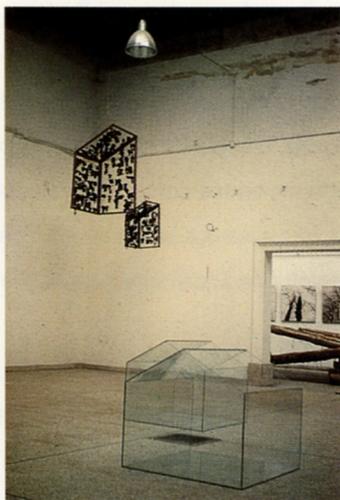
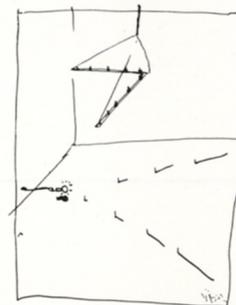


Entrevista
Juan Navarro



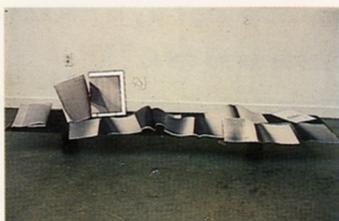


1.

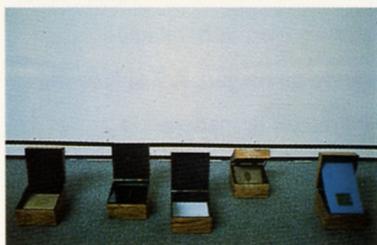
1. Detalle de la instalación en el pabellón de España en la Bienal de Venecia. 1987.

2. Fuente y fuga. 1973.

3. Cinco unidades de luz. 1975.



2.



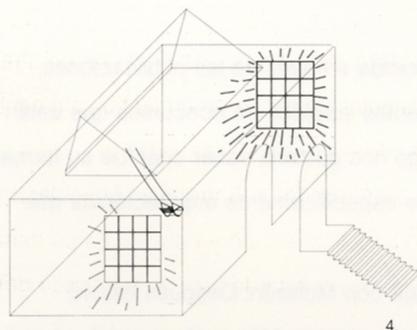
3.

Arquitectura Su obra como arquitecto es bien conocida a través de las publicaciones, especialmente sus trabajos más recientes surgidos de concursos que están siendo construidos ahora. Sin embargo nos gustaría saber cuál fue su formación en los primeros años y la actividad no específicamente arquitectónica que desarrolló entonces.

J. NAVARRO Durante mis años de estudiante trabajé con Molezún. Después estuve trabajando con De la Sota tras acabar la carrera. Más tarde marché a Londres donde estudié Sistemas Urbanos; después regresé, y posteriormente me fui a Estados Unidos, al Center for Advanced Arts and Visual Studies, del M.I.T. Fue una invitación del profesor Georgy Kepes. Yo quise trabajar allí, porque existía la oportunidad de hacerlo con la libertad del artista, y aquel era un sitio que lo permitía. La actividad que desarrollé en Estados Unidos fundamentalmente consistía en observaciones de carácter físico y de *experiencia* de la arquitectura. Mi preocupación mayor era lo *físico*, la *construcción*, la *estructura*. Creo que es equivocado el término *conceptual*, que se ha asociado a mi obra, porque las piezas que hice aquellos años son siempre *pre-lingüísticas*, o sea son anteriores al lenguaje, son percepción pura. Se establece con el objeto un diálogo a través del cuerpo, no a través de un pensamiento ya prefabricado o concebido de antemano.

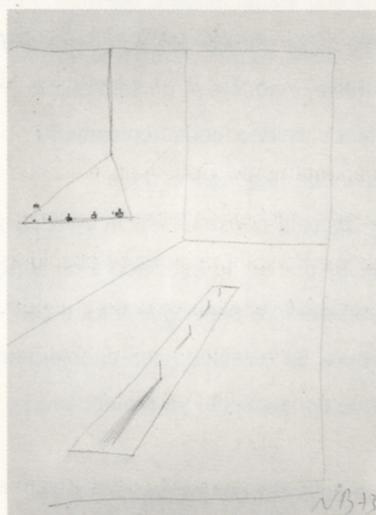
Arquitectura ¿Qué temas eran objeto de su estudio y que entendía por percepción pura?

J. NAVARRO Lo que fundamentalmente estudiaba era lo más elemental: la luz, la fuerza de la gravedad... ¿Qué es el peso, cómo se siente? ¿Cómo es un suelo? ¿Cómo es la luz?... Y comencé a hacer una serie de piezas... Por ejemplo, *Cinco unidades de luz* es una pieza de cinco cajas donde se manifiesta la luz de una forma distinta. Me llevó alrededor de dos años hacerlo... La luz se puede tocar, manipular... Yo intentaba limpiar las circunstancias que oscurecen la emoción profunda de estos fenómenos. Hacer que se viera la sombra, la luz. ¿Cómo hacer que la luz de una habitación sea visible como una unidad?... Una de las cajas era blanca hasta el límite de un cristal, y a partir de ahí negra... era como asomarse a un espejo porque lo que se ve es un cubo blanco recortado por el borde negro... estás viendo la luz contenida en la caja. La cualidad traslúcida, la luz impregnando un papel con una mancha de aceite... la luz como halo que deja



4.

huella en un papel fotográfico... Hice una fotografía de la propia bombilla acercándola al papel, y entonces aparecían las letras de la marca de la bombilla, y la propia sombra que deja el filamento encendido quedaba recogida en el papel pintado con bicromato, sensible a la luz. Esa huella simbolizaba por otro lado algo que está ocurriendo siempre: suceden tantas cosas, que ninguna de ellas se ve diferenciadamente. Nosotros nos proyectamos sobre las paredes de la habitación, pero existen tantas circunstancias que finalmente sólo hay un *ruido blanco*.

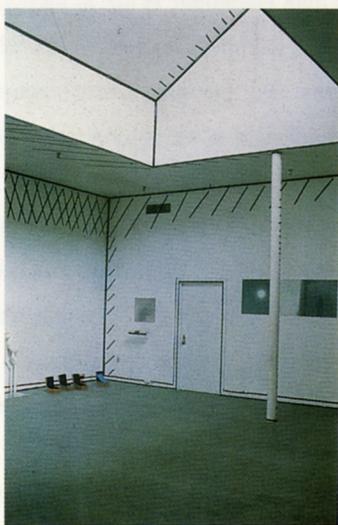


5.

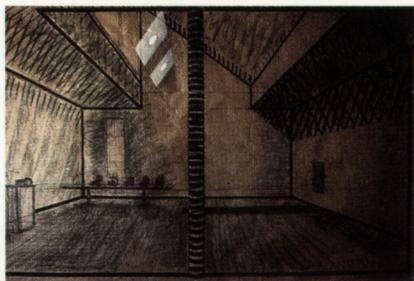
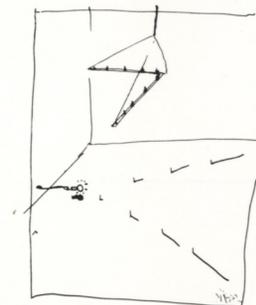
Con respecto a la luz, creo que deberíamos tratarla en el espacio como cuando se fabrica una cámara fotográfica, con el mismo cuidado diseñando la cámara y la disposición de las lentes. Alguien dijo que podríamos leer o reproducir en la superficie de la pintura el sonido de la habitación en que se produjo, descubrir a través del análisis de esa superficie el sonido en su huella impresa cuando el óleo todavía está húmedo. Por ejemplo, podríamos teóricamente conocer la conversación que tuvo Leonardo con la Gioconda. Habría que crear unos filtros finísimos para distinguir las frecuencias de las voces que habían dejado esa huella... Finalmente uno desearía hacer que las cosas fueran nítidas absolutamente... Eso me llevó a hacer esas distinciones de los tipos de luz: la sombra, el halo, la luz ambiente, la luz hecha tangible y la reflexión en el cristal manifestada por ejemplo en la línea verde de su canto.

Arquitectura ¿De qué forma se materializaron aquellas experiencias perceptivas? ¿En qué consistían las piezas e instalaciones?

J. NAVARRO En los años 1971 a 1975 hice varias series de piezas. Piezas de sombra... la acción representada en tres clases de sombra más o menos precisas. En una instalación se redibujaron las sombras arrojadas sobre la pared. Las sombras se limpian, es decir desaparecen al redibujarlas. Unas manchas de aceite sobre papel se dejaron suspendidas, y hacían visible la luz a través de ellas. Así se recuperaba y materializaba la luz que está atravesando la habitación. La mayor parte de las fuerzas se sienten cuando se niegan. Así el flujo del agua se nota cuando se va en un barco al introducir la mano en la corriente. La detención de la rueda en su caída por medio de un cable, hace ver el permanente efecto de la gravedad. La gravedad se siente



6.



7.

cuando se crea la ilusión de la ingravidez y a la inversa. Al igual que en otra pieza formada por unos pequeños triángulos colgados de un techo... Su centro de gravedad está desplazado, engañando las expectativas creadas.

Hice también carteles, como uno dedicado a William Borroughs. El póster era simplemente un papel recortado con el nombre escrito en aceite. Es un cartel para ser colocado en una ventana, para dejar pasar la luz... la naturaleza del material excitado por ella.

En otras piezas trabajé con la fuerza magnética terrestre. Una serie de agujas de brújula obedecen a esa fuerza en líneas paralelas, y entre ellas se colocó otra aguja que artificialmente se disponía en sentido contrario a las demás por efecto de un imán, haciendo un puente. La autoridad de la tierra se manifestaba así al estar negada en uno de los puntos.

Todas estas experiencias me influyen permanentemente. En la instalación de Barcelona *Luz y metales* del año 76 se recogen muchas de las experiencias anteriores. La habitación se redibuja en colores. La sombra se hace absoluta. El columpio que aparece en medio pone de manifiesto experiencias en gravedad y tiempo. Está fijo con un hilo de acero que no se ve, pero el efecto es entrar en un lugar donde el tiempo se ha detenido... El sonido forma parte de la instalación: en todas las esquinas había un tocadiscos con un plato de orquesta. Por un hilo se transmite a la cabeza del tocadiscos el roce del plato al girar... y el sonido resultante es similar al de unas campanas pautando el tiempo, su transcurso. La habitación resultaba misteriosa a causa de todos aquellos efectos dispares.



8.

4. Dibujo para *Luz y metales*.

5. Dibujo para *Piezas de gravedad y sombra*. 1973.

6. Cuarto interior. 1975. (C.A.U.S.) Cambridge, MASS.

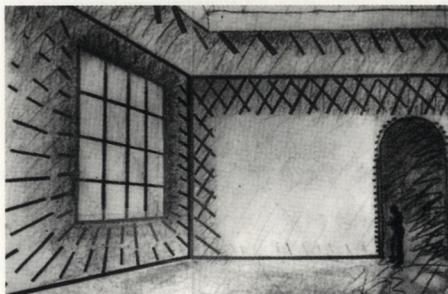
7. Dibujo para *Cuarto interior*. 1975.

8. Quinto interior. *Luz y metales*. 1976. Sala Vinçon.

9. Dibujo para *Luz y metales*. 1976.

Arquitectura ¿Se producía algún conflicto entre su actividad en la creación de aquellas piezas, su obra como pintor y su condición de arquitecto?

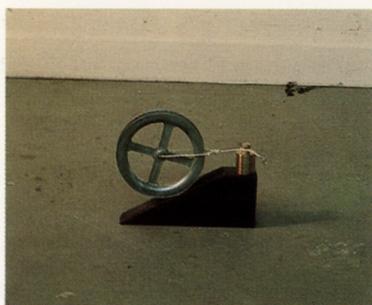
J. NAVARRO La instalación de Barcelona la realicé a mi vuelta a España. Cuando se viene a España desde el Norte de Europa, o los Estados Unidos, se aprecia el valor de la luz y del color. Barcelona era una habitación coloreada. Yo creo que en España todo artista tiene que ser necesariamente pintor. De todas formas pienso que es necesario tratar las cosas en su medio estricto: no ser pintor cuando se hace arquitectura, ni ser arquitecto cuando se pinta. No se deben mezclar las actividades. En ambos casos hay que trabajar con libertad. Fui



9.



10.



11.

10. Arado. 1975.

11. Pieza de gravedad. 1973.

12. Casa romana. 1985.

13. Detalle de *Cuarto interior*. 1975.

14. Pieza óptica. 1974.

15. Croquis de casa en Santander.



12.

pintor antes que arquitecto. Pienso que estudiaba arquitectura en ratos libres y fui mal estudiante. Soy pintor y soy arquitecto... Yo siento cada vez más la falta de horas en el día. Necesito pintar, si no me siento mal. La arquitectura invade el tiempo como la pintura el espacio.

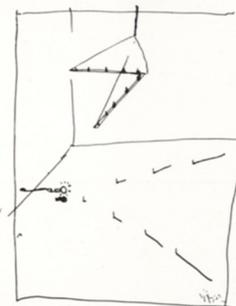
Pero tal vez sea más importante pensar como alquimista. La percepción del espacio viene acompañada de las que se tiene de sus materiales. Si se utiliza madera, bronce, piedra y cristal, se está haciendo un *sandwich* de materiales que nos afectan psíquica y físicamente. Los materiales son como sabores que deben dosificarse. La arquitectura tiene que ver más con esos sabores del material que con los colores. Los materiales vienen asociados a la memoria, al tacto, producen finalmente un efecto psicológico, que provocan una situación anímica.

Arquitectura Aquellas experiencias sobre percepciones elementales se hacen evidentes ahora en su manera de proyectar. Sin embargo los espacios arquitectónicos no sólo responden a conceptos primarios como la luz o la gravedad, sino que se ven alterados por aspectos propios de cada cultura.

J. NAVARRO Existen unas situaciones, podríamos decir, básicas y luego hay ciertas recreaciones sobre ellas. Ahora bien, esas situaciones básicas también obedecen a fenómenos culturales. Existen situaciones elementales que se revisten de distintas maneras. No creo que exista un lenguaje natural en la arquitectura pero sí hechos que surgen espontáneamente, vamos a decirlo así, y que obedecen al hombre, a sus condiciones psicofisiológicas y que son las mismas o parecidas en su raíz. ¿Cómo se excitan esas variables para producir la emoción? Eso es lo que la arquitectura hace de diferentes maneras.

Arquitectura Tal vez si no hubiera pasado por esa experiencia intelectual previa a su actividad como arquitecto se hubiera visto mermada su capacidad creativa y la claridad conceptual de sus obras.

J. NAVARRO Este ejercicio silencioso me ha dado la seguridad en lo que quiero hacer. Del pequeño espacio que estamos proyectando ahora para Holanda en color azul y verde tengo ya la experiencia inicial de cómo funcionará. Es un espacio vulgar si no fuera por ese efecto que se va a producir al entrar en él y que anteriormente ya había experimentado con otras piezas más sencillas que realicé en Cambridge. Esa experiencia previa es la base de los temas fundamentales.



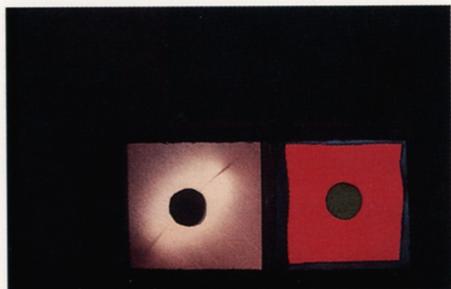
13.

Arquitectura En sus proyectos recurre con frecuencia al empleo de arquetipos claramente identificables...

J. NAVARRO Esas formas arquetípicas no están reñidas a mi juicio, con el hecho de que haya que hacer una valoración de acuerdos con otras estructuras. Están enlazadas, atadas, pero se notan o se sienten sueltas. Uno podría entrar entre los pliegues de una entidad compleja, por emplear un término de la deconstrucción. Esos arquetipos son fruto de la propia arquitectura. La cubierta a dos aguas y el tambor son formas estructurales sencillas, naturales. Cuando se hace una pieza liberada de solicitaciones, tiende a ser platónica, porque flota en un mundo de equilibrios sin ninguna acción que la deforme.

Arquitectura Algunos de sus proyectos plantean una concepción estratificada que se manifiesta en un basamento sobre el que se asientan con libertad las diferentes piezas.

¿Es este un punto de partida en respuesta a la irregularidad de un suelo o a la escala compleja del medio urbano?



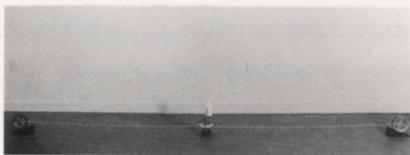
14.

J. NAVARRO En Salamanca, en San Francisco el Grande y tal vez en algunos otros proyectos sí hay una voluntad de elevar la arquitectura sobre una base continua. Me gusta devolver a un lugar por pequeño que sea la complejidad necesaria para encontrar un nuevo equilibrio. Equilibrio en función directa de las expectativas de los distintos *horizontes* más o menos cercanos que están presentes en el paisaje. Una obra puede encontrar su inspiración en un matiz distante o próximo y recuperar su evocación a través de la forma de un alero, en la sombra de una cubierta, la ciudad como un *todo*. Cuando se habla de fusión con el medio hay que pensar que en la ciudad lo que está próximo puede estar muy lejos. La arquitectura, se abre así a muchas solicitaciones diferentes sin perder su naturalidad, cualidad que constituye para mí una obsesión y no sólo en la arquitectura. Al introducirme en un cuadro, los elementos flotan en él, no como piezas extrañas, sino como parte del conjunto. Por ejemplo, unas diagonales en un paisaje que reproducen la lluvia son entendidas como una abstracción del elemento natural. Sin embargo, un rayado violento sobre el paisaje sería absurdo. La arquitectura es la *presentación* de sí misma. No debe haber voluntad de enriquecerla más. En eso se centra la grandeza de Mies. En sus primeros años como arquitecto había tenido la experiencia de realizar

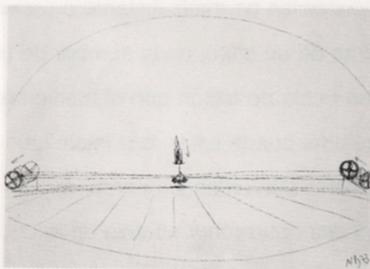




16.



17.



18.

16. Sombrero para acción de los sombreros. 1974.

17. Tide. 1973.

18. Dibujo para Tide.

19. Fragmento de pared del estudio. 1974.

20. De la exposición en el M.E.A.C. 1986.

21. To John Cage. Instalación para cartel.

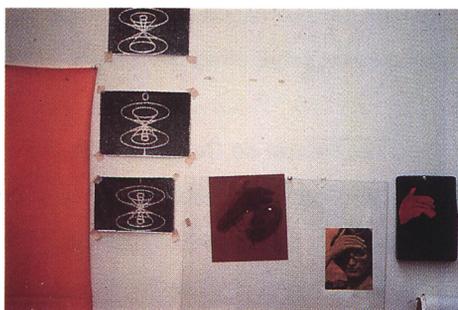
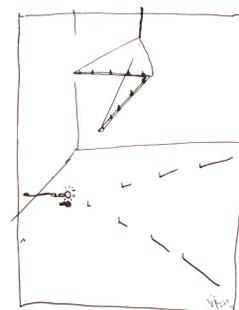
exposiciones como la de la seda, o la del vidrio. Su obsesión desde entonces fue hacer que el material simplemente presentado emocione. Y, ¿cómo hacer que sea más emocionante en su simple aparición? Esto preocupará a Mies durante toda su vida. El pabellón de Barcelona es un ejemplo de *instalación* sobre la arquitectura misma. Es el paradigma de la obra que se presenta en sus ingredientes y produce algo realmente emocionante.

Arquitectura Su obra se nutre sin embargo también de la historia, de referencias a otras arquitecturas no ligadas a aquellos fenómenos puramente físicos o perceptuales a los que usted alude. Soane, Loos o Aalto también están presentes en sus proyectos.

J. NAVARRO Es verdad que en muchos casos hay referencias a ciertos arquitectos, pero yo invertiría un poco los términos. Hay arquitectos que han trabajado en aquellos fenómenos de los que antes hemos hablado... La Breakfast Room de Soane, por ejemplo, donde uno reencuentra los temas de la luz y la gravedad con extraordinaria intensidad. En Soane hay ese deseo de desmaterializar la arquitectura permanentemente, de hacer que la luz trabaje a la par que las estructuras pesantes.

De Loos destacaría sus observaciones, muy acertadas, sobre los aspectos público y privado de la arquitectura, que permiten que el espacio público en su ambigüedad y su silencio pueda ser de todos, otorgando libertad de interpretación en el pensamiento. En el interior, por el contrario, se puede ser más preciso, definir más singularmente conforme a las acciones que se desarrollan dentro. La arquitectura siempre tiene dos caras, una pública y otra privada. La primera es más como el escenario de un teatro. Si aún no sabemos la acción que se va a representar, será una caja lo más simple posible y sin ningún decorado. Cuando se representa una acción concreta, el decorado da sentido a la escena. Yo no olvido la lección de Loos: la riqueza del interior, sencillez del exterior...

En cuanto a Alvar Aalto, qué duda cabe que la forma de hacer de alguien tan independiente como él se enraíza en las experiencias de la arquitectura de siempre. Sus formas reflejan distintas acciones. No se trata exactamente de albergar un programa, sino de algo más que eso: relacionar la torre y la cueva,



19.



20.



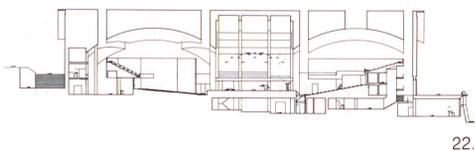
21.

arquitecturas que responden a actitudes arquetípicas. Espacios que tienen una doble manera de estar: se extienden y se ramifican por la tierra y se alzan como monolitos. Esas dos acciones yo diría que son canónicas. Sería posible hablar de un lenguaje básico, no sé si universal porque siempre tiene manifestaciones concretas en las distintas culturas, que se refleja en sus edificios. Curiosamente recuerdo que en una entrevista reciente a Siza en esta revista, hablaba sobre la asociación formal de sus proyectos con animales o entes zoomórficos, o caras. Ello es porque nosotros dialogamos y respondemos con cierta naturalidad a esas entidades básicas y en el fondo buscamos inconscientemente esas imágenes.

Muchos edificios son como personas erguidas dialogando entre sí y finalmente adquieren naturalidad cuando uno se reconoce en ellos, cuando puede asociarlos a algo, aunque sea muy ambiguamente.

Arquitectura ¿Es posible hablar en su caso de un método proyectual basado en los conceptos a los cuales se ha venido refiriendo hasta ahora?

J. NAVARRO Sí existe un método en mi manera de proyectar que repito siempre: trato de sentir las estructuras que están presentes, dejar que manifiesten su ley según su diversa naturaleza y descubrir las formas en las que pueden cristalizar. Después, proyecto de acuerdo a las mismas leyes inherentes y procuro que se manifiesten en equilibrio, que aparezcan con la misma importancia. Me fascina en Mies su habilidad para que todos los ingredientes presentados aparezcan en primer plano, como protagonistas absolutos y equivalentes. Creo que en mis proyectos, sobre todo los de carácter urbano que son más complejos, siempre se ve una distinción en estratos horizontales dando al suelo lo que es del suelo y a los edificios lo que es de los edificios. No constituye ninguna habilidad especial, simplemente se unen las piezas mediante un *fondo* elaborado. Eso es algo que he aprendido de las piezas que hice anteriormente. Las piezas son autónomas, tienen su propia forma de manipulación y por tanto su lenguaje, sus leyes individuales y su impronta singular. Pero cuando se colocan juntas funcionan aun siendo muy distintas, operando en un todo común. Es una operación muy diferente al collage cubista, donde una forma única está supeditada al resultado final.



22.



23.

22. Palacio de congresos. Santander.

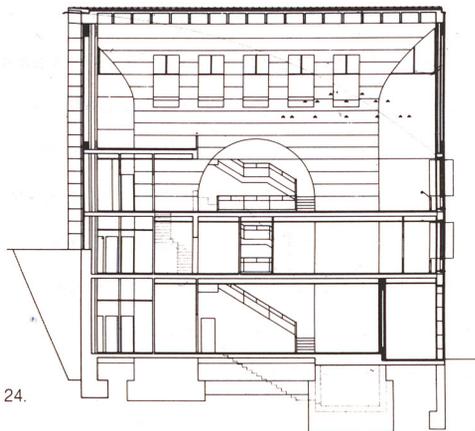
23. Palacio de congresos. Salamanca.

24. Centro de servicios sociales. Puerta de Toledo.

25. Maqueta. Puerta de Toledo.

26. Vista interior. Puerta de Toledo.

27. Sección. Puerta de Toledo.



24.

Arquitectura En proyectos como el Palacio de Congresos de Salamanca parece existir sin embargo una predominancia de unos elementos sobre otros que contradicen en cierto modo esa idea de equilibrio.

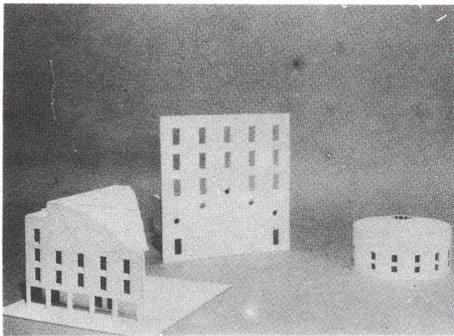
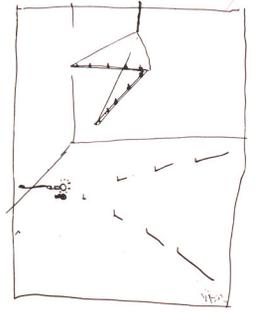
J. NAVARRO Un edificio centralizado genera el espacio del Palacio de Congresos. Es cierto que es el volumen mayor, pero frente al centro estático se opone un recorrido de calle y una plaza abierta al público. A la forma cupular se enfrenta la forma mural. En los muros la cúpula deja su huella en forma de arco. Se vuelca la cúpula abarcadora sobre el muro circundante, se intersecan.

Esas formas tienen su contrarréplica en la arquitectura articulada de pilar y dintel de la sala pequeña que adquiere una importancia equivalente. Esta pieza tectónica arquetípica parece sujetar la columna de aire sobre ella, a diferencia del interior de la gran sala que es un cobijo. Sus grandes arcos se tensan hacia el suelo... Es un proyecto metódico y deliberado.

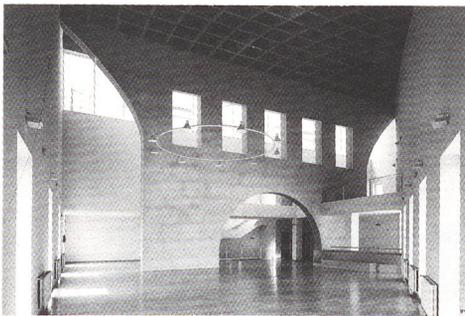
Arquitectura El reciente proyecto para Barcelona repite algunos de los elementos constantes de su arquitectura: la luz cenital filtrada, la presencia ingravida de la bóveda, la proporción del gran espacio que jerarquiza el edificio, la pureza y abstracción formal. Sin embargo la morfología triangular del solar obliga aquí a una mayor radicalidad dando lugar a una cierta dureza de formas que especialmente en su obra aparecen matizadas por el uso del color.

J. NAVARRO El solar está situado en la calle Icaria, que va a ser la vía principal de la Villa Olímpica. La estructura proyectada permite el paso de la luz cenitalmente y la sección resulta compleja. Se parece algo en su concepción a la Biblioteca de la Puerta de Toledo, con la luz cenital reflejándose en las paredes en el interior del tambor que aquí se convierte en sala principal de entrenamiento.

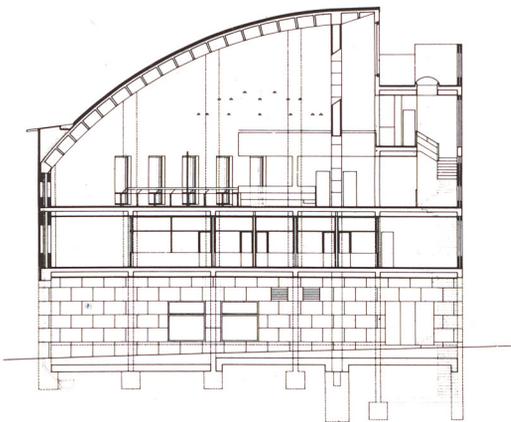
Puede ser una imagen rotunda en la Villa Olímpica la presencia y la identidad que comporta este edificio en un lugar donde hay que colonizar con la arquitectura el vacío urbano. El color va a jugar un papel singular: la cubierta de color plata y el rojo del ladrillo junto al negro de la chapa de acero en su



25.



26.



27.

cuerpo central, son fruto de un deseo de iconicidad, como un Malevitch.

El bermellón es el color propio del ladrillo y el negro es una evocación del cubo negro que utilicé en el proyecto de Turín. En el interior se busca la luz indirecta, la geometría está presente en la intersección de volúmenes y figuras sencillas (círculo, triángulo, cuadrado).

El conocimiento de la geometría es una cuestión de obligada atención en la formación de todo arquitecto. Su manejo adecuado es algo no tan inmediato. En Turín hay una aplicación de muchas experiencias parciales anteriores. Es un resumen también del protagonismo de la topografía natural junto a la geometría de la trama urbana artificial. Un salto de unos nueve metros por encima de un pequeño ferrocarril industrial provoca esas formas curvas en una parte de sus calles como medio para mantener rasantes y continuidad, pero a la vez es una manera de reconducir la trama urbana en este punto. Así se hace convivir el carácter orgánico de la vaguada del río Dora y las tramas reticulares originalmente romanas. Se insinúa el orden geométrico, pero a la vez se está siguiendo la autoridad del río.

Arquitectura Su proyecto de Museo Hidráulico en Murcia tuvo que lograr el equilibrio con la presencia dominante del gran edificio lineal de los antiguos molinos del Segura sobre el cual se interviene con la ampliación.

J. NAVARRO En Murcia el río propone un frente lineal al que se opone la necesidad de un eje ortogonal transversal, donde detener el sentido del fluir lineal concentrando la atención a lo largo de este recorrido. Las formas cóncavas y convexas se equilibran a lo largo del recorrido. Una longitud de 110 metros obliga a no intentar un exceso en la ampliación. La adición no debe disminuir la fuerza de lo preexistente, esto me obsesionó. Propuse que ésta se entendiera como pequeñas piezas, como algo roto. La forma resultante da pie a un recorrido visual en el que se crean ritmos de luz y sombras y se evita la linealidad de cuya emoción es depositario el estrato bajo. Son adiciones pequeñas y elementales, respetando un recuerdo del lugar.

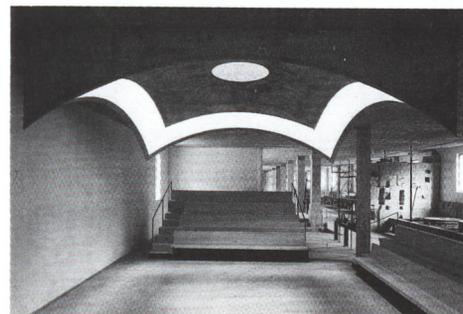
Centro Cultural de Los Molinos del Segura. Murcia. 1983-88.

48. Vista interior.

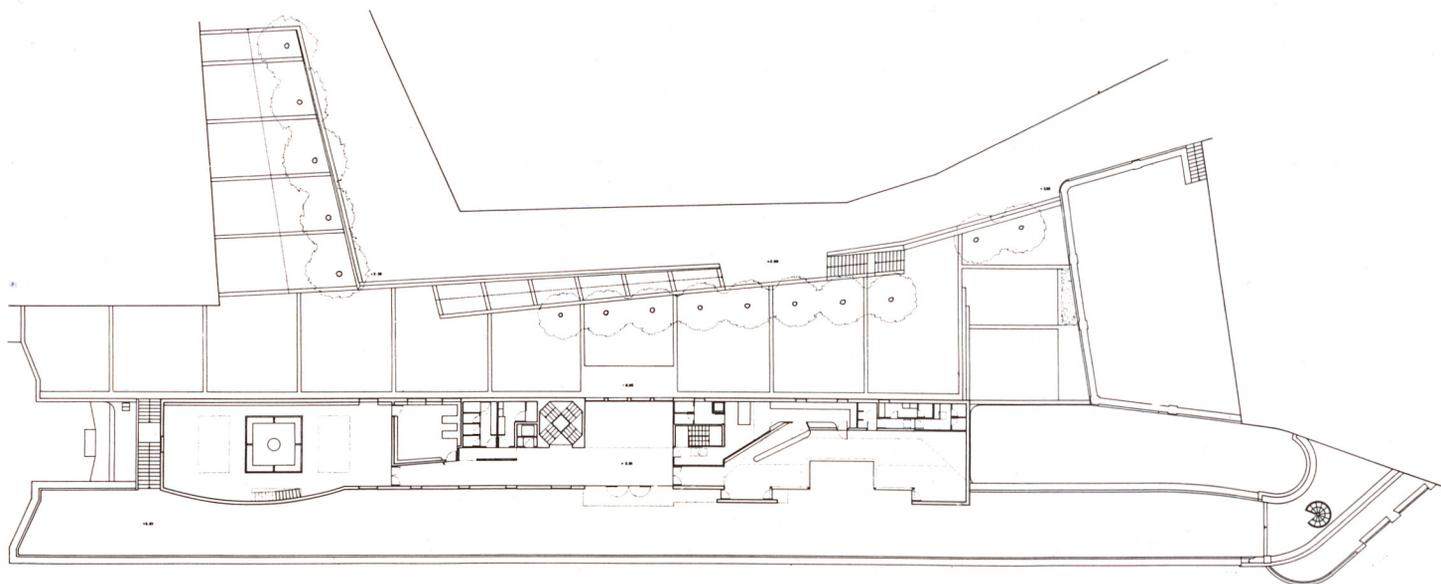
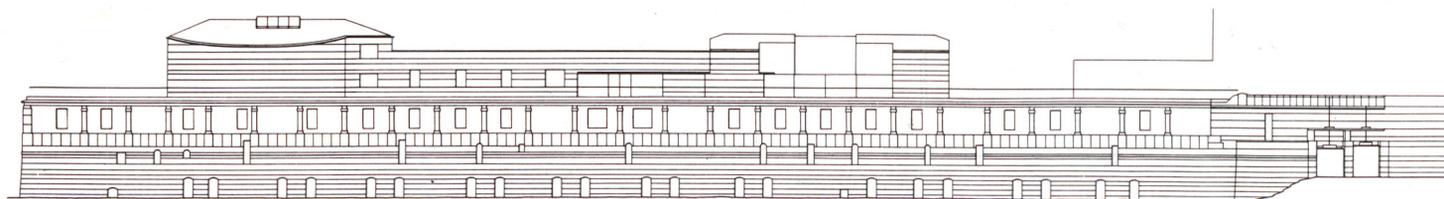
49. Alzado.

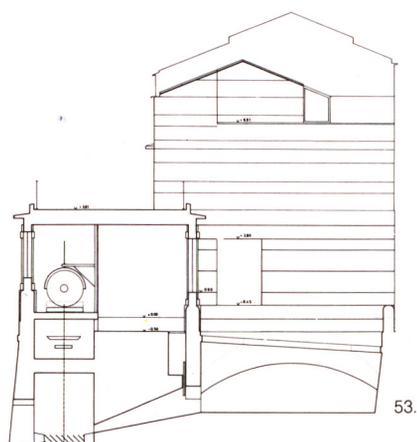
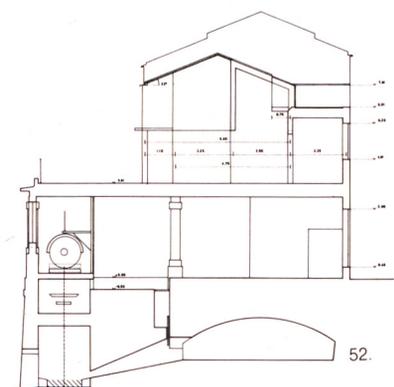
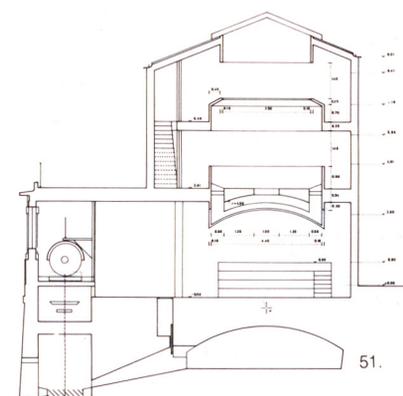
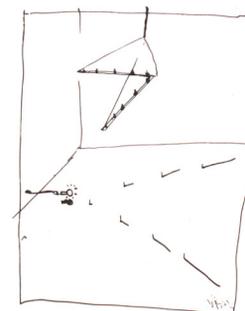
50. Planta.

51. 52. 53. Secciones.

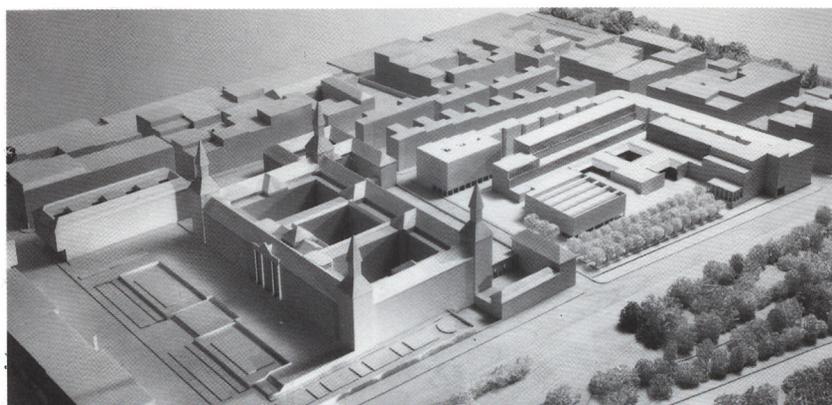


48.





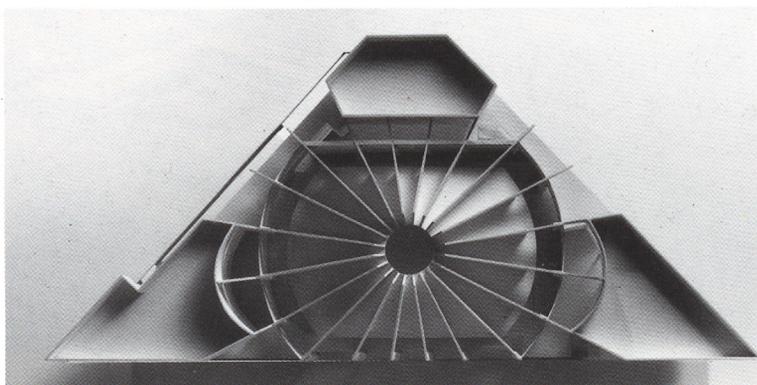
Arquitectura En los molinos del Segura tuvo la oportunidad de comprobar en un edificio construido sus experiencias previas con respecto al tratamiento de la luz...



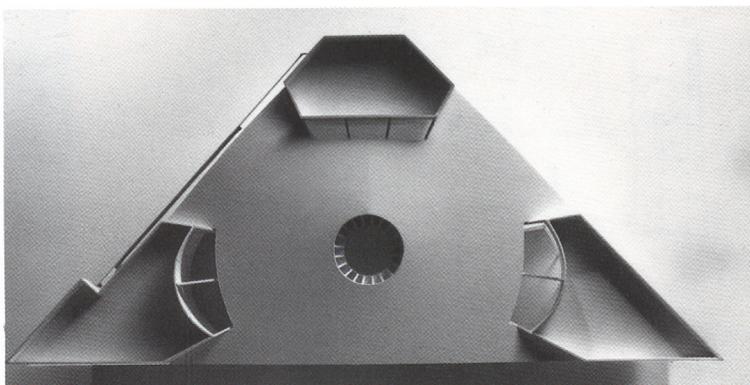
54. Museo del Ejército. Propuesta J. Navarro.

J. NAVARRO Allí, como en otros de mis proyectos, la luz como algo visible es tema fundamental, no tanto como una cuestión de iluminación, sino como algo que se hace visible en sí mismo, como la luz que pasaba a través de la mancha de aceite. En el eje que recorre el edificio, tenía dudas de que la luz llegara suficientemente después de atravesar tres plantas... No es así, se produce una cinta blanca, de un blanco distinto al que entra por las ventanas. Es una luz más depurada, más trascendente, una luz que ha pasado la prueba de los pisos. Estas dos luces son distintas, y dan sombras distintas. Sombras precisas y recortadas en un caso, difusas en otro. En Cambridge tenía un taller con luz Norte, y además había una pequeña ventana al sur por la que entraba luz. Dentro de ese espacio luminoso blanquecino, muy puro de luz Norte, indiferente al movimiento diurno del sol, esa otra luz se movía inquieta, amarillenta al atardecer y al amanecer... era un objeto casi tangible, como una escultura. En el Museo de Fortworth, en Texas, de Louis Kahn, hay tres patios: el patio verde, el azul y el amarillo. Es bello identificarlos por tres colores distintos. Uno tiene una fuente, el otro vegetación, y en el último los paramentos de piedra crean un vacío de color dorado. La identificación de los patios se produce a través del ambiente luminoso que generan, por su profundidad, por su amplitud o por los materiales que intervienen.

**Pabellón deportivo de entrenamiento
Villa Olímpica. Barcelona 1988.**



30.



31.

28. Sección longitudinal.

29. Sección transversal.

30. Maqueta. Esquema de cubierta.

31. Maqueta. Planta de cubierta.

32. Maqueta. Sección.

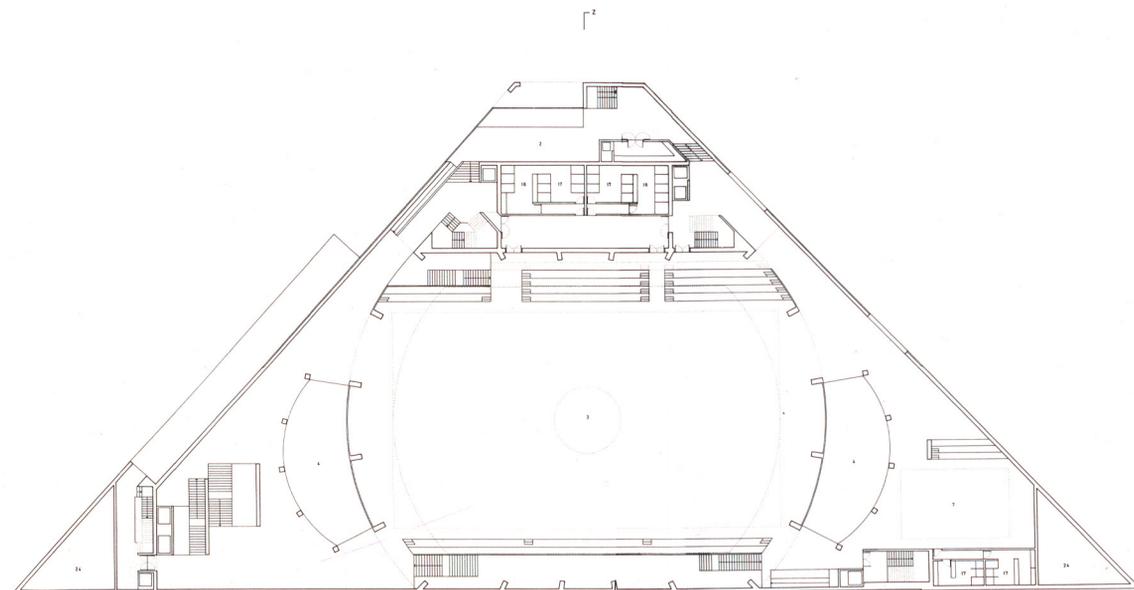
33. Planta, cota + 5.00.

34. Planta, cota - 3.00.

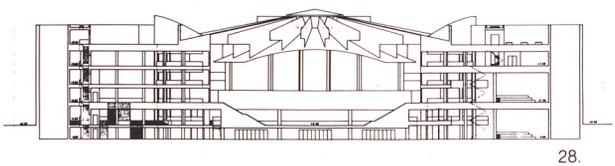
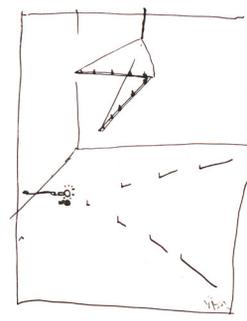
35. Planta, cota + 13.00.

36. Planta, cota + 9.00.

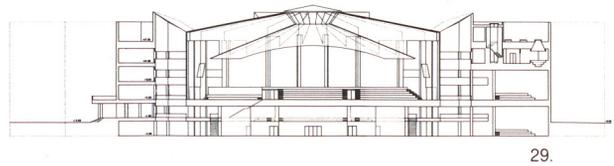
37. Planta, cota ± 0.00.



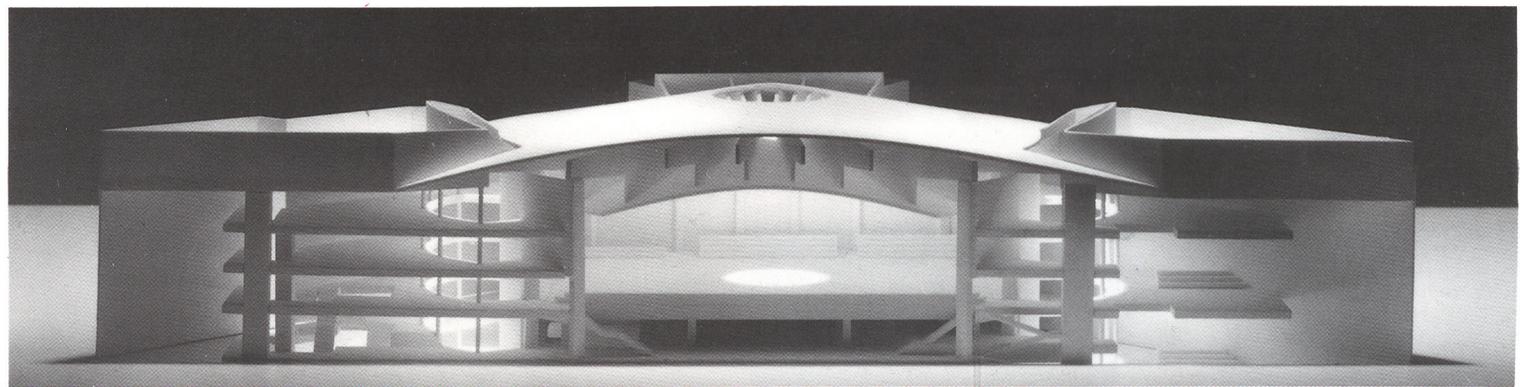
33.



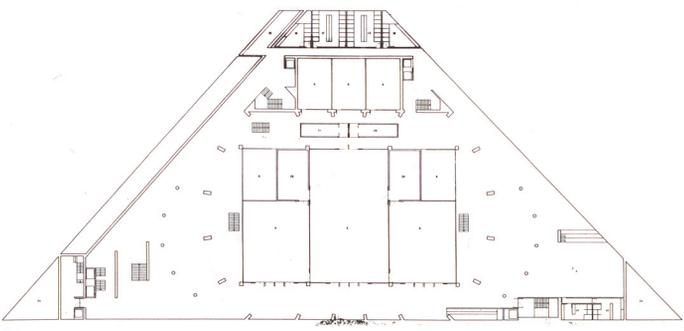
28.



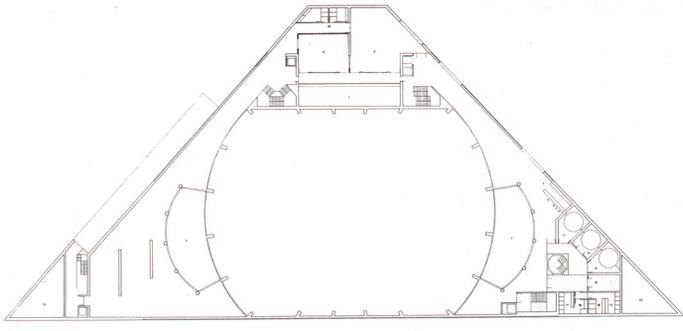
29.



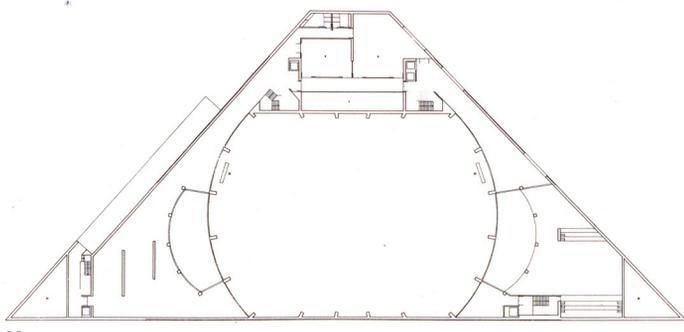
32.



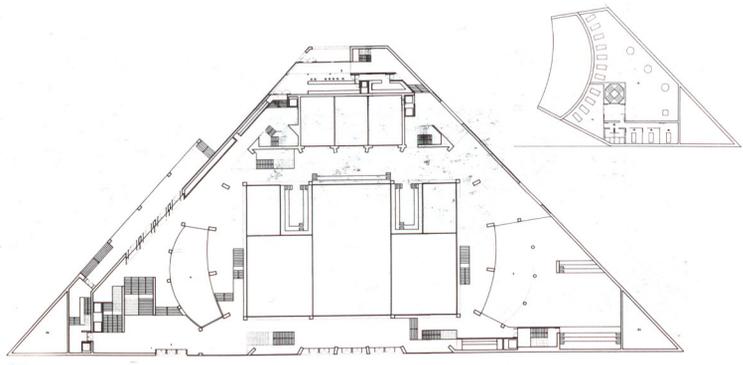
34.



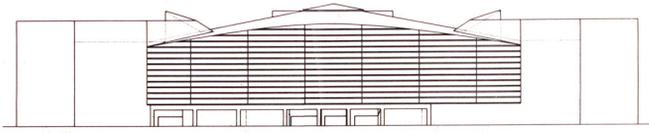
35.



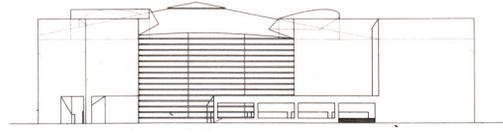
36.



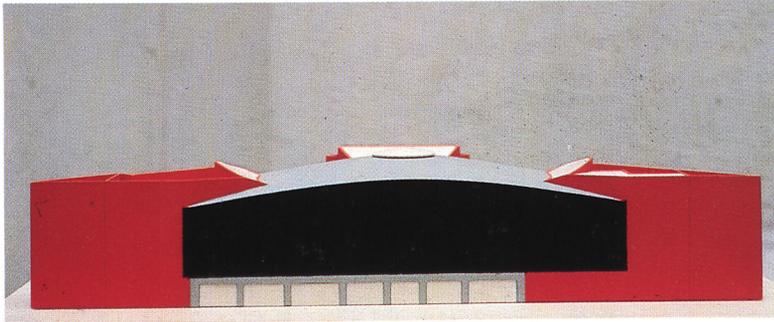
37.



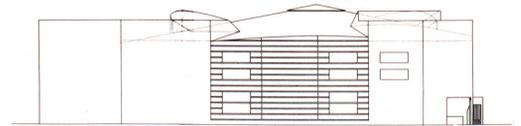
38.



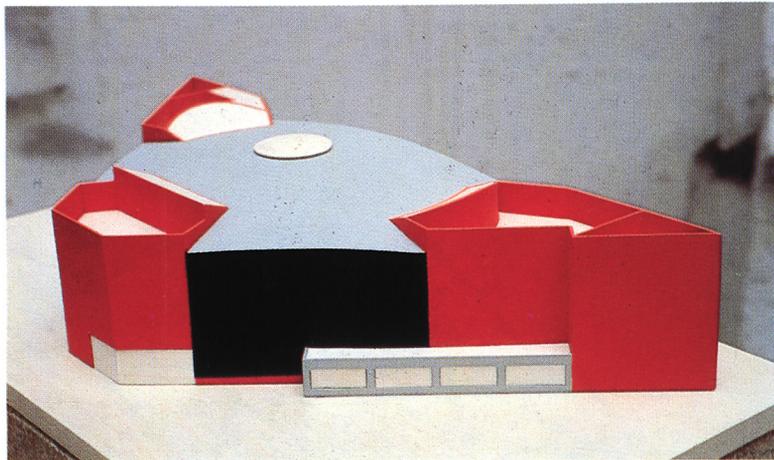
39.



41.



40.



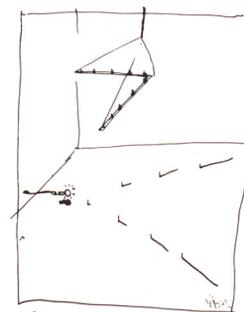
42.

38. Alzado norte.

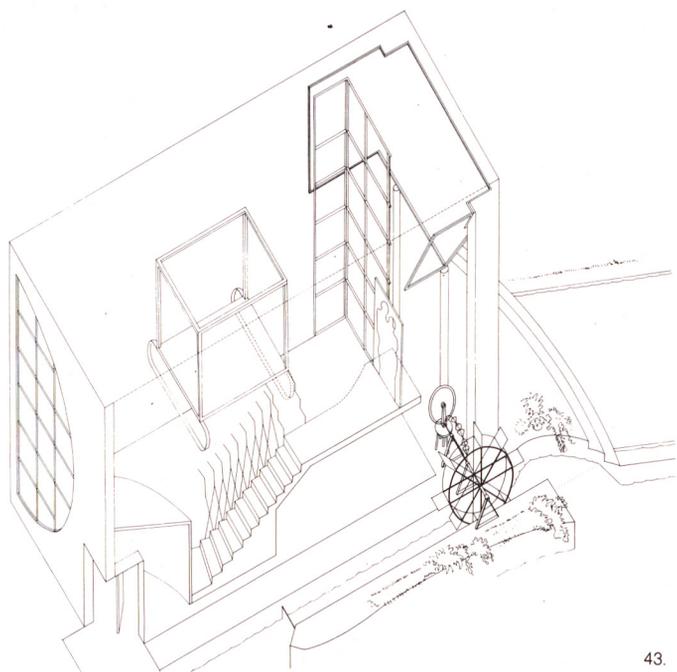
39. Alzado S.E.

40. Alzado S.O.

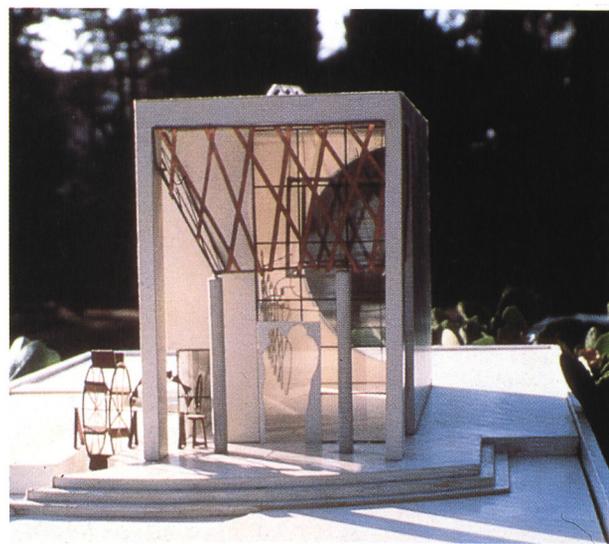
41. 42. Vistas maqueta.



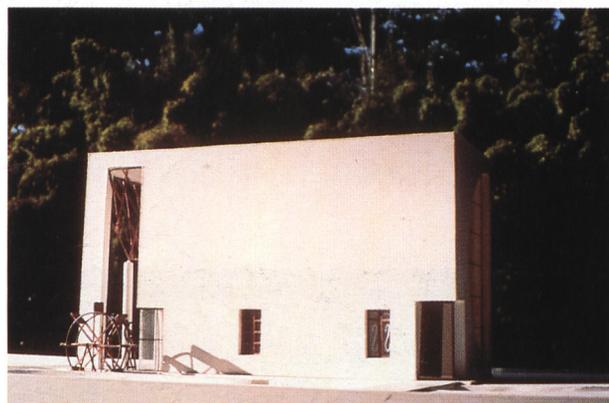
Casa para una intersección. 1976.
 Maqueta y fotografías de F.J. Portero y X. Roman.



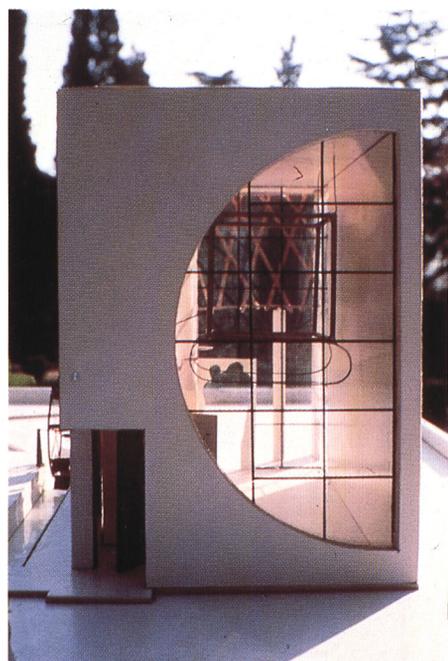
43.



44.

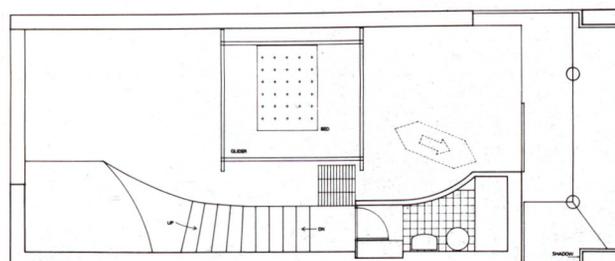


45.



46.

43. Axonometría.
 44. 45. 46. Vistas maqueta.



47.

47. Planta.

Fort Asperen Room. Holanda. 1988.

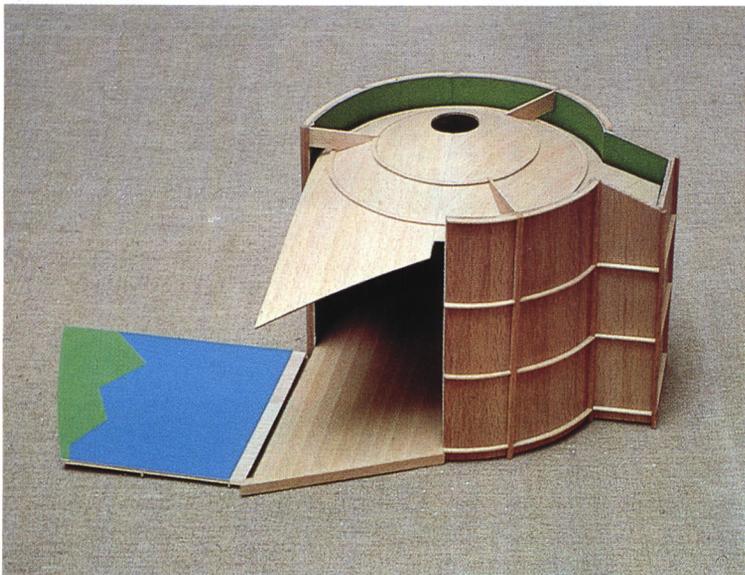
55. Maqueta. Vista exterior.

56. Maqueta. Interior.

57. Planta general.

58. Alzados.

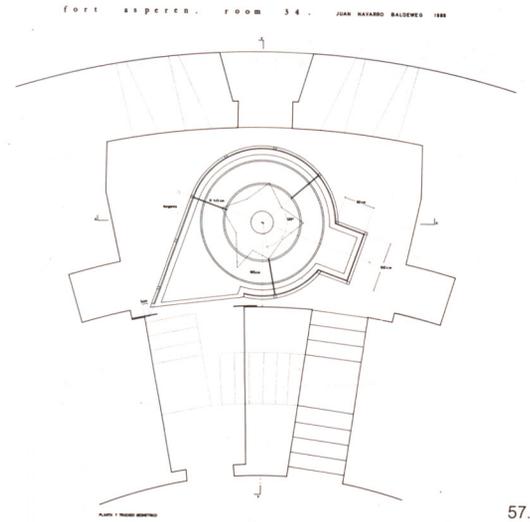
59. Secciones.



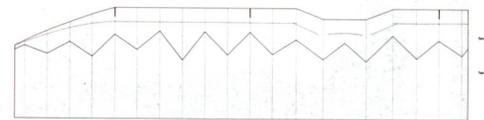
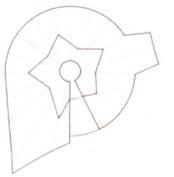
55.



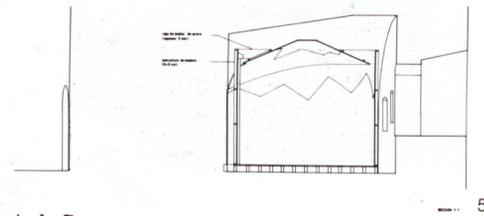
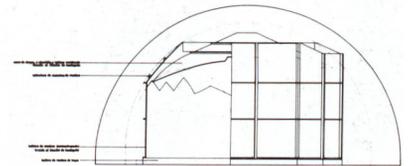
56.



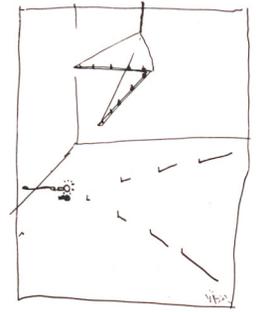
57.



58.



59.



Proyecto en zona industrial.

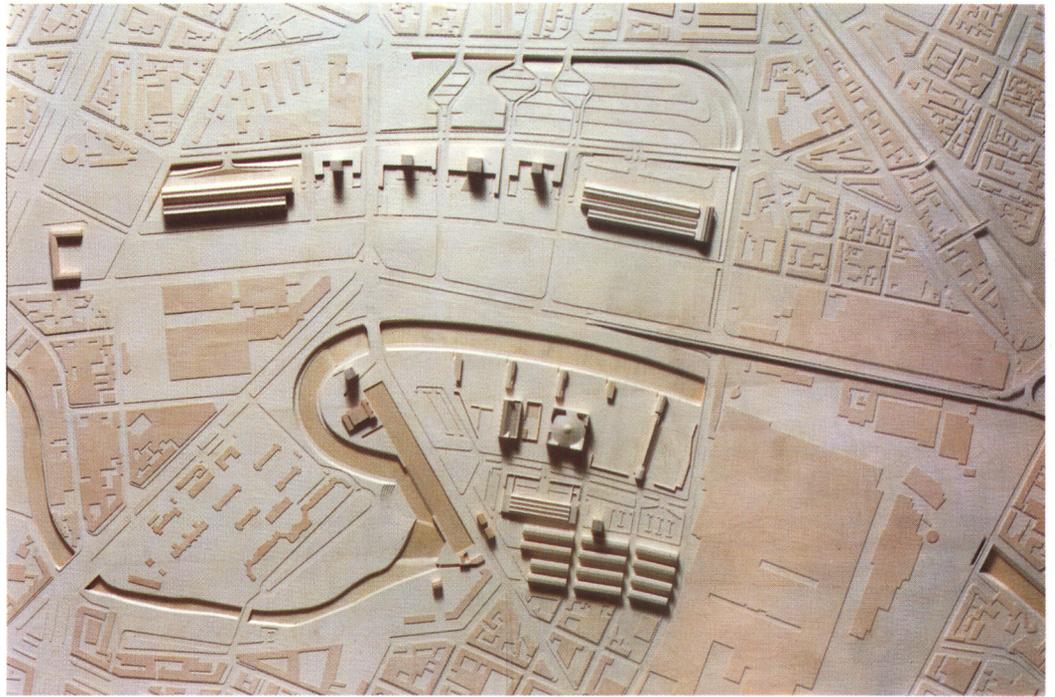
Turín, 1988.

60. Maqueta.

61. Tribuna y vestuarios.

62. Palacio de los Deportes.

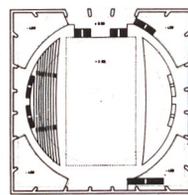
63. Piscina cubierta.



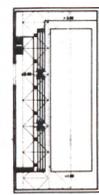
60.



61.



62.



63.

