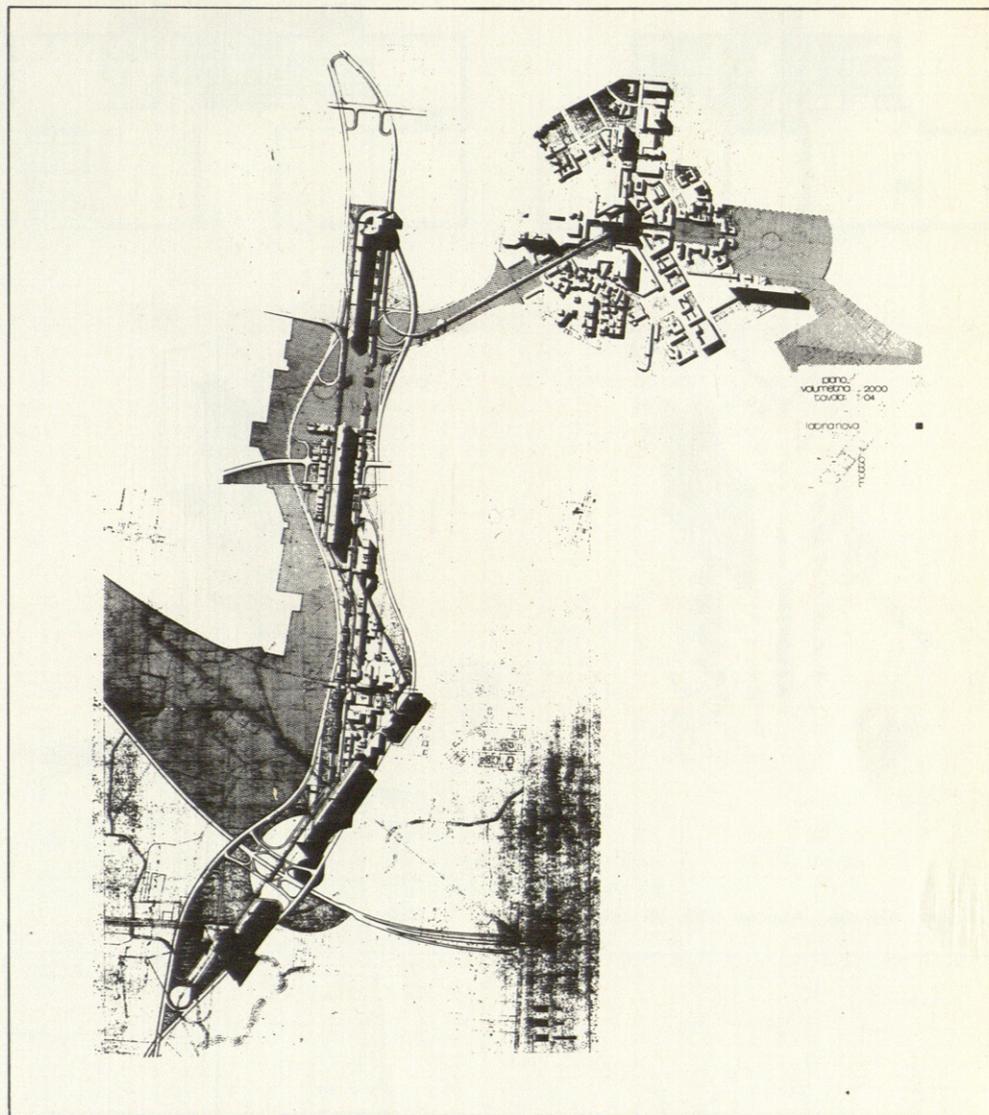
**con P. Bonaretti, E. Bordogna,
A. Cristofellis, G. di Maio, G. Fiorese,
M. Fosso, G. Semino y A. Acuto.**

parte de los que hicieron los alumnos para su licenciatura e ilustran, aunque con tres años de retraso —cuando por fin ha sido revocada la suspensión impuesta a los miembros del Consejo de Facultad por el ministro de Instrucción Pública— el grado de desarrollo más avanzado de una investigación colectiva dirigida precisamente a estos temas y en la que tomaron parte como profesores, aparte de Guido Canella, Pellegrino Bonaretti, Enrico Bordogna, Alessandro Cristofellis, Giovanni di Maio, Giorgio Fiorese, Mario Fosso, Giampaolo Semino y el autor de esta nota.

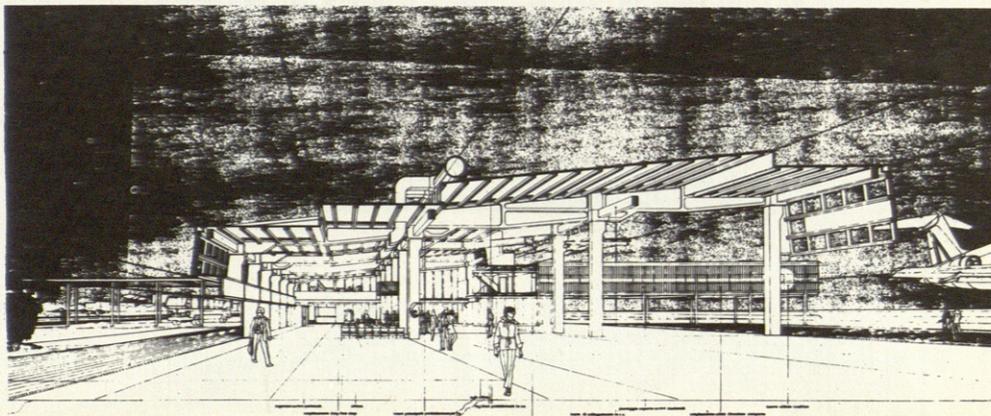
En la zona milanese y lombarda en la que se ha venido extendiendo la investigación, aparece con toda claridad el hecho de que el tipo de asentamiento, configurado durante los años del crecimiento económico basado en el modelo de

C. SEVERATI. 1940

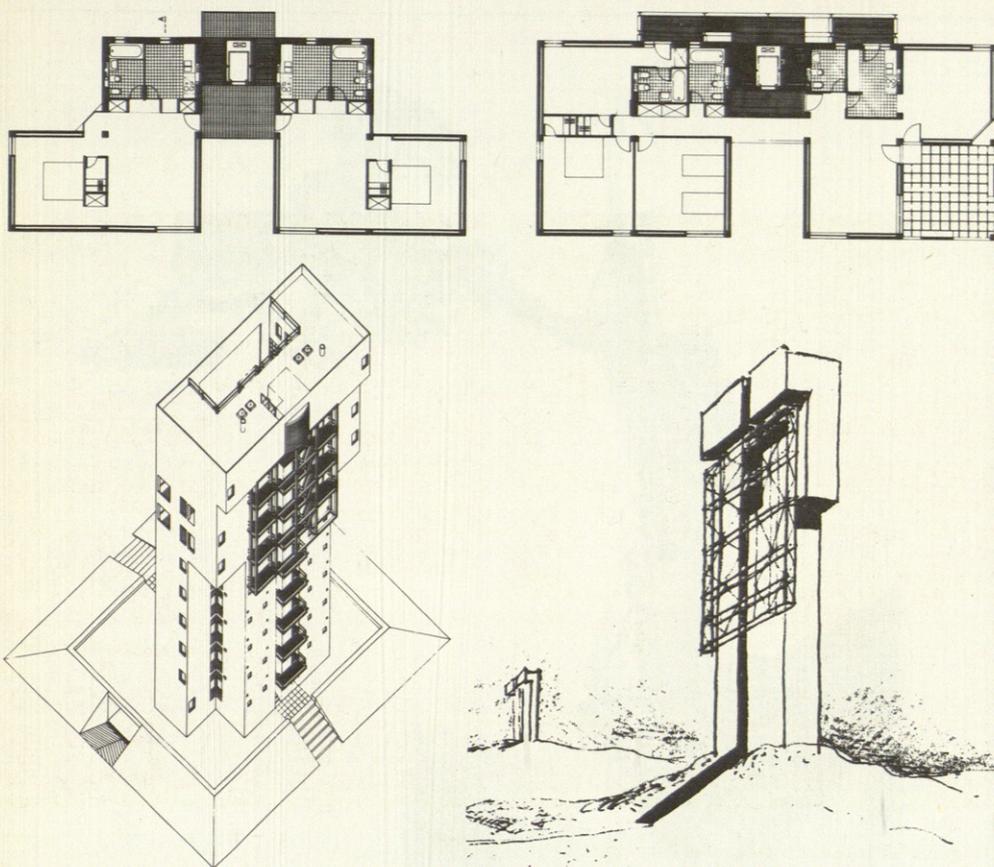
Concurso Centro director de Lamma. 1973.



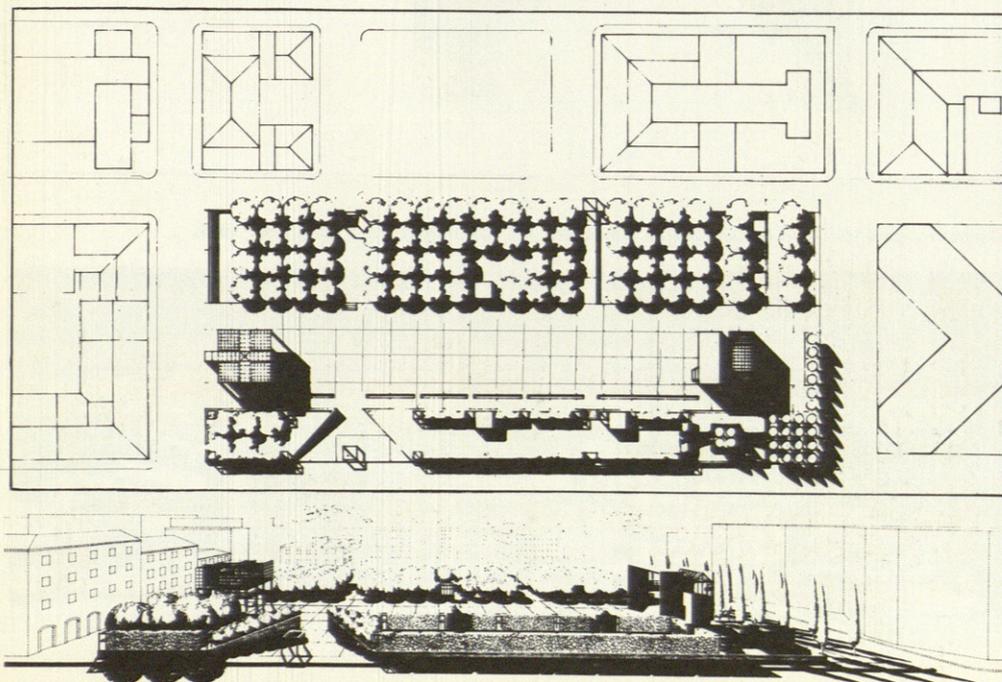
Concurso para el Plan de actuación inmediata en los aeropuertos italianos. 1974.



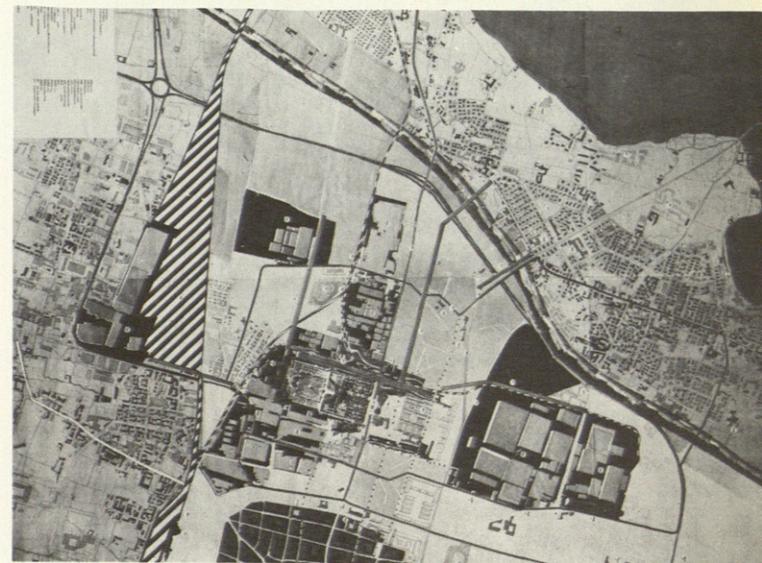
Torre para viviendas. Viterbo. 1977.



Concurso «Piazza». Ancona 1978. En colaboración con V. Colombari y G. de Bari.



desarrollo consumista, obstaculiza una explotación amplia de los recursos necesaria para superar la crisis estructural. Por otra parte, la misma experiencia de esta crisis no sólo contradice abiertamente las políticas de intervención que pretenden superar los desequilibrios territoriales admitiendo el crecimiento cero de la población y del producto y la racionalización del reciente desorden de los asentamientos a través de la descentralización de los servicios siguiendo unos *standards* de satisfacción de las necesidades a medida que éstas se han ido desarrollando en la capital de la provincia sobre unas bases privatizadas; a través de la reutilización del patrimonio construido existente, de la industrialización de la



Proyecto de fin de carrera. Área de intervención.

construcción, de la atrofia de la movilidad en los asentamientos suburbanos, etc. Desmiente también drásticamente las ideologías de una determinada cultura oficial que ofrece modelos para esta política: *ciudad-región, ciudad-satélite, barrios autosuficientes, campus universitario*, etc. Por otra parte, la investigación ha sacado a la luz también el hecho de que para superar la crisis estructural a través de la explotación de todos los recursos disponibles se hace necesaria la reactivación de las relaciones metropolitanas que históricamente se han ido desarrollando entre Milán y su área contando con un elevado régimen de movilidad de la población. Es por esto por lo que se ha asumido como estratégica la relación entre transformación productiva e investigación científica, pero asentada ésta sobre bases operativas, es decir, no subordinándola a la demanda inmediata del mercado sino orientándola a corresponder a las tareas que harían posibles unas relaciones de intercambio nuevas, por ejemplo, con los países mediterráneos europeos y africanos.

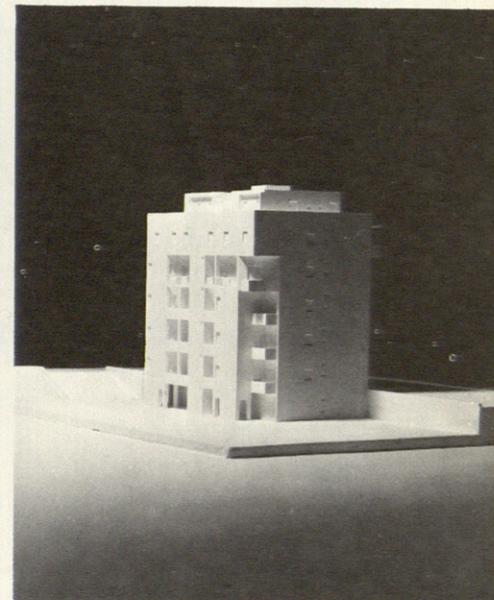
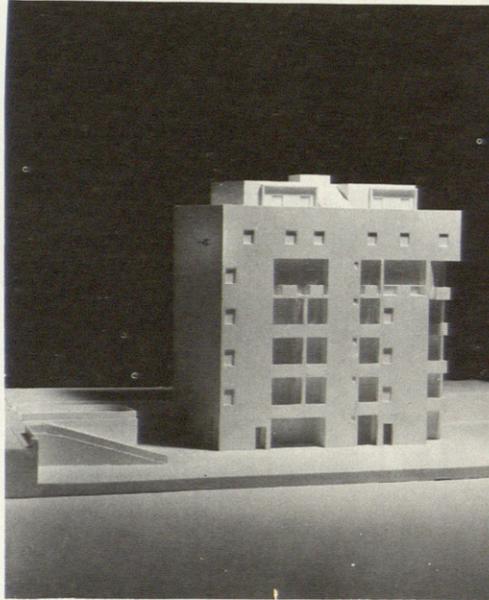
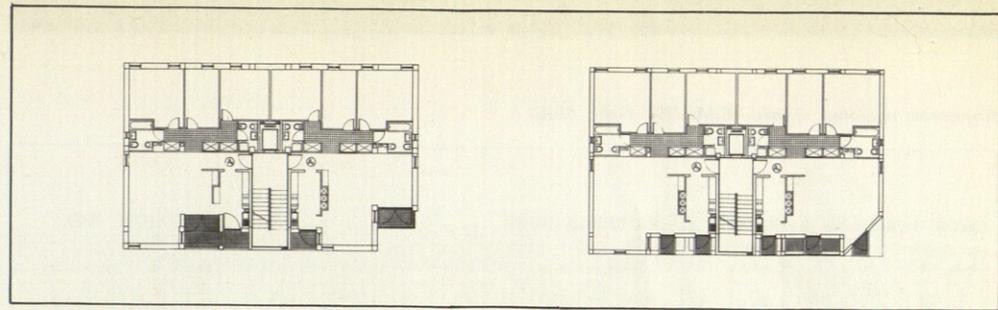
La proyectación, apoyándose en un transporte colectivo a nivel regional potenciado, ha tendido de forma dialéctica a definir unas intervenciones capaces de devolver a Milán su papel directivo restableciendo unas relaciones productivas entre la periferia histórica y los valles del hinterland en los que se llevó a cabo la primera industrialización, la iniciativa capitalista y la organización obrera, y a definir unas intervenciones capaces de volver a atribuir un papel autónomo a los centros que contribuyen con acciones diferenciales a la cultura productiva lombarda organizándolos en sistemas

territoriales que siguen directrices históricas de asentamiento policéntrico. En este punto se presentan algunos casos: 1) En lugar de asentamientos urbanos organizados según el modelo anglosajón del *campus universitario* programados para las ciudades de Pavía y Novara, se propone una *universidad territorial* articulada sobre los asentamientos históricos del valle del Ticino e integrados por medio de transportes colectivos. En Novara el proyecto profundiza en un segmento de esta hipótesis general: se introducen nuevas construcciones que permiten el cambio de destino del patrimonio edilicio formado en los dos últimos siglos y recientemente constreñido al uso de las funciones ligadas a la capital de la provincia (Hospital, Hospital psiquiátrico, Cuartel, etc.) para concentrar en él el equipamiento universitario ligado a la gestión y a la información de masas y complementario de las actividades de investigación aplicada que se organizan de forma dispersa restituyendo así a los centros históricos la articulación territorial fisiológica con la estructura productiva de Novara. 2) En Brescia, en lugar de un *barrio satélite* suburbano para 18.000 habitantes que reduce a una mera frontalidad la relación entre residencia y servicios, se propone una *nueva feria* en el lugar de la histórica, apenas fuera del perímetro de las antiguas murallas y en el cruce de dos itinerarios procedentes del otro lado del Po que cubren una larga distancia desde los valles prealpinos a los de los Apeninos (norte-sur) y desde el Véneto hasta el Piemonte (este-oeste). La *nueva feria* se organiza en torno a un campo central que se identifica con el cementerio monumental y al que asoma el edificio del Departamento Tecnológico de la Universidad. Este edificio que pone en contacto las actividades productivas de la zona y al que se añaden los cuerpos destinados a la residencia temporal para trabajadores y estudiantes —los nuevos *mercaderes* del intercambio de conocimientos— alberga el equipamiento utilizado para la enseñanza, la industria y la residencia. 3) En Milán, en la zona que rodea a la Academia de Brera, contigua al llamado *centro direccional*, en lugar de la *ciudadela cultural* reservada a las grandes instituciones (Teatro, Biblioteca, Pinacoteca, Museo, etc.) se propone la reactivación de un auténtico puerto de tierra para los intercambios con el hinterland. Los proyectos se articulan sobre puntos estratégicos con vistas a organizar con los edificios históricos un *muelle* continuo para el embarque y el desembarco del transporte colectivo que lo integra con las otras sedes de los sistemas metropolitanos de la enseñanza superior, del teatro, de los museos, etc. 4) En Milán, en el canal de la Martesana, en lugar del *parque ecológico* tan afecto al mito pintoresco que pretende introducir la vegetación natural y artificial en el tejido urbano donde se entretienen la residencia obrera y las actividades productivas menores, se propone el *parque metropolitano*. En el proyecto la residencia temporal señala unos recorridos peatonales que, partiendo del tejido existente convergen sobre el hospital psiquiátrico atravesando las actividades de vida asociada y organizando un diagrama continuo de ocasiones integradas entre la residencia y el trabajo por medio de la reintegración de las capas bajas en el proceso productivo y social.

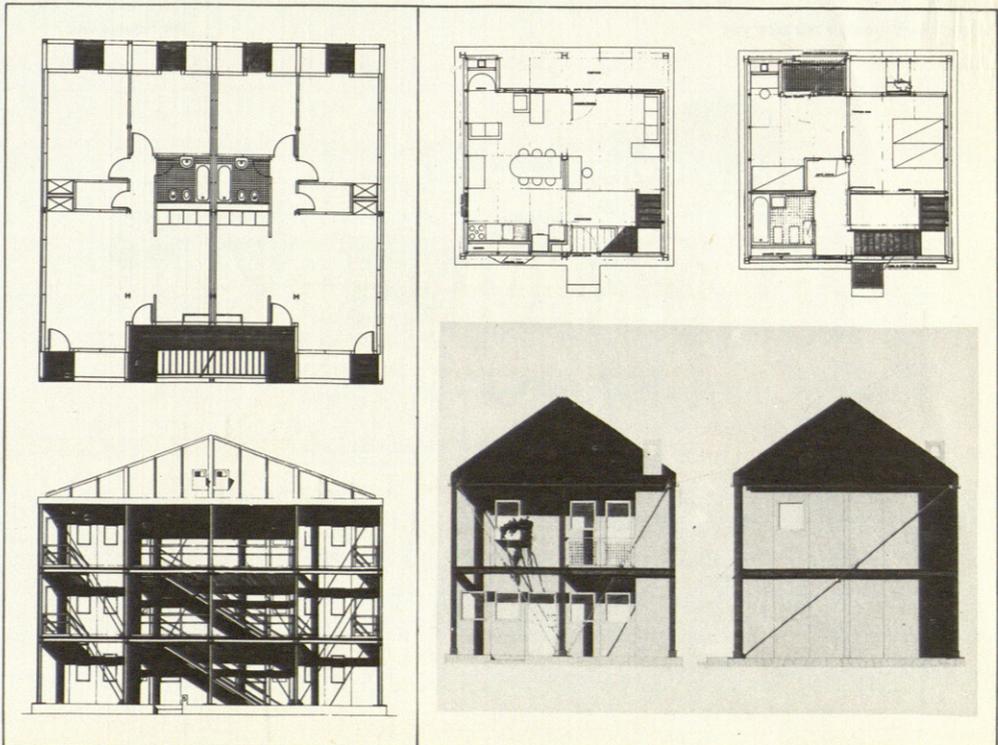
Se convino entre profesores y alumnos que para definir una noción de arquitectura realista sería importante privilegiar la coherencia con la historicidad del contexto en los nuevos comportamientos más que unos presupuestos de homologación técnica y formal.

Antonio Acuto

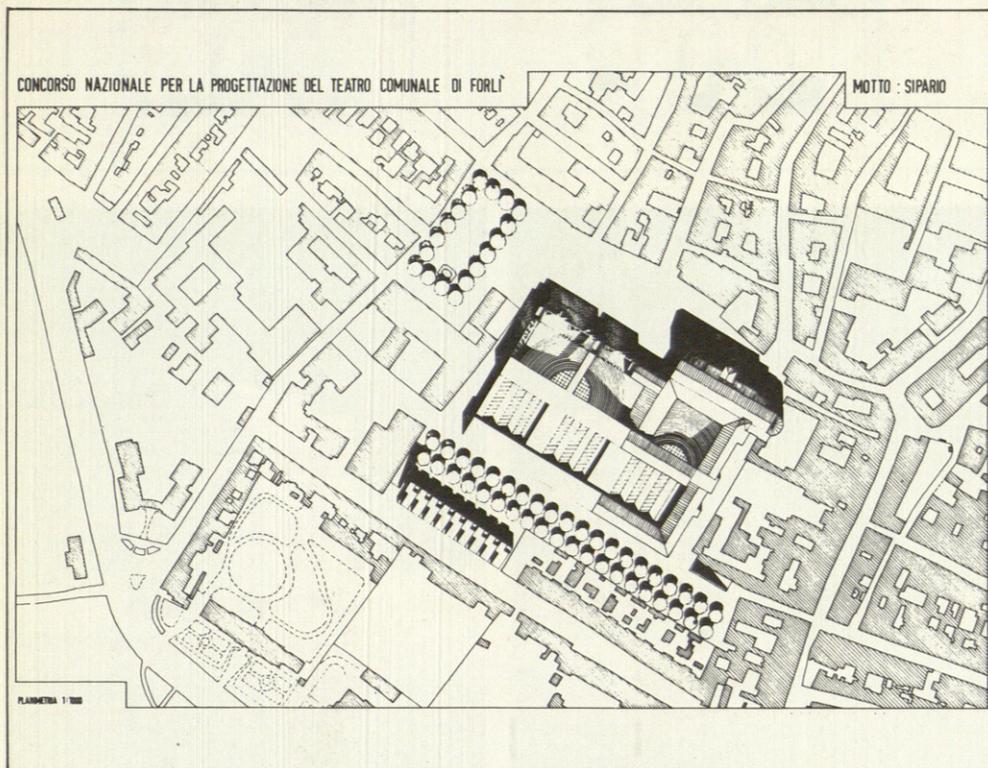
Casa en cooperativa. Viterbo. 1976-1978.



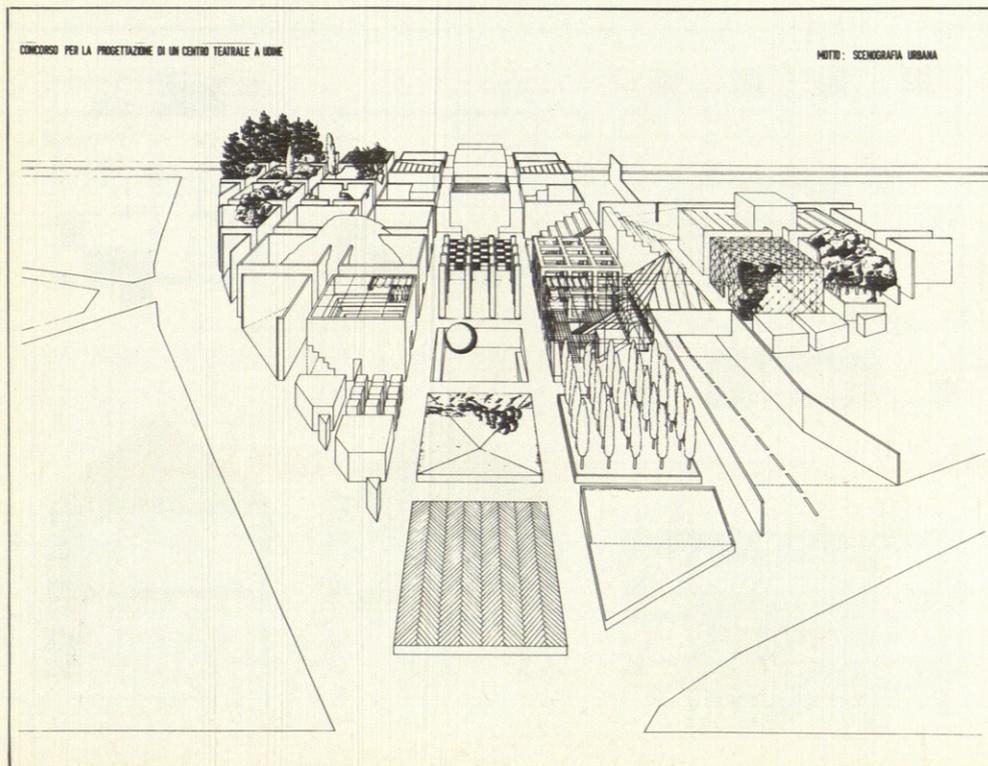
Concurso para la reconstrucción del Friuli.



Concurso nacional. Teatro Comunal. Forlì. 1976.



Concurso de proyectos para un centro teatral. Udine.



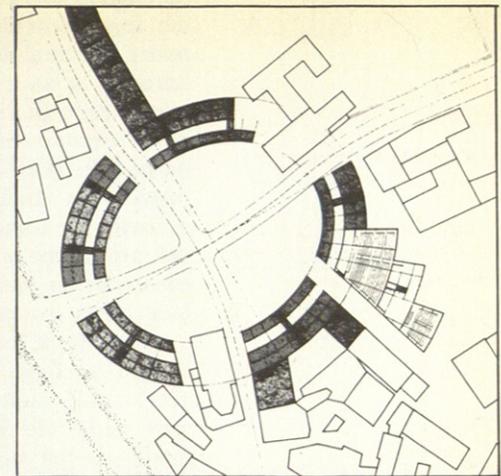
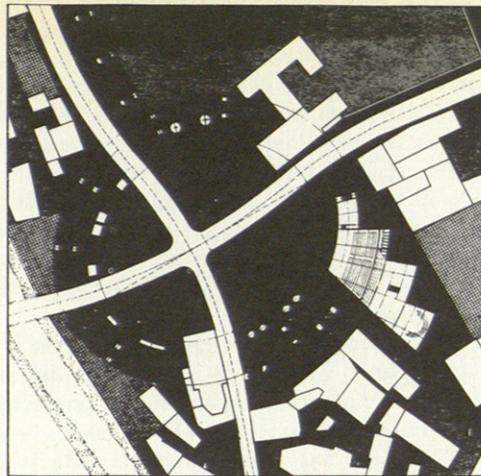
Antonello Sotgia.

Hoy en Italia se preguntan muchas cosas a los arquitectos. Y ellos, posiblemente para suplir la marginación del hecho proyectual dentro del proceso productivo, no se muestran precisamente avaros con las respuestas. En todos los campos, incluido el periodismo. Pero, ¿de qué escriben? y, sobre todo, ¿se puede rastrear la actual condición de la comunicación en arquitectura a partir del panorama que ofrecen las revistas editadas en nuestro país?

La inmensa mayoría de los titulares, referidos más al propio sistema de la información de masas que a la comunicación específica, puede dar la impresión de acreditar sobre todo una especie de obsesión por la información de la que serían presa los arquitectos como si quisieran exorcizar la angustia del presente o, más bien, la de su condición profesional. El hecho de descubrir a un ritmo más o menos semanal (de hecho éste es el plazo de los intervalos de salida de las revistas italianas o extranjeras de amplia difusión en nuestro país) que, a pesar de todo, se siguen produciendo proyectos, consigue dar vida en los arquitectos (e incluso a legitimarla) su peculiar condición de doble ciudadanía con respecto a la arquitectura y a su práctica, a la que hay muchos que riden tributo de lealtad sólo por el hecho de que se sabe que existe la posibilidad de la traición. Esta condición personal —que es la de muchos— parece haberse trasladado a la redacción de la mayor parte de las publicaciones. Todas —o casi todas— parecen prontas a jurar fidelidad a la arquitectura sólo para abandonarla enseguida, incapaces como son de definir, con respecto a ella, número tras número, es decir, en un tiempo medible, una relación capaz de configurar el valor del propio trabajo de proyectar. Ante la imposibilidad de proporcionar esta respuesta se van privilegiando otras hipótesis que tienen siempre el extraño mérito de demostrar que el problema es otro.

En el editorial del quincuagésimo año de Casabella, honradamente y quizá incluso autocríticamente, Maldonado reconoce que muchas veces en lugar de hacer su opción —y, por lo tanto, de proyectar— ha contemporizado, recordándonos con Habermas que la *estrategia de la elusión* no puede ser nunca práctica proyectual.

La idea de proyecto que aparece tras la línea de Casabella queda así tan bien estructurada y tan elegante, que quisiera

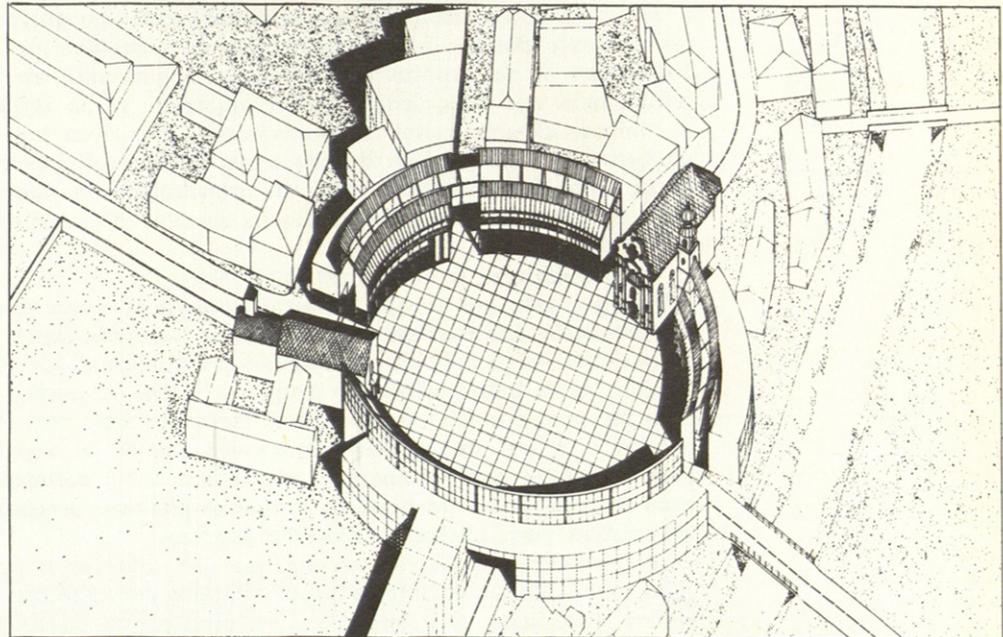


Convoy

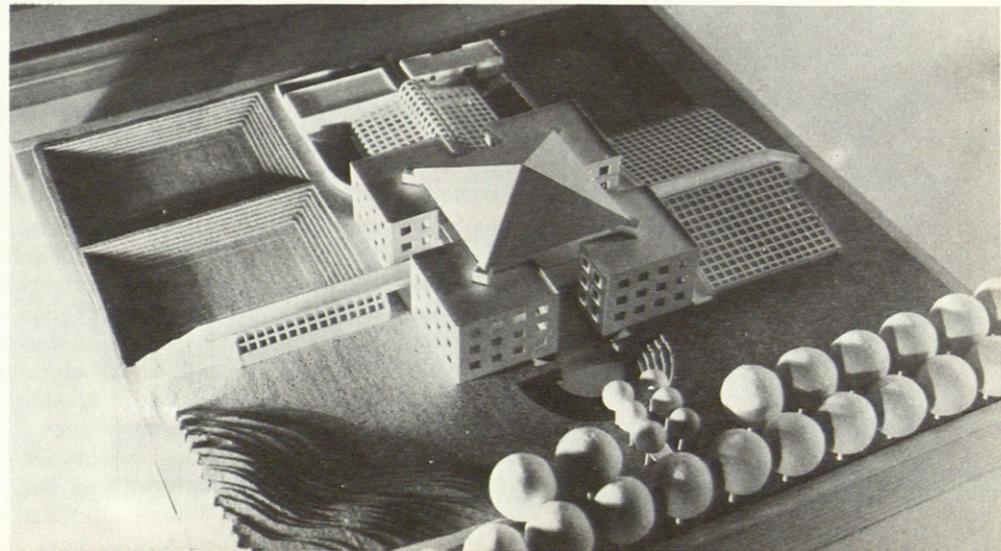
servirme precisamente de ella para emprender este breve viaje por las actuales publicaciones y la información de la arquitectura en Italia, orientado de todos modos a captar y comprender, dentro del contexto de la pregunta inicial sobre el carácter específico de la escritura de los arquitectos, si las continuas y siempre presentes declaraciones de pluralismo forman parte y se pueden adscribir todavía al sistema de la contemporización recordado por el director de Casabella o si más bien —tal como pienso yo— pueden servir finalmente para introducir las primeras *infracciones* a la deseada línea de oficialidad a la que desde el 20 de junio del 76 se ha intentado, en nombre del pluralismo, dar vida también en arquitectura.

Semejante reflexión aparece complicada por una situación general en la que, tras un largo silencio, también las generaciones más jóvenes han decidido por fin hacer cuentas con la proyectación (tal como testimonia, entre otras cosas, la elevada participación en los concursos) y en la que, frecuentemente, los proyectos están destinados a convertirse en la casi única oposición a esa nueva forma de encargo en que se han convertido las revistas. La generación de arquitectos italianos cuyos trabajos han sido acogidos en esta misma publicación parece no haberse podido resistir a esta seducción. Volviéndose en algunos casos incluso demasiado disponible, ha intentado establecer, precisamente a través de las revistas, una relación con los *padres*, aunque sin llegar a traspasar el umbral del *museo*. Igual que el último de los Trotta en la Cripta dei Cappuccini de Roth, que se siente satisfecho de poder comprar a un primo lejano vendedor de castañas un reloj de plata como si *poseyera* de nuevo la *Austria felix*, algunos de estos arquitectos se contentan con entresacar a través de los propios trabajos publicados sugerencias e imágenes de padres viejos y nuevos —a veces anagráficamente más jóvenes que los hijos— como si *poseyeran* la *arquitectura*.

El hecho de que esta generación lleve ya varios años trabajando en esta dirección ha provocado que las revistas se hayan adjudicado en la práctica la forma de una institución irregular que, por ejercer un auténtico control sobre los arquitectos, ha acabado por llevarlos a la práctica de un comportamiento de publicación más que de proyecto.



Concurso para escuela intermedia. Egna.



Es por esto, probablemente, por lo que parece haber tenido tan buena fortuna el proyecto editorial de Casabella. Después de dejar sentado que el mundo de los arquitectos es muy pobre en tradición y más bien incapaz de asumirla y de elaborarla, se hace inevitable ante el desconcierto *evitar operaciones segregadoras en el campo de la arquitectura, esforzarse por presentar las obras de arquitectura en una conexión temática lo más amplia posible y alterar los términos de la proyección*. Reducido el proyecto a imágenes del tamaño de un sello de correos y olvidado el diseño y con él los puntos del programa y todo lo que corresponde al apartado de la construcción mental y material del proceso, el interés se traslada hacia los más generales *problemas de gestión*.

Gestión en la que los arquitectos tienen poco espacio y en la que no llega a emerger el verdadero significado del proyecto como factor de conocimiento y capacidad de transcribir por medio de los propios instrumentos disciplinares —por medio de los signos— las propias experiencias de vida y, por consiguiente, las opciones que las han determinado.

He utilizado el término elegancia al hablar de este proyecto precisamente porque, una vez eliminada la capacidad de los arquitectos de ser autores de propuestas y, por tanto, de las refutaciones que la sociedad sigue planteando, se ha llegado a eliminar elegantemente la contradicción que viven los arquitectos de hoy, que han llegado a ser un auténtico cuerpo social (son 50.000 los licenciados en arquitectura en nuestro país) de frente a la sociedad que los ha querido en tan enorme cantidad.

Destituyéndolos se acaba por controlarlos.

Y es por esto por lo que yo personalmente veo con recelo las presuntas declaraciones pluralistas de las redacciones de las revistas, sobre todo en relación con el actual modo de producción de la información que proponen éstas. De hecho, no creo que tenga mucho sentido remitirse a las más altas instancias o a las predicciones temporales cuando el espacio para el debate que promueve el pluralismo se va definiendo cada vez más como un lugar en el que se plantean preguntas inexorables para obtener respuestas precisas.

Precisamente desde el momento en que pluralismo lleva justamente hacia adelante la propia batalla por eliminar visiones sectoriales, está lanzando a la arquitectura su propio desafío con el fin de que a través de sus sujetos sociales explicita al máximo su posición. A mi modo de ver, por el momento el desafío ha sido aceptado solamente por aquellas posturas que, partiendo de la explicitación de los problemas planteados por la propia imaginación, tienden menos a ilustrar el mundo tal como es que a aludir a como debería o podría ser. Pero las revistas continúan avanzando por una vía doble.

Casabella, y también *Parametro* y las recientes *Hinterland* y *Spazio e Società*, al tolerar el *proyecto de arquitectura* y reducir progresivamente los problemas de la imagen, tienden a colocar todas las cosas en una situación sin conflictos, en una condición sin contradicciones. *L'Architettura*, *Domus* y *Controspazio*, por el contrario, parecen conceder más atención a los productos proyectuales. A los profesionales, las dos primeras, y al experimentalismo disciplinar, la tercera. Estas tres publicaciones, desde luego las más difundidas en el mundo profesional, viven una complicada relación con los arquitectos por el hecho de que al presentar frecuentemente producciones personalizadas, provocan la reacción del patrimonio personal del autor, presentado con lo *personal* del que está llamado a leer y a interpretar estas obras. *Domus* atenta al panorama europeo, y *Controspazio* y *L'Architettura*, más espe-

cíficamente nacionales, parecen, sin embargo, incapaces de activar un debate, de formular preguntas, prefiriendo responder a cada una en un plano diferente e incluso, me atrevería a decir, dimensional. Quizá demasiado pendientes de defender lo que en tiempos fue su primado específico (en definitiva, su misma fórmula), continúan con cierta fatiga reflejando cada una en sí misma el propio producto. *Domus* en la producción, *L'Architettura* en la práctica profesional, y *Controspazio* en lo arquitectónico. Acreditando así un exterior, un mercado de trabajo inmutable, *L'Architettura* y *Domus* realizan una reducción a partir de lo imaginario, de la invención formal, reputándole unos instrumentos incapaces de captar las transformaciones materiales de la arquitectura en la mutación de la ciudad; *Controspazio* parece incluso temerosa de acreditar la arquitectura interrumpida que presenta como verdadera propuesta *real* con la que la ciudad está llamada a confrontarse y, en último término, a encontrar en ella una posible imagen.

No obstante, estas dos líneas son al mismo tiempo capaces de confrontarse, de confundirse, de intercambiar sus partes, de promover iniciativas en busca del pluralismo de significados presente en todas las experiencias. Así pues, tenemos una abundante información, más atenta, sin embargo, a la arquitectura en tanto que producto que como proyecto, más a los resultados que a las personas (y a sus respectivas historias) que han trabajado en ellos. Estando ausente la dimensión de *trabajo*, de *opción*, de *tiempo*, resulta extremadamente difícil retroceder hasta los itinerarios proyectuales. Con semejante método el proyecto publicado se convierte así en el enésimo objeto indescifrado del silencio que rodea nuestra vida cotidiana y en los dibujos de las indefinibles sombras de lo que en realidad nos escapa. Imposible observar para descubrirse a sí mismo, confrontar para comprender. Las redacciones que optan por hacer crítica activan además una especie de división entre el que hace de la composición de arquitectura el propio trabajo y el que lo divulga. Las revistas que tienen esta premisa de redacción, al hablar de ella terminan casi por oponerse a los mismos arquitectos que presentan expropiándolos, como de hecho hacen, del tiempo real de consumo que tiene todo proyecto y que la prisa por sacar al mercado acaba por quemar y falsear. Por otra parte, al realizar una reducción indebida que hace aparecer como la misma cosa el *trazar líneas* y el hablar de quien lo hace, están activando la consiguiente homologación de todos los resultados, de suerte que hacen desaparecer todas las definiciones de ámbitos de intervención, de *puestas a punto* que son con toda seguridad una clave de lectura insustituible en una dimensión proyectual de masas como la que caracteriza al reciente modo de producción de la arquitectura en Italia. Este es, a mi modo de ver, el desafío de la actual gestión de *Lotus International*, que al promover junto a sus aliados, *A. D.* y *Archives d'architecture moderne*, una especie de selección internacional de la arquitectura racional, hace descender la tentativa de proporcionar casi una práctica social capaz de realizar una mediación entre demanda social y disciplina.

Intentando encuadrar todas las cosas en un proyecto unitario, quizá en la ilusión de poseerlas, estas posturas parecen olvidarse de que las transformaciones de la ciudad, sean del signo que sean, son ante todo patrimonio exclusivo de quien las produce materialmente.

Incluso una vez reconstruida *totalmente* la ciudad, difícilmente podrá llegar a ser una *isla feliz* para los arquitectos. Seguiremos recibiendo desafección y silencio. Seguiremos lu-

chando contra ella con amor y violencia en busca de la definición de un nuevo y diferente ritmo productivo y de vida. Avanzando en el territorio de la *atemporalidad* tendremos que empezar a quitarnos de encima incluso la dimensión temporal a la que hemos sujetado nuestra vida. Proyectar en esta dimensión, la única capaz de promover el cambio, es decir, *de realizar en un tiempo previsible la producción de una serie de opciones dirigidas a la definición de un objeto*, puede convertirse en un instrumento capaz de hacernos *sentir* el tiempo. Practicar esta tercera vía, la de la visión cotidiana de la arquitectura capaz de atravesar la contradicción arquitectura de lo real-arquitectura de lo imaginado, significa exactamente empezar por no considerar ya el tiempo como dato homogéneo, pero conociendo el valor diferente que le asigna la ciudad en su cambio, asumirlo también como algo a proyectar. Hoy la arquitectura es la única que está de algún modo en grado de medir, organizándolos, estos espacios que reproducen las transformaciones de la ciudad de manera siempre distinta.

Sin embargo, es difícil captar este fenómeno. La actual transformación de la ciudad, continuamente en suspenso en su incesante cambio entre sueño y realidad, entre signos ciertos y procesos cada vez más impalpables, nos obliga a un atento examen de los instrumentos con lo que veremos *fabricar lo nuevo*.

En la *caja de anexos* de la que Benjamin nos invita a proveernos, las revistas por el momento están ausentes. Han elegido el atajo de *hacer crónica* del *periodismo* como si el centro de la cuestión de proyectar el cambio no significara para la arquitectura precisamente afrontar los problemas que ella misma plantea, es decir, como si no significara proyectar, sino que estuviese siempre un poco más allá de donde se está trabajando: en la sociología, en la participación, en los estandar, en la legislación...

Intentando responder también a esto, me he planteado al principio de estas notas la necesidad de rastrear las características propias de la comunicación de la arquitectura. No tanto para reflexionar sobre cómo escriben los arquitectos como para descubrir si es posible en el amplio panorama producido evidenciar algunas posturas y quizás, corriendo el riesgo de considerar revista precisamente lo que no quiere ser revista, tender hacia la presentación de una serie de materiales diferentes, mezclados entre sí y que la escritura mantiene juntos, pero que son capaces de transmitirnos la dificultad actual de comprender e incluso de informarnos sobre la condición propia de las revistas.

En mi opinión, se están moviendo ya desde hace algún tiempo en esta dimensión algunos experimentos que a pesar de estar entre posturas diferentes y simples diferenciaciones y, paradójicamente, a pesar de formar parte, o haberla formado en el pasado, de algunas redacciones, han llegado a establecer con la comunicación escrita una relación casi metafórica para interrogarse sobre el sentido y sobre el significado de hacer una revista de arquitectura.

De Vittorio Gragotti, Ezio Bonfanti, Franco Purini y Aldo Rossi son demasiado conocidas las notas biográficas y sus relaciones muy localizadas con algunas manchetras para tener que hablar aquí de ellas; y también el sentido de las diferentes relaciones que han establecido estos arquitectos con la comunicación escrita, que los hace partícipes de la gran tradición italiana de los arquitectos que escriben, desde Pagano a Rogers (un discurso aparte que rebasa el tratamiento de estas notas merecen los críticos capaces de escribir sobre *arquitectura*, de Persico a Tafuri).

De hecho, a través del análisis de la contribución de estos autores, los únicos capaces de hacer arquitectura al escribir, me parece posible encontrar la hipótesis o, mejor, un proyecto de anti-revista con capacidad de tomar entre manos el circuito de producción-consumo típico del sistema de la información en arquitectura.

Con *Edilizia Moderna*, Vittorio Gragotti, después de haber consumado su propio aprendizaje en la Casabella de Rogers a fines de los años sesenta, ha sido el primero en interrumpir, de un modo genial, esa peligrosa coincidencia, ese entretrejerse que, teniendo la señal de partida en el *golpe de mano* de Bernasconi en Casabella, había llevado a la información a reflejarse en la profesionalidad constructiva de las escuálidas periferias de los años sesenta. Con *Edilizia Moderna* la confrontación adquiere dimensiones mundiales invitando a los arquitectos a compararse, a proporcionar respuestas y propuestas y a intercambiar informaciones sobre su propio trabajo con los que están implicados en la transformación del ambiente. Con inventiva, con fantasía, con la búsqueda de un lenguaje nuevo, con superposiciones y contaminaciones de simples contribuciones específicas llevadas hasta el *límite*, Gragotti, sirviéndose también de las finísimas trampas de la maquetación de Michele Provinciali, llega a replantear algunas de las experiencias que el movimiento moderno había combatido con más tenacidad. A través de los números monográficos dedicados al *siglo XX*, a *la forma del territorio*, a las *Exposiciones* o al *rascacielos* se va tendiendo un hilo rojo que, al descubrir los nuevos materiales que conforman el *territorio de la arquitectura*, subraya la necesidad de que los arquitectos, convertidos ya en *intelectuales públicos*, no se dejen *expulsar a cualquier precio de su propio universo representado por la disciplina*. Ya que éste —según Gragotti— *es el único medio a través del cual el arquitecto se comunica con el mundo, tiene acceso a él y puede en cierto modo contribuir a él*.

La arquitectura, entendida como creación continua de propuestas y al mismo tiempo como complicación de propuestas que las hace volverse distintas y opuestas, ha llevado a Ezio Bonfanti (otro discípulo de Rogers), con toda seguridad, a hacer de la edición milanesa de *Controspazio* la revista más interesante de esta década. Por lo menos un par de generaciones de arquitectos se han formado con los materiales producidos por esta publicación, que con *la arquitectura interrumpida* parecía ofrecer la redención de las desquiciadas ideologías producidas por el desarrollo capitalista de la ciudad haciendo posible una relación diferente entre obra y realidad, dirigida, más que a un testimonio y una reflexión de la realidad, a la construcción autónoma de la imagen mental de la realidad.

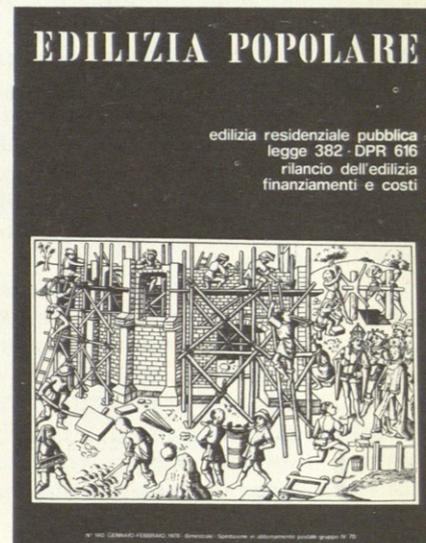
No es casual el hecho de que Renato Nicolini, escribiendo sobre una de sus más lúcidas intervenciones —la que se refería a la arquitectura de Aldo Rossi— subrayaba cómo de estas posturas y arquitecturas surgía la imagen de una burguesía todavía horrorizada por su propia historia.

Precisamente con esta historia y sus contradicciones, entendidas en el sentido brechtiano como esperanzas, Franco Purini y Aldo Rossi, al promover prácticas de proyecto y arquitecturas que hablan sobre todo de sí mismas, han conseguido en planos diferentes hacer realizar a la arquitectura una reflexión capaz de lanzarla hacia el discurso verbal. Purini, reivindicando la necesidad de que la arquitectura vuelva a convertirse, como en el pasado, en libro; Rossi, haciendo literatura sobre sus proyectos.

El deseo de alternativa que evidencian los dibujos de los dos arquitectos me parecen los rasgos más actuales —y los únicos— de una posible publicación que quizá nunca sea promovida por nadie pero que, en definitiva, y con toda seguridad, sería capaz de atravesar con sus propios escritos e imágenes esa especie de doble ciudadanía de la que hablábamos al principio; una doble ciudadanía entre realidad y evasión que va configurando cada vez más para los arquitectos y para muchos otros en nuestro país, y bajo la forma de trabajo o no trabajo, los términos de una dialéctica muy importante en nuestra misma existencia en la seguridad y la libertad.

Pero hacer esto significaría igualmente interrumpir, sin po-

sible apelación, esta cada día más imposible dialéctica. ¿Podríamos continuar viviendo en la crisis si realmente consiguiéramos escribir desde el interior de ella? Ya han quedado resquebrajadas muchas *certezas del pasado*; orientar hacia este viaje a las revistas de arquitectura puede ser una indicación, aunque la situación actual sea bastante parecida a la interminable fila de camiones de la película *Convoy*. Del mismo modo que los camioneros del *enorme culebrón* que va serpenteando por el asfaltado suelo de media América, cada revista no sabe todavía por qué está obligada a viajar, y posiblemente ni siquiera quiere hacerlo. Pero el viaje es realmente demasiado apasionante como para que alguien detenga la caravana.



Notas biográficas

Angeletti, Paolo. Nació en Roma en 1936. Arquitecto desde 1962 es en la actualidad profesor encargado de Composición Arquitectónica y Dibujo y Relieve en la Facultad de Arquitectura de Roma.

Balbo di Vinadio, Pier Paolo. Nació en Roma en 1945. Arquitecto desde 1971, ha realizado trabajos de investigación y docentes en el Istituto di Progettazione de la Facultad de Arquitectura de Roma dirigido por L. Quaroni. Actualmente es profesor en Reggio Calabria.

Bedoni, Cristiana. Nace en Roma en 1945. Título profesional por la Escuela de Roma en 1971. Desde entonces es profesora de Composición.

Berti, Vincenzo-Giuseppe. Nace en San Marino en 1944. Titulado por la Escuela de Flo-

rencia en 1970. Actualmente tiene estudio profesional en Roma.

Campioni, Adriano. Nace en Padova en 1939. Título profesional en 1968 de la Facultad de Arquitectura de Venecia. Ha trabajado en 1963 en Finlandia con A. Aalto. Mención especial en el concurso de Side in Turchia.

Caruso, Luigi (Scafati, Salerno 1949). Desde 1975 desarrolla una actividad didáctica en el Istituto di Progettazione de la Facultad de Arquitectura de Roma.

Cellini, Francesco. Nacido en Roma en 1944, termina la carrera en 1969. Es profesor asistente en la asignatura de Ludovico Quaroni en la Facultad de Arquitectura de Roma así como redactor de *Controspazio*.

Cornoldi, Adriano. Nace en Milán en 1942. Estudia en el I.U.A.V. de Venecia y la Uni-

versity of Pennsylvania. Actualmente ejerce la profesión en Padova.

Cosentino, Nicoletta. Nace en Roma en 1944. Termina la carrera en 1969 y desarrolla desde entonces su actividad profesional con particular dedicación a temas paisajísticos.

Crotti, Sergio. Nacido en 1938, se doctoró en Milán en 1963. Desde 1970 es profesor en la Facultad de Arquitectura en el Politécnico de la misma ciudad. Ha desarrollado trabajos de investigación para el Centro Nazionale di Ricerche.

D'Amato Guerrieri, Claudio. Nació en Bari en 1944. Actualmente es redactor de la revista *Controspazio* y ejerce su actividad docente e investigadora en la Facultad de Arquitectura de Roma con el profesor Quaroni.

D'Ardia, Giacomo. Nació en Roma en 1940. En 1969 se in-

corpora como becario en el Istituto di Progettazione dirigido por Quaroni. Actualmente es profesor de Composición Arquitectónica bajo la dirección de Luisa Anversa-Ferretti.

Del Maro, Claudio. Nace en Roma en 1946. Titulado por la Escuela de Roma en 1971. Profesor de Composición con L. Quaroni. Estudio profesional en Roma.

Donin, Gianpiero, y Zagari, Franco. Nacen en Roma en 1945. Trabajan con organismos oficiales sobre el tema de arquitectura social y la promoción de viviendas baratas. Profesores de Composición en la Escuela de Roma.

Juntos desarrollan trabajos de investigación sobre la arquitectura inglesa del XVIII y tienen en preparación un libro sobre la ciudad de Edimburgo.

Ercolani, Giampolo. Nace en Roma en 1947. Título profesional de la Escuela de Roma en 1970. Profesor de Composición desde 1971 y miembro del equipo de redacción de la revista *Controspazio* desde el año 1973.

Fortis, Massimo. Nació en Novara en 1944. Arquitecto desde 1969, ha sido colaborador de Aldo Rossi, Giorgio Grassi y Antonio Monestiroli. Desde 1974 enseña Composición Arquitectónica en el Politécnico de Milán.

Fundaro, Ana Maria. Nace en Alcamo en 1936. Titulada por la Facultad de Arquitectura de Palermo en 1960. Desde entonces profesor de Diseño Industrial en esa escuela. Ha publicado varios artículos sobre diseño y arquitectura en *Domus*, *Casabella*, *A+U* y otros.

Fusaro, Florindo. Nace en Roma en 1942. Título profesional en 1972 de la Escuela de Roma, donde actualmente trabaja como profesor del curso de Composición.

La Pietra, Ugo. Nace en 1938. Título profesional en 1964. Trabaja en la Escuela de Milán, Escuela de Pescara y el Instituto de Arte de Monza. Exposiciones en Milán, Roma, Venecia, Stuttgart, Nueva York, etc.

Labirinto, Studio. Se forma en Roma en 1969 con Paola D'Ercole (Latina 1943), Paolo Martellotti (Roma 1943), Pia Pascalinio (Roma 1946) y Antonio Pernici (Este, Padua 1944). Desde 1972 forma parte del grupo Giuseppe Marinelli (Roma 1946). P. D'Ercole, Antonio Pernici y G. Marinelli desarrollan una actividad docente en la Facultad de Arquitectura de Roma. En 1975 se incorporan al estudio Carlo Iacoponi (Roma 1944) y Claudio Presta (Longobardi, Cosenza 1952). Han participado en la elaboración del *Dizionario di Architettura e Urbanistica* y en otras obras de investigación y documentación.

Leoni, Fulvio. Nace en Roma en 1943 y titulado en 1969. Profesor de Composición en la Escuela de Roma. Ha colaborado con el equipo de Ac-

casto, Fraticelli, Monti y Nicolini.

Leoncilli Massi, Giancarlo. Nace en 1938 en Spoleto y titulado por la Escuela de Roma en 1966. Director de la «Sezione Arti Visive al Festival dei Due Mondi» en 1977. Ha colaborado con C. Dardi y D. Aymonino. Actualmente tiene estudio profesional en Venecia.

Macchi Cassia, Cesare. Nace en Milán en 1935 y titulado en 1962. Profesor encargado del curso de Análisis de la Estructura Urbana en la Escuela de Arquitectura. Estudio profesional con M. Porta desde 1964.

Mantero, Enrico. Nacido en 1934 en Milán y titulado en 1960. Profesor encargado del curso de Composición. Ha trabajado con G. Grassi y G. Grassi y G. Canella. Actualmente ejerce la profesión en Como.

Manzo, Carlos A. (Nápoles 1946). Profesor encargado de Composición Arquitectónica en la Facultad de Arquitectura de Pescara, ha publicado algunos estudios como «Materiali d'architettura» (Nápoles 1973) y «Normativa architettonica e regolamenti edilizi» (Pescara 1975).

Metamorph, Grupo. **Cina Conforto** (Roma 1940), **Gabriele De Giorgi** (Lecce 1937), **Alessandra Muntoni** (Roma 1940) y **Marcello Pazzaglini** (Roma 1940) han realizado las siguientes ediciones críticas de sus proyectos:
— «Metamorph-dimensioni di architettura 1965-68» (Roma 1971).

— «Città come sistema di servizi» (Roma 1976), con presentación de G. Dardi.

También han publicado un ensayo presentado por Giuseppe Samonà sobre «Il dibattito architettonico in Italia. 1945-1975» (Roma 1977). Desarrollan actividad docente en la Facultad de Arquitectura de Roma.

Modigliani, Daniel. Nació en Roma en 1945 y se graduó en la misma ciudad en 1972. Ha desarrollado una actividad didáctica e investigadora en el Instituto di Progettazione dirigido en Roma por Ludovico Quaroni.

Paris, Antonio. Nacido en Capena (Roma) en 1946. Arquitecto desde 1972, ha desarrollado una labor docente en Roma con el profesor Quaroni. Actualmente es profesor encargado de «Tecnologías de la arquitectura» en la Facultad de Arquitectura de Reggio Calabria.

Passi, Dario (Roma 1939). Terminó la carrera en 1968. Forma parte del Istituto di Progettazione dirigido en Roma por Ludovico Quaroni en cuyo ámbito ha realizado trabajos de investigación para el CNR. Actualmente enseña en la Facultad de Arquitectura de Roma Composición Arquitectónica.

Pecoraro, Francesco. Nació en Roma en 1945. Licenciado en 1970, es actualmente profesor asistente con Ludovico Quaroni en la Facultad de Arquitectura de Roma.

Petrini, Sergio (Roma 1944). Es arquitecto desde 1971. Desarrolla su actividad docente como profesor de Composición Arquitectónica en la Facultad de Arquitectura de Roma.

III. En 1972 dirigió un estudio con Franco Purini y Laura Thermes y desde 1975 ejerce su actividad profesional e investigadora con los arquitectos Mario Seccia, Ugo Lombardi y Giuseppe Deboni.

Petrucchioli, Sergio. Nació en Foligno (Terni) en 1945 y se graduó en Roma en 1970. Trabaja en el Istituto di Progettazione dirigido por Ludovico Quaroni en la Facultad de Arquitectura de Roma. Trabajan todos juntos en Roma donde tienen su estudio profesional.

Porta, Marco. Nace en Milán en 1936. Título profesional de la Politécnica de Milán en 1963. Profesor de Elementos de Arquitectura de 1964 a 1967. Autor del libro «Città museo e architettura. Il grupo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970».

Prati, Franz. Nació en 1944. Cursó la carrera en la Facultad de Arquitectura de Venecia en la que desarrolla a continuación su actividad didáctica. Actualmente es profesor asistente en la Facultad de

Roma. Con el arquitecto Golli-ni funda en Génova un centro de estudios y proyectos del que han surgido interesantes propuestas.

Quaroni, Livio. Actualmente, encargado del curso de Diseño en el Instituto Universitario de Reggio Calabria. Ha colaborado en el plan de Secce.

Raffone, Sandro (L'Aquila, 1946). Arquitecto desde 1971, es en la actualidad profesor de la asignatura Composición III en la Facultad de Arquitectura de Nápoles y redactor de la revista de técnicas proyectuales «Il Drago».

Rosa, Giancarlo. Nace en Rieti en 1938. Titulado por la Escuela de Roma. Actualmente se dedica a la investigación y enseñanza en el Instituto de Proyección de la Escuela de Roma.

Remiddi, Gaia (Roma 1938). Profesora desde 1970 en la Facultad de Arquitectura de Roma y becaria del CNR.

Sajeva, Adolfo. Nace en 1940 en Roma. Título profesional de la Escuela de Roma, donde ahora trabaja en el Instituto de Proyección. Estudio profesional en Roma.

Secchi, Roberto. Nació en Roma en 1945. Es profesor de Composición Arquitectónica en la Facultad de Arquitectura de Roma.

Severati, Carlo. Nace en 1940 en Roma, donde actualmente trabaja. Título profesional en 1966. Profesor de la Historia de la Arquitectura. Ha publicado varios artículos sobre la historia de la arquitectura y la crítica de arquitectura contemporánea.

Staderini, Aristide (Roma 1940). Redactor de *Controspazio*, ha colaborado un año en el estudio parisino de B. Zherfuss y ha trabajado en la Facultad de Arquitectura de Roma con el profesor A. Lambertucci en la asignatura de Composición Arquitectónica.

Zoeggeler, Oswald. Nacido en Mesano en 1944. Estudios en la Politécnica de Viena y el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. Trabajo profesional en Londres, Amsterdam, Merano y Bolzano. Profesor en el Instituto de Venecia.



ITALIA

La fuente mágica de la Piazza d'Italia

Ronald Filson. Nace en 1946. Arquitecto por Yale University y la American Academy en Roma. Desde 1974 es profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de California en los Angeles y es director del Urban Innovations Group, centro de investigación arquitectónica. Ha publicado varios artículos en revistas como *Progressive Architecture*, *Domus*, y el *A.I.A. Journal*. Exposiciones con Charles Moore en 1977 y 1978.

1. Antecedentes

La Piazza D'Italia surgió de las necesidades que para una remodelación urbana existían dentro del escenario étnico, en la ciudad de Nueva Orleans, en Louisiana. A finales de los 60 y principios de los 70, la ciudad se encontraba en una paradójica situación, de un lado el creciente desarrollo comercial que trataba de reflejar el papel de Nueva Orleans como uno de los más activos puertos y como ciudad más importante del Sur de Estados Unidos y, del otro lado, el problema de la existente destrucción de uno de los más ricos e interesantes ambientes urbanos en los Estados Unidos.

Dicha destrucción se caracterizaba por la sistemática desaparición de áreas históricas fuera del protegido casco antiguo y los cambios experimentados en los bajos y altos distritos jardín.

Los edificios que se estaban demoliendo al sur de la calle Canal eran su mayor parte almacenes y astilleros correspondientes a la mitad del siglo XIX (fig. 1). Al contrario que en el Barrio Francés, estos edificios consistían en su mayoría de tres o cuatro pisos altos con acceso de vehículos desde la calle a los patios interiores.

La administración de la ciudad y la comunidad local estaban preocupados por el incremento de la masificación de viviendas en el centro de la ciudad.

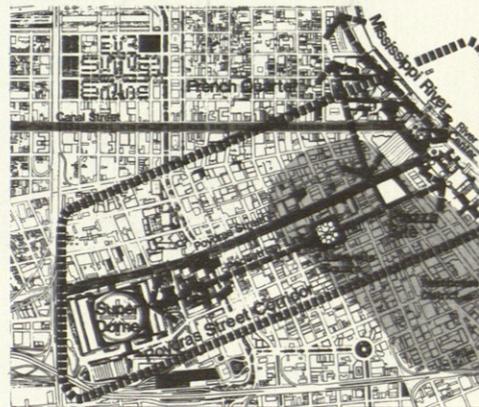
Existían, al mismo tiempo, presiones por parte de representantes de la comunidad italiana para marcar su presencia con valiosas contribuciones al desarrollo económico y cultural de la ciudad.

La presencia de una comunidad italiana en un lugar que en principio asociaríamos con las culturas francesas y españolas, incluyendo influencias africanas, necesita cierta investigación.

Es ésta una interesante situación que habla por sí misma de la rápida desaparición del benéfico intercambio entre los

grupos étnicos y comunidades en las antiguas ciudades americanas.

Los diversos grupos de emigrantes, que durante un período de 350 años se han ido estableciendo en Nueva Orleans, han establecido perpetuas señales físicas en la ciudad, al mismo tiempo que han contribuido a su actual y casi únicas calidades urbanas. Dichas comunidades se han mostrado siempre ansiosas de mantener sus identidades individuales en vez de optar por un displicente mirar a la ciudad como el único punto de parada en el camino



1

hacia el campo y considerar sus cualidades étnicas como algo oculto y olvidado en el rápido intento de «americanización».

La comunidad italiana, siendo el mayor grupo étnico de Nueva Orleans con un 26 por 100 de los nacidos en el extranjero y alrededor de 200.000 personas descendientes de italianos, data de mediados del siglo XI, cuando emigraciones de profesionales, artesanos y mercenarios de Génova, Piamonte, Nápoles y Sicilia causadas por razones económicas y políticas, llegaron a Nueva Orleans.

Según la señora Anna Lindberg, historiadora local, los primeros emigrantes italianos en Nueva Orleans se integraron en una ciudad que ya había acogido diversos grupos étnicos con sus definidas características y compromisos.

La estructura social en Nueva Orleans a mitad del XIX estaba en relación directa con las interrelaciones de los diversos grupos étnicos y sus actividades.

Una posible clasificación sería: franceses: profesiones liberales; judíos: retales, ropa y comestibles; irlandeses: estivadores, policías y políticos; alemanes: tractoristas y almacenaje; angloamericanos: financiación e inversiones.

Parece ser que una de las mayores ocupaciones de la comunidad italiana en ese período estaba conectada con la importación y distribución de cítricos. Esto último evolucionó hasta incluir vinos y licores.

Otra interesante actividad de la comunidad italiana fue su papel en el desarrollo cultural y artístico de zonas de la ciudad.

Así, la Compañía de Opera Italiana se fundó en 1850, y de la misma forma podemos atribuir a la comunidad italiana casi toda la decoración arquitectónica en madera, piedra y yeso, característica de la ciudad.

La guerra civil causó la inmigración en masa de sicilianos que constituyen hoy en día alrededor del 99 por 100 de la comunidad italiana en cuanto a su origen.

Se caracteriza esta comunidad por gran espíritu trabajador y la agrupación en cerradas vecindades con fuertes lazos familiares. Crearon cantidad de grupos que varían desde orientación cultural como la Guild Opera hasta el Italian American Marching Club y el Sicilian Dancing Group.

En estos momentos dichos grupos se han consolidado en la Federación Italo Americana de Louisiana, que es la comunidad-cliente para el desarrollo del proyecto Piazza D'Italia.

2. El concurso; propuestas y decisiones

En 1974 la alcaldía de la ciudad tomó una serie de importantes decisiones para tratar de juntar las diferentes personas y fuerzas involucradas en el proyecto sobre la Piazza D'Italia.

El alcalde, Moon Landrieu, unió los intereses para un mayor desarrollo comercial del deteriorado distrito de almacenes a los intereses para una mayor representación y actividad de la comunidad italiana en la ciudad.

Por lo que se estableció un concurso limitado y coordinado por el administrador de proyectos de la ciudad, John Chestia.

El concurso consistía en utilizar dos manzanas, con una torre de 22 pisos de oficinas existente en una de las esquinas, en las que se desarrollarían espacios comerciales de alquiler incluyendo tiendas, restaurantes, boutiques, mercados y oficinas, además de la sede central de la Italian American Federation de Louisiana.

El primer paso fue el entrevistar un gran número de oficinas del país, de las cuales se invitaron a seis para participar

con propuestas finales que someterían a un jurado.

Dichas oficinas fueron: August Pérez & Assoc., Charles Moore Associates of Essex, Conn.¹, Jack Cozner and Charles Colbert, ambos de Nueva Orleans; Cashio Cochran, Conrad and Farnet, diseño urbano y paisajístico; Nueva Orleans, Roberto Brambilla, de Nueva York, y Caldwell-Turci, de Nueva Orleans.

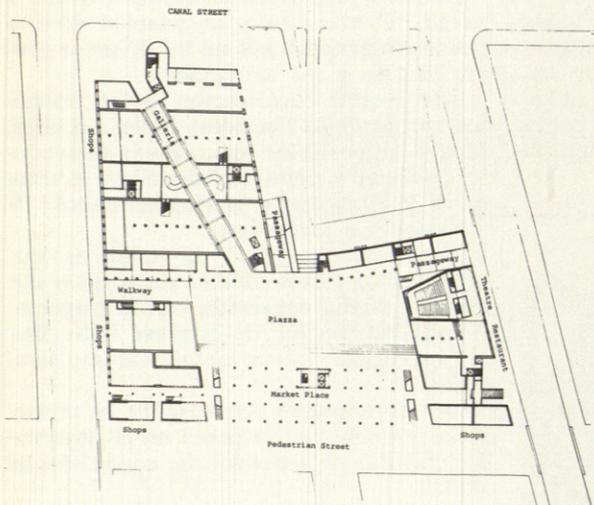
Esta competición fue protestada por la organización local de la Asociación de Arquitectos Americanos (AIA), convirtiéndose en una de las controversias más aireadas dentro de la profesión². De un lado sobresalió el incumplimiento de los requisitos establecidos para concursos por la AIA y, de otro lado, el apoyo a la realización de un proyecto que podría ser un laboratorio en gran escala para experimentar ciertas tendencias arquitectónicas³.

Las entradas para competición que se juzgaron en otoño de 1974 presentaban distintas interpretaciones del medio ambiente de Nueva Orleans, la influencia de la comunidad italiana y el reconocimiento de valores en edificios asociados a la his-

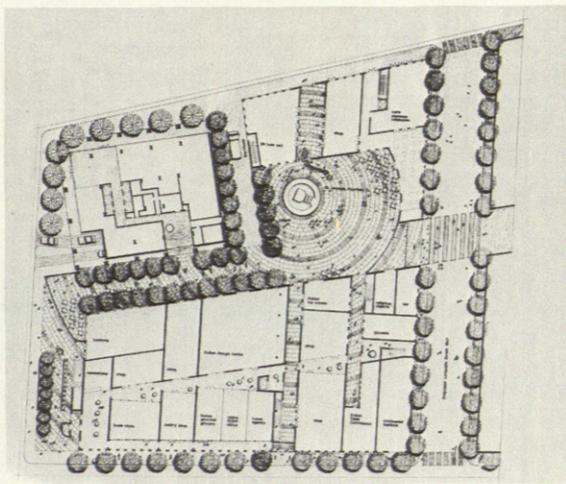
toria de la ciudad, aunque sin considerar el carácter de *monumento* en ningún caso.

Una de las participaciones que más intrigaron, pero que al mismo tiempo despertó antipatías con la comunidad italiana, fue la de Jack Cozner y Charles Colbert, que basaron su esquema en la dependencia que Nueva Orleans tiene respecto al río Mississippi, cosa que poca gente reconocía como significativa, y a la dependencia de una rica flora respecto a dicho río. El esquema trató de expresar dicha relación de dependencia ciudad-río con el mantenimiento de la fachada de uno de los almacenes en la Tchoupitoulas como pantalla del foco de la plaza que sería un inmenso roble de Louisiana plantado sobre un cilíndrico hidráulico conectado al río y que expresaría el ascenso del nivel del río (6 metros). Además incluían un anfiteatro para 500 personas cubierto por una malla transparente.

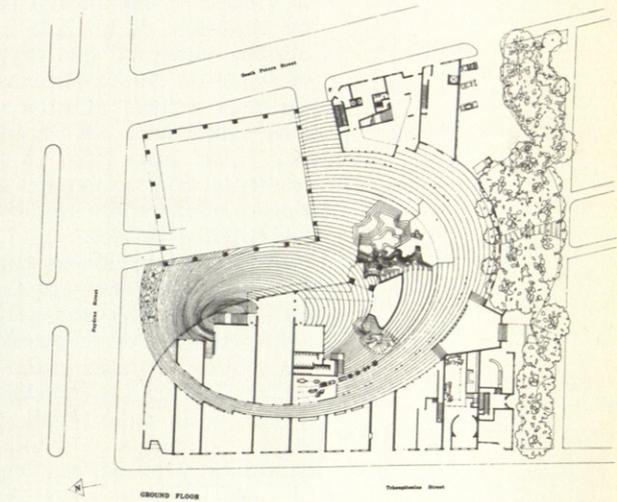
La propuesta de Roberto Brambilla, Giuliano Forenzoli, Igor Joza, Gianni Longo y Kyu Sug Woo, de Nueva York, define más claramente una *piazza* accesible a través de pasajes venecianos, caminos estrechos



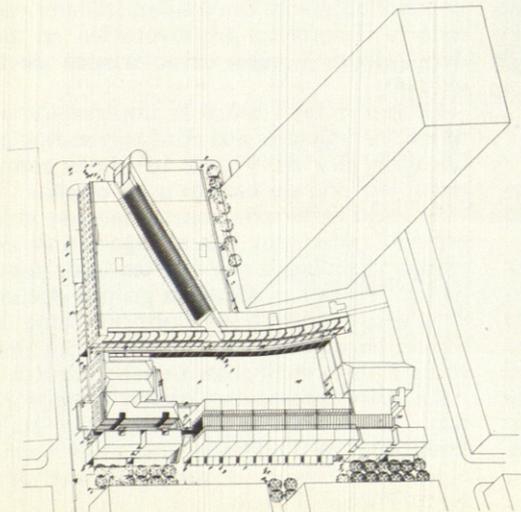
2



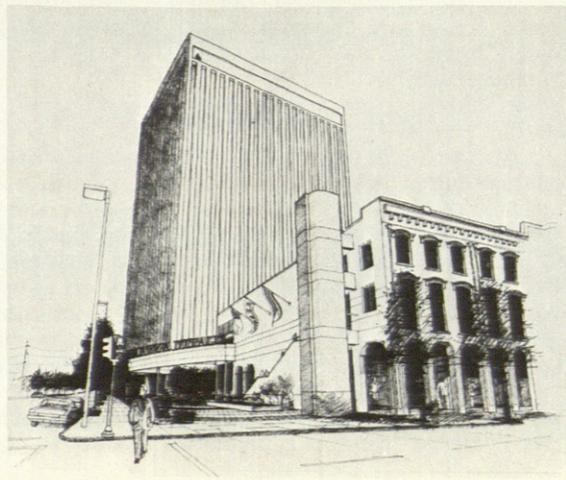
4



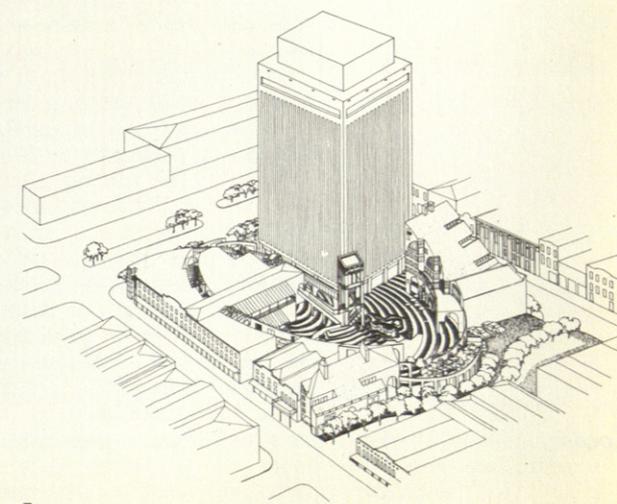
6



3



5



7

y una galería (figs. 2 y 3) y añaden un mercado con columnatas que actúa como conector del Lafayette Mall.

Las dos propuestas que eventualmente tendría el mayor impacto fueron aquellas de August Pérez & Assoc. (Mac Heard y Allen Eskew como responsables del diseño) y la de Charles Moore Associates of Essex, Conn. La primera daba mayor importancia al papel e impacto físico de la comunidad italiana, considerando una plaza de influencia italiana, como foco de su esquema en el centro de las dos manzanas (figs. 4 y 5).

Charles Moore Associates (M. Grover, Robert Happer, Etal), con un parecido esquema, establecen una verdadera plaza de superpuestas elipses concéntricas.

Los dos proyectos trataban de mantener las fachadas o edificios enteros en la periferia, principalmente aquellos de Tchou-pitoulas y sur de St. Peter's.

La propuesta de August Pérez & Assoc. se mostró más acertada en dicho cometido con la conservación del maravilloso edificio Theriot y todas las posibles fachadas salvables.

Dicha propuesta fue más floja donde la propuesta de C. Moore posiblemente era más fuerte, es decir, en el hecho de proporcionar un foco una vez decidido establecer un espacio público central. C. Moore sabiamente preveyó futuros desarrollos al disponer un pisano - florentino - toscano *campanile* en el centro del proyecto con agua canalizada cubriendo los peldaños en su base (figs. 6 y 7).

Además de una divertida propuesta de góndolas en un sistema de raíles.

Dichas góndolas se suponía que se moverían despacio alrededor de la plaza con disneylandianos gondoleros cantando *O sole mio*. Anticipaba dichos esquemas las futuras bandas (blancos y negros) en el pavimento dentro de las elipses.

Rodeaban a la plaza los diversos espacios comerciales. El resultado fue que si bien se consideró a A. Pérez & Assoc. el ganador, existía la esperanza de que C. Moore trabajase como consultor basándose en lo divertido y ameno de su propuesta.

En aquel entonces Charles Moore se encontraba en la posición de dejar Yale para incorporarse al profesorado de UCLA.

3. Los primeros esquemas

Cuando se decidió que C. Moore entrase como consultor, éste incluyó la participación de UIG (Urban Innovations Group), rama de la Escuela de Arquitectura, en Ucla, para investigación y práctica de la Arquitectura, y fue cuando el contacto directo entre las cuatro personas involucradas en el proyecto comenzó. Charles Moore visitó Nueva Orleans en el día de San José (19 de marzo, 1975) para discutir el proyecto, volviendo a Los Angeles para realizar un primer esquema de la fuente aproximadamente en dos semanas. En esos momentos los principales diseñadores eran, de un lado, Charles Moore y Ron Filson por parte de UIG, y del otro lado, Mac Heard y Allan Eskew por parte de APA. August Pérez III contribuyó a lo largo del proyecto sobre todo mediante un análisis de las posibles implicaciones políticas y la posible aceptación o buen recibimiento que el proyecto podía tener por parte de los políticos de la ciudad, dadas las peculiaridades de la propuesta desarrollada.

En un momento dado, durante el proceso, se decidió que era apropiado el incluir la existencia de una fuente en la plaza. Sigue siendo, sin embargo, una incógnita el origen de dicha decisión. La fuente se dedicaría a San José, lo que implicaba que actos religiosos se celebrarían cada año en el mismo sitio, con la donación de comestible y su posterior utilización. Charles Moore expresó: *Dar la forma de Italia a la fuente de la Piazza D'Italia fue para mí un acto significativo y estuve presente cuando se originó. Pero si la idea fue inicialmente mía o de Allen Eskew o de Malcolm Heard, no estoy seguro; posiblemente fue de ellos.*

Esta aseveración, creo, es muy importante por diversas razones. Primero, describe claramente el proceso de diseño que se siguió durante el proyecto. Parece que existió una clara comunicación entre todos, donde particulares discusiones llevaron a tomar decisiones que no podrían atribuirse a ninguna persona en específico. Segundo, refleja ciertas decisiones básicas que aunque incluyeron a otros, reflejan la importancia de Charles Moore en el nacimiento de las nuevas ideas.

Charles Moore ha establecido una serie de principios en su trabajo³. Estos principios refuerzan la importancia de que los edificios tengan algo que decir de sí mismos, su lugar, su tiempo, además de hablar de los que los hacen y los viven. Deben incluir propiedades tales como personalidad refiriéndose al mundo de nuestro alrededor en términos físicos; con cualidades tales como abajo, arriba, frente, atrás, derecha, izquierda, etc., y en términos psicológicos propiedades de concretarnos a nuestro pasado, a nuestros sueños y miedo, en otras palabras, a nosotros mismos.

2. Propuesta de Roberto Brambillia: Planta.

3. Propuesta de Roberto Brambillia: Perspectiva.

4. August Pérez and Assoc. Propuesta para el concurso: Planta.

5. August Pérez and Assoc. Propuesta para el concurso: Perspectiva.

6. Charles W. Moore Assoc. Propuesta para el concurso: Planta.

7. Charles W. Moore Assoc. Propuesta para el concurso: Perspectiva.

8. Croquis: Esquema Charles W. Moore.

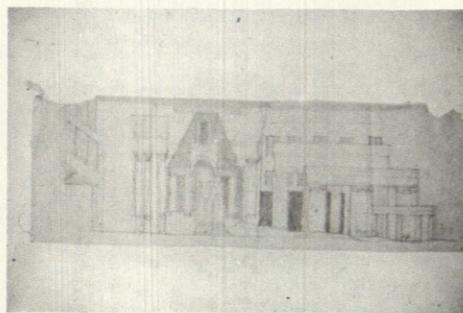
9. Segunda maqueta: Charles W. Moore.

10. Primer esquema: Charles W. Moore.

11. Vignola: Voluta (cinco órdenes de arquitectura).

12. Pruebas del agua como elemento arquitectónico.

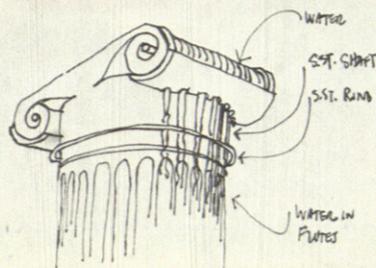
13. Esquemas sobre los efectos del agua.



8

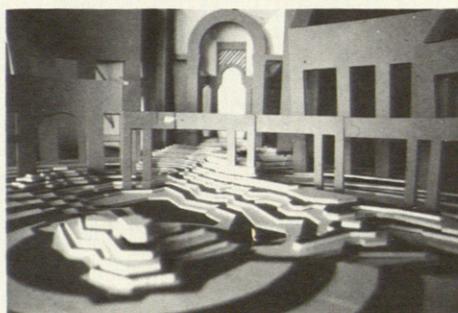


10

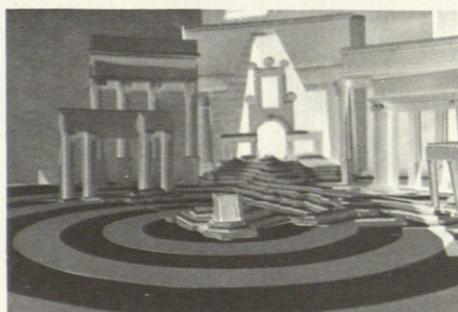


12

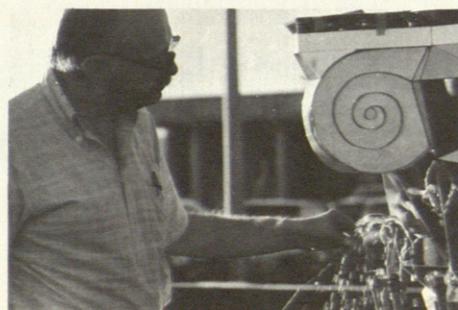
61



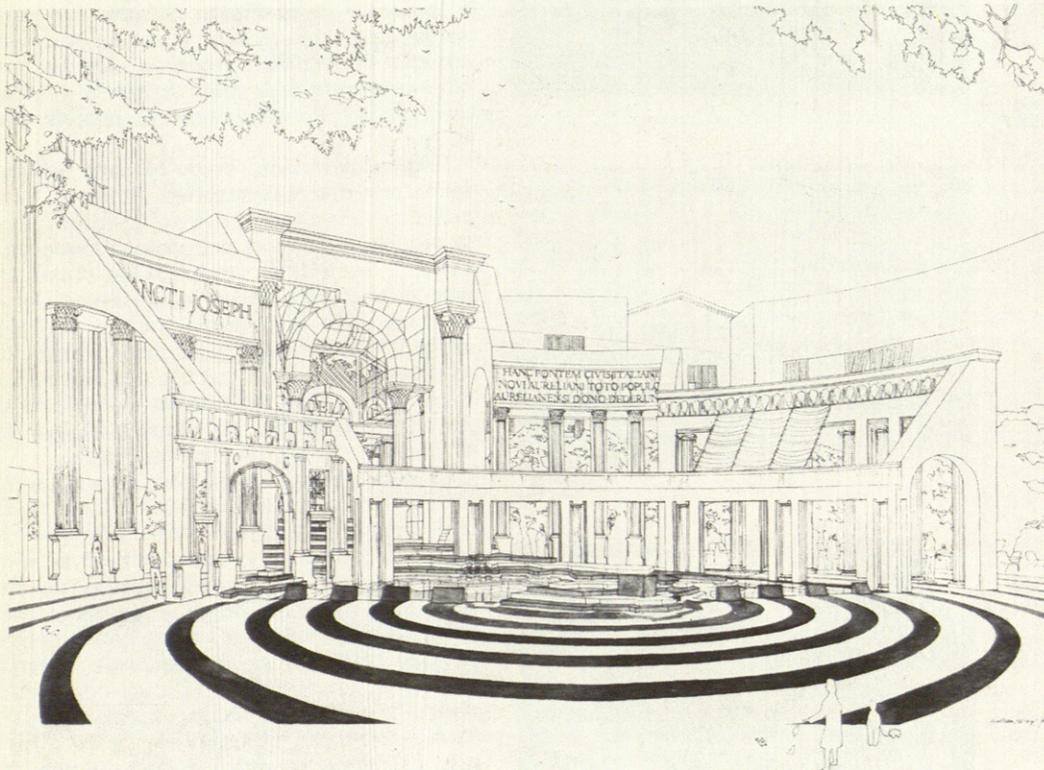
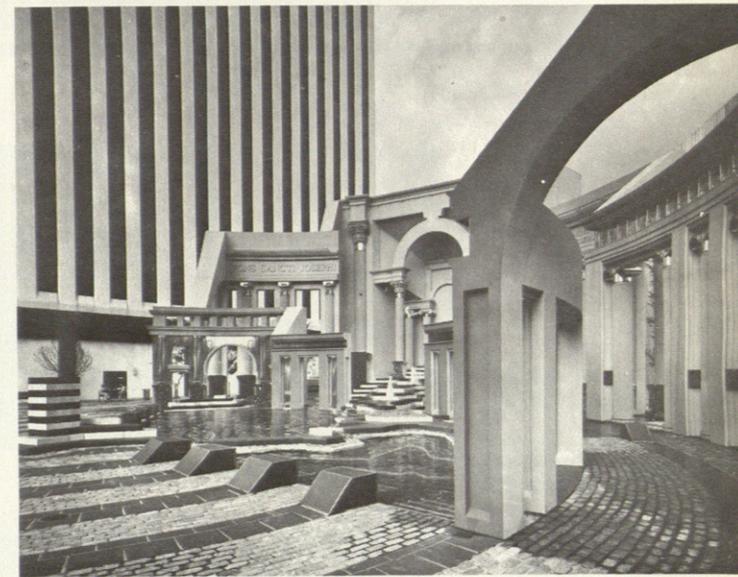
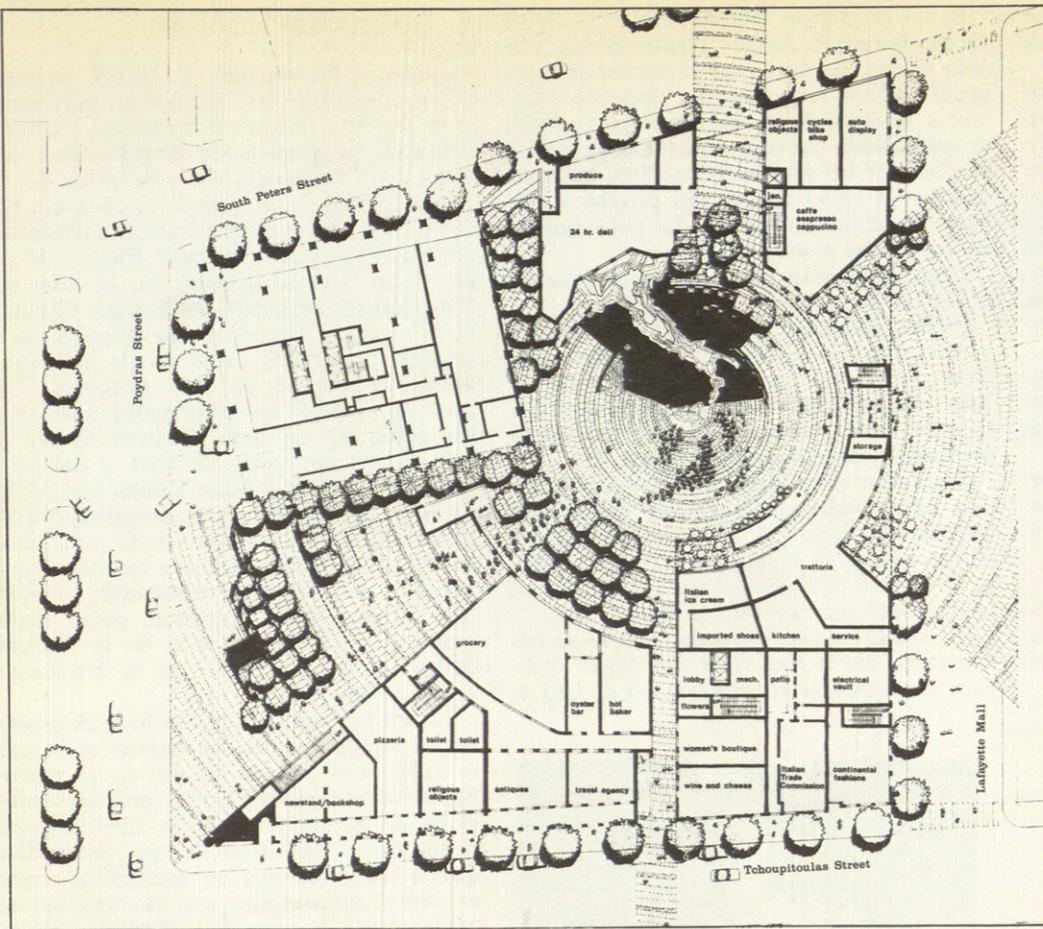
9



11



13





Este primer esquema para lo fuente St. Giuseppe, que vino a ser conocida como Piazza D'Italia, se centra en el pavimento de la plaza circular liberándose para formar las naves Adriático y Tireno, además de mediante peldaños formar referencia geográfica de Italia por encima del nivel del agua. Dichos peldaños se definirían más tarde en mármol blanco, pizarra, cantos rodados y láminas platinadas.

Estratégicamente el centro de los 30 metros de radio de la plaza se encontraba situado en algún lugar de las montañas de Sicilia. Se incrementó la influencia siciliana en la comunidad italiana colocando un podium para conferenciantes encima de Sicilia.

4. La evolución del esquema

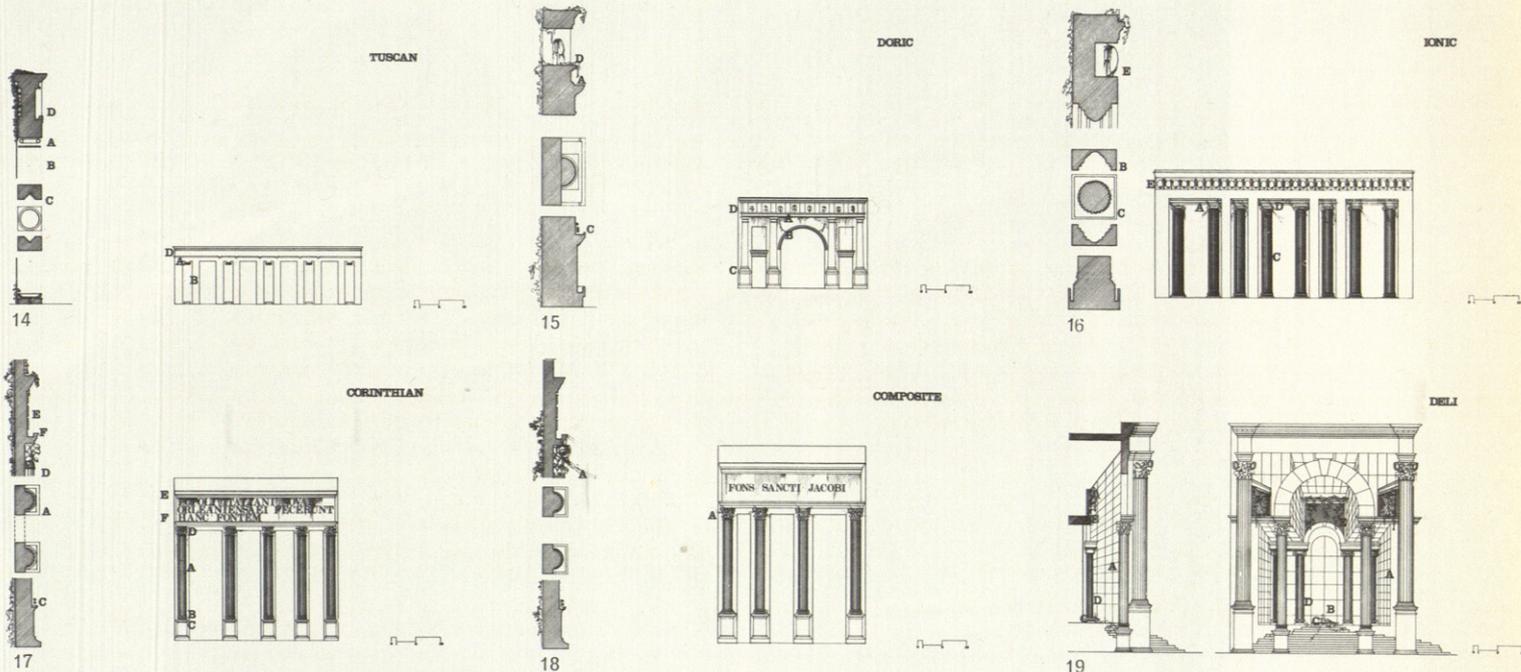
Después de que las decisiones en cuanto a la forma y metáforas de la fuente St. Giuseppe, existió una necesidad de que el agua actuase como *elemento arquitectónico*. Habría agua a nivel de suelo para tocar, salpicar y nadar, además de a distintos niveles conseguir efectos de cultura, que además pudiera verse el agua y oírse a distancia, que se moldease y se tratase.

El primer esquema (mediados de 1975) consistió en una serie de paredes paralelas con intención *italianizante* que se había expresado en el modelo previo mediante fotografías pegadas con los cinco órdenes de Vignola (fig. 8). Después de

llevarse a Nueva Orleans se notó que en dicho esquema contrastaban demasiado las rígidas paredes paralelas con la riqueza de la forma de la fuente, además de reflejar solamente los llamados *goodies* en vez de convertirse en una pieza de arte moderno propiamente dicho.

Las decisiones que se siguieron fueron:

1) Reinstalar el pavimento de bandas elípticas usadas por otras entradas de la competición convirtiendo en bandas circulares con alternancia de luz y sombra (blanco y negro). 2) Abastecer al fondo de la fuente en algún espacio comercial que pudiese actuar, desde la plaza, como fondo (fig. 10) y desde dentro que se pudiese visualizar la forma de Italia en el suelo de la plaza.



14. Progressive Architecture: Award.

Pared toscana.

15. Progressive Architecture: Award.

Pared dórica.

16. Progressive Architecture: Award.

Pared jónica.

17. Progressive Architecture: Award.

Pared corintia.

18. Progressive Architecture: Award.

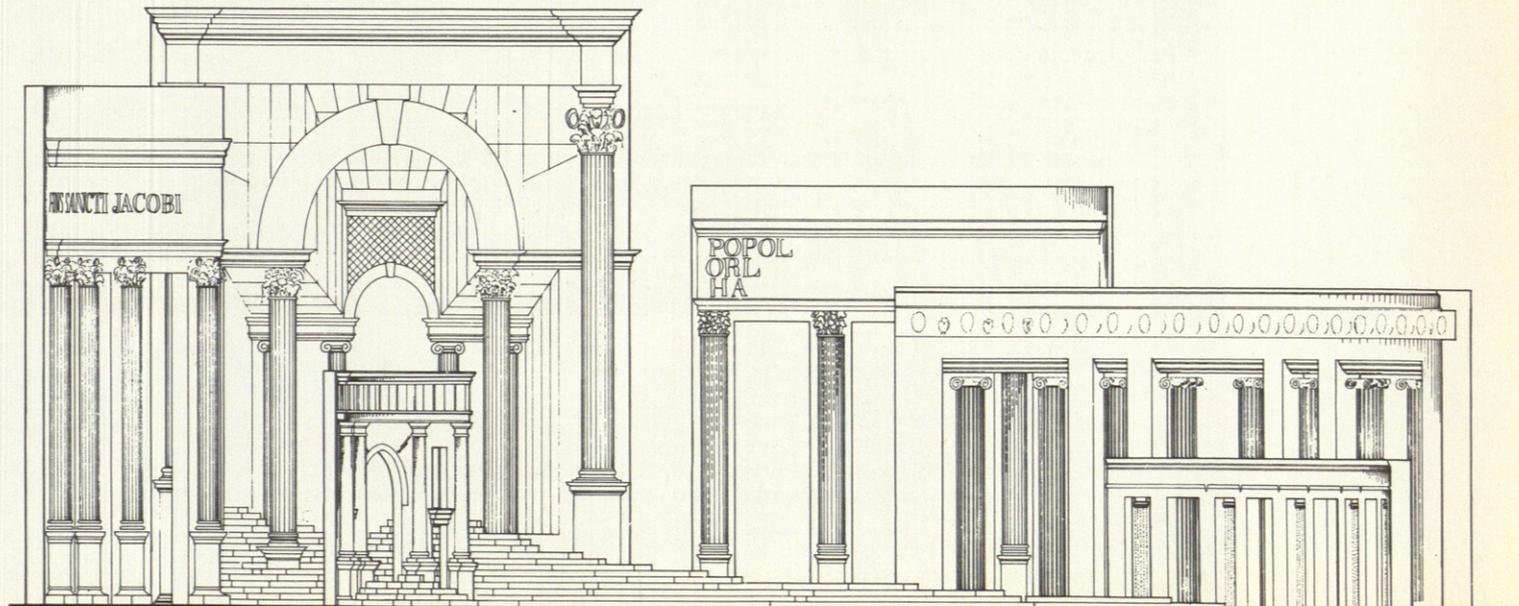
Pared compuesta.

19. Progressive Architecture: Award.

Pared deli.

20. Progressive Architecture: Award.

Alzado.



20

El esquema siguiente muestra segmentos de paredes con arcos siguiendo el desarrollo circular del pavimento (fig. 9). Es cuando surgió la idea de que dichas paredes deberían usar como metáfora los cinco órdenes de Vignola (fig. 11). Al mismo tiempo empezaron los contactos con Kim Lighting Inc. para ver la posibilidad de que segmentos de pared podrían ser elementos de agua. C. Moore estaba ansioso de expresar mediante agua los cinco órdenes. Las tempranas discusiones sobre las posibilidades de reproducir mediante agua las hojas de acanto de los capiteles (*¿Que quiere usted agua que parezcan hojas?*) (figs. 12 y 13) fue excitante y pienso que estimulante para todos nosotros y el intento de usar agua con todas sus propiedades *mágicas* en vez de lo que normalmente se ha venido usando, en decoración clásica, la piedra. Fue con la creación de los dibujos para dichos efectos cuando la noción del agua como sustituto de la decoración clásica tomó su forma (figs. 14 a 20).

A pesar de las limitaciones tecnológicas, estos intentos de diseñar con *agua* resultaron a nuestro parecer bastante conseguidos.

El proyecto se mandó al mismo tiempo al P/A Design Awards y a los representantes de la ciudad y comunidad italiana de Nueva Orleans para una respuesta final. Con la sorpresa de todos el proyecto salió triunfante en los dos sitios. (P/A Design Award in Urban design JAN 1976).

5. Reproducción y abstracción

El lenguaje arquitectónico de la plaza de Italia está basado en la evolución de la arquitectura clásica de Occidente. Reconoce el significado del papel desarrollado por sus elementos tales como el de la pared, columna, basamentos, capiteles, cornisas, etc. Reconoce el poder del agua, que de una forma suaviza y de otra vigoriza la importancia de dichos elementos arquitectónicos.

El proyecto recoge una comprensible sintaxis en la que basar su metáfora. Parece una fuente clásica, tiene suficiente reconocibilidad como espacio realizado con elementos clásicos de arquitectura como para hacer sentir a la comunidad italiana cierta pertenencia en vez de ser solamente mera colección de formas y contornos como resultado de la abstracta creación de un diseñador, pudiéndose sólo apreciar como composición cuando en realidad dicha pertenencia viene marcada por las cualidades semióticas de la plaza. La plaza tiene suficiente creatividad para que sea más que una mera réplica haciendo que la mente de cada uno se

refiera al pasado al mismo tiempo que recuerda que es un espacio especial realizado en 1978 con la combinación de los gustos y apetencias de las personas y diseñadores involucrados.

Establece, según Charles W. Moore, la arquitectura como actividad principal para crear espacios que las personas habiten, espacios que nos hablan de nosotros mismos; que nos digan dónde estamos, qué pensamos y creemos y de cómo todas las personas se juntaron para que con la energía necesaria realizar el espacio que finalmente existe.

Fue interesante notar el poder del lenguaje arquitectónico. Como las paredes con sus clásicos elementos fueron suficientemente familiares para suscitar un entendimiento por parte de las entidades oficiales y de la comunidad italiana. Existía alguna preocupación, de todas formas, de que estilo *no modernista* pudiera y fuese visto como un intento de patrocinamiento por parte de la comunidad italiana. Por lo que se decidió quitar los murmullos diseñados para los tímpanos de la pared dórica sobre los que existían comentarios de que eran *demasiado*, fueron reemplazados por medallones, que si en un principio se pensó en que llevarán cabezas de perros escupiendo agua, se dejó sin diseñar. Esto se convirtió en medallones con sobredimensionadas cabezas de Charles W. Moore con un pitorro de agua en la boca y sin que lo supiéramos fueron colocados antes de nuestra visita a la obra en junio de 1978, en la que trataríamos de sincronizar todos los efectos del agua. Este detalle se consideró como un tributo de los otros diseñadores para Charles Moore en recuerdo de la agradable experiencia que resultó ser el *hacer la Piazza D'Italia*.

6. Percepción final

Los colores escogidos con idea de desvanecimiento aumentan esta sensación. Tonos grises, desde oscuros a claros, conducen al visitante hasta el centro, donde puede moverse y encontrarse rodeado de una rica amalgama de colores tierra, empezando por un color ladrillo en la pared toscana hasta un brillante luego desvanecido ocre en la pared de los Alpes. La relación de los cinco órdenes de arquitectura con las paredes fue uno de los puntos que más reforzó los lazos de camaradería entre los diseñadores. Los normalmente establecidos órdenes toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto se convirtieron en seis con los *irreverentes nombres de Tucson, Dork, Ironic, Carpathian, Composite* y, finalmente, el *Deli*, para expresar el espacio que detrás de la fuente estaba di-

señado originalmente para ser un enorme *Delicatessen* italiano y que en los primeros dibujos para la pared de los Alpes venía representado por chorizos, jamones y canelones colgando.

Una vez que se decidió de que un mayor caudal de agua debía existir en la parte superior de la fuente con forma de Italia. Se necesitaba que algo canalizase dichas aguas hacia los mares. La metáfora geográfica se extendió al incluir exagerados lagos en la parte superior e imágenes del Po, Tiber y Arno se crearon para canalizar el agua hacia dichos mares donde se recibe para servir de nuevo como fuente de los ríos.

La plaza en su versión final será vista desde las calles adyacentes como un agrupamiento de lo siempre viejo con algo nuevo. Las fachadas de algunos de los almacenes se mantendrán mezcladas con partes de construcción nueva que indicarán en dichas fachadas que algo nuevo está ocurriendo. La diversificación de las fachadas en lo largo de Poydras St., la embocadura enmarcada por el campanile en la esquina de Poydras St. y Tchoupitoulas y el templo de acero y hormigón actúan como símbolos de entrada en el camino hacia el corazón viviente del proyecto: la Piazza.

Ronald Filson.

Adaptación al castellano:
Gabriel Allende

NOTAS

- 1 Charles W. Moore participó en el concurso con su oficina. Siendo más tarde al requerirse su colaboración para el proyecto final de la Piazza cuando incluyó la participación del Urban Innovations Group, dado que en aquel entonces él había pasado a formar parte del profesorado de UCLA.
- 2 Ver Martin Filler, *The Magic Fountain*. «Progressive Architecture». Nov. 1978. A+U. Extra Issue. Pág. 7.
- 3 Aparecen por primera vez en una edición especial de «L'Architecture d'Aujourd'hui» (may 1977) sobre su obra.

Del encanto de los geodos y huevos de pascua rusos a la correcta sorpresa en la arquitectura; Charles W. Moore

Gabriel Allende. Arquitecto por la ETSA de Madrid 1976. Desde 1977 estudia en la Universidad de California en Los Angeles.

Definir mediante un título una postura o ideología específica con la que afrontar las distintas posibles soluciones que la Arquitectura puede ofrecer a cada problema sería pecar de ingenuo. Trato con ello de expresar parte de la adopción que Charles Moore hace de las cosas corrientes, en este caso dos de sus objetos favoritos: los geodos y los huevos de Pascua rusos.

Objetos simples y bastos en el exterior y cristalinos y mágicos en el interior. La apropiación llega a culminar en el intento de ver una miniaturización del cosmos en los huevos de Pascua rusos con una superficie sirviendo en el exterior y un espacio servido en el interior.

Como discípulo de Louis Kahn y siguiendo los consejos de uno de sus autores favoritos, T. S. Elliot: *El mal poeta toma prestado, el buen poeta roba*, realiza la apropiación del definido espacio sirviendo

de Kahn (columnas) que mediante una continuidad en el plano lo cede a la pared perimetral. Dicha categorización estará presente desde los primeros trabajos de MLTW (Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker), 1962, así en su propia casa en Orinda, California, 1962 (fig. 4), expresa dichas ideas con una característica más que es la doble definición del espacio interior como servido y dominio, estableciendo dos edículos que satisfacen las necesidades de sentirse *centrado*, terminología usada por los bailarines cuando tratan de medir su posición relativa en el espacio¹.

Esta extensión del espacio sirviendo será característica no sólo de las corrientes post-metabolistas en Japón, con las que, según Kazuhiro Ishii, se pasa de la representatividad de la columna como símbolo (santuario de Ise, Japón), al empleo de la pared como elemento coordinador de las

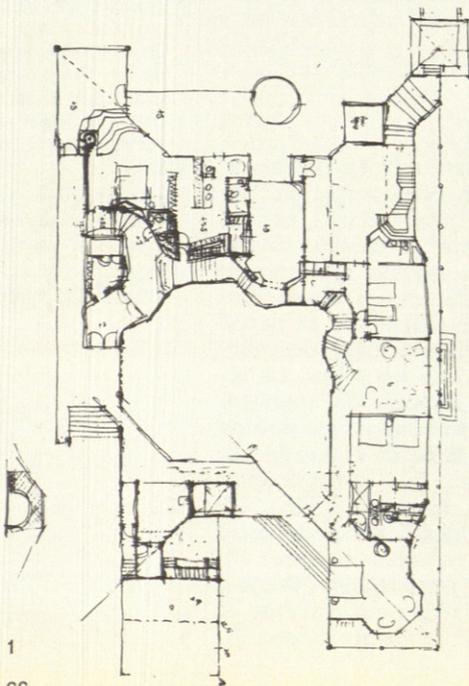
posibles connotaciones con el pasado, sino también de la reciente, pero posiblemente vieja, corriente post-modernista, en donde dicha definición del espacio cobra mayor vigor, aunque a veces llegue a quedar oculta ante el expresionismo de la *ornamentación*.

El establecimiento del edículo como elemento principal de su arquitectura puede tener dos fuentes originarias. De un lado está la captación de lo ordinario, el inmenso placer que puede producirle lo que le resulta familiar.

La aseveración que hizo R. Venturi² a finales de los años, *La calle principal es casi perfecta*, ofrece un reforzamiento en el entonces creciente credo que poseía Charles Moore de que una arquitectura habitada debe surgir de lo que resulte familiar.

Ejemplo de este uso lo tenemos en los innumerables testimonios que sobre sus

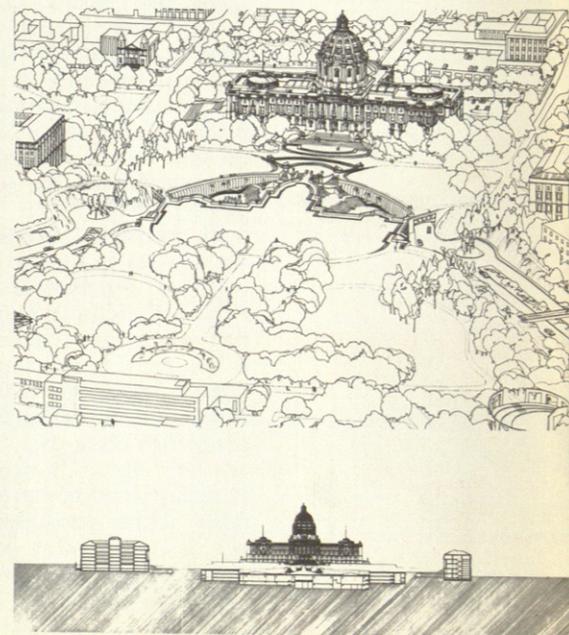
1. Casa en Aspen. Diseño Museo J. Soane. Londres. Edículo sobre el espacio central.
2. Arquitectura Popular, Guanajato, México.
3. Minnesota Terratecture (concurso), 1977. St. Paul. William Turnbull, Ronald Filson, Barton Phelps, Nicholas Pyle, C. W. Moore.
4. Casa de Charles W. Moore en Orinda, California, 1962. Dibujo William Turnbull.
5. Edículos sobre tumbas en Cuernavaca, México. Foto Charles W. Moore.
6. Librería de la Casa 1978, Construcción 1979. Charles Moore, UIG, William Turnbull, MLTW/ Turnbull Assoc.
7. Casa Moore (Renovación). New Haven Connecticut, MLTW, 1966.
8. Schuspielhaus, Berlín (1819-21). K. F. Sdrikel.
9. Iglesia en Sonora, México (Foto C. W. Moore).
10. Leeburg, Va. Oakhill, 1819. Thomas Jefferson.



1
66



2



3

viajes a registrado mediante fotos y dibujos. Así, en la miniaturizada arquitectura de un cementerio de Cuernavaca, México, el edículo surge como elemento contenedor de nuestros *sueños* (fig. 5).

La segunda fuente originaria de inspiración la podíamos establecer en lo que él define como conexiones. Conexiones que las cosas tienen con el todo: teoría desechada por los arquitectos a principios de siglo al declarar su independencia del pasado y su fe en el futuro tecnológico mal entendido. Arquitectura que no atrae a las personas y edificios con lugares específicos, brisas, materiales o la historia de la superficie de la Tierra.

Para Charles Moore dichas conexiones representan no solamente una necesidad psicológica sino un eminente acto económico y sensible para encontrarnos a nosotros mismos en el espacio y tiempo, salvando las construcciones que del pasado poseemos, gozarlas y al mismo tiempo entenderlas, observarlas en su buen funcionamiento como el control del clima mediante baja energía y llegar a emularlas. Para él el hecho de reverenciar dichas construcciones no representa un acto de negación de nuestra existencia (fig. 2).

Estas conexiones se reflejan de nuevo en su etapa en Yale en la renovación que hace de su propia casa en New Haven (figura 7) en 1966. En dicho proyecto la envoltura exterior es respetada, incluso remarcada, para pasar a un espacio interior donde una triple disposición de espacios servidos mediante edículos expresan la desaparición de la columna como referencia sirviendo y paredes perforadas según distintas percepciones que perpetúan dicho cometido.

No cree, sin embargo, que la Arquitectura sea la resultante del cándido apropiamiento de otras sociedades, pero sí que

nos puede dar la oportunidad de empezar nuestra arquitectura desde sitios que parezcan y resulten agradables.

Robando otra vez de T. S., Eliot establece que *el cometido del artista (leer arquitecto), mediante el desarrollo de un orden real, es dar al perceptor (leer habitante) una organización real, una visión de orden de la realidad.*

Para él, al establecer sus usos (apropiaciones) del pasado existen dos etapas claras y diferenciadas de influencia directa en nuestros sistemas de educación. La primera establece un orden natural donde el mundo habría sido ordenado para ser habitado por el cuerpo humano y su memoria, siendo comprensible para una persona que lo que existía a la derecha difería de aquello de la izquierda y lo que hubiese delante era distinto de lo de detrás y que lo que había arriba tenía distintas connotaciones que lo de abajo. La segunda que identifica con la etapa del *alumbramiento* sustituye sistemas para de forma más precisa localizar al sujeto, pero que pierde en el proceso cualquier sensación de relación entre el observador, el usuario-habitante y el objeto.

La intención de dar al perceptor un orden de la realidad es una constante en su trabajo, en el que baraja distintos estados de orden. Dicho proceso de abstracción culmina posiblemente en la propuesta para el concurso Minnesota 1977 (figura 3), donde la resolución del espacio público expresa una abstracción de la fachada del edificio del capitolio existente como referencia del orden real. Quedan entremezcladas las tres medidas que de la forma en sí misma existen para Moore³. La que todos compartimos (Archetypal), las que compartimos con una cultura (cultural) y aquellas que son productos de nuestros recuerdos.

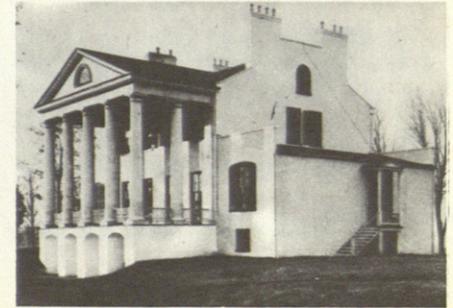
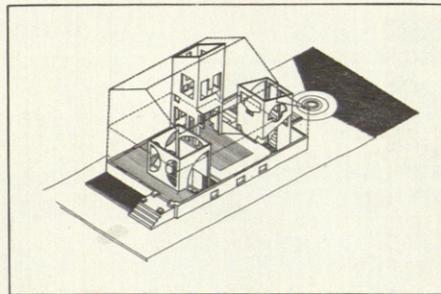
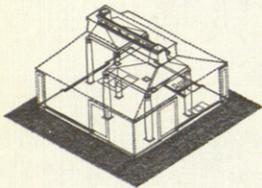
El espacio en sus proyectos surge como una captación de la continuidad del espacio ya existente, siendo producto del diseño su reconocibilidad, dicha propiedad de recorrer sería una respuesta a las percepciones dimensionales de sus habitantes.

Su huida de la rígida malla cartesiana y el ángulo recto no es más que su creencia en un espacio que pueda entenderse, una vez diseñado, desde el punto de vista de la persona que percibe dicho espacio y no que sea la resultante de una nueva abstracción matemática.

He escogido un proyecto reciente en Aspen, Colorado, y cuya construcción empezará en 1979 para reflejar no solamente parte de dicha apropiación de espacio sino la importancia que para una reconocibilidad existe en el proceso del diseño. El fallo o la mala apropiación siempre surge durante el proceso, siendo menos importante el comienzo si dicho proceso fuese correcto. Así, en uno de los primeros croquis (fig. 6) de dicha casa, podemos ver superpuesta una cubierta convencional a cuatro aguas y a 45°, de la que se va recortando un espacio que expresará la reconocibilidad del esquema final. (El proceso siempre fue real.)

Charles Moore ha sido acusado constantemente de ser un arquitecto *irracional*, por lo que expresa su convencimiento sobre la existencia de impostores en la casa de la razón, siendo para él lo opuesto de lo racional, no lo irracional, sino lo real.

La apropiación de lo popular y lo cultural viene estableciendo un cierto paralelismo en su obra. De los edículos de la figura 5 podíamos pasar a la librería de la casa (museo) Soane, en Londres (figura 1). O el paralelismo existente entre las cara-fachada-edificio de la Shauspielhaus, de Sdrinkel (1819-21) (fig. 8), o una iglesia en Sonora, México (fig. 9) (fotografiada



por C. Moore en uno de sus viajes). O la Lleburg, Va. Oakhill de Thomas Jefferson (fig. 10). O su Rodes house en Los Angeles (figs. 11-12).

Martin Filler añadirá a las fuentes de inspiración de C. Moore la cultura romana, en especial la influencia de la Villa Adriana, como en el caso del proyecto para la Piazza D'Italia en Nueva Orleans, donde el espacio público trata de abstraer la organización en plata del Teatro Marítimo de la Villa Adriana⁴. Al mismo tiempo, hace hincapié en la relación directa de la arquitectura popular y tradicional de California con México.

Puede que haya que entrar en aspectos de personalidad a la hora de explicar ciertos detalles, como el ansia de coleccionar objetos que en su mayoría podrán clasificarse de juguetes (desde animales en madera a soldados de plomo). Dichos objetos tratan de mantener viva una infancia no tan lejana. El afán de proveerse de unos objetos que podrían pasar desapercibidos para otras personas, le ofrecen la posibilidad de posesión del tiempo, de las vidas, sueños e ilusiones de otras gentes (fig. 13).

La inclusión de objetos de específico carácter psicológico (relacionados con sus propietarios) es otra característica de su obra.

Dichos objetos aparecen incluso salpicando sus dibujos. Una axonométrica de la adición que realiza para su casa en Orinda, California, nos muestra claramente dicha intención (fig. 16).

Muchas veces todo un proyecto representa la idea de objeto en sí mismo tratando de cambiar la idea de percepciones pequeñas y complejas hacia una percepción global y simple. Disneylandia siempre le ha entusiasmado y no son pocas

las veces que lleva a estudiantes con él a verla. Su proyecto Casa de muñecas (El castillo) (fig. 14), realizado en 1974, encuentra su paralelismo en el castillo de la tierra de las fantasías en Disneylandia.

El objeto en sí cobra el carácter de *elementos arquitectónicos*, la búsqueda de utilización de nuevos *elementos* hace que el agua cobre un carácter primordial en la concepción final del proyecto de la Piazza D'Italia en Nueva Orleans (77-78).

Hasta ahora he tratado de interpretar ciertas características o constantes que pudiesen ayudar a desnudar la arquitectura de la *Inmaculada Colisión*, puede pecar de cierto esoterismo, creo que la exposición de sus cinco principios⁵ servirán para acabar de definir su postura personal ante la Arquitectura.

La Inmaculada Colisión está basada en que si dos planos que forman un sistema chocan para ganar energía una y otra vez, en lugar de destruirse dicha colisión serviría como instrumento de diseño «exterior» en nuestras manos.

En realidad dicho argumento trata de resolver la continuidad de los espacios *identificados* y trata de acotar con una nueva acepción la problemática de la unión existente en las puras formas geométricas de Kahn. La solución de la Heady House (1975-76) a su casa existente en Orinda, California (fig. 18), viene a expresar dicho concepto.

Los principios expresan, en su mayoría, un estado de ánimo, una manera tan real de ver y entender las cosas que pasan la frontera misma de una profesión y aparecen como los sueños reales de un personaje cuya necesidad no es sólo el disfrutar de la arquitectura, sino hacer que el que *habita* y el que *percibe* disfruten con él, Charles W. Moore.

Principio I

Si vamos a dedicar nuestras vidas al *hacer* de edificios, tenemos que creer que son necesarios, que viven y que hablan. De ellos mismos, de sus creadores y de sus habitantes y que pueden almacenar energía y ser cuidados por parte de sus creadores y habitantes al mismo tiempo que devolver dicha energía aumentada.

Principio II

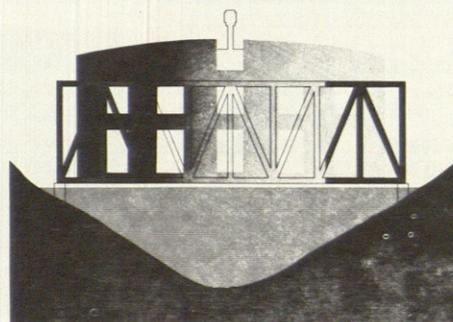
Si los edificios han de hablar tienen que tener libertad de expresión. El gran peligro que corre la arquitectura es que la gente pierda interés en ella. La cantidad de cosas que los edificios han podido decir en el último medio siglo se han devaluado de tal forma que queda poco para la sorpresa o enjancanto.

Si la arquitectura ha de sobrevivir en la conciencia humana, las cosas que los edificios pueden decir, sean melancólicas o tristes, o juiciosas, o fuertes, o suaves, o heréticas, o estúpidas, deben responder al amplio espectro de las emociones humanas.

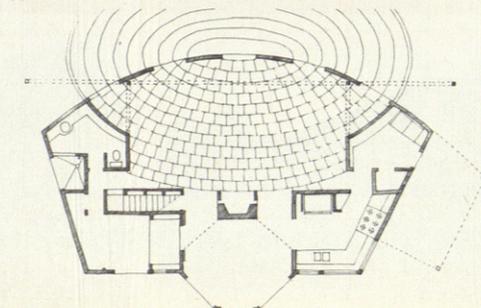
Principio III

Los edificios deben ser habitados por los cuerpos, pensamientos y recuerdos de la humanidad. La necesidad de habitar, poseer y proteger una parte del mundo, para acomodar un interior y distinguirlo del exterior, es una de las básicas necesidades humanas, pero que ha sido hasta ahora tan frecuentemente frustrada que necesita alguna ayuda y sustitutos que puedan mantenerla en pie (columnas o chimeneas) o crecer y fallecer (plantas) o

(Sigue en página 81.)



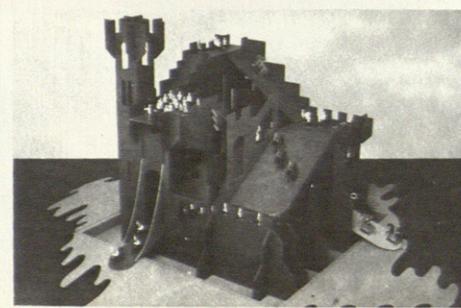
11



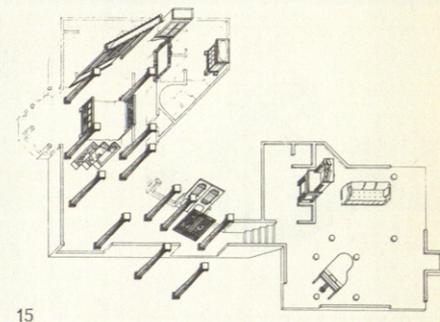
12



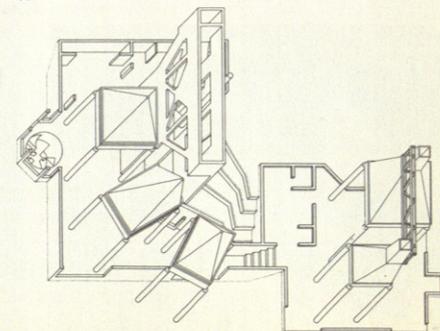
13



14



15



16

11-12. Rodes House, 1975.
Las Angeles, CA.

13. Objetos personales de
C. W. Moore
(Foto G. Allende).

14. Doll House (castillo),
1974. C. W. Moore, Robert
Yudell, Color Tina Beebe.

15. Axonométrica Casa
Moore (adición) 1975-76.

16. Heady House (adición).
Orinda, California, 1975-76.

C. W. Moore. Ron Filson,
UIG con Barton Phelps
y Joan Ruble.

A la confusión creada por la opinión pública en torno al Plan Especial de Madrid al meter en el mismo saco las alegaciones y opiniones en contra, independientemente del sentido y el cariz de éstas, donde se valoran de igual modo las que lo critican, porque ataca los intereses inversionistas o corta las expectativas especuladoras de sus alegantes, las que lo critican por su ambigua redacción e imprecisiones, y los que lo hacen por considerar que el Plan tal como ha salido a información pública se ha quedado corto en sus objetivos y confuso en su aplicación, se añade la confusión creada desde el propio Ayuntamiento al ocultar, incluso en el Expediente Completo de Información Pública, el antecedente *Plan Especial de Protección del Conjunto Urbano de Madrid* rechazado por éste y haciendo pasar por autores del Plan aprobado *Plan Especial de Protección y Conservación de Edificios y Conjuntos de Interés Histórico Artístico de la Villa de Madrid* al equipo redactor del primero, que no ha tenido nada que con la redacción de este último y del que se desconocen sus autores. Por lo que creo conveniente exponer, aunque muy someramente, el proceso de elaboración de dichos planes.

El origen del Plan Especial está en el *Precatálogo de Edificios y Conjuntos de Madrid*, que, como iniciativa personal de los arquitectos de la Zona Histórica de la Gerencia Municipal de Urbanismo, se elaboró a lo largo del año 1977, aprobándose el 20 de septiembre de dicho año. El Precatálogo, en resumen, consistía en un inventario de elementos urbanos divididos en tres categorías, los elementos protegidos por planeamientos anteriores, los de carácter singular sin protección anterior y los de carácter ambiental. Sobre los elementos de las dos primeras se suspendieron todas las licencias de demolición y sobre los ambientales se permitió el derribo, pero después de una información completa, tanto del edificio como del proyecto del sustituido y un informe favorable de la Zona H de la Gerencia.

El Precatálogo tenía un período de validez de un año, hasta el 9 de noviembre de 1978, período en el que había que redactar o un Catálogo definitivo o un Plan Especial que recogiera las alegaciones producidas, que en el largo período que estuvo en información pública, casi diez meses, solamente se presentaron 377, de las que se manifestaban en contra únicamente 183 alegaciones. Al acabar este período de un año tendrían que concederse las licencias solicitadas si no estaba aprobado el Catálogo. El nuevo equipo municipal se decidió definitivamente por un Plan

Especial de Protección que incluyera el Catálogo definitivo, que encargó sin previo concurso a la empresa VIASA, desvinculándolo de esta forma del equipo de Gerencia autor del Precatálogo. Conflictos posteriores en el seno de la propia Gerencia hacen posible que el Plan Especial pase a un equipo mixto de técnicos de la Gerencia, de Coplaco y exteriores que garantizaban la línea ideológica comenzada en el Precatálogo y la empresa VIASA continúa en el tema como equipo auxiliar de servicios.

El equipo definitivo que, dirigido por Juan López Jaén, estuvo compuesto por los arquitectos Enrique Balbín, como secretario técnico; Enrique Bardají, Javier García Quijada, José Luis García Grinda, Alberto Humanes y Luis Moya, como equipo básico, y Carlos Malibrán, Angel Sanz, Javier Aguilera, Felipe Prieto, como equipo complementario, además del abogado Carlos Alfonso y el ingeniero Arturo Soria, comienza a trabajar durante el mes de julio obteniendo, en el corto período de tres meses, la redacción completa del *Plan Especial de Protección del Conjunto Urbano de Madrid*, plan rechazado por la Comisión Informativa de Urbanismo del Ayuntamiento el 24 de octubre de 1978. En esta Comisión se encarga la redacción de un nuevo Plan Especial a un equipo desconocido de la propia Gerencia Municipal, que en el increíble espacio de una semana redactan el *Plan Especial de Protección y Conservación de Edificios y Conjuntos de Interés Histórico Artístico de la Villa de Madrid*, aprobado inicialmente en el Pleno municipal del 6 de noviembre de 1978, por unanimidad y sin discusión.

Este Plan, deducido del anterior, como se dice en su presentación, no mantiene de éste más que la estructura formal, la división en áreas homogéneas, el catálogo normativo y algunas ordenanzas; pero se ha variado fundamentalmente la filosofía de protección que guió al primero; se ha suprimido el nivel de protección más importante de éste, la Protección Básica; se han suprimido, asimismo, capítulos tan importantes como el Catálogo Informativo, el Estudio Económico y Financiero (al nuevo es difícil llamarle así), las Tramitaciones, la Programación de operaciones para introducir los contenidos y consecuencias del Plan Especial en el Planeamiento afectado (Plan General, Planes parciales, etc.), la Gestión General, las Mociónes para incorporación en la legislación urbanística, los Anejos de discusiones sobre marco legal y el Estatuto Sociográfico que redactaron Manuel Castells y Alfonso Alvarez Mora.

De todo ello, la pérdida más importante ha sido nuestra filosofía de intervención urbanística sobre un conjunto urbano consolidado, que se puede resumir en conseguir para la ciudad la prioridad de un *Estatuto de lo urbano*, expresado en la supremacía de lo que ya existe, de la ciudad en suma, sobre cualquier tipo de planeamiento ejecutado a posteriori sobre ella. Lo que supone el excluir radicalmente los criterios de urbanismo de *ensanche* de todo conjunto urbano consolidado, salvando con ello *el derecho de lo que está hecho, a no pasar a estar fuera de ordenación a posteriori, el derecho de cualquier zona urbana de no ver incrementado su natural nivel de aprovechamiento, que es precisamente aquel en que originalmente se hizo y, finalmente, el derecho de las poblaciones usuarias a no ser desplazadas de las zonas urbanas que utilizan o de los inmuebles en que residen en base a criterio alguno distinto de su propia elección.*

Este estatuto de lo urbano se recogía plenamente y se desarrollaba en ordenanzas en el nivel básico de protección, ahora suprimido.

El Plan Especial ahora en información pública, habiendo cumplido su objetivo primero de cortar las licencias indiscriminadas de demolición que se habían amontonado en el año de validez del Precatálogo, al mutilarle esta Protección Básica invierte el sentido de protección del plan anterior, que provocaba la inversión inmobiliaria en la reconstrucción y rehabilitación de los edificios de la ciudad, ya que al quedar libre de protección todo el territorio municipal exterior al perímetro protegido por la Ordenanza de Protección Genérica, se va a dar el hecho de la paralización en el interior de dicho perímetro y la gran inversión en el resto, con lo que los efectos del Plan pueden ser más destructores que protectores. Si a esto añadimos la falta de un estudio económico y financiero serio que potencie la actividad privada dentro de los objetivos de protección del Plan y los capítulos suprimidos que garantizaban el desarrollo y el seguimiento posteriores de éste, creo que las incoherencias y ambigüedades del *Plan Especial de la Villa de Madrid* se arreglarían sin más que sustituirlo completamente por el *Plan Especial de Protección del Conjunto Urbano de Madrid*.

*Juan López Jaén y Alberto Humanes
en nombre del equipo que redactó
el Plan Especial de Protección
del Conjunto Urbano de Madrid.*

Auditorio Manuel de Falla

José María García de Paredes. Nace en Sevilla en 1924. Arquitecto por la ETSA de Madrid 1950. Doctor Arquitecto 1966. 1955-1958, Gran Premio de Roma de Arquitectura y pensionado en la Academia de España en Roma. 1956, Premio Nacional de Arquitectura. 1957, Medalla de Oro en el XI Trienal de Milano. 1959-1961, Profesor encargado de curso en la ETSA de Madrid. 1976-1979, Catedrático interino en la ETSA de Sevilla.

**Comentarios
sobre el Centro
Manuel de Falla**

Josep Lluís Sert

Mirando a la colina de la Alhambra, del lado de la Vega, aparece el Centro *Manuel de Falla* como un conjunto de volúmenes bien definidos y diferenciados. Son éstos las envolventes de los Auditorios que predominan sobre volúmenes menores.

Tiene el conjunto una clara expresión geométrica, es un racimo de formas que ha crecido de dentro a fuera como las del recinto de la Alhambra.

Predominan los grandes muros ciegos, como en la Alcazaba y la torre de Comares.

Únicamente se abren al exterior, a la Vega, en las plantas, por terrazas, balcones y jardines.

Como la Alhambra, es el centro en su concepción básica totalmente diferente del noble palacio de Machuca, ejemplo del mejor Renacimiento, donde los interiores se sacrifican a las cuatro fachadas.

El conjunto, de nueva construcción, es nuevo sin preocuparse de parecerlo, sin tratar de impresionar al espectador ni dominar el entorno.

Los materiales empleados, debido al predominio del ladrillo y la teja, dan al conjunto tonos de tierra que evocan los de las antiguas construcciones.

La silueta escalonada de las cubiertas sigue la topografía del terreno. Pasados los primeros años, dará la impresión el Centro de ser parte integrante de un conjunto, de haber estado siempre allí. Lo plantado y lo construido se unen ya sin esfuerzo.

Las sorpresas de este conjunto, como debería pasar más a menudo, nos las reservan los espacios interiores.

Los Auditorios, receptáculos de sonidos y acogedores de multitudes, tienen medida y escala humana que dominan el gran espacio visualmente, dividiéndolo sin dividirlo. Lo más difícil de conseguir se ha conseguido con medios, a la vez, tradicionales y actuales. El Auditorio tiene una dimensión dominante, es vasto y abierto, pero articulado y compuesto de partes. Es todo lo acogedor y animado que puede ser un espacio de estas dimensiones, cerrado a la luz natural, rodeado de sol que nunca penetra. Todo se ha sacrificado a la perfección acústica. ¡Era tan fácil que resultase otro espacio, garage, tan frecuente en nuestras salas de espectáculos hoy! Sin embargo, éste es un espacio vivo cuando lleno de sonido y de gente, que son su animación.

Es monástico en su sobriedad y no tra-

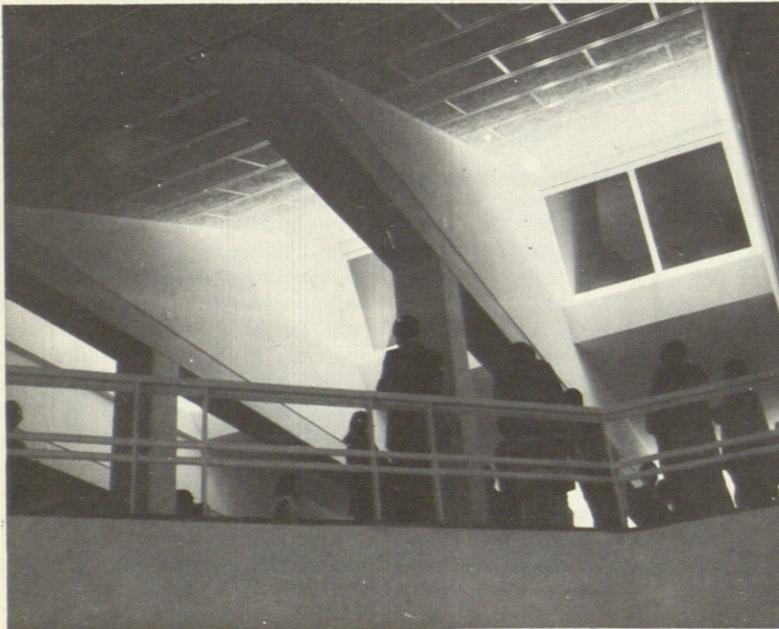
ta de evocar salas de concierto de otras épocas en un revivalismo fácil. Los sienas y los blancos predominan, siguiendo la más pura tradición andaluza. Las farolas poliédricas islámicas y andaluzas visten el espacio de gala y contribuyen a medir visualmente su profundidad, como sucede en algunas grandes mezquitas.

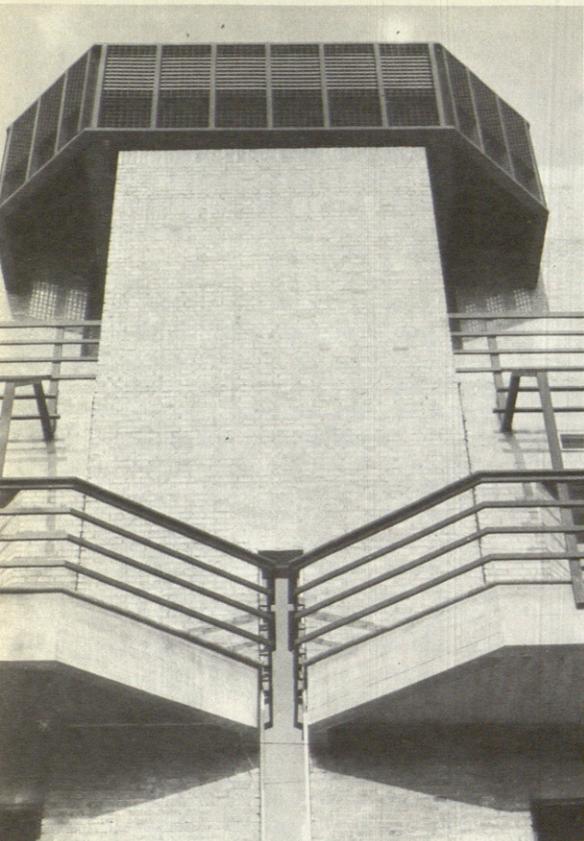
El vestíbulo es un espacio con dirección marcada, acentuada por las grandes vigas y las claraboyas, que hacen que los jardines acompañen al público hasta las puertas de los Auditorios. Los espacios menores, biblioteca, archivos, aulas, seminarios y estudios, cuidadosamente proporcionados, ayudan a dar mayor medida a los Auditorios. Exteriormente sirven de puente visual a las pequeñas construcciones de la Antequeruela.

El Centro *Manuel de Falla* es, además, un buen ejemplo en dos aspectos: se beneficia de la tecnología moderna más avanzada en las estructuras del Auditorio, en el uso del equipo mecánico necesario y, sobre todo, de los conocimientos acústicos más recientes. Hace el Centro uso de sus ventajas logrando se integren naturalmente en el diseño sin alarde de modernidad. Ello será una mayor garantía que esta arquitectura no pase de moda en poco tiempo. ¡Hay tantas construcciones, hoy, que llevan la fecha grabada en forma tan evidente!

Finalmente es, a su manera, un ejemplo de construcción que responde a una necesidad de hoy, disponer lugares de encuentro entre las artes y el público en general. Los cambios de estructura político-sociales requerirán se multipliquen en nuestras ciudades centros semejantes, siguiendo el irreversible proceso de democratización.

Cambridge, Mass., agosto 1978.





Auditorio Manuel de Falla en Granada, 1978

José M. García
de Paredes,
arquitecto

La idea del Auditorio *Manuel de Falla* se remonta al año 1962, cuando el Ayuntamiento de Granada decidió adquirir la casa donde habitara el compositor durante casi veinte años. Donados los muebles y objetos por sus herederos, fue restaurada exactamente igual que era antes de marchar Falla a la Argentina en 1939 y convertida en Casa-Museo de excepcional autenticidad. No obstante, en esta pequeña casita no había la posibilidad de desplegar todo el material bibliográfico disponible, y, al mismo tiempo, la íntima relación que existió entre el maestro y la ciudad sugería la creación de un centro en que esta relación se manifestara con una mayor proyección intelectual.

El emplazamiento elegido, los cármenes de Matamoros, Santa Rita y Gran Capitán, se hallan situados en la colina de la Alhambra en su vertiente denominada Antequeruela, hacia la Vega. Afortunadamente desde la Alhambra no se verá el Auditorio, con lo que no se altera el equilibrio arquitectónico del conjunto de palacios árabes y de Carlos V, pero sí será visible desde la ciudad baja, originando una serie de problemas de cierta entidad: había de dar forma a una construcción que se *posara* sobre la Antequeruela sin dañarla, y que se integrara plenamente en ella con respeto absoluto a su entorno y su arbolado, incluso utilizando éste como planos vegetales de veladura respecto a los volúmenes más importantes del Auditorio.

La determinación de su aforo fue uno de los puntos clave del problema: en efecto, por una parte el Auditorio habrá de complementar con amplitud el Festival Internacional de Música de Granada; por otra, construir una sala de excesivas dimensiones no sería ponderado respecto a las actividades musicales normales de la ciudad. Se llegó, pues, a la decisión de crear una sala de las denominadas *medias europeas*, entre el Konserthus de Gothenburg (1.371 puestos) y el Queen Elizabeth Hall de Londres (1.106). La singularidad del Auditorio Falla, originada por sus concretas condiciones de utilización, consiste en que la sala ha sido proyectada para obtener en una tres salas con diferente capacidad: para ello se ha colocado el escenario aproximadamente a un tercio de la planta, dividiéndola en dos partes desiguales, una anterior (897 p.) y otra posterior (414 p.) que, aisladas mediante elementos deslizables de accionamiento mecánico, producen dos salas con entidad arquitectónica propia y capacidad adecuada a las condiciones normales de uso en Granada, más la gran sala de conciertos para el Festival Internacional de Música, con 1.311 localidades, suma de las dos anteriores.

Esta concepción interna se refleja, naturalmente, en la ruptura exterior del edificio en dos volúmenes desiguales, creándose además entre ambos una calle peatonal sobre el escenario, que conduce desde el Paseo de los Mártires a un gran balcón

panorámico público abierto en abanico sobre el panorama de la Vega y Sierra Nevada. Los cuerpos restantes se han proyectado flanqueando en progresión descendente la sala de conciertos para conseguir una serie de elementos de enlace entre la escala de los cuerpos dominantes y los menudos módulos arquitectónicos de la Antequeruela.

La construcción del Auditorio planteó dos tipos de problemas: de una parte, los originados por la propia función del edificio como son los relacionados con la resolución perfecta de una sala de conciertos, problemas, digamos, de orden material. De otra, problemas de orden intelectual, ya que, no hay que olvidarlo, este instrumento cultural está dedicado a la figura de Manuel de Falla y debe de algún modo reflejar su personalidad: una enorme austeridad casi monacal, una gran perfección en el concepto arquitectónico junto con una gran economía en los medios utilizados.

Un aspecto importante respecto a la acústica fue la decisión sobre los tiempos de reverberación, adoptándose en nuestro caso un tiempo de 1,8 segundos para la gama de frecuencias medias (500 a 1000 Hz), ideal para una sala alrededor de 10.000 m³ de aire. En estos cálculos intervienen una serie de factores además de este volumen, como son la absorción pro-

Superficie total edificada: 6.900 m.²

**Costo: 175 millones de pesetas
más 18 millones de instalaciones
y equipamiento**

ducida por el público, el mobiliario y los materiales de revestimiento. Incluso fue tenido en cuenta el emplazamiento del aeropuerto por su posible incidencia en el aislamiento acústico del Auditorio.

Aparte del problema global ha existido el específico derivado de la necesidad de integrar tres salas en una, que obliga a resolver por separado tres acústicas diferentes de acuerdo, además, con los géneros musicales que lógicamente se habrán de interpretar en cada una de las tres variantes proyectadas.

El escenario, con más de 180 m² de superficie, es apto para recibir una orquesta sinfónica completa con coros y se complementa con un gran almacén bajo el mismo, con plataforma elevadora de pianos entre ambos. Los asientos para el coro pueden ser ocupados por el público cuando no los utilice aquél, aumentando así la capacidad de la sala en 96 localidades más.

El escenario está preparado para poder ser variado según los diferentes requerimientos musicales, incluso para ópera de cámara, con las únicas limitaciones derivadas de los montajes: puede ser factible este género entendido con criterios actuales, es decir, sin grandes decorados y con

efectos de luz, situando la orquesta sin foso a nivel de los espectadores, con los actores algo más elevados.

El órgano, especificado para la interpretación del repertorio organístico desde el Barroco hasta nuestros días, se emplaza en uno de los laterales del escenario, de forma que, cualquiera que sea la variante de sala utilizada siempre sea posible su incorporación a los conciertos.

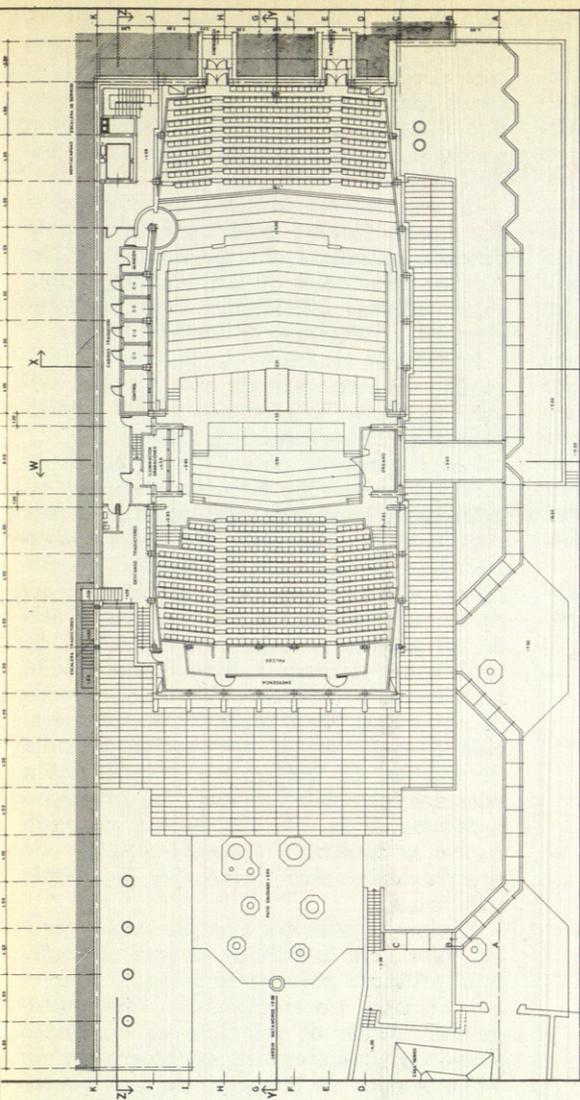
Han sido, además, previstas salas para descanso de músicos y cantantes, vestuarios generales y cuatro camerinos para director y solistas.

La importancia de la inversión a realizar, por muy moderado que sea el desarrollo del proyecto, no sería socialmente justificable si no se obtuviera a cambio un poderoso instrumento con plena eficacia sobre la vida cultural de Granada. Por esto se ha pretendido una utilización más racional e intensiva que permita una amplia versatilidad en su uso: así, pues, se ha dedicado una zona como prolongación de la Casa-Museo para conservación de originales de partituras, biblioteca, archivos de discos y correspondencia, y su manejo en la investigación histórico-musical. Se han agregado también unos espacios poco costosos (9 aulas-seminario, 9 estudios insonorizados, sala de conferencias, dirección y secretaría) para albergar al Curso Manuel de Falla, muy desperdigado actualmente, que se desarrolla simultáneamente con el Festival Internacional.

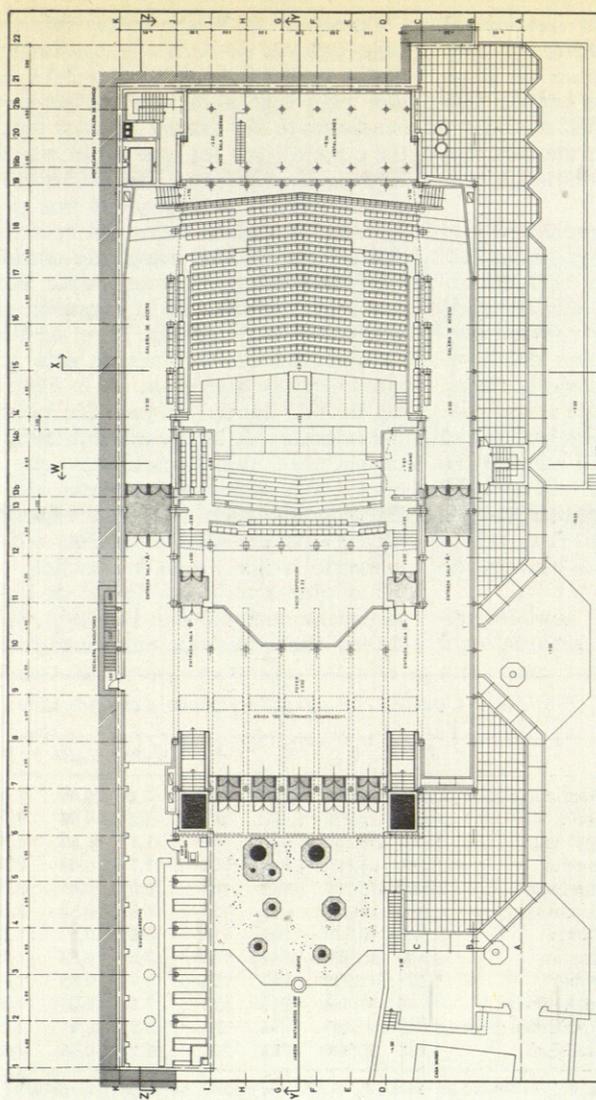
En cuanto a la propia sala de conciertos se refiere, con un costo adicional muy pequeño, puede equiparse como sala de congresos, actividad extraordinariamente interesante para una ciudad del porte de Granada. Para ello ha sido dotada de todos los elementos precisos, canalizaciones, cabinas para traducción simultánea, controles, etc., y al mismo tiempo, los ambientes del Curso Falla han sido situados de manera que sean complementarios de la sala principal —salas de comités y comisiones— cuando se celebren congresos. El Auditorio puede utilizarse también para proyecciones de películas, festivales de cine documental, e incluso representaciones de teatro de cámara experimental en el que, por la disposición del escenario, el público puede llegar a envolver completamente a los actores.

La construcción del Auditorio ha suscitado ya un movimiento de donaciones y aportaciones de todo tipo, libros, fotografías, documentos, instrumentos musicales, discos, etc., que unidos a los fondos originales de la Casa-Museo han de configurar, sin duda, al correr del tiempo un ente cultural de primer orden que puede hacer realidad las ideas, tantas veces expresadas por Manuel de Falla, sobre la finalidad social del arte, materializando así de un modo muy hermoso el homenaje de la ciudad de Granada al compositor en su primer Centenario.

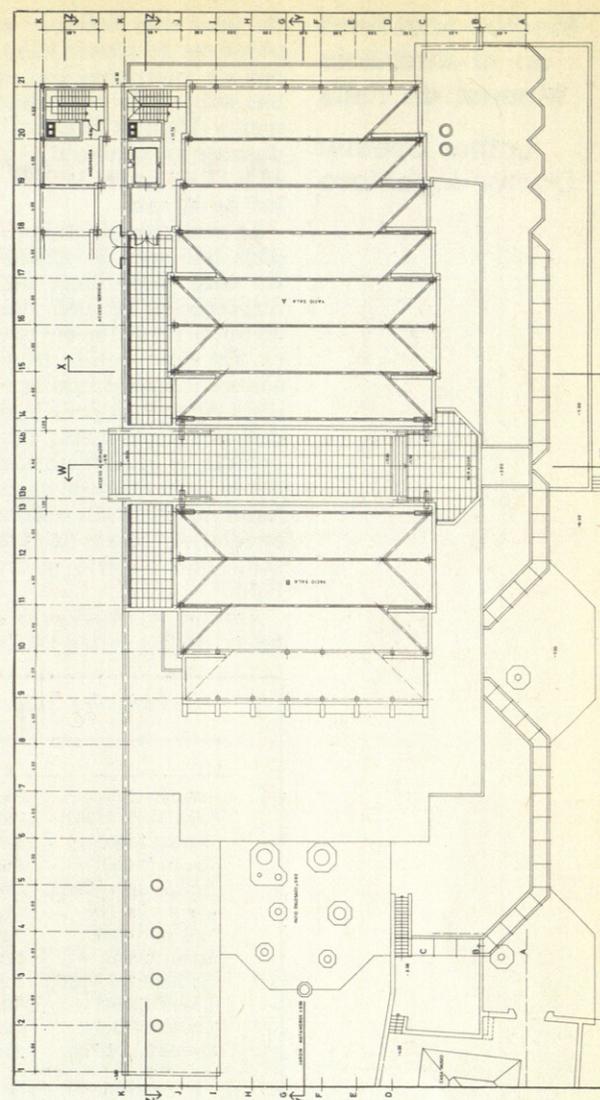
Madrid, junio 1978.



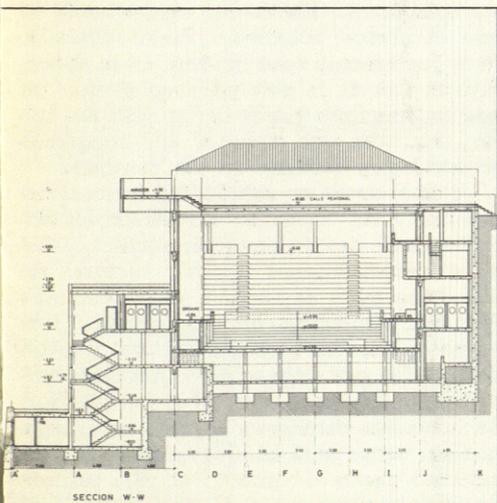
Planta general auditorium + 4.25



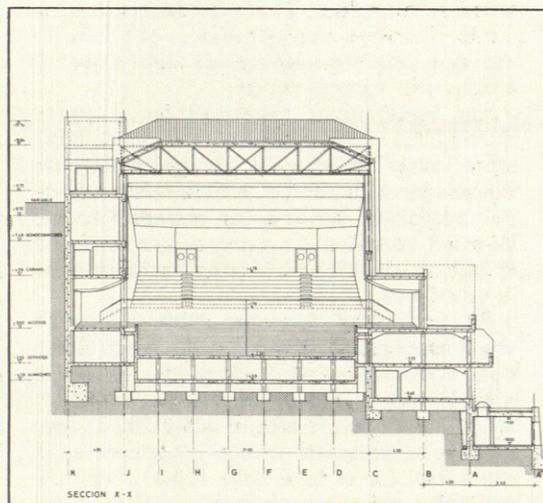
Planta acceso ± 0.00



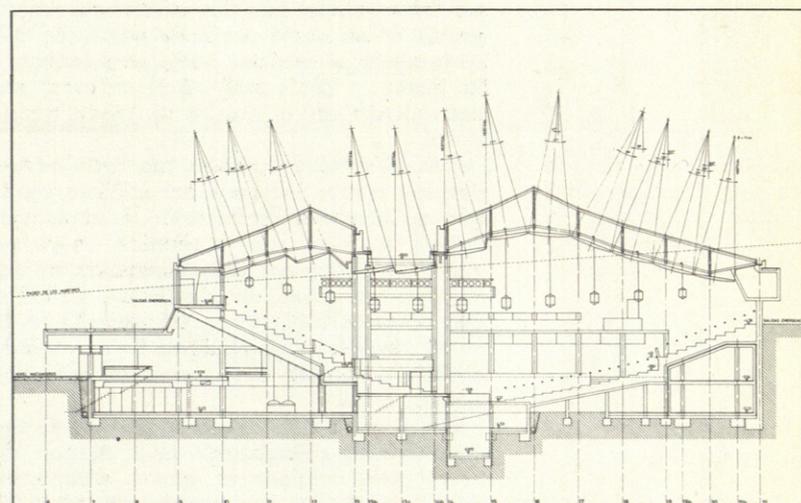
P. cubiertas y acceso peatonal + 11.71



Sección W-W



Sección X-X



Sección G-G

Medios acústicos en el Auditorio Manuel de Falla

Lothar Cremer
Doctor ingeniero

Se basa este informe en las mediciones objetivas de transmisión de ruidos y tiempos de reverberación, así como en pruebas subjetivas realizadas por Lothar Cremer y Thomas Fütterer en los ensayos y durante los conciertos inaugurales los días 10 y 11 de junio de 1978, en distintos puntos de la sala.

La selección del lugar de emplazamiento para una sala de conciertos es ya un factor muy importante para la perfecta interpretación de una música tan delicada como la de Falla en nuestra ruidosa época. En este sentido la situación del Auditorio en la mitad de la altura de la colina de la Alhambra pero lejos de la usual ruta turística y, por tanto, alejado del ruido del tráfico, es realmente ideal. El camino hacia la Sala cruza a través del silencio del hermoso jardín de «Matamoros», donde se pueden oír correr las fuentes. Esta era la zona donde vivió y trabajó Manuel de Falla.

Aunque el Auditorio está actualmente fuera de las rutas de los reactores, está

Como en la Filarmónica berlinesa, los espectadores de *detrás* se sientan más elevados que los de *delante*, y ésta es la razón principal para que disfruten aproximadamente del mismo *balance* entre cuerda y metal que los que están sentados en la zona convencional. La existencia de paredes reflectoras quebradas por pequeños balcones a ambos lados del escenario, garantiza no sólo un excelente contacto entre los músicos, sino un mayor equilibrio entre los sectores de la orquesta para los espectadores de *detrás*. En el Auditorio de Granada las condiciones en esta zona son aún mejores que en la de la Filarmónica de Berlín, donde las paredes próximas a los laterales de la escena han sido sacrificadas para más localidades que actúan como superficies absorbentes de sonido. Es, además, bien conocido experimentalmente que las salas estrechas son acústicamente mejores que las anchas.

Las plazas situadas detrás de la orquesta únicamente pierden la visión de la cara de los cantantes que actúan mirando a la

forma como de tienda de campaña en Berlín, en la sala de Granada el techo está dividido en pequeños sectores convexos cuidadosamente diseñados que ayudan a conseguir una *difusión* del sonido parecida a la que originaría un techo plano horizontal.

En este mismo sentido, las grandes y numerosas farolas poliédricas que tanto deseaba introducir el arquitecto como elementos principales de iluminación, constituyen además adicionales e importantes elementos difusores de sonido.

En ambos extremos de la sala la posibilidad de formación de ecos ha sido evitada mediante la adecuada forma e inclinación de los paramentos finales.

Tan importante como la elección de la forma es la elección de los materiales y su aplicación, especialmente respecto a sus cualidades de absorción: una absorción escasa hace a una sala demasiado *reverberante*, mientras que un exceso la hace *seca*. Como la absorción más efectiva procede del público (y si la sala está vacía, de las butacas tapizadas), todo depende de la relación entre volumen de aire y número de asistentes para obtener la reverberación deseada, según la conocida fórmula de Sabine. El tiempo de reverberación adecuado depende, además, del propósito o destino de la sala: la música, especialmente la sinfónica necesita tiempos de reverberación más largos que la simple palabra.

Aunque la principal finalidad del auditorio Falla será la música, deberá ser, además, utilizado para conferencias y congresos incluso internacionales. Por consiguiente, desde el principio se consideró adecuado un tiempo de reverberación de 1,85 segundos en la región de las frecuencias medias (500 a 1000 Hz). Las primeras mediciones efectuadas *in situ* (no fue fácil obtener el silencio requerido en los agitados días que precedieron a la inauguración), confirmaron que conseguimos la meta deseada, aunque las butacas resultaron más confortablemente tapizadas de lo que el asesor acústico hubiera deseado. Pero justamente este confort es la concesión al uso de la sala para congresos, ya que un concierto puede durar sólo dos horas, mientras que, a veces, los congresos se prolongan durante un día completo.

Ya que, como es sabido, las butacas tapizadas y las ropas de los asistentes absorben más las frecuencias medias y las altas, necesitábamos algunos factores de absorción para las bajas. Estos factores han sido obtenidos por los paneles convexos de madera curvada que parecen todos iguales por debajo pero que están *afinados* de diferente manera en su interior. Su adecuada elección y diseño, tanto para la vista como para el oído, puede ser considerada como el símbolo de una profunda cooperación entre el arquitecto y el asesor acústico.

Berlín, junio 1978.

Principales salas de concierto. Cuadro de características comparadas.

		N	V	S _n	S _o	V/N	S _n /N	T
London (1951)	Royal Festival Hall	3.000	22.000	1.970	173	7,3	0,66	1,47
New York (1962)	Philharmonic Hall	2.644	24.400	1.590	190	9,2	0,60	1,90
Boston (1900)	Simphony Hall	2.631	18.640	1.390	149	7,1	0,53	1,80
Berlín (1963)	Philharmonie	2.218	26.000	1.530	330	11,7	0,69	2,00
Amsterdam (1887)	Concertgebouw	2.206	18.700	1.135	149	8,5	0,51	2,00
Vienna (1870)	Musikvereinssaal	1.680	15.000	985	130	8,9	0,59	2,05
Leipzig (1886)	Gewandhaus	1.560	10.600	905	116	6,8	0,59	1,55
Basel (1876)	Stadt Casino	1.400	10.500	740	153	7,5	0,53	1,70
Gothenburg (1935)	Konserthus	1.371	11.900	800	135	8,7	0,60	1,70
Berlín (1954)	Musikhochschule	1.340	9.600	740	170	7,2	0,56	1,65
London (1967)	Queen Elizabeth Hall	1.106	10.150	694	139	9,2	0,63	1,90
Granada (1978)	Auditorio M. F.	1.311	10.100	750	181	7,7	0,56	1,80

N = número de plazas; V = m³, volumen de aire; S_n = m², superficie ocupada por el público; S_o = m², superficie del podium; V/N = m³, volumen medio por plaza; S_n/N = m², superficie media por plaza; T = seg, tiempo de reverberación.

separado del exterior por macizos muros sin aberturas y por una gruesa construcción de cubiertas, por si algún día pudiera ser sobrevolado. Las dos salidas de emergencia en su parte posterior conducen directamente al exterior hacia otro tranquilo jardín, y sería muy fácil mejorar su aislamiento en el futuro si fuera necesario.

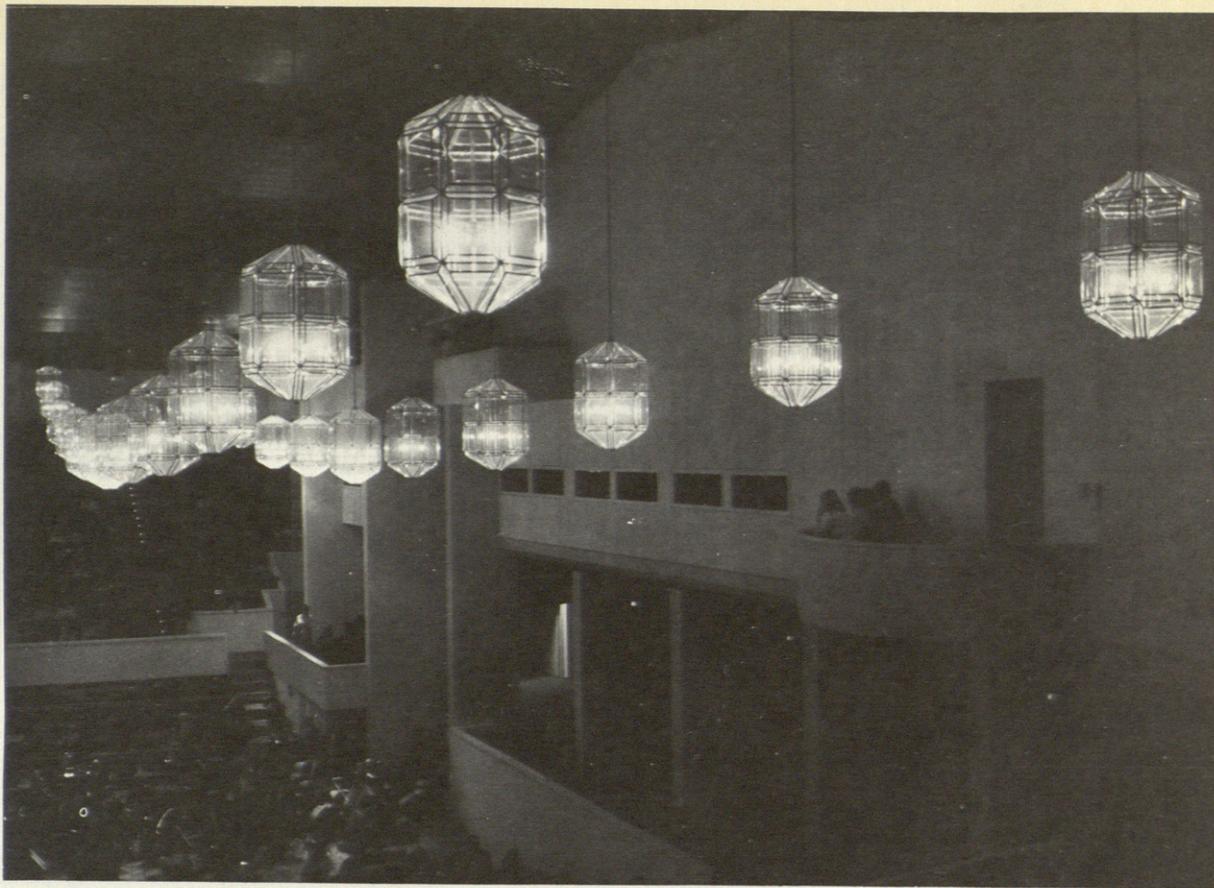
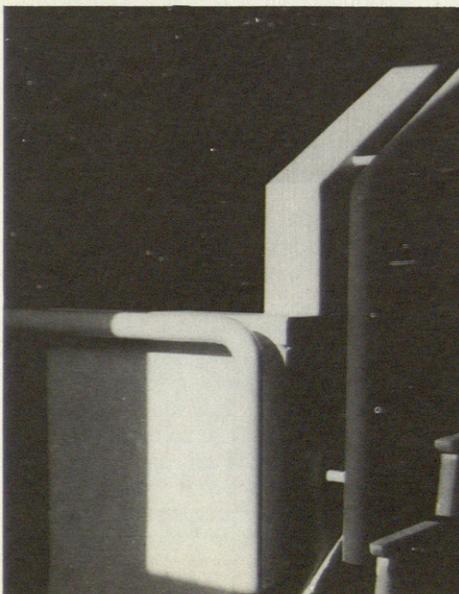
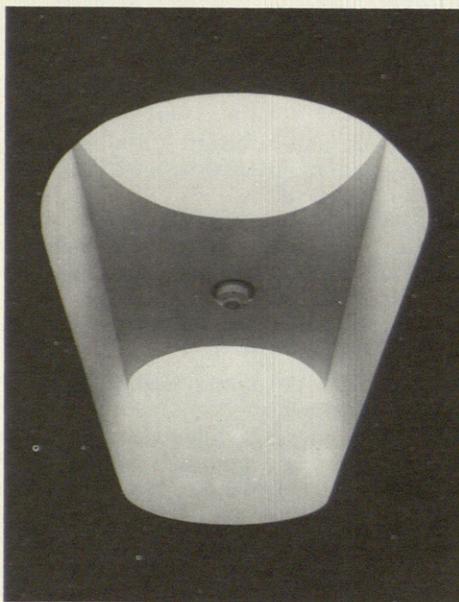
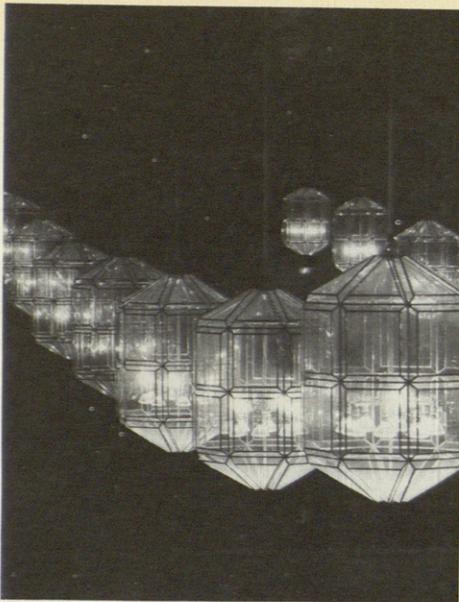
Con el mismo cuidado han sido evitados los ruidos internos del edificio para que no penetren en la sala; sistemas de dobles puertas con profundas *esclusas* acústicas deben ser atravesadas antes de ingresar en la sala de conciertos. La calidad de estas *esclusas* es tan elevada, que en el siempre algo ruidoso *foyer* es imposible distinguir si la orquesta está actuando o no.

Por el contrario, lo que sí percibe el espectador inmediatamente es la forma: el hecho más evidente es que el Auditorio está dividido en dos partes, una situada en la forma convencional, *delante*, y la otra, *detrás* de la orquesta.

zona convencional; por consiguiente, éstos deben situarse algo lateralmente y, al menos, un poco girados hacia alguna de las paredes laterales. También instrumentos como pianos o clavicémbalos que funcionan con una tapa levantada deben ser situados del mismo modo.

Las condiciones acústicas de la parte normal del auditorio pueden considerarse como muy buenas, y excepcionalmente buenas las localidades provisionales en sillas plegables junto a las paredes de las galerías laterales de ingreso, así como en el balcón circular para emplazamiento de la televisión.

El arquitecto deseaba, además, evitar absolutamente el uso de reflectores acústicos colgados sobre la orquesta. Esto fue posible por la menor capacidad de público que, al requerir menor volumen de aire en la sala, permitía menor altura sobre el escenario. En el auditorio Falla es el mismo techo quien propiamente refleja el sonido hacia la orquesta y hacia *ambas* zonas de audición. En vez de una enorme



Concurso de la nueva sede del Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia. Delegación de Murcia

Convocado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia. Noviembre 1978
Proyectos presentados, 102

MIEMBROS DEL JURADO

Presidente

D. Filiberto Crespo Samper.

Vocales

D. Manuel García Cerdán.

D. José Doderó Urrea.

D. Cervantes Martínez Brocca.

D. Luis Peña Ganchegui.

D. Ignacio Sola-Morales Rubio.

D. Mariano Ruipérez Abizanda.

TRABAJOS PREMIADOS

Primer premio.—LEMA: FENIX. Redactado por D. José Luis Arana Amurrio y D.^a María Aroca Hernández-Ros.

Segundo premio.—LEMA: EL ARCA DE NOE. Redactado por D. Alberto Viaplana Veá.

Tercer premio.—LEMA: WEINBRENNER 1826. Redactado por D. Víctor Brosa Real, D. Juan Pascual Argente y D. Ramón Sanabria Boix.

Primer accésit.—LEMA: OCTUBRE. Redactado por D. Antonio Cruz Villalón y D. Antonio Ortíz García.

Segundo accésit.—LEMA: EL EDIFICIO DE LA CALLE JARA CARRILLO. Redactado por D. Manuel Larrosa Padró y D. José M.^a Gil Guitart.

Tercer accésit.—LEMA: DE CALLE A PATIO. Redactado por D. Sebastián Araujo Romero, D. Jaime Nadal Uriguen y D. Isicio Ruiz Albusac. Con la colaboración de Eduardo Calafell y Pedro Juan Ravetllat.

El objeto del concurso para la nueva sede de la Delegación del Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia en la ciudad de Murcia, se presenta con un especial interés por plantearse abiertamente el problema de la reutilización de un edificio histórico. El interés de la Delegación por ganar para la ciudad una digna muestra de arquitectura académica y por crear en un punto del tejido histórico un centro de revitalización de la actividad urbana, constituyen el punto de partida de un concurso cuya importancia sobrepasa, incluso, el marco de la ciudad en el que se ha planteado. Efectivamente, en esta ocasión las características del edificio, su interés, digno aunque tampoco extraordinario, plantean un tema que es y va a ser reiterativo en la problemática de las ciudades españolas. Acertar en los matices de la idea de revitalización, entre la memoria histórica y los valores de arquitectura, es el problema que en este concurso se plantea. Si ciertas actitudes ignorantes y agresivas con el patrimonio arquitectónico han levantado últimamente la voz de especialistas y profanos en favor de políticas de conservación, no es menos cierto que sólo una delicada lectura de los casos, uno a uno, habrá de permitir discernir lo valioso de lo anecdótico, permitiendo trascender el puro arqueologismo o las actitudes claramente defensivas en la construcción de la ciudad.

Pensamos que es necesario tener presente que aun los más positivos esfuerzos de los organismos que tienen encomendada esta tutela no pueden alcanzar, por la generalidad inevitable de su normativa, la valoración caso por caso, y que ha de ser en este sentido muy positiva la jerarquía de soluciones que,

lógicamente, tiene que haber entre los intereses por la conservación de los documentos históricos y los intereses por el funcionamiento de la ciudad y su renovación y uso de la misma con su memoria, pero también con su capacidad de servir a las necesidades presentes.

Primer premio: Lema Fénix

En la concesión del primer premio al lema *Fénix* se ha valorado positivamente la opción de combinar una organización en plantas libres con el mantenimiento de las fachadas del edificio actual. La acertada situación de la circulación vertical y de los servicios da lugar a una organización funcionalmente clara, espacialmente ordenada y técnicamente sin dificultades.

El valor monumental de la escalinata organizada en un único eje parece muy equilibrado con el carácter y el tamaño del edificio. Tanto por sus dimensiones como por su direccionalidad, confiere una organización dinámica no exenta de un cierto carácter retórico que da al edificio la suficiente identidad.

Esta propuesta supone una solución técnica sin complicaciones que hacen pensar en un anteproyecto fácilmente desarrollable y posteriormente ejecutable.

El Jurado quiere señalar una pequeña incongruencia en la solución estructural de la planta de entresuelo, que, aun cuando no parezca difícil otra propuesta más clara, aparece como insuficientemente definida.

Tercer premio: Lema Weinbrenner 1826

En cuanto a la concesión del tercer premio, se han valorado dos aspectos complementarios.

Una organización diáfana de la planta en la que, sin embargo, se ha podido tomar como punto de partida un elemento de memoria del interior del edificio actual. Un fragmento de muro y la escalera tomados casi irónicamente como un elemento *Kitsch* se incluyen en su interior y sirven de elementos ordenadores manteniendo un recuerdo literal de la operación de vaciado y reutilización que se ha producido en el edificio. Todo ello ejecutado con una gran sensibilidad y elegancia.

Asimismo, al prescindir del sótano, cuya dificultad y costo ha advertido el Jurado, resuelve el tema de la adición de una planta superior encontrando un equilibrio entre el orden de las fachadas clásicas y la forma volada de la cubierta, soportada por una sencilla estructura de celosía y jabalcones.

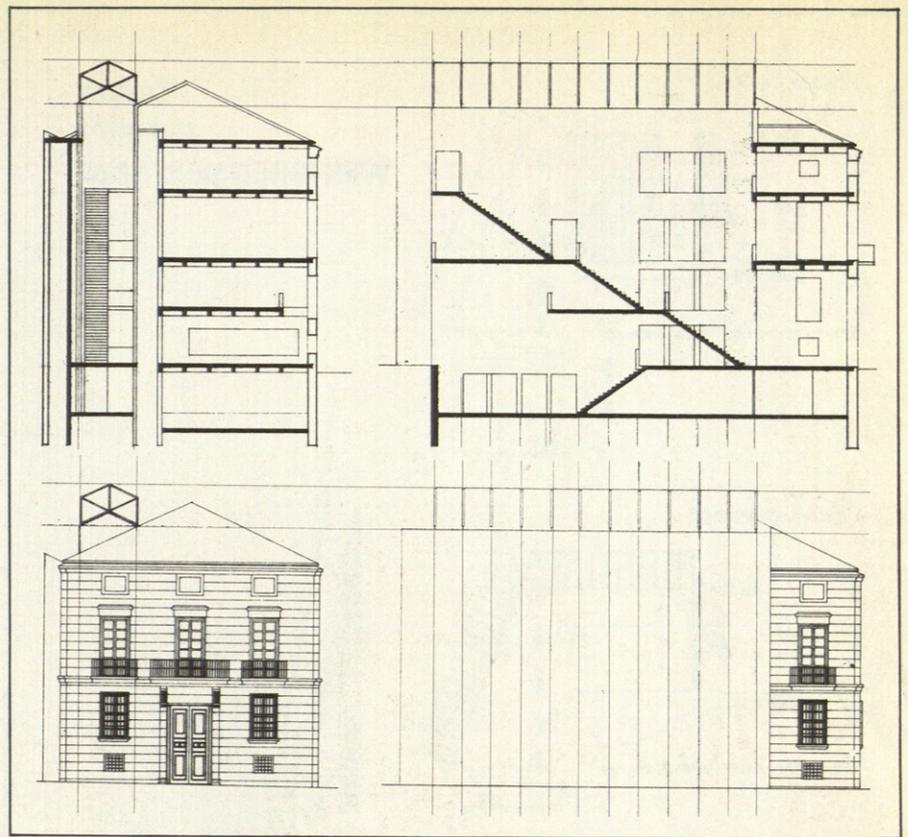
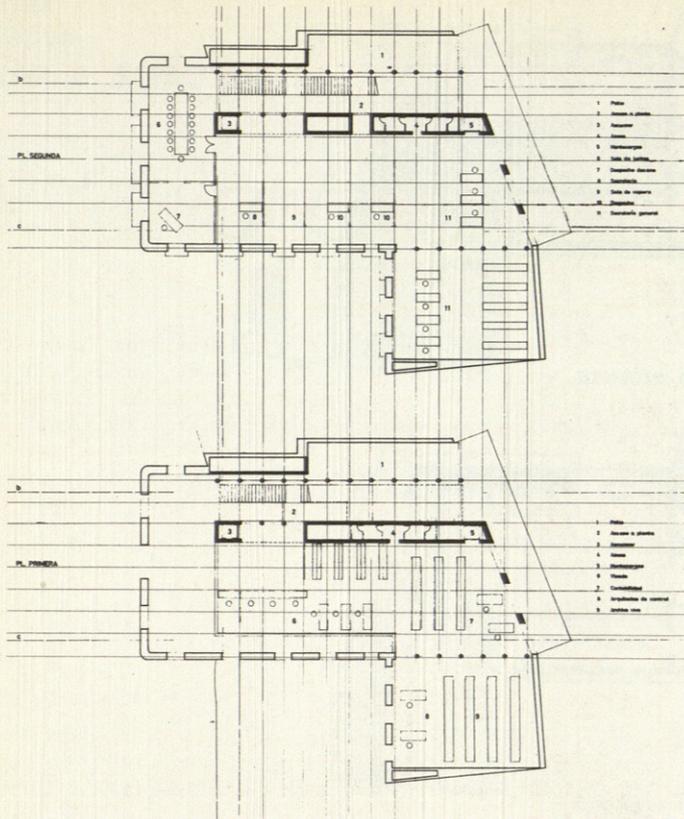
Tercer accésit: Lema de Calle a Patio

El proyecto *De calle a patio* constituye un esfuerzo por conservar en el edificio algo más que sus fachadas, apreciando el carácter inseparable de las crujiás que a éstas corresponden. Junto a esta idea se hace un esfuerzo por recrear la idea de *calle cubierta* propia de la tradición local organizando el edificio en patio, pero con la suficiente fluidez como para que éste se valore en prolongación de la calle.

La idea del espacio cerrado de la trama árabe, sin embargo, no siempre se recoge con suficiente claridad al oponer estructuras de muros a estructuras porticadas, habiéndose considerado también forzada la idea en cuanto a la escala de la intervención e insuficiente la precisión del remate de los cuerpos que forman el patio.

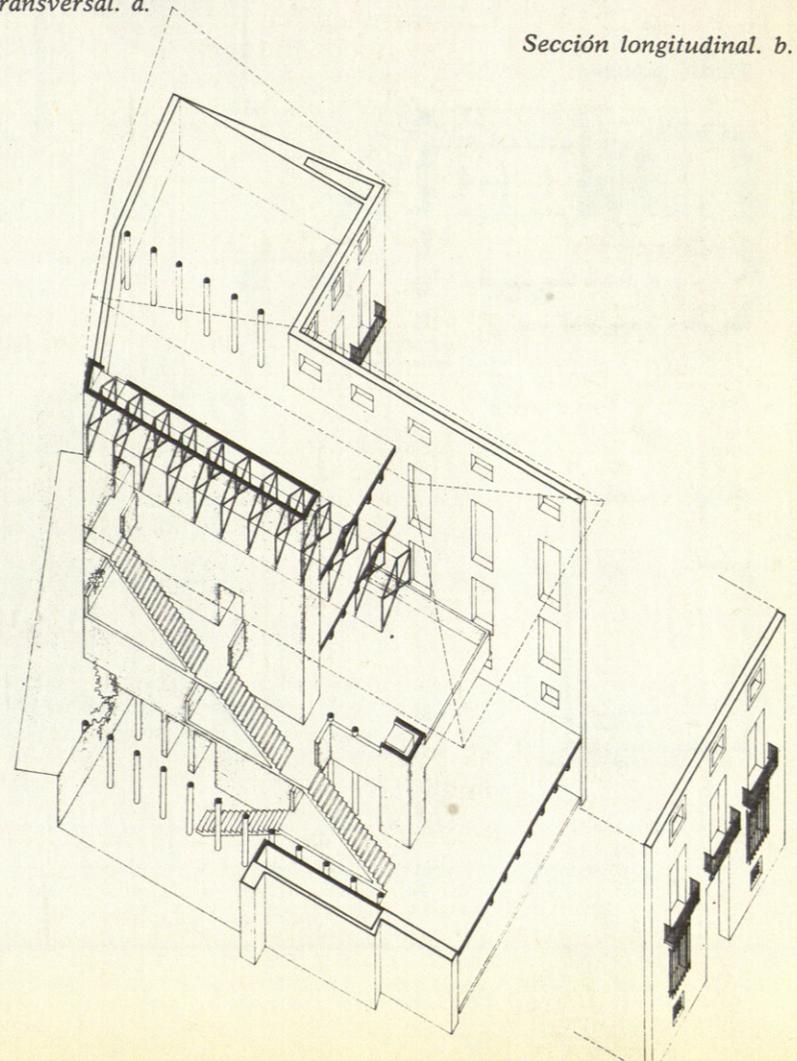
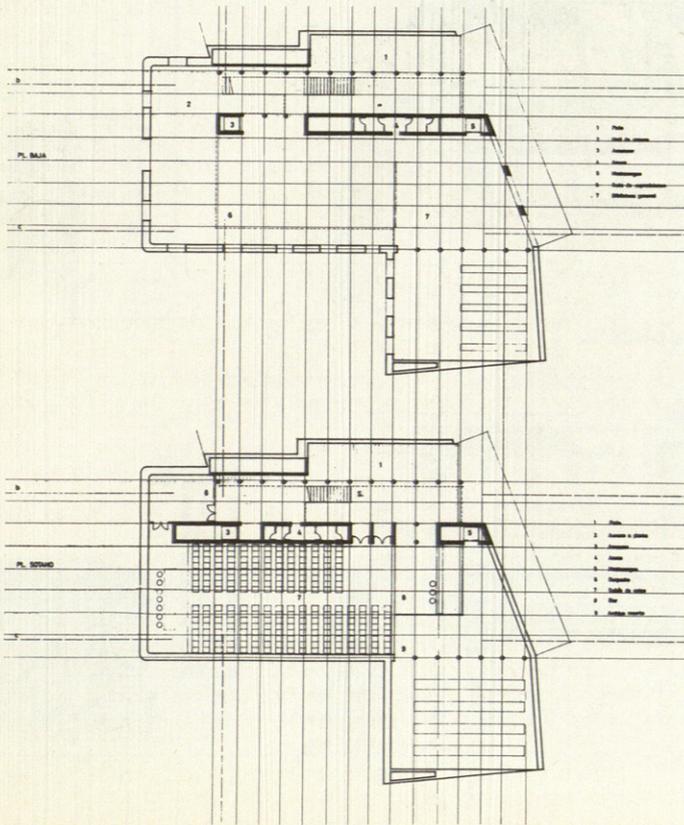
Murcia, 23 de noviembre de 1978.

Primer premio: FENIX

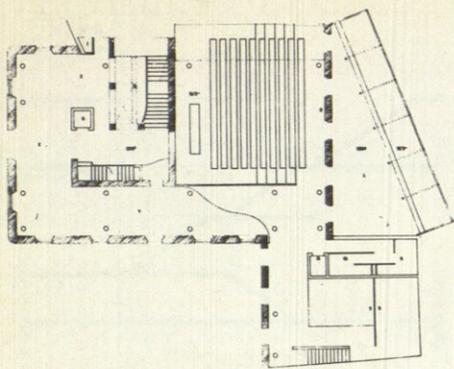


Sección transversal. a.

Sección longitudinal. b.

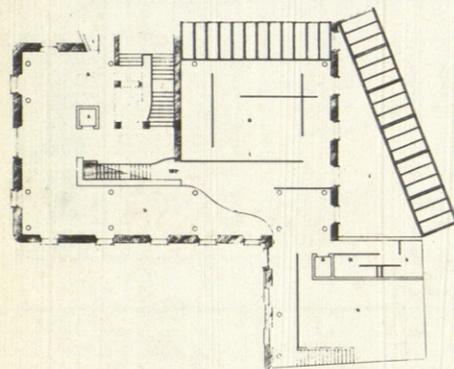


Planta baja

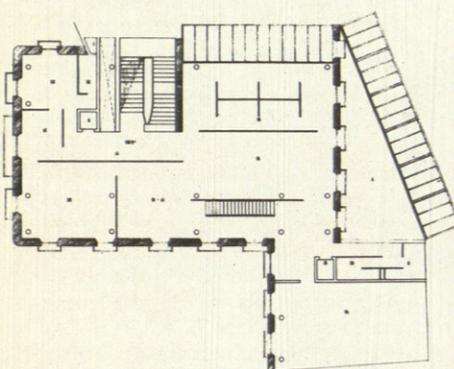


**Tercer premio:
WEINBRENNER 1826**

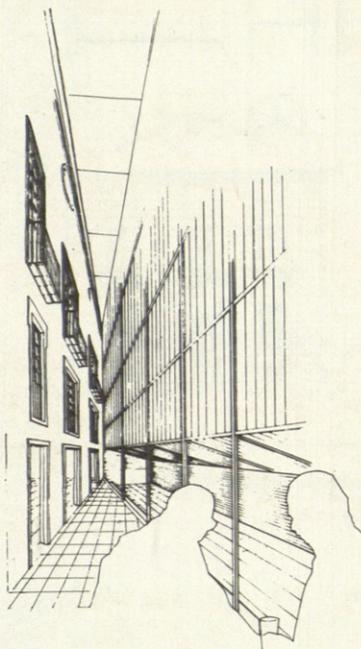
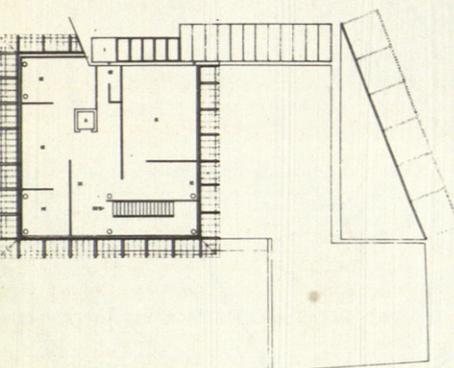
Planta primera



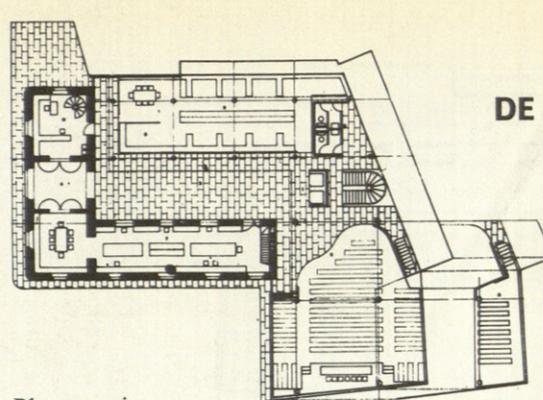
Planta segunda



Planta tercera

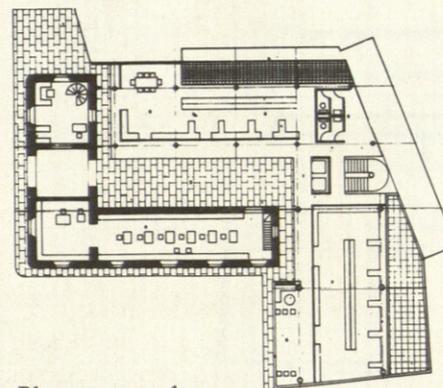


Planta baja

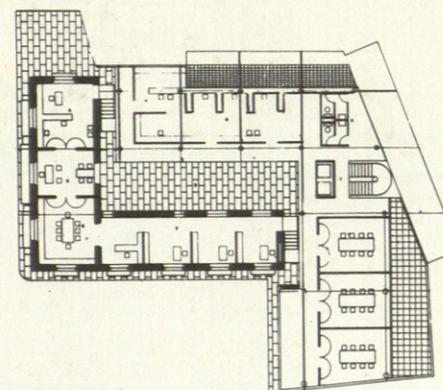


**Tercer accésit:
DE CALLE A PATIO**

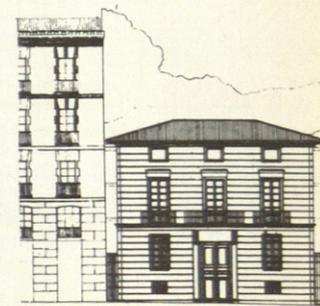
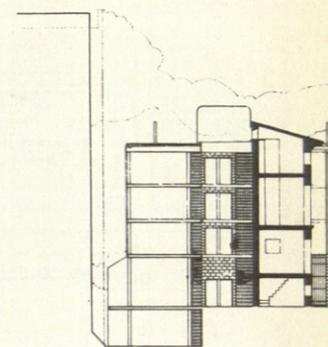
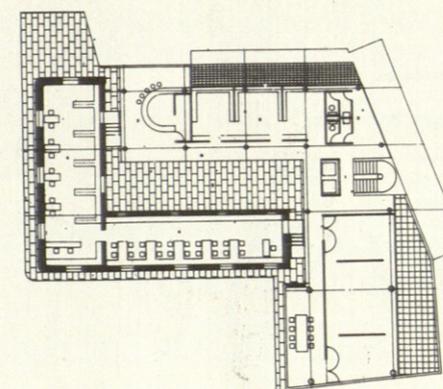
Planta primera

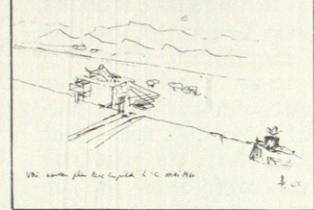
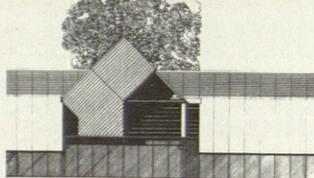
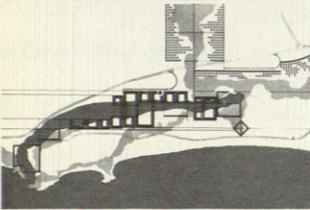
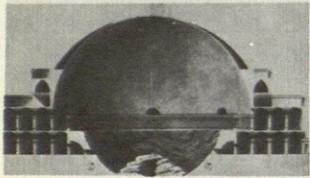


Planta segunda

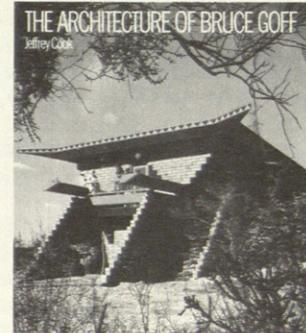


Planta tercera

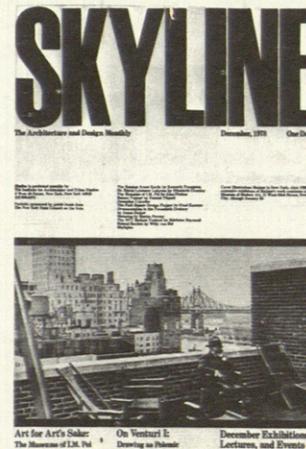




seguidor de las ideas de Frank Lloyd Wright, pero desarrolló rápidamente una tendencia más pluralista que podría resumirse en que cada proyecto era planteado como único. Su reputación se ha basado en una serie de diseños de casas informales



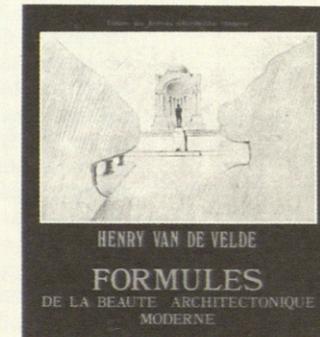
que muestran una enorme serie de intereses. A través de su utilización del color, que se evidencia en su ornamentación arquitectónica, en sus pinturas y en sus decoraciones, Bruce Goff afirma su contribución de lo teatral a la arquitectura.



Skyline

Este nuevo periódico mensual del Institute of Architecture and Urban Studies de Nueva York tiene como propósito la acumulación y síntesis de información de interés en los campos de arquitectura y diseño. Es un calendario para exhibiciones, conferencias y simposios tanto como un medio para la crítica de actividades recientes. El último número

incluye artículos sobre los museos de I. M. Pei, Venturi, fotografía y exhibiciones actuales. La suscripción extranjera cuesta \$ 20, para más información dirigirse a: Institute of Architecture and Urban Studies 8 West 40th Street New York, New York 10018 EE.UU.



Henry van de Velde

Formules de la beauté architectonique moderne

Editions des archives d'architecture moderne. Bruselas

Henry van de Velde antes de inclinarse hacia la arquitectura probó la música, la literatura y la pintura. Siguiendo el ejemplo de William Morris abandonar la pintura y empezará a crear objetos de arte y muebles, última etapa antes de abordar la arquitectura. En 1895 se construye su propia casa, la *Bloemenwerf* en Bruselas, que puede considerarse como casa-manifiesto que procede de una vuelta a una concepción racional y que tiende a afirmar una lógica sin compromisos en el empleo de materiales y ornamentos. La formulación que inspira a van de Velde debe mucho a la teoría neoromántica del *Einfühlung* de Lipps. La segunda fase en la carrera de van de Velde se inicia con la fundación y la construcción de la *Kunstgewerbeschule* de Weimar, en 1906. El programa que pone en práctica en la nueva escuela de arte proscribió el estudio de los estilos y se centra sobre la cultura inmediata de la sensibilidad.

Italia es quizá uno de los países con una intensidad editorial en el campo arquitectónico sorprendente. La investigación teórica en este campo encuentra un amplio eco —y mercado— tanto en revistas como en libros, que recogen la única actividad que pueden desarrollar con cierto desahogo los miles de arquitectos que se gradúan todos los años; el estudio e investigación de la teoría, historiografía, metodología,

etcétera, de la arquitectura. Desarrollar y potenciar esta alternativa es la intención de la colección de arquitectura *Ciudad y Proyecto* que la editorial Magma de Roma, dirigida por Francesco Moschini pretende. La colección se ha dividido en diversos apartados: Teoría y Proyecto, Metodología, Historia, Crítica, Monografías, Documentación y Archivo y estudios urbanos.

la mayoría de su obra. Goff es uno de los arquitectos más provocativos del siglo a la vez de uno de los peores conocidos en su propio país y en el extranjero. Practicando la arquitectura como un arte creativo, cada nuevo lugar será un sitio único, cada nuevo cliente un individuo particular y cada proyecto necesitará de un nuevo reto a la imaginación creativa. Bruce Goff fue un temprano

Jeffrey Cook

The architecture of Bruce Goff

Granada Publishing. Londres

Bruce Goff es un arquitecto americano del siglo xx que posee una particular forma de ver el mundo. Nacido en el corazón de los Estados Unidos, ha pasado la mayor parte de su vida en la región de los *Great Plains*, donde se encuentra construida

José M. Casal

El ambiente luminoso en el espacio arquitectónico

A.D.A.E., 1978, Madrid

La complejidad de las actividades en una sociedad desarrollada lleva consigo la exigencia de unos ambientes físicos cada vez más diferenciados y específicos. Para ellos, el arquitecto debe crear unas condiciones artificiales cada día más distanciadas de las características del entorno terrestre. Como componentes del ambiente físico más conocidos tenemos los climáticos, los visuales y los acústicos, ya sea en una visión totalizadora (holística) ya en la de la interacción de unos sobre otros (sinestesia). A los medios tradicionales empleados por la arquitectura de tipo pasivo (orientación, morfología, construcción, etc.) se han ido agregando las nuevas tecnologías de tipo activo o energético (instalaciones). La gran proliferación de bibliografía surgida en torno a cada uno de los sectores del ambiente hace que estos conocimientos no puedan ser abarcados, en la práctica, por un diseñador generalista como el arquitecto. Resulta, en consecuencia, fundamental contar con publicaciones en que se desarrollen esquemas-resúmenes de los objetivos, exigencias y tecnologías disponibles en los distintos aspectos de los ambientes.

Entremos ahora en el examen de la publicación del profesor Casal que cae de lleno en la línea que apuntamos. La obra consta de cuatro partes. La primera trata de *La Luz en la Arquitectura*, en la que se incluye una reseña histórica del uso de la iluminación en los edificios. La segunda se refiere a la relación ergonómica, consignada en su título *El Hombre y la Luz*. La siguiente está dedicada al *Diseño del alumbrado*. Y la cuarta, y última parte, al *Equipo disponible*, fundamentalmente a las lámparas y luminarias.

En la primera parte, *La Luz en la Arquitectura*, se resalta la importancia de la creación de ambientes como aportación fundamental a la calidad de vida y como constituyente de la misión básica de la actividad arquitectónica. Destaca, sin embargo, el autor, que el término ambiente se ha empleado por parte de los críticos y profesionales de la arquitectura, con una acepción tan restringida, que ha dado lugar a casos tan paradójicos como el de la casa Farnsworth, de Mies van der Rohe (para Benevolo, *arquitectura disciplinada y perfecta*; vivienda inhabitable, para el cliente). Además, dentro de la sistemática adaptada, indica los objetivos del alumbrado y desarrolla sus

implicaciones, resaltando el carácter unitario del ambiente luminoso y la consiguiente necesidad de jerarquización de los objetivos parciales, etc.

En la segunda, y extensa parte, *El Hombre y la Luz*, desarrolla detalladamente los conocimientos de las reacciones del hombre a los estímulos lumínicos. En ella recoge estudios psicológicos sobre la jerarquía de las necesidades de los individuos, resultados de encuestas sobre preferencias ambientales y, fundamentalmente, las conclusiones de los trabajos sobre la relación hombre-luz; dentro de estos últimos incluye los relativos a la actuación visual, visibilidad, aspectos psicológicos e, incluso, los efectos sinestésicos. En base a los anteriores conocimientos, el autor describe los parámetros luminosos cuantificables, los criterios orientativos para la adopción de otros condicionantes de la iluminación y los aspectos fundamentalmente subjetivos.

En la relación de los conocimientos expuestos en las dos primeras partes de la obra, resalta el autor —tranquilizando en este punto al proyectista que se sienta constreñido por la tecnología— que de las mismas no puede deducirse un proceso de diseño del alumbrado. Para abonar estas razones basta considerar que muchos condicionantes del mismo no pueden objetivarse; además, hay que tener en cuenta que muchos objetivos parciales tienen exigencias contradictorias, lo que exige tomar por parte del diseñador soluciones subjetivas de compromiso; y, complementariamente, aun para los parámetros cuantificables, se dan límites de tolerancia y no valores absolutos.

Dada la complejidad que lleva consigo la realización del alumbrado, el autor ha dedicado toda una parte de su obra al tema *El diseño del alumbrado*. En ella se referencian y critican las normas y recomendaciones nacionales, extranjeras e internacionales, en cuanto pueden servir de ayuda al diseño. El resto de la exposición se dedica a la descripción de un método de diseño; especial interés, por lo que puede afectar a nuestra profesión, presenta el estudio detallado que de la fase de análisis se incluye en la misma, recogiendo condiciones técnicas, legales y económicas, así como las relativas a los usuarios, a las tareas, al entorno exterior del local, a las exigencias ambientales, a los aspectos funcionales del espacio, a la coordinación con otros elementos ajenos al propio alumbrado, etc.

La cuarta y última parte, *El Equipo disponible*, se dedica a la descripción de lámparas y luminarias. Dentro del apartado dedicado a las primeras, se indican las características (eficacia, depreciación

del flujo, vida, curva de mortalidad, respuesta a las condiciones de empleo, etc.), que determinan su elección. En relación con las luminarias, se resalta que son sus aspectos fotométricos, mecánicos y eléctricos los que deben tenerse en cuenta al elegir las mismas, resaltando cómo algunas características vienen establecidas por normas de obligado cumplimiento, sobre todo las relacionadas con la seguridad de personas y cosas.

El libro abarca todos los aspectos que estimábamos al principio como idóneos para el diseño del alumbrado de interiores, con una rigurosa y completa puesta al día, caso único en la bibliografía en castellano y raro en la extranjera.

Pedro M.^a Rubio Requena.

John Summerson

El lenguaje clásico de la arquitectura. De L. B. Alberti a Le Corbusier

Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1978, 2.^a edición, 155 págs.

Erik Forssman

Dorico, ionici, corinzio nell'architettura del Rinascimento

Ed. italiana. Laterza, Bari, 1973, 197 págs.

Queremos dedicar nuestro comentario a dos obras que sólo relativamente podemos considerarlas como *novedades* en el mercado editorial: la aparición del Summerson en una nueva colección de Gustavo Gili —*Punto y Línea*—, tras su primera edición castellana de 1974 en formato de más lujo, y la traducción italiana del Forssman, que tiene ya cinco años de existencia desde la fecha de su publicación. En cualquier caso, a pesar de la relativa novedad editorial, la importancia de estos dos textos, que no dudamos en denominar *clásicos*, creemos que bien merece una breve reflexión crítica. El tema común de ambas publicaciones es el de los órdenes clásicos en la arquitectura occidental, que es como referirse, en feliz expresión de Summerson, a la *gramática de la Antigüedad* y, por derivación, a todo el lenguaje arquitectónico de la época moderna. El movimiento moderno, eufemismo que encierra la ruptura que llevó a cabo la vanguardia de nuestro siglo respecto a los materiales y formas sintácticas de expresión de la tradición clásica, borró casi por completo de la memoria colectiva la gran riqueza de significaciones que encerraba esta última, hasta el punto de reducir la complejidad y polivalencia de los órdenes a una cuestión meramente ornamental. En principio, recordemos

con Benevolo, el papel desempeñado por éstos a lo largo del arte moderno, en absoluto reducible al Renacimiento, a no ser que, como indica el citado historiador italiano, consideremos a la arquitectura del Renacimiento como *el ciclo de experiencias realizadas del siglo XV al XVIII, utilizando un repertorio de formas normalizadas tomadas de la antigüedad clásica*.

Las órdenes —ese repertorio de formas normalizadas— se mantiene, pues, por espacio de casi cuatro siglos, insertándose naturalmente cada vez en sistemas culturales diferentes que cualifican y determinan su expresión histórica. Pero, ¿se reduce su significación histórica al mero carácter ornamental con que aparecen en el eclecticismo académico de la segunda mitad del XIX? Es decir: ¿son los órdenes un simple revestimiento de fachadas? Recuperar la verdadera significación que alcanzaron en la arquitectura occidental, más allá evidentemente de esa simplificación ornamental, es la intención básica de Summerson y Forssman, lo cual no tiene que ver con afanes de arqueologismo erudito, sino con la posibilidad misma de descifrar, desde la actualidad, el lenguaje con que se está expresando la tradición arquitectónica de Occidente. *En cualquier caso* —nos advierte Summerson— *lo fundamental es esto: los órdenes ofrecen una especie de gama de caracteres arquitectónicos que van desde lo rudo y fuerte a lo delicado y bello. En un diseño genuinamente clásico, la elección del orden es algo vital: es determinar el espíritu de la obra. Espíritu o talante que viene definido también por lo que se haga con ese orden, por las proporciones que se fijen entre las diferentes partes, por las ornamentaciones que se pongan o se quiten*.

La elección de un orden es, pues, una decisión complicada que afectará al tipo, a la función, a la proporción y, en muchos casos, al símbolo que poseerá un edificio. L. B. Alberti, que no pudo manejar convenientemente el Vitruvio, consideraba todavía que los órdenes respondían a una simple tipología de las columnas; sin embargo, el arquitecto y tratadista romano asociaba a éstos con el decoro, es decir, con *el aspecto correcto de la obra, que resulta de la perfecta adecuación del edificio en el que no haya nada que no esté fundada en alguna razón. Para conseguir esto* —añade significativamente— *hay que atender al rito o estatus, que en griego se dice thematismos; o por la costumbre, o por la naturaleza de los lugares*. No vamos nosotros a entrar aquí en polémicas filológicas o arqueológicas sobre el auténtico alcance del *thematismos* vitruviano —lo que nos inte-

resa ahora es su fortuna histórica—, pero sí queremos resaltar que a partir de un presupuesto semejante se realiza toda una tipología y simbólica de la construcción, precisamente aquella misma sobre la cual se montarán las sucesivas interpretaciones de los teóricos de la arquitectura en la época moderna, desde Bramante a Philibert Delorme. He aquí definitivamente establecido lo que podremos considerar un alfabeto arquitectónico y su casuística; por ejemplo: la idea de Bramante de que la cualidad de los antiguos dioses podía ser transferida a los santos cristianos y de esta manera los tres órdenes clásicos podían cargarse de un nuevo significado. Casuística que con el tiempo se llegará también a convertir en *escolástica* en torno al sacrosanto principio de la arquitectura como imitadora de la naturaleza; por ejemplo: las exigencias de los tratadistas franceses de recuperar la *pureza* de los órdenes, que serán sólo tres, como lo demuestra su ascendencia griega y conviene a las necesidades de la naturaleza.

Recuperar, por consiguiente, el *lenguaje olvidado* de los órdenes clásicos es hacernos capaces de *ver y revivir* una arquitectura *muerta* por falta de interlocutores válidos, una arquitectura apresuradamente reducida a ser simplemente *monumento y ornamentación*. El interés de unos trabajos como los de Summerson y Forssman consiste precisamente en que nos ponen sobre la pista de una relectura del lenguaje clásico recordándonos su alfabeto. Ahora que tanto se habla de la «crisis del movimiento moderno» y de la necesidad de reconsiderar el papel y la metodología de los arquitectos de antaño, nada mejor que plantearse la recuperación rigurosa de su lenguaje básico, no por veleidades de nostalgia o erudición, sino simplemente para saber a qué atenerse. En este ejercicio, no cabe duda que libros como los de Forssman o Summerson constituyen una ayuda inapreciable.

Francisco Calvo Serraller

(Viene de la página 68.)

moverse y bailar (luz), sustitutos que pueden actuar como importantes aliados en el habitar.

Principio IV

Para que cada uno nos encontremos en el centro de nuestro universo, necesitamos medir y describir puntos en el espacio, como la gente solía hacer. Es decir, en términos de uno mismo y no en el preciso

pero sin sentido orden cartesiano de las geometrías *racionales*.

En seguida de nacer llegamos a tener un sentido de frente y atrás, derecha e izquierda, arriba y abajo o centro, de una manera tan fuerte que podríamos asignar significación moral a los mismos. También nuestra arquitectura necesita recordarlos de tal manera que podamos sentir con nuestros cuerpos la importancia de donde estamos, no solamente verlo con nuestro ojo o razonarlo desde nuestros pensamientos.

Principio V

Los espacios que sentimos, la forma que vemos y la manera de que nos movemos en los edificios deben ayudar a nuestra memoria humana a reconstruir las conexiones a través del espacio y del tiempo. Hace medio siglo las partes de la mente parecían oprimidas y llenas de telarañas y todo el esfuerzo se dirigió a limpiarlos y cerrarlos. Ciertamente debió parecer un vano esfuerzo a Le Corbusier y los otros, el hecho de justificar adecuadamente a través de sus pensamientos las opresivas sombras del pasado. Hasta ahora, frecuentemente hemos visto al pasado irse de largo hablando con sentido al mismo tiempo que con sentimiento cuando le hemos demandado el mantener nuestros contactos o revertir los mismos. Entonces aquello que entre nosotros (la mayoría del mundo ahora) que desarrollamos vidas completamente separadas de un lugar específico en el que pudiésemos encontrar nuestras raíces, podemos, a través de los canales de nuestras mentes y memoria, el crear un medio ambiente que puede ayudar a restablecer dichas raíces.

NOTAS

- 1 Ver *Body Movement*, por Robert Yudell, cap. 7, pág. 57; *Body, Memory and Architecture*, por Kent Bloomer y Charles W. Moore con la colaboración de Robert J. Yudell; Yale University Press, 1977.
- 2 Robert Venturi nació en 1925, el mismo año que Charles W. Moore, educado en Yale como C. W. Moore. Universidad de la que C. Moore llegaría a ser Director en 1965.
- 3 Ver *Dimensions* por Charles W. Moore y Gerald Allen. *Architectural Record Book*, 1976.
- 4 Ver *Traveller from an antique land*, por Martin Filler. A+U, may 1978. Extra Issue.
- 5 Publicados por primera vez en una edición de «L'Architecture d'Aujourd'hui» (mayo 1977) sobre su obra y posteriormente en A+U. Extra Issue, mayo 1978.

YOUNG ITALIAN ARCHITECTS

Page 5

The main section of this issue of *Arquitectura* is dedicated to young Italian architects. The work of some 50 studios and two schools of architecture has been assembled through the efforts of the magazine *Contropazio* to be made available to our readership. As part of this exchange between magazines, the work of a similar number of Spanish firms will be featured in a forthcoming issue of *Controspazio*.

In their introduction, Franco Purini and Laura Thermes call this group of architects the *found generation*. Although in the first part of their article they show a rather pessimistic view of this generation due to political and historical forces, they state that the younger generation has not remained passive. They have been able to build and create an identifiable architecture. In the future, however, their projects may be forced to exist only on paper or through competitions. As to the tendency of their architecture, the authors state *first tendenza, hen neo-racionalism and some attempts at post modernism*. In terms of the future, we are encouraged to *wait and see* due to the fact that *in all societies the works generated by true talent are few and at times unrecognizable as long as they form part of the situation which generates them*.

THE PIAZZA D'ITALIA AND THE MAGIC FOUNTAIN

Page 59

Charles Moore with the Urban Innovations Group has designed the centerpiece fountain of the new Piazza D'Italia of New Orleans. Ronald Filson, project coordinator, in his accompanying article describes the plaza's conception, planning and execution. The project which was chosen as the result of a limited competition unites the strong points of the scheme of August Perez & Associates with the idea for the square of Charles Moore.

The architectural language of the piazza is based in the evolution of classical western architecture highlighting the importance of such elements as column, wall, capital, and cornice. The actual design, nestled within one of the city blocks allows older existing elements to be seen from the bold new plaza.

As an example of historical revival, the fountain is a synthesis of familiar forms combined with *surprise elements* which Moore uses in an original expression of tribute to the Italian heritage in the U.S.

FROM RUSSIAN EASTER EGGS TO SURPRISE IN ARCHITECTURE: CHARLES W. MOORE

Page 66

In this article, which grew out of conversations with Charles Moore, Gabriel Allende presents a look at some of the projects of Moore, but more importantly, explains some of the philosophies behind the works. In summary, it can be seen that Moore employs such ideas as: objects plain on the outside, but exciting or surprising on the inside; the establishment of the small building as a principal element; the use of historical references which

serve to grant an ordered understanding of the building (Minnesota Competition 1977); his definition and use of *connections* (conversion of the Moore House in New Haven); inspiration from Roman antecedents (Piazza D'Italia) and the inclusion of objects of specific psychological value which reflect or have meaning for the users (House in Orinda, California). These ideas are synthesized in the projects of Moore and expressed in the five principles stated in the article as a way to see and understand architecture, not only in terms of the architect which but also allows those who inhabit and view it to enjoy it also.

MANUEL DE FALLA AUDITORIUM IN GRANADA

Page 70

The idea for this recently completed concert hall had its inception in 1962 when the city government of Granada sought to expand the cultural facilities dedicated to Spanish composer, Manuel de Falla. Madrid architect, Jose Maria Garcia de Paredes was commissioned to design the facilities situated near (though not visible from) the architectural monument, the Alhambra.

The decision was made to construct a facility with a capacity of 1311 seats but which can be subdivided to create two smaller halls of 897 or 414 seats. Additionally, the building contains areas equipped for teaching, practice rooms and conference rooms.

The acoustics of the main halls were determined in collaboration with Professor L. Cremer, whose past experience includes the acoustical solutions for the Philharmonia of Scharoun in Berlin. This aspect proved especially challenging due to the different possible sizes of the auditorium.

Architecturally, the concert hall externally reflects the two unequal volumes of the main auditorium and connects them with a pedestrian bridge which becomes a balcony that affords spectacular views. From the two main areas, the smaller modules of the building recede on either side to re-establish a scale in harmony with the existing environment.

COMPETITION FOR THE PROFESSIONAL ASSOCIATION OF ARCHITECTS IN MURCIA

Page 76

The recently held competition for the offices of the Professional Association of Architects of Valencia and Murcia evoked great interest within the professional community. Some 102 projects were submitted for the renovation or replacement of the existing office building located in the city of Murcia. Shown in this issue are the first, third and honorable mention awards. The jury composed of four architects from the Professional Association, two elected by the participants and one from the Historic Preservation Association, awarded the first prize to the solution of Jose Luis Arana and Maria Aroca which maintained the existing facades. The jury commented on such positive points as the flexible floor plan and the monumental staircase to the side of the project which is in balance with the character and size of the building.

The third place entry of Victor Brosa, Juan Pascual and Ramon Sanabria plus the honorable mention of the team of S. Araujo, J. Nadal, I. Ruiz, E. Calafell and P. Ravetllat are also featured.

El plato fuerte de una buena casa debe estar en la cocina.

Antes las casas se compraban por muchas cosas: El parquet, las terrazas, el cuarto de baño, la carpintería, la calefacción...

Hoy en día, cuando se compra una vivienda de calidad, lo que más se mira es la cocina.

Ahí está el plato fuerte. El alicatado, el suelo, los muebles... y los electrodomésticos.

Porque cada día se vive y se convive más en la cocina. Por eso la calidad y el sentido funcional de los electrodomésticos cuentan lo suyo.

AEG es la única marca que posee una línea completa de electrodomésticos integrables para cubrir todos los servicios de una cocina integral.

Con la calidad de la técnica AEG y la experiencia de AEG, en este terreno.

Montar una cocina con Integrables AEG, es poner la marca de la casa y a la vez darle un valor que irá creciendo con el tiempo.

Por muchos años.

The AEG logo consists of the letters 'AEG' in a bold, white, sans-serif font, centered within a solid black rectangular background.

**Integrables AEG.
Valor creciente. Por muchos años.**



ARMSTRONG CORK ESPAÑA, S. A.

OFICINA GENERAL DE VENTAS

Avda. del Brasil, 13
Teléf. 455 35 50
Telex 27205
Madrid-20

OFICINA VENTAS SEVILLA

Palma del Río, 12 Acc.
Teléfs. 35 18 88/35 98 80
Sevilla

OFICINA VENTAS BARCELONA

Aragón, 281 - 5 ° A
Telefs. 215 87 76/215 88 26
Barcelona 9

FACTORIA PALAFRUGELL

Avda. José Antonio, 20
Teléf. 30 06 00
Telex 57112
Palafrugell (Gerona)



**sistemas
de techos**

un pegaso

su pegaso



camión-hormigonero
3088

un camión con buenos adjetivos

DURO: Por su bastidor muy robusto, para resistir bruscas sobrecargas.

FUERTE: Son de gran solidez el eje delantero y las balldas anteriores para poder resistir las sobrecargas en los frenazos bruscos.

DURADERO: Con el doble puente posterior motriz de gran resistencia para asegurar un funcionamiento libre de averías.

VIGOROSO: El puente posterior va provisto de un sistema

de bloqueo, a voluntad, mediante un tercer diferencial, para salir de los terrenos difíciles.

COMODO: Por su servo-dirección, con mando hidráulico lo que hace una conducción suave y cómoda.

POTENTE: Con motor de 191 KW y 260 CV

SEGURO: Por sus frenos de servicio, de mano y de motor.

RENTABLE: Diseñado para el montaje de hormigoneras de gran capacidad.

PEGASO



DARRO DARRO



DARRO

j. ortega y gasset, 40-42 : tels. 275 89 37-8-9 : madrid-6



SONICLIMA



PROYECTOS E INSTALACIONES

- CLIMATIZACION Y ACONDICIONAMIENTO
- VENTILACION Y DETECCION DE C.O.
- PROTECCION CONTRA INCENDIOS
- CALEFACCION Y SANEAMIENTOS
- SONIDO - ALARMAS - CIRCUITO CERRADO DE TV.

MADRID-5
Martín de Vargas, 31
Teléfs. 468 20 26 - 22 51 - 23 63

PLAMPLONA:
Avda. de Zaragoza, 19
Teléfs. 23 15 03 - 45 27

SAN SEBASTIAN
Juan de Olazábal, 17
Teléf. 45 38 47



De la tierra unida al fuego

a más de 1.300 grados de temperatura nace el gres Sangrá, material de gran resistencia y calidad. Natural, fuerte, bello, fácil de limpiar. Realza la belleza de su diseño el brillo del esmalte vitrificado que protege su colorido.

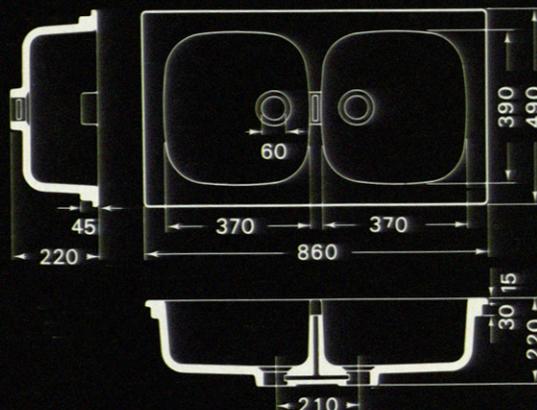
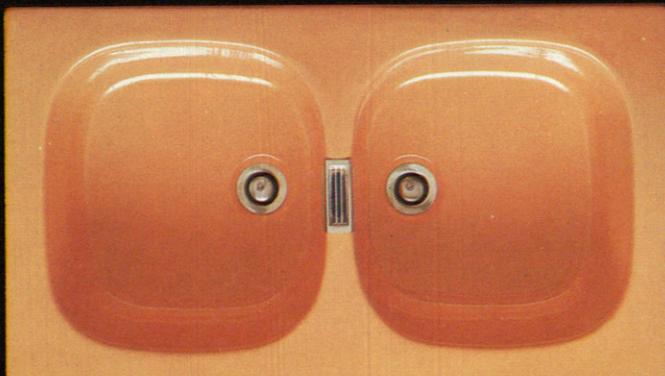
Los fregaderos Sangrá se fabrican en colores de gran actualidad que permiten armonizar el fregadero con los demás elementos que componen la decoración de la cocina, convirtiéndola en un lugar distinto, más acogedor y más atractivo.

Sangrá

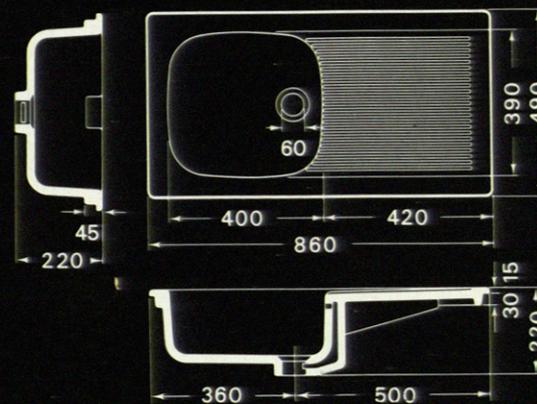
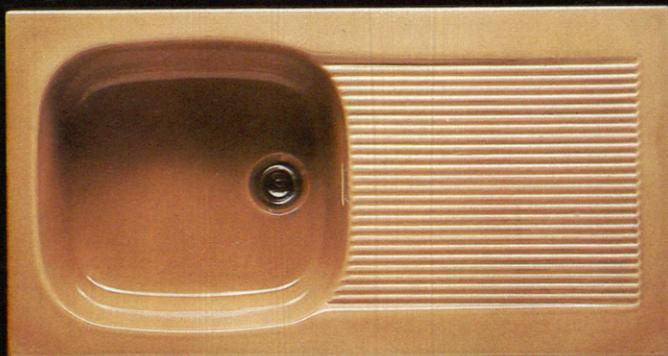
Programa de fregaderos Ibiza para encastrar

- Fabricados en Gres-porcelana.
- Para encastrar en muebles de cocina de 60 cm. de hondos.
- Se fabrica en los siguientes colores: blanco, marrón, bambú, miel y marrón rústico.

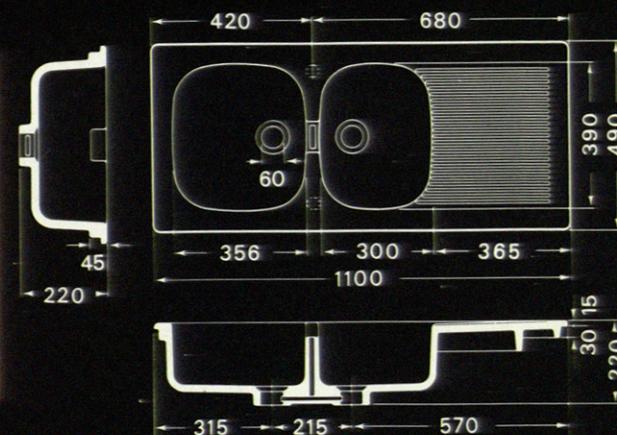
Fregadero Ibiza ref. 304.4



Fregadero Ibiza ref. 304.5



Fregadero Ibiza ref. 304.7



Sangrà

Sangrà, S.A.
 Oficina comercial:
 Avenida de Sarrià, 138-144 Barcelona-17
 Teléfonos (93) 203 65 50/54
 Télex: 52777 SANEX E

Delegación y Exposición en Madrid:
 Ayala, 58, 1.º G. Madrid-1
 Teléfonos (91) 276 82 21 (91) 276 60 27

parelio

la luna reflectante que protege del soleamiento

y proporciona:

ECONOMIA: por reflejar gran parte de la energía solar reduce los gastos de instalación y mantenimiento de los equipos de climatización.

SEGURIDAD: por su gran resistencia mecánica.

CONFORT: al atenuar el deslumbramiento y crear una iluminación agradable.

ESTETICA: da luminosidad a las fachadas.

DECORACION: por sus reflejos y tonalidades.



Es un producto de **CRISTALERIA ESPAÑOLA, S. A. - D. V. P.**

Edificio **EDERRA. Centro AZCA.** Avda. del Generalísimo, 9. **MADRID-16**

Apartado de Correos 2.361. Teléfono 4560161 - 4561161

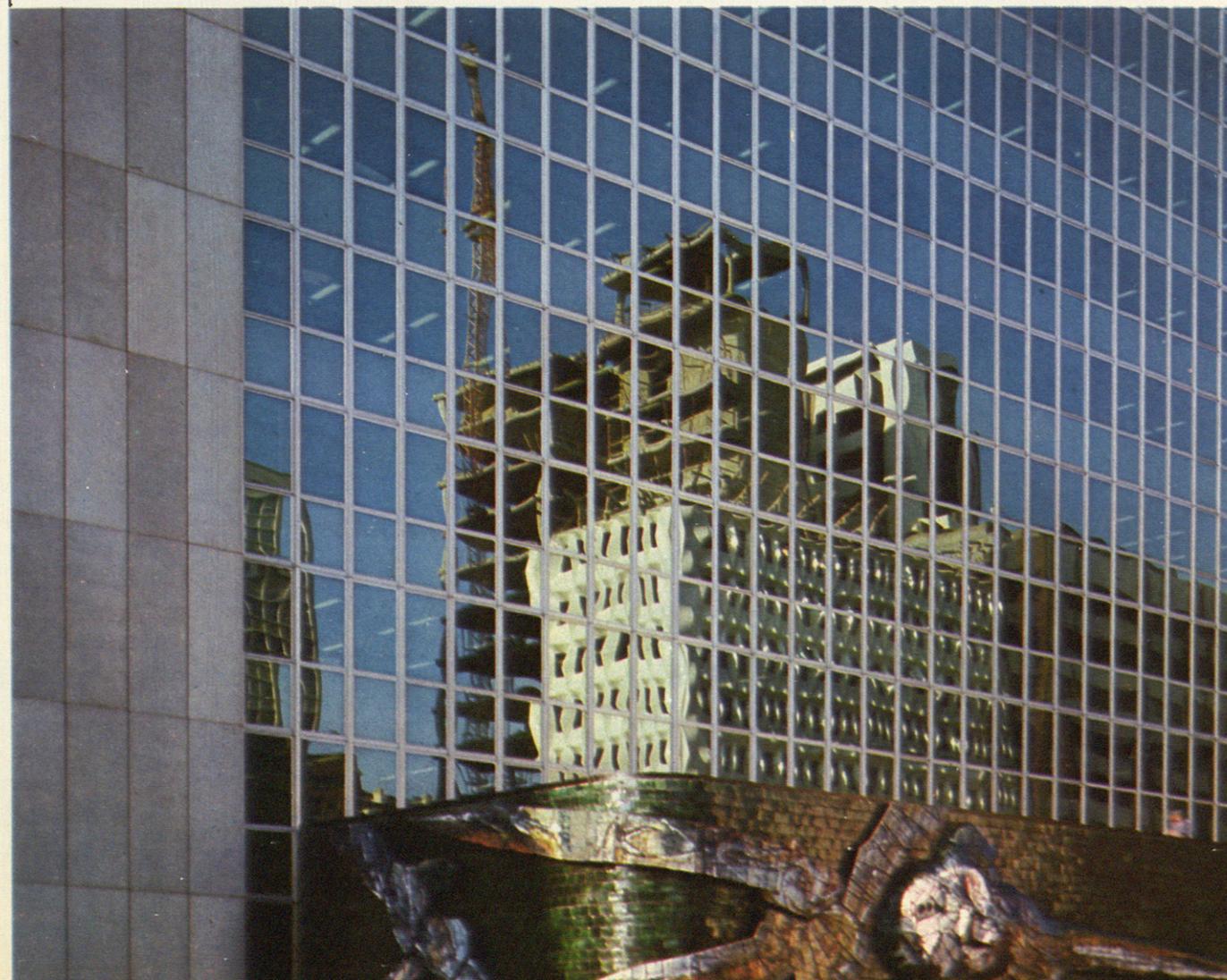
Deseo más información sobre Parelio

D. _____

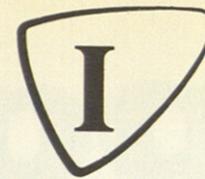
Profesión _____

Domicilio _____

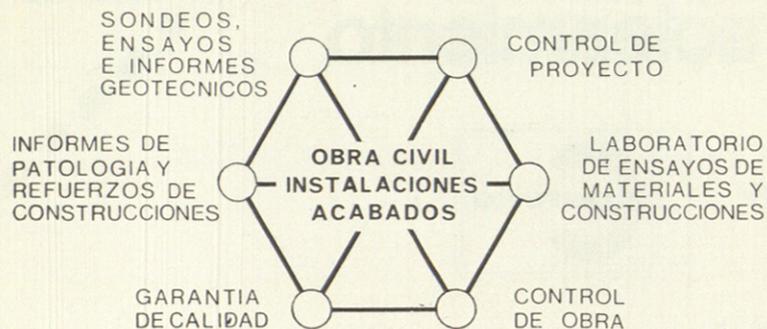
Ciudad _____



INTEMAC



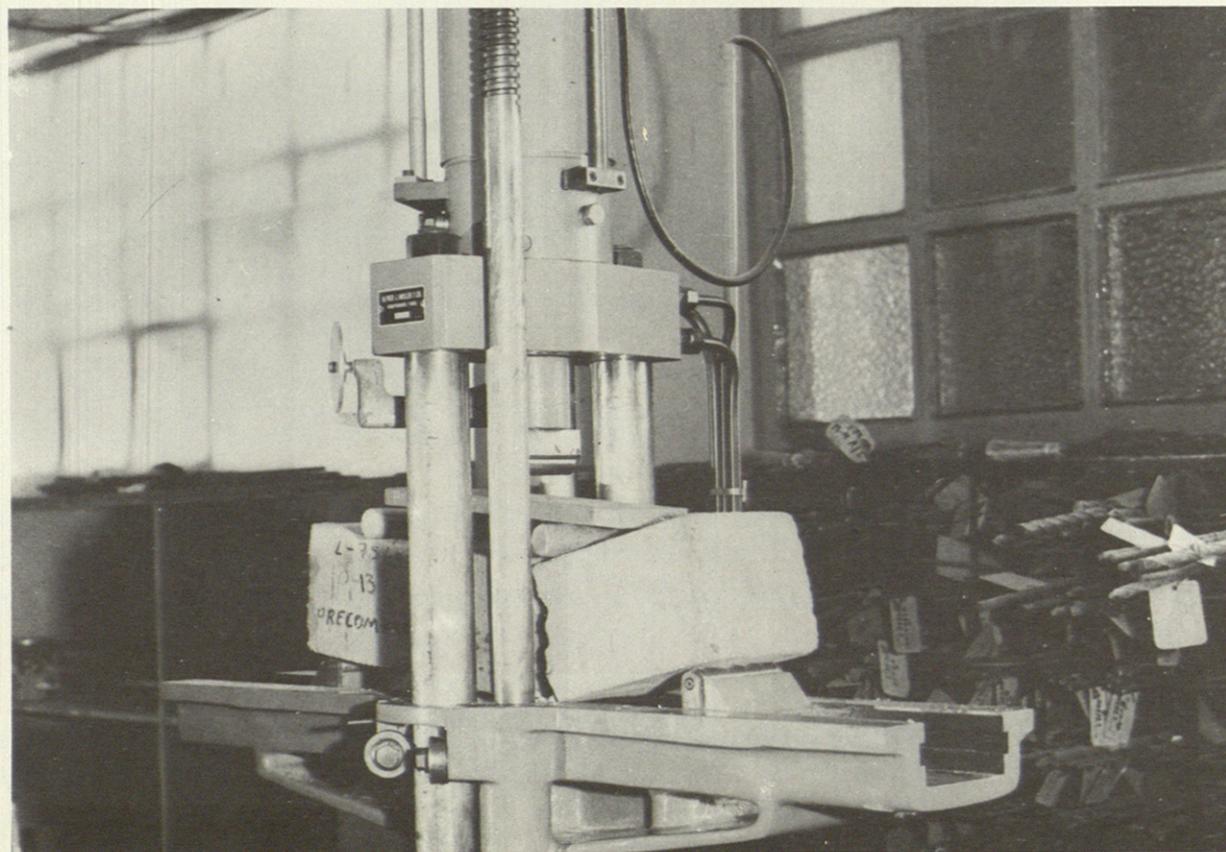
INSTITUTO TECNICO DE MATERIALES Y CONSTRUCCIONES



Laboratorio oficialmente homologado por el Ministerio de la Vivienda en las tres clases :

- a) Hormigones y sus materiales constituyentes
- b) Estructuras metálicas
- c) Mecánica de suelos

Ensayo de hormigón a flexo-tracción.



MADRID

Central:

Monte Esquinza, 30, 4.º D
Tels. (91) 410-51 58 - 62 - 66

MADRID

Laboratorio:

Carretera de Loeches, 7
TORREJON DE ARDOZ
Tels. (91) 675 31 00 - 04 - 08

BARCELONA

Pasaje Busquets, 37

CORNELLA DE LLOBREGAT
Tels. (93) 377 43 58 - 62

SANTANDER

Félix Apellániz, 11

TORRELAVEGA
Tel. (942) 89 02 01



Urbis

Inmobiliaria, Constructora y Urbanizadora

Esto somos:

Inversión en obras:	5.519 millones pts.
Patrimonio en solares:	4.015 " "
Patrimonio arrendamiento:	3.700 " "
Valor real del patrimonio inmobiliario según Audiberia Valoraciones, S.A.	33.735 " "
Capital y reservas	8.975 " "
Valor teórico de las acciones según balance:	198,74
Valor capitalización beneficios 6%	251,27

Esto hacemos:

Viviendas en: Niño Jesús, La Estrella, Moratalaz, Alcalá de Henares.
Apartamentos, oficinas, locales comerciales y garajes en Marqués de la Valdivia, San Bernardo, Buen Suceso, O'Donnell, Serrano, Azca, Potosí. Chalets y bungalows en Palma de Mallorca.
 Delegación regional en Andalucía


Urbis

Menéndez Pelayo, 71 - Tel. 251 01 00

La garantía de la construcción



¿Quién teme al lujo?

Información de novedades:
Ahora, el Citroën

CX 2400 Palas se presenta con una quinta velocidad, con un nuevo grupo

de calefacción y aireación, con un nuevo equipo de aire acondicionado,

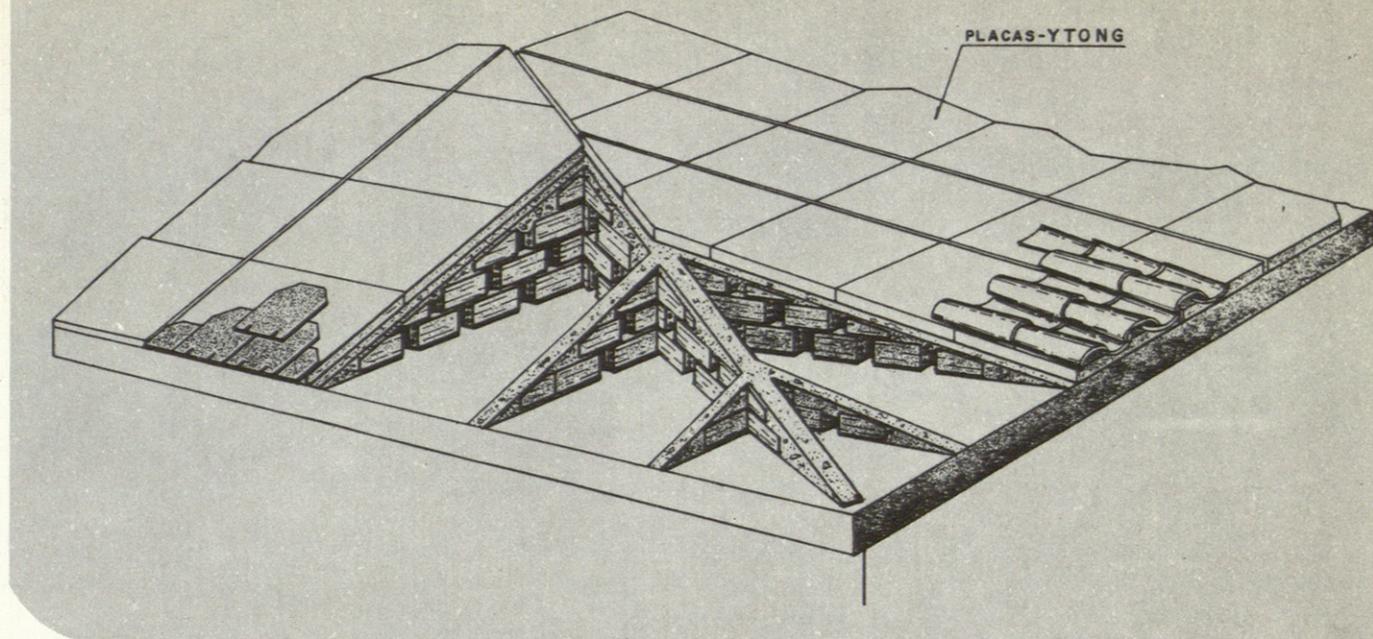
CITROËN ^ CX 2400 PALAS

más algunos pequeños detalles nuevos: nueva consola, nuevo interior de techo con

un foco dirigible de luz, nueva bandeja portaobjetos, y por último, nuevos colores.

YTONG CUBIERTAS

CONDE DE ARANDA, 24-3.º - Telfs. 226 56 21 - 2 - 3 - MADRID-1



- placas portantes sin armar
- aislamiento tèrmico
- clavado directo : tejas, pizarras
- colocaciòn sencilla
- facilidad de corte

CARACTERISTICAS

PLACA cms.	Peso/ud. Estado seco	Peso/m². Estado seco	Coeficiente K Kcal/m² h.º C	
			Estado húmedo	Estado seco
60 x 60 x 6	14,05	38,00	2,21	1,44
60 x 50 x 6	11,70			
60 x 60 x 8	18,70	50,50	1,82	1,16
60 x 50 x 8	15,60			



ARQUITECTURA

PUBLICACION PERIODICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

NUMERO 215 - NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1978



Nicolas Gless.