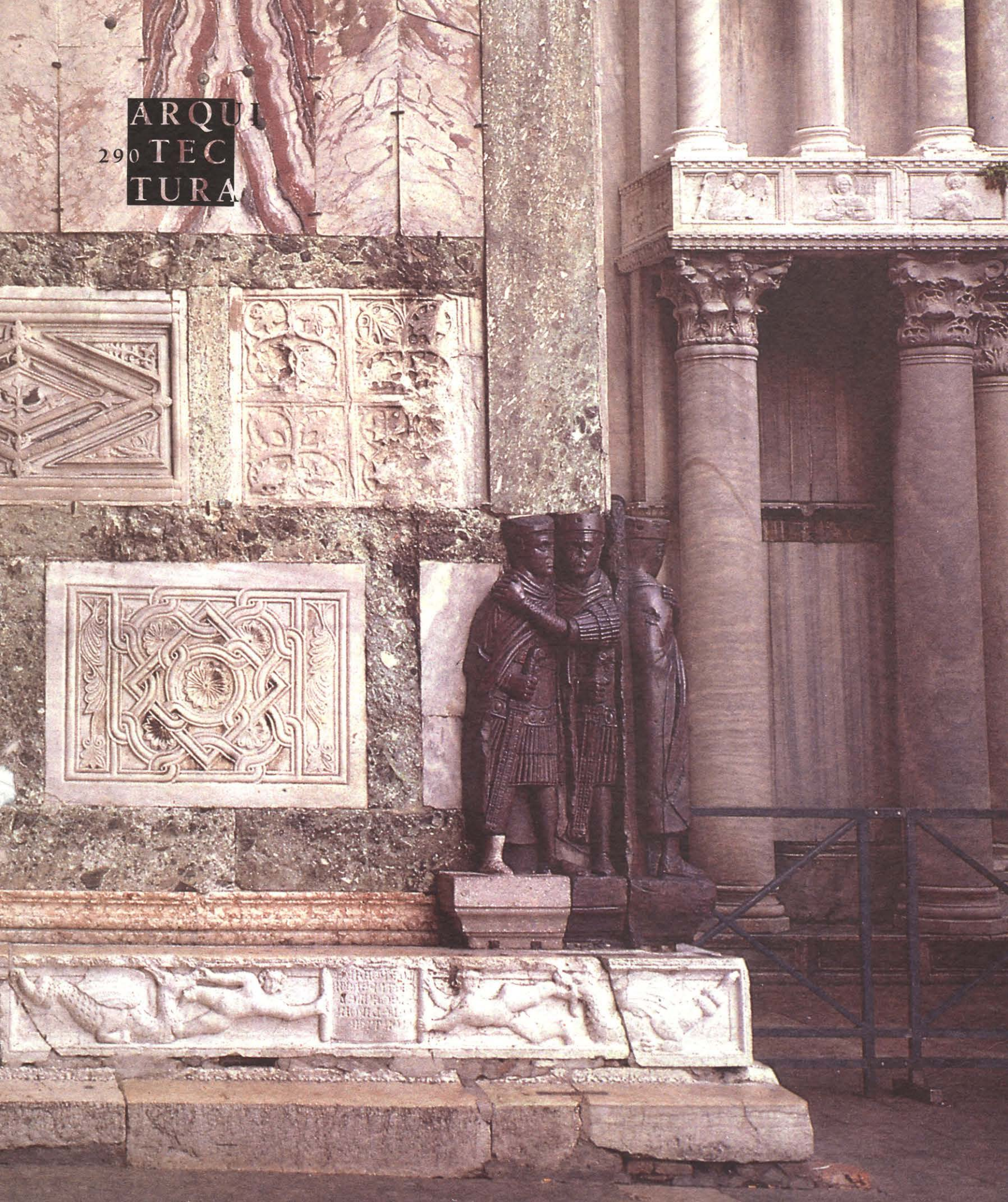


ARQUI
290 TEC
TURA





Núm. 290. Enero 1992 - Año LXXIII. V Época.

Director Emérito Senior Editor

Francisco de Asís Cabrero

Directores y Editores Editors & Publishers

Fernando Porras-Ysla

Federico Soriano

Secretario de Redacción Executive Editor

Luis Feduchi

Consejo de Redacción Editorial Board

Ábalos y Herreros

Luis Burillo

Mansilla + Tuñón

Gabriel Ruiz Cabrero

Ricardo Sánchez Lampreave

Coordinadora de Redacción Managing Editor

Rocío Rein

Director de Arte Art Director

Álvaro Fernández Ros

Colaboradores Collaborators

José Manuel Peña

Stanley Allen

Arquitectura: Barquillo 12, 28004 Madrid. Teléf.: 521 82 00. Ext.: 254 y 255. Fax: 532 54 99. **Consejo de Administración:** Luis del Rey Decano del COAM, Francisco de Asís Cabrero, Fernando Porras-Ysla, Federico Soriano, Amalia Castro-Rial, Emilio López Cruz, Alberto Humanes, Ricardo Núñez. **Asesor Periodístico:** Isabel García del Río. **Correctora de inglés:** Janit O. Bischoff. **Contabilidad:** Margarita de Olano. **Administración:** María Dolores Delage. **Publicidad:** Olga Ortega & Asociados, S. A. Central: Joaquín María López, 23, 4º dcha. 28015 Madrid. Teléfs.: (91) 543 57 88 - 543 61 48. Fax: (91) 544 75 70. Coordinadora: María Medina. Delegación Cataluña: Muntaner, 233, 2º 2. 08021 Barcelona. Teléf.: (93) 414 22 56. Fax: (93) 414 38 05. Coordinadora: Susana Poblá. **Imprenta y fotocomposición:** Técnicas Gráficas Forma, S. A. Rufino González, 14, 28037 Madrid. **Fotomecánica:** Zescan. Nicolás Morales, 38 y 40, 28019 Madrid. **Distribución a colegiados:** J. G. Publicidad, S. A. **Distribución a librerías:** Celeste, S. A. **Depósito Legal:** M-617-1958. **Precio ejemplar:** España, 1.700 ptas. (IVA incluido); Europa, 2.450 ptas.; América, 2.850 ptas.; Asia, 3.700 ptas. **Precio suscripción (6 números):** España, 10.000 ptas. **Subscription rate (6 issues):** Europe, 130\$; America, 150\$; Asia, 200\$. El Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria es copatrocinador de la edición de la revista, en cuanto mantiene suscripciones para todos los colegiados residentes. Los criterios expuestos en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión del equipo director de la revista. La dirección de la revista se reserva el derecho de la publicación de los originales enviados. Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos y originales gráficos siempre que se cite la procedencia. Las reclamaciones caducan a los cuatro meses.

ISSN: 0004-2706

Cubierta: San Marcos (Mc 13,1-2)

Foto: Emilio Tuñón

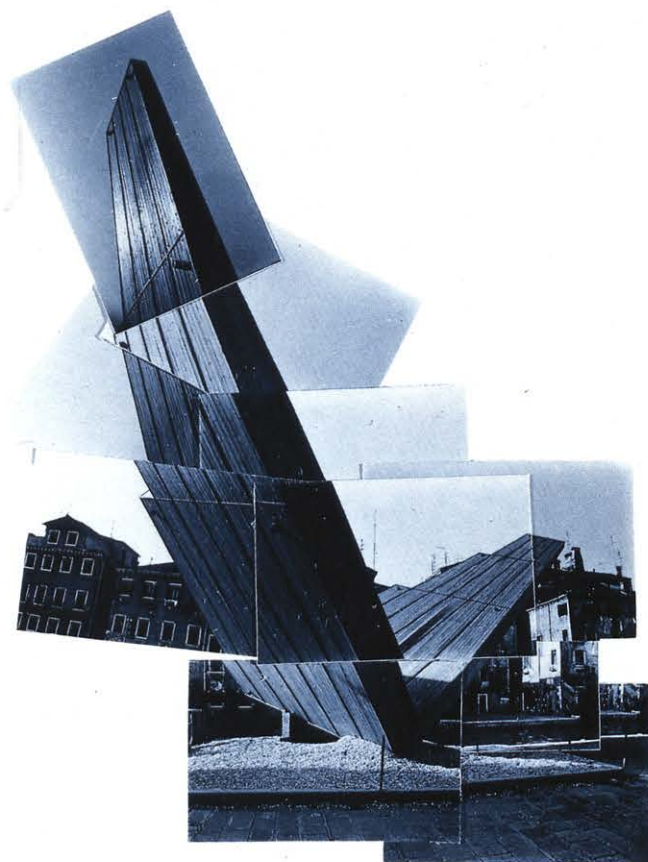


Foto: Piccinin.

ÍNDICE CONTENTS

OPINIONES OPINIONS

- 4 Editorial *Editorial* 4
5 *El Big Crunch* PEDRO URZAIZ Y CARLOS PÉREZ PLA *The Big Crunch* 5
6 Noticias Inesperadas. 1 y 2 JOSÉ QUETGLAS *Unexpected News. 1 and 2* 6
8 Reunificación e independencia PAUL A. ROYD *Reunification and Independence* 8

CAPTURAS SEIZURES

- 9 La complejidad, nuevo frente científico JORGE WAGENSBERG *Complexity, a New Scientific Frontier* 9
10 "Nota de presentación" ROBERT VENTURI *"Introductory Note"* 10
11 Placentarium PIERO MANZONI *Placentarium* 11
13 Viñeta PERICOLI E PIRELLA *Comic* 13
15 Subway MARCOS CORRALES *Subway* 15
16 Un fantasma recorre Europa (y los EE.UU.) LUIS BURILLO *A Specter Is Haunting Europe (and the United States)* 16

CUADERNOS NOTEBOOKS

- 17 La Biennale di Venezia 17
18 Biennale di Venezia. Giardini di Castello 18
19 SN 1987 A. SN 1991 V. EMILIO TUÑÓN *SN 1987 A. SN 1991 V.* 19
TONON & BRENNER. DELEU & TOP OFFICE
22 La Biennale de Venecia GABRIEL RUIZ CABRERO *The Venice Biennale* 22
STIRLING, HERZOG Y DE MEURON, CIGLER, STEMPER & NEMEC, POOLE, ANDERSEN & HILL, ARETS & VAN DEN BERGH, MECANOO,
PALLASMAA, ROBBRECHT & DAEM, DE GEYTER, SCOLARI, PIKIONIS, RICHTER, MONEO, HOLL
39 Quebrar el presente RICARDO SÁNCHEZ LAMPREAVE *Breaking the Present* 39
42 [Sobre el pabellón de Alemania] K. MICHAEL HAYS *[On the German Pavillion]* 42
HEINRICH TESSENOW, 1876-1950
47 [Sobre el pabellón de los EE.UU.] RAFAEL MONEO *[On the American Pavillion]* 47
PETER EISENMAN, FRANK O. GEHRY
53 Híbridos IÑAKI ÁBALOS & JUAN HERREROS *Hybrids* 53
54 Híbridos IÑAKI ÁBALOS & JUAN HERREROS *Hybrids* 54
75 Cuadro Comparado. *Comparative Table* 75
81 Dallas/Fort Worth, Texas, 1991. Sectores espiroidales STEVEN HOLL *Dallas/Fort Worth, Texas, 1991. Spiroid Sectors* 81
82 Phoenix, 1989. Barras espaciales retenedoras STEVEN HOLL *Phoenix, 1989. Spatial Retaining Bars* 82
84 Atlapole, Nantes HANS KOLLHOFF *Atlapole, Nantes* 84
89 Concurso Potsdamer/Leipziger Platz 1991 HANS KOLLHOFF *Competition Potsdamer/Leipziger Platz 1991* 89
93 Ayuntamiento de La Haya REM KOOLHAAS *The Hague City Hall* 93
97 La Biblioteca de París REM KOOLHAAS *Paris Library* 97
101 Entrevista a John Portman IÑAKI ÁBALOS & JUAN HERREROS *Interview with John Portman* 101
108 Manzana en la Diagonal MANUEL SOLA-MORALES & RAFAEL MONEO *Block Diagonal* 108

LECTURAS READINGS

- 110 Mario Ridolfi. El dibujo y la renuncia PEDRO FEDUCHI CANOSA *Mario Ridolfi. Drawing and Renunciation* 110
116 Las letrinas como pretexto CARLOS SAMBRICIO *Latrines as Pretext* 116

AGENDA AGENDA

- 124 Exposiciones. *Exhibitions* 124
125 Conferencias. *Conferences* 125
126 Congresos. *Congresses* 126
128 Cartas al Director. Índice de publicidad. *Letters to the Editor. Advertising Index* 128

Los racimos de imágenes se concentran sobre la superficie del papel estucado y el salón abriga por enésima vez una muestra itinerante. Se exponen y propagan, con pretendida transcendencia, bares, aeropuertos, pasamanos, generando un universo de tonalidad uniforme. Esta superpoblación y concentración de sugerencias al gusto termina esterilizando el paisaje. Es difícil taparse los oídos.

La arquitectura, últimamente, sólo se siente viva cuando está impresa y difundida.

(Pero no es verdad).

Siempre se había considerado que la arquitectura no existía hasta que era construida. No era posible concretar totalmente un objeto arquitectónico sin su necesaria construcción. Por lo mismo, no podía ser comprendida hasta que no era visitada. La cualidad del espacio, el principal carácter de su especificidad arquitectónica, así lo requería.

Hoy esto ha variado. No tanto porque hoy sea considerada tan arquitectónica la dibujada como la construida sino porque cualquiera de las dos ya no es real, ni existe, si no está impresa. No se proyecta para construir sino para publicar. Proyectos y obras no lo son tanto sin su imagen.

(No es cierto).

La construcción no es la prueba validadora del diseño. Se entiende como otro paso más necesario en la concreción de la arquitectura. Pero la difusión pública de la arquitectura nunca podría tener un valor parecido. No se expone para dar prueba de fe de la buena arquitectura. Su valía se fundamenta sobre la discusión de los problemas que nos hacen reflexionar sobre nuestro propio trabajo.

El carácter específico de la aproximación y profundización a los procesos y sus vínculos a través de las publicaciones deberá ser parte consciente y constituir la esencia de sus modos de difusión y expresión.

Así se llegaría a establecer un conocimiento específico a través de las publicaciones y exposiciones, superando aquel modelo promocional que estableció Le Corbusier en su *Oeuvre Complete* y, despejándose tal vez, el copioso vademécum de imágenes que nos arrolla.

The cluster of images are concentrated on the surface of the stuccoed paper and the room shelters for the umpteenth time an itinerant sample. Bars, airports, banisters exhibit and propagate with would be transcendency, producing a universe of uniform tonality. This superpopulation and concentration of suggestions to suit each taste ends up sterilizing the landscape. It is difficult to cover one's ears.

Architecture, in the end, only feels alive when it is printed and distributed.

(But that is not true.)

It was always thought that Architecture did not exist until it was constructed. It was not possible to entirely specify an architectonic object without its necessary construction. For the same reason, it could not be understood until it was visited. The quality of space, the main character of its architectonic specificity, so required it.

Today, this has changed. Not so much because what is drawn is considered as architectonic as what is constructed; but because, either of the two is no longer real, or does not exist, unless it is printed. One does not design in order to construct, but in order to publish. Projects and works are not valued without their image.

(It is not true.)

The construction is not the validating proof of the design. It is understood as another more necessary step in the realization of Architecture. However, public diffusion of Architecture could never have a similar value. One does not exhibit in order to attest to good architecture. Its worth is based on the discussion of the problems which make us reflect upon our own work.

The specific nature of the bringing together and through of the processes and their links through publication should be a conscious part and constitute the essence of the means of diffusion and expression.

*In this way, a specific knowledge would be established through the publications and exhibitions, surpassing that promotional model which Le Corbusier established in his *Oeuvre Complete*, clearing up the copious Vademecum of images which overwhelms us.*

El Big Crunch¹

PEDRO URZAIZ Y CARLOS PÉREZ-PLÁ

En aquel tiempo² la arquitectura se movía en el ámbito de los estilos y no en el de las ideas. El número de recuerdos era tan intenso como la fuerza de la gravedad universal que lo invadía todo, mientras gran cantidad de partículas exóticas, densamente mezcladas, confundían conceptos con ideas y éstas con recuerdos, expresando literalmente experiencias olvidadas.

Años después,³ la masa universal ya no era tan densa. La arquitectura todavía se movía en el terreno de las ideas, los recuerdos eran más nítidos y por tanto seleccionables. Lo emblemático era la función. Los aviones permanecían desfasados en el tiempo mientras, arquitectura y tecnología se confundían.

En el futuro⁴ la gravedad disminuyó, la densidad pasó del campo físico al ideológico, la arquitectura fue dueña de sí misma a través de sus ideas. Los recuerdos se abstrayeron para definir la forma a través de la instrumentación rigurosa de los diferentes elementos que la componen.

¹ El Big Crunch es lo que se llama una singularidad, un estado de infinita densidad, en el cual las leyes de física se descomponen. Si la densidad del Universo es mayor que cierto valor crítico, la atracción gravitatoria terminará frenando la expansión, haciendo que el Universo se contraiga de nuevo. La Gran Implosión.

² Santander, 1984-91.

³ Idlewild, New York, 1956-62.

⁴ Stuttgart, 1927.

Pedro Urzaiz y Carlos Pérez-Plá son arquitectos y socios. Su artículo "El papel de las revistas" fue publicado en *Arquitectura*, 288. Pedro Urzaiz es profesor de proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

The Big Crunch¹

Translated by Deborah Gorman

In that time¹, architecture moved in the world of styles and not in that of ideas. The number of memories was as intense as the universal force of gravity that invaded everything, while a great quantity of densely mixed exotic particles confused concepts with ideas, and these with memories, literally expressing forgotten experiences.

Years later³, the universal mass was no longer so dense. Architecture still moved in the land of ideas, memories were clearer, and therefore, selectable. What was emblematic was the function. Airplanes remained behind the times, while architecture and technology were confused with each other.

In the future⁴, gravity diminished, density passed from the physical field to the ideological, architecture was mistress of herself through her ideas. Memories were abstracted to define form through the rigorous instrumentation of the different elements that make it up.

¹ The Big Crunch is what is called a singularity, a state of infinite density, in which the laws of physics break down. If the density of the universe is greater than a certain critical value, gravitational attraction will end up braking the expansion, making the Universe contract anew. The great implosion.

² Santander, 1984-1991.

³ Idlewild, New York, 1956-1962.

⁴ Stuttgart, 1927.

Pedro Urzaiz and Carlos Pérez-Plá are partners. Their article "The Role of Journals" was published in *Arquitectura*, 288. Pedro Urzaiz is Professor of Design at the Madrid School of Architecture.

6 Noticias inesperadas.* 1 y 2

JOSE QUETGLAS

1

*denn meine Grenze war der Ort, an dem du warst, und
alle Farben der Welt brachen aus deinen Augen...***

Arnold Schönberg, Erwartung

Una vez entré en una cámara anecoica. Había leído a John Cage y quise imitarlo. Él entró y, en lugar de silencio, escuchó dos sonidos: uno grave y otro agudo, uno acompasado y otro continuo. Le dijeron que eran su circulación sanguínea y su actividad neuronal. “No existe el silencio —escribió al salir—; mientras siga viviendo esos sonidos estarán siempre presentes a mi alrededor”. Yo no llegué hasta ahí. Ya nunca tendré las “Happy New Ears” de John Cage. Lo que oí fue mi digestión turbulenta —acababa de comer—. Pero ahí dentro aprendí algo nuevo, que no había ido a buscar: me escuché hablando. Bueno, he de decirlo de otro modo. Dicho así no sólo suena engreído, sino que es inexacto. Pude ver mis palabras, quiero decir que tuve una experiencia casi visual y táctil, objetiva, del lenguaje. Ahí la pronunciación se siente como una boca llena de algodón.

Cualquier sonido emitido ahí dentro es direccional; puesto que no se producen reflexiones —no hay eco—, el sonido emitido al hablar no se expande, rebota en la pared y regresa muy deprisa por el aire libre hasta los oídos de quien ha hablado, sino que se marcha en línea recta hacia la pared y allí se hunde, embarrancado y perdido para siempre en el grosor pasivo del muro de espuma y plomo. Las paredes, de más de una braza de espesor, están constituidas por todas las palabras y sonidos que aquí se han emitido alguna vez, que no han vuelto a salir, que nunca se han escuchado. Aquí, cuando alguien habla, no llega a recoger su propia voz pronunciada, sino que se oye sus palabras osmóticamente, en el contacto empapado entre su garganta y su oído interno, sin comprender claramente si pronuncia o imagina pronunciar o recuerda haber pronunciado o tiene la intención de pronunciar. Como si el cráneo o el paladar fuesen otra cámara anecoica, análoga a la cámara exterior, y aquello que por costumbre llamamos “yo” no fuese sino el tránsito entre ambas cámaras, el ir y venir de una respiración, el dubitativo velo de contacto entre una y otra. Aquí se presagia la propia voz más que se oye.

José Quetglas es arquitecto y catedrático de Historia del Arte y de la Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Su artículo “Noticias inesperadas. 3”, fue publicado en *Arquitectura*, 289.

Unexpected News.* 1 and 2

Translated by Muriel Feiner

1

*denn meine Grenze war der Ort, an dem du warst, und
alle Farben der Welt brachen aus deinen Augen...***

Arnold Schönberg, Erwartung

I entered in an anechoic chamber once. I had read John Cage and wanted to imitate him. He entered and, instead of silence, heard two sounds: one deep and the other high-pitched, one rhythmic and the other, continuous. They told him that it was his blood circulation and his neuronal activity. “Silence does not exist —he wrote when he left—; as long as these sounds continue, they will always be present around me.” I did not go that far. I will never have the “Happy New Ears” of John Cage. What I heard was my turbulent digestion. I had just finished eating. But in there, I learned something new, something which I had not sought; I heard myself speaking. Well, I have to say it another way. When I say it this way, it does not only sound presumptuous, but it is not really exact. I could see my words, I mean that I had an almost visual and tactile, objective experience of language. There, one feels the pronunciation as you would a mouth full of cotton.

Any sound emitted in there is directional, for there are no reflections —there is no echo— the sound emitted when speaking does not expand, bounce off against the wall and return very quickly through the free air to the ears of the person who has spoken, but rather it heads off in a straight line towards the wall and sinks in there, stuck and lost forever in the passive thickness of the foam and lead wall. The walls, which are more than a fathom thick, are made up of all the words and sounds which have ever been emitted there which have not come out again, which have never been heard. Here, when someone speaks, he does not manage to perceive his own pronounced voice, but he hears his words osmotically, in the contact steeped between his throat and his inner ear, without clearly understanding if he has pronounced it or imagines he has pronounced it or remembers having pronounced it or has the intention of doing so. As if the skull or the palate were another anechoic chamber, analogous to the exterior chamber and that which we customarily call “I” was nothing more than the transition between both chambers, the coming and going of a breath, the doubtful veil of contact between one and another. Here one’s own voice is portended, more than it is heard.

José Quetglas is an Architect and Professor of Art History and Architecture at the Barcelona School of Architecture. His article “Unexpected News. 3” was published in *Arquitectura*, 289.

Gardant la chose en vue, on la regarde.

Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*.

Lo contrario de la cámara anecoica es la *chambre claire*. El lugar, para Barthes, donde se cruzan las e-videncias: la cámara clara, la cámara lúcida.

Revista es un término áspero, algo inquietante. Su origen no está en la palabra "vista" sino en "revisar". Se pasa revista. Al contrario, volver a ver o mirar de nuevo no implica pasar revista: la mirada ha sido siempre una actividad más amable que la inspección.

Antes que "revista", prefiero lo que sugiere un imaginario contrabando lingüístico franco-castellano. Derrida inicia el escrito sobre su exposición de dibujos de autorretrato de los fondos del Louvre [*Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*], de hace unos meses, desde el estímulo de una palabra, "regarder", que podría suponerse traducible en castellano por "resguardar" y que, puesto que lo que significa, como es sabido, es "mirar", descubre o constituye la inesperada identidad entre mirar y resguardar. "Guardando la cosa a la vista, se la resguarda".

Una mirada que no pasa revista sino que envuelve y resguarda. Como al cerrar de una cremallera, podrían irse entretrejiendo dos familias de términos: mirar, admirar..., con guardar, resguardar, aguardar... Ahí quedaría prendido, incluso, aquel *Erwartung* de Schönberg citado al principio de estas noticias, por cuanto a-guardar y *er-warten* son un mismo término.

Revista de arquitectura. Ahora ya no puedo oír esa expresión sin imaginarme filas de disciplinados proyectos, alineados marcando el paso, hinchando pecho, cada uno con el uniforme de su cuerpo, sus detalles, sus fotografías, sus comentarios de autor.

Aprendí lo que son las revistas de arquitectura leyendo indiscretamente un documento que no me correspondía. Se trataba de la circular interna, resultado de unas reuniones de fotógrafos de arquitectura de una ciudad con la que tengo relación, en las que éstos discutían acerca de algunas cuestiones de su profesión. Entre otras conclusiones recogen en esa que "se hará una carta, dirigida a revistas y colegios de arquitectos, comunicándoles los acuerdos a que lleguemos. Se trata de dignificar nuestro papel explicitándoles la importancia de la fotografía de arquitectura en la difusión de la misma: *sin nosotros ellos no podrían darse a conocer (caso de los arquitectos), o no podrían existir (caso de las revistas y editoriales)*". Las cursivas son suyas.

Me fascina darles la razón y seguir la deducción. Sé que sería cómodo y expeditivo replicar con los argumentos de Loos contra la arquitectura dibujada o fotografiada —suponer que la arquitectura pueda representarse y revisarse en dibujo, foto o literatura es tanto como suponer que una novela pueda bailarse o que una sonata pueda pintarse—, pero un gusto que no sé explicar me impulsa a defender lo contrario, a dar la razón a los fotógrafos y reconocer que es cierto, que sin las fotografías no conoceríamos a los arquitectos ni existirían las revistas, pero que, puesto que sin la fotografía los arquitectos no podrían darse a conocer ni las revistas existir, entonces que no se den los arquitectos a conocer y que no existan las revistas.

Cualquier cosa que para darse a conocer, necesite pasar por su representación fotográfica, no vale la pena ser conocida. "*Tout ce qu'on regarde est faux*". Pero esto no lo supo Derrida sino Tristan Tzara.

* Inesperadas; que nadie espera y nadie recoge...

** "Pues mi orilla es el sitio donde tú estás, y todos los colores del mundo brotan de tus ojos..."

Gardan la chose en vue, on la regarde.

Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*

Opposite to the anecoic chamber is the "chambre claire". The place for Barthes, where the evidences are exchanged, the clear chamber, the lucid chamber. Revista [review] is a harsh term, something disturbing. Its origin is not in the word vista [view] but in revisar [to review]. Something is "inspected, reviewed". To the contrary, seeing something again or looking at something again does not imply review: having a look has always been a more pleasant activity than an inspection.

Rather than revista, I prefer what is suggested by an imaginary French-Spanish linguistic contraband. Derrida begins his work in his exhibition of self-portrait drawings from the Louvre gallery *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, of several months ago, from the stimulus of a word *regarder* [look] which might be translated into Spanish as *resguardar* [safeguard, protect, keep], although what it means, as is well known, is "to look" and it discovers or constructs the unexpected identity between to look and to safeguard. "Keeping something in view, it is guarded". A look which does not inspect but which envelops and safeguards. As closing a zipper could be weaving two families of terms together: *mirar* [look], *admirar* [admire]..., with *guardar* [keep], *resguardar* [safeguard], *aguardar* [wait for]. This would even include that *Erwartung* of Schönberg, mentioned at the beginning of these News, in regard to "a-guardar" and "er warten" being a single term.

An architectural review. Now, I cannot hear that expression without imagining rows of disciplined projects, lined up, marking the step, pulling out their chest, each one wearing its uniform, its details, its photographs, its author's comments.

I learned what Architecture magazines were by indiscretely reading a document which did not correspond to me. It was an internal circular, the result of meetings with photographers covering the architecture of a city with which I have a certain relationship. This circular discussed certain questions of their profession. Among other conclusions reached in these minutes, was that "a letter will be prepared, addressed to magazine and schools of architecture, informing them of the agreements we have reached. It is a question of dignifying our role, explaining to them the importance of the photography of architecture in its very promotion and diffusion: without us they cannot become known (the case of the architects) or they could not exist (the case of magazines and publishing companies)". They were the ones to put in the cursive writing.

I am fascinated by thinking that they are right and reaching the same conclusion. I know that it would be easy and convenient to reply, with Loos arguments, against drawn or photographed architecture —to suppose that Architecture can be represented and revised in a drawing, photograph, or literature, is equal to supposing that a novel can be danced or that a sonnet can be painted. However, a special pleasure which I cannot explain, pushes me to defend the contrary, to say that the photographers are right and to recognize that it is true, that without photographs, we would not know the architects, nor would the magazines exist. However, if architects could not become known nor could the magazines exist without photography, then, well, let the architects not be known and have the magazines not exist.

Anything which needs to rely on a photographic representation to become known, is not worth being known. "*Tout ce qu'on regarde est faux*". However, Derrida did not know this, but Tristan Tzara did.

* Unexpected: No-one expects and no-one receives.

** "For my shore is the only place where you are, and all the colours of the world flow from your eyes..."

8 Reunificación e independencia
Reunification and Independence

PAUL A. ROYD



Padiglione di Germania



Padiglione di Cronzia

Paul A. Royd es arquitecto y fotógrafo. Ha publicado en el nº 289 de *Arquitectura* sus fotografías "Terrazas y Balcones" ("Terrazas en la M-30", "Balcón en la N-VI"), cuyos títulos no aparecieron completos por error de imprenta.

Paul A. Royd is an architect and photographer. He has published his photographs "Terraces and Balconies" ("Terraces in the M-30", and "Balcony in the N-VI") in *Arquitectura* nº 289, but their titles did not appear because of a printing error.

La complejidad, nuevo frente científico

Complexity, a New Scientific Frontier

JORGE WAGENSBERG

De la sección "Futuro" del periódico *El País*, 6 de noviembre, 1991. Jorge Wagensberg es director del Museo de la Fundación "la Caixa" y coordinador del seminario sobre la complejidad celebrado en Madrid durante la semana en que fue publicado este artículo.

From the section "Futuro" of the El Pais newspaper, of November 6, 1991. Jorge Wagensberg is the Director of the "la Caixa" Foundation Museum and Coordinator of the Seminar on Complexity, held in Madrid during the week in which this article was published.

Consideremos dos instantes bien separados de la historia del universo, uno muy antiguo próximo a su presunto origen y otro muy reciente. Intentemos comparar el aspecto que presentaba la materia en ambos casos. Se trata, claro, de un ejercicio mental desproporcionadamente asimétrico. En efecto, para imaginar el estado actual de la materia basta abrir los ojos, mientras que para imaginar la materia durante los inicios del universo, la mente debe recurrir a uno de sus más sofisticados productos, las teorías cosmológicas. Todo parece indicar que hubo un tiempo en el que sólo existían partículas elementales sin otro sentido que el de vagar por el espacio al son de ciertas leyes fundamentales de la naturaleza, pero es evidente que hoy tales partículas "se las han

arreglado", y sin violar las mismas leyes fundamentales, para dar lugar a distintos pedazos de materia que han adquirido curiosas y nuevas prestaciones, por ejemplo: hubo hace no mucho un pedazo de materia capaz de escribir *El Quijote*. Admitir este punto de partida significa admitir los resultados más espectaculares de la física de este siglo: los de lo invisible por pequeño (física cuántica y de partículas) y los de lo invisible por grande (astrofísica y cosmología). Tan importante bagaje de física sugiere pues que lo que vemos a nuestro alrededor no ha existido siempre, y que algo ha tenido que ocurrir entre las primeras partículas y el *Quijote*: la materia se ha ido haciendo progresivamente compleja. ¿Cómo ha ocurrido tal cosa?

Insistamos. La física ha conseguido averiguar bastante del cómo en el mundo de lo muy pequeño y del cómo el mundo de lo muy grande. Y ello le ha permitido descubrir, además, que poco o nada sabe de cómo ocurren las cosas en el mundo invisible de lo muy complejo. Es el tercer frente que acaba de inaugurarse en la física y que, con toda probabilidad, marcará las tendencias del siglo que viene. Ante la mirada entre esperanza y recelosa de otras disciplinas científicas (como la química, la biología, la psicología, la economía o la política (?), los físicos y matemáticos afilan su ingenio y se disponen a atacar la complejidad. En la comunidad científica empiezan a asomar teorías que pretenden definir magnitudes que den cuenta de la complejidad y que desean explicar cómo hace un sistema para adquirir y mantener un cierto grado de complejidad. Es el caso de algunos intentos (no siempre disjuntos entre sí); la dinámica caótica, las estructuras disipativas, la teoría de catástrofes, la autopoiesis, la teoría de las fractales, la sinérgica, la teoría de las fractales, la sinérgica, la teoría de la información, etcétera. ¿Cuál es el estado actual de estos esfuerzos? Hay algunos rasgos comunes, a saber: todas estas teorías (algunas de las cuales han inundado el mercado de las publicaciones científicas) son extraordinariamente elegantes y estéticamente espectaculares; todas ofrecen algún mecanismo de complicación; todas han conseguido algún pequeño éxito local como

sugerir la descripción de algún ejemplo concreto (curiosamente muchos ejemplos son comunes a varias teorías); todas dan la impresión de un gran potencial futuro; todas necesitan del gran y nuevo aliado de la complejidad, un instrumento capaz de procesar gran cantidad de información y de hacerlo a gran velocidad: el ordenador (cáigase en la cuenta de la evidente etimología del término); y todas han fracasado, por ahora, en la tarea de hacer algo que en verdad valga la pena. No es para menos, lo complejo puede ser cualquier cosa menos dejar de serlo. Todas las teorías han fracasado en realidad a la hora de orientar en cuanto a las grandes preguntas del tema. Ocurre, como siempre que se inaugura un gran paradigma, que el primer ejercicio consiste en acertar con las buenas preguntas.

¿Qué es lo que empuja a un sistema a hacerse más complejo? ¿Cuál es el "motor" de la complejidad? La ya antigua selección natural quizá sea, a pesar de su componente tautológica, el único criterio que arroja cierta luz en este sentido. Pero para la mayor parte de los pensadores de la complejidad tiene que haber algo más. ¿Se puede explicar la complejidad como una combinación adecuada de las leyes que ya conocemos? O bien: ¿No habrá leyes propias de la complejidad por descubrir, es decir, leyes que rijan tanto para un lenguaje como para un ecosistema? En pocas palabras ¿Existe realmente una Teoría de la Complejidad? Digamos que hay indicios suficientes como para que así sea, para que el proceso continúe, para que arriesguemos tiempo y esfuerzo en la búsqueda de tal teoría.

La verdad es que la empresa es muy ambiciosa, tanto que quizás estemos en uno de esos momentos en los que el científico deba ventilar su mente de más prejuicios de los que en principio parece.

Tengo la impresión de que no basta con probar ideas científicas nuevas, la empresa afectará sin duda al propio método científico o, como mínimo, al método que tantos éxitos ha reportado a los físicos hasta ahora. El Método científico es a las teorías científicas lo que la Constitución es a las leyes ordinarias. Aunque mucho más lentamente, también cambia. El físico ha basado su éxito y su prestigio

en un tipo de inteligibilidad científica: la del modelo (la fórmula, la ley en forma de ecuación matemática). El método ha dado sus máximos frutos con los objetos simples. Creo que para vencer a la complejidad no podemos renunciar a otro tipo de inteligibilidades menos usadas en física, pero no por ello menos científicas. Me refiero a la inteligibilidad que emerge de la mera clasificación, de la causalidad y, sobre todo de la inteligibilidad que surge de buscar coherencias entre un Todo y sus Partes (el análisis y la síntesis) algo sólo posible desde que accedemos a las grandes computadoras, desde que existe una nueva manera de aproximarse a la realidad que no es teoría ni experiencia, sino simulación. Comprender las relaciones entre los Todos y las Partes (donde los Todos son, a su vez Partes de otros Todos...) nos permitirá edificar una arquitectura previa que tampoco existe por ahora: la de una teoría de jerarquías. Creo que una buena teoría de jerarquías será el anuncio de que una buena teoría de la complejidad está cerca.

Let us consider two instances well separated in the history of the universe, one very old, near in time to its presumed origin, and the other very recent. Let us attempt to compare the appearance that matter presents in both cases. It is, of course, a disproportionately asymmetrical, mental exercise. In effect, to imagine the current state of matter it is enough to open one's eyes, while to imagine matter during the beginnings of the universe, the mind must resort to one of its most sophisticated products, cosmological theories. Everything seems to indicate that there was a time in which only elementary particles existed, with no other purpose than that of wandering through space, ruled by certain fundamental laws of Nature, but it is obvious that today those particles "have managed", and without violating the same fundamental laws, to give rise to different bits of matter that have acquired curious and new features. For example; not long ago, there was a bit of matter capable of writing Don Quixote. Accepting this starting point means accepting the most spectacular results in physics in this century: those concerning what is invisible because it is so small (quantum and particle physics) and those concerning what is invisible because it is so large (astrophysics and

VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES, INC.
4236 MAIN STREET, PHILADELPHIA, PA 19127-1696

215 487-0400 FAX: 215 487-2520

Robert Venturi FAIA
Denise Scott Brown ARIBA
Steven Izenour
David M. Vaughan

J. Ian Adamson
James Bradberry
John F. Chase
Don M. Jones
David W. Marohn
Daniel K. McCoubrey
John Pringle
R. David Schaaf
Ann Trowbridge

Because I am an architect practicing in our time, I am essentially a businessman who is also an actor in order to deceive potential clients into thinking me likeable more than artistic; is also a psychiatrist to accommodate Kafka-esque committees; and is a lawyer to confront contractors promoting legal claims over craftsmanship.

So, sadly, I have little time or energy to assess the work and writings of Jose M. Torres or to comment on them. But I do know I like and trust his remarks that range from significant-trivial to incidental-profound, with a dose of witty resignation, and I hope he resists becoming a theorist over an architect, hard as it is to be the latter.

Robert Venturi

Robert Venturi
February 21, 1991

Porque soy un arquitecto de nuestra época, soy esencialmente un hombre de negocios que es a su vez un actor para convencer a sus futuros clientes, y que lo vean como la persona idónea más que como el artista; que es también un psiquiatra poniendo orden en reuniones y propuestas kafkianas y que es un abogado defendiendo el oficio frente a las exigencias de los promotores.

Tengo por lo tanto, y a pesar mío, poco tiempo o poca energía para detenerme en la obra y en los escritos de José M. Torres. Pero si sé que me gustan y me fio de sus apreciaciones que, con ingeniosa resignación, van de lo significativo, que es a su vez trivial, a lo incidental y profundo, y espero, que a pesar de lo duro que es serlo, más que derivar hacia lo teórico siga siendo un arquitecto.

De la revista *Documentos de Arquitectura*, 17, julio 1991 dedicado íntegramente a la obra del arquitecto José María Torres Nadal. Esta carta de Robert Venturi, como respuesta a la petición de un comentario de éste sobre la obra y escritos de Torres Nadal, aparece como "Nota de Presentación" de la citada monografía. Robert Venturi es arquitecto y Premio Pritzker de Arquitectura, 1991.

From the journal Documentos de Arquitectura, 17, July 1991, wholly dedicated to the work of the architect José María Torres Nadal. This letter from Robert Venturi, as a response to the request for a commentary by him on the work and writing of Torres Nadal, appears as an "Introductory Note" in the monograph mentioned above. Robert Venturi is an architect and winner of the Pritzker Prize in Architecture for 1991.

cosmology). Such important baggage in physics suggests, then, that what we see all around us has not always existed, and that something had to happen between the first particles and Quixote: matter has been progressively becoming more complex. How did such a thing happen?

Let us insist. Physics has managed to find out enough of the how in the world of the very small and of the how in the world of the very large. And that has allowed it to discover, as well, that it knows little or nothing of how things occur in the invisible world of the very complex. This is the third front that has just been inaugurated in physics and that, in all likelihood, will define the trends of the next century. Before the half-hopeful, half-suspicious gaze of other scientific disciplines (such as chemistry, biology, psychology, economics, or politics), physicists and mathematicians sharpen their wits and prepare to attack complexity. Theories that attempt to define magnitudes that take complexity into account, and that wish to explain how to make a system acquire and maintain a certain degree of complexity, are beginning to appear in the scientific community. This is the case of some attempts (not always disjoint between themselves): the chaotic dynamic, evanescent structures, the theory of catastrophes, autopoiesis, the theory of fractals, synergy, information theory, etc. What is the current state of these efforts? There are some common features, such as: all these theories (some of which have inundated the scientific publications market) are extraordinarily elegant and aesthetically spectacular; all of them offer some complicating mechanism; all of them have achieved some small local success such as suggesting the description of some concrete example (curiously, many examples are common to various theories); all of them give the impression of a great future potential; all of them need from the great and new ally of complexity an instrument capable of processing a great quantity of information and of doing it at great speed; the computer; and all have failed, for now, in the task of doing something that is truly worth the trouble. It stands to reason; the complex can be anything except that it cannot stop being so. All of the theories have failed in reality at the moment of leading us to the great questions on the subject. It so happens, as always when a great paradigm is introduced, that the first exercise consists in

finding good questions.

What is it that pushes a system to become more complex? What is the "motor" of complexity? The already old natural selection in perhaps, despite its tautological component, the only criterion that sheds a certain light in this sense. But for most thinkers on complexity there must be something more. Can one explain complexity as an appropriate combination of the laws we already know? Or rather: Wouldn't there be complexity's own laws to be discovered, that is, laws that rule for both a language and an ecosystem. In a few words, is there really a theory of complexity? Let us say that there are indications sufficient for that to be so, so that the process continues, so that we risk time and effort in the search for such a theory.

The truth is that the endeavor is very ambitious, so much so that we are perhaps in one of those moments in which the scientist must rid his mind of more prejudices than appeared at first.

I have the impression that it is not enough to prove new scientific ideas; the endeavor will undoubtedly effect the scientific method itself, or, at least, the method that has brought physicists so many successes up to now. The Scientific Method is to scientific theories what the Constitution is to ordinary laws. Although much more slowly, it also changes. The physicist has based his success and his prestige on a type of scientific intelligibility: that of the model (the formula, the law in form of a mathematical equation). The method has borne its greatest fruits with simple objects. I think that to conquer complexity we cannot renounce an other type of intelligibility less used in physics, but not for that reason less scientific. I am referring to the intelligibility that emerges from mere classification, from causality, and above all, of the intelligibility that arises in seeking coherences between a Whole and its Parts (analysis and synthesis), something only possible since there has been a new way of approximating reality that is neither theory nor experience, but rather, simulation. To understand the relationship between the Wholes and their Parts (where the Wholes are, in turn, Parts of other Wholes...) will permit us to build a preliminary architecture that also does not exist for now, that of a theory of hierarchies. I think that a good theory of hierarchies will be the announcement that a good theory of complexity is near.

Placentarium

Placentarium

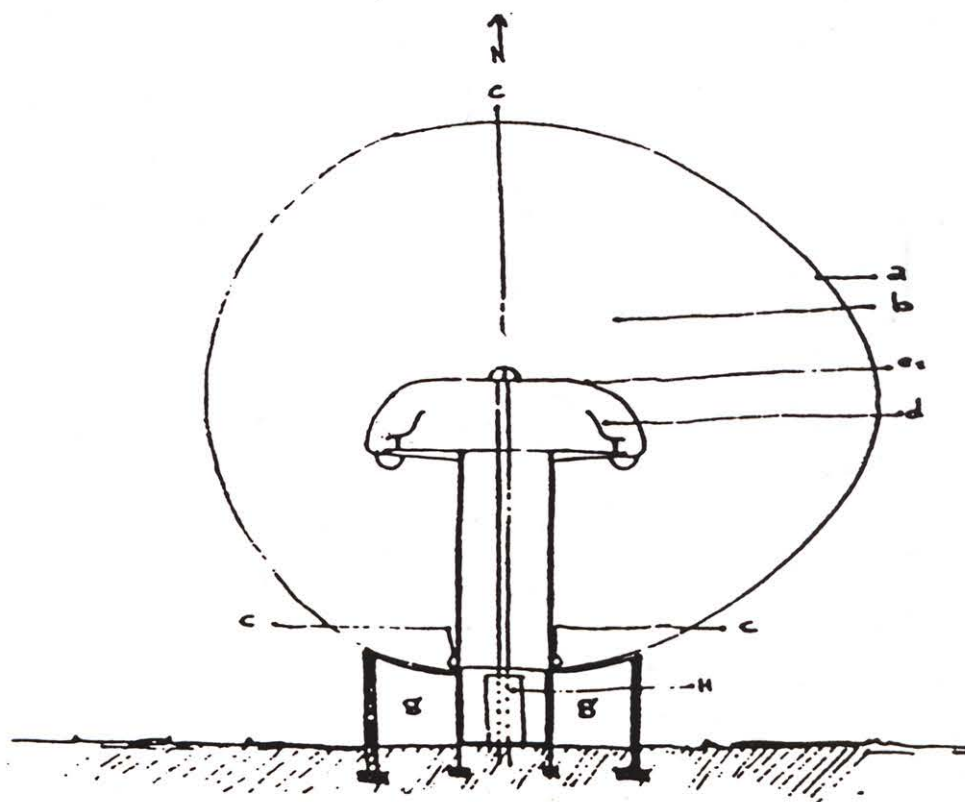
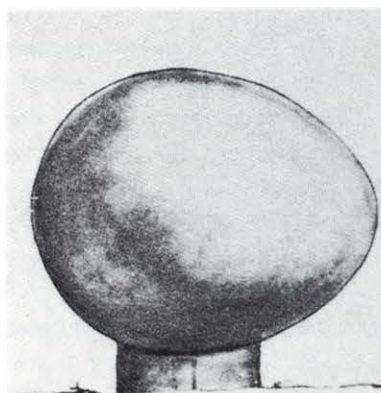
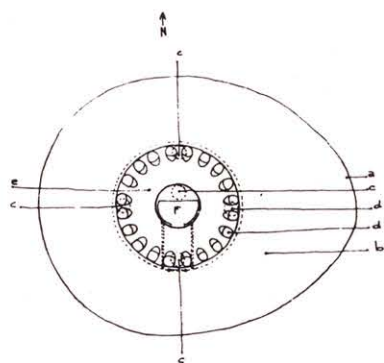
PIERO MANZONI

Del libro de Germano Celant, *Piero Manzoni* (Milano, Prearo Editore, 1989, 2ª Edición), pp. 61 y 78. Este proyecto y el manuscrito de este texto, inéditos desde su realización en 1961, fueron recuperados por Germano Celant en 1975 para la primera edición del libro citado y hoy forman parte del Archivo Celant, Génova. La obra de Piero Manzoni (Soncino 1933, Milán 1963) ha sido recientemente recuperada en una exposición antológica organizada por el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris actualmente expuesta en la Fundación "la Caixa" de Madrid y próximamente en el Castello de Rivoli de Turín. Traducido por Javier Revillo.

From Germano Celant's Piero Manzoni (Milán, Prearo Editore, 1989, 2nd Edition), pp. 61 and 78. This project and the manuscript of this text, unpublished since they were created in 1961, were recovered by Germano Celant in 1975 for the first edition of the book mentioned above and today make up a part of the Celant Archive in Genova. The work of Piero Manzoni (b. Soncino 1933, d. Milan 1963) has been recovered recently in an anthological exhibition organized by the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, currently exhibited in the "La Caixa" Foundation in Madrid, and appearing shortly in the Castello de Rivoli in Turin. Translated by Diana Saez.

La esfera tiene 18 m. de diámetro, blanca en el interior, plateada en el exterior: el alvéolo aísla visualmente al espectador del resto del público y de todo lo que es espectáculo en el teatro. Un compresor mantiene de manera autónoma en el interior una presión suficiente capaz de sostener la envoltura: las puertas de entrada están aisladas (dos en serie) y son giratorias. El Placentarium es una sala de proyección neumática.

De forma esférica (en el proyecto piloto 18 m.



Proyecto A:

- a) Envoltura (sostenida por presión neumática).
- b) Aire (comprimido) o gases (coloreados o luminosos).
- c) Proyectores luminosos, difusores sonoros, ventiladores para movimiento del gas.
- d) Asientos.
- e) Plataforma giratoria.
- e 1) Cúpula transparente de protección.
- f) Ascensor.
- g) Compresor, maquinarias.
- h) Entrada.

Project A:

- a) Enclosure maintained by pneumatic pressure.
- b) Compressed air or gasses (colored or lighted).
- c) Light projectors, sound diffusers, fans that move the gasses.
- d) Seats.
- e) Revolving platform.
- e 1) Protective transparent dome.
- f) Elevator.
- g) Compressor, mechanical instruments.
- h) Entrance.

de diámetro) la totalidad de la envoltura del teatro está hecha en material plástico y está sostenida, no por estructuras, sino por la presión atmosférica interior, siempre ligeramente superior a la del exterior: para ello un compresor mantendrá constante la presión interior de forma automática: la entrada puede hacerse a través de una puerta giratoria o a través de dos puertas, colocadas una detrás de otra.

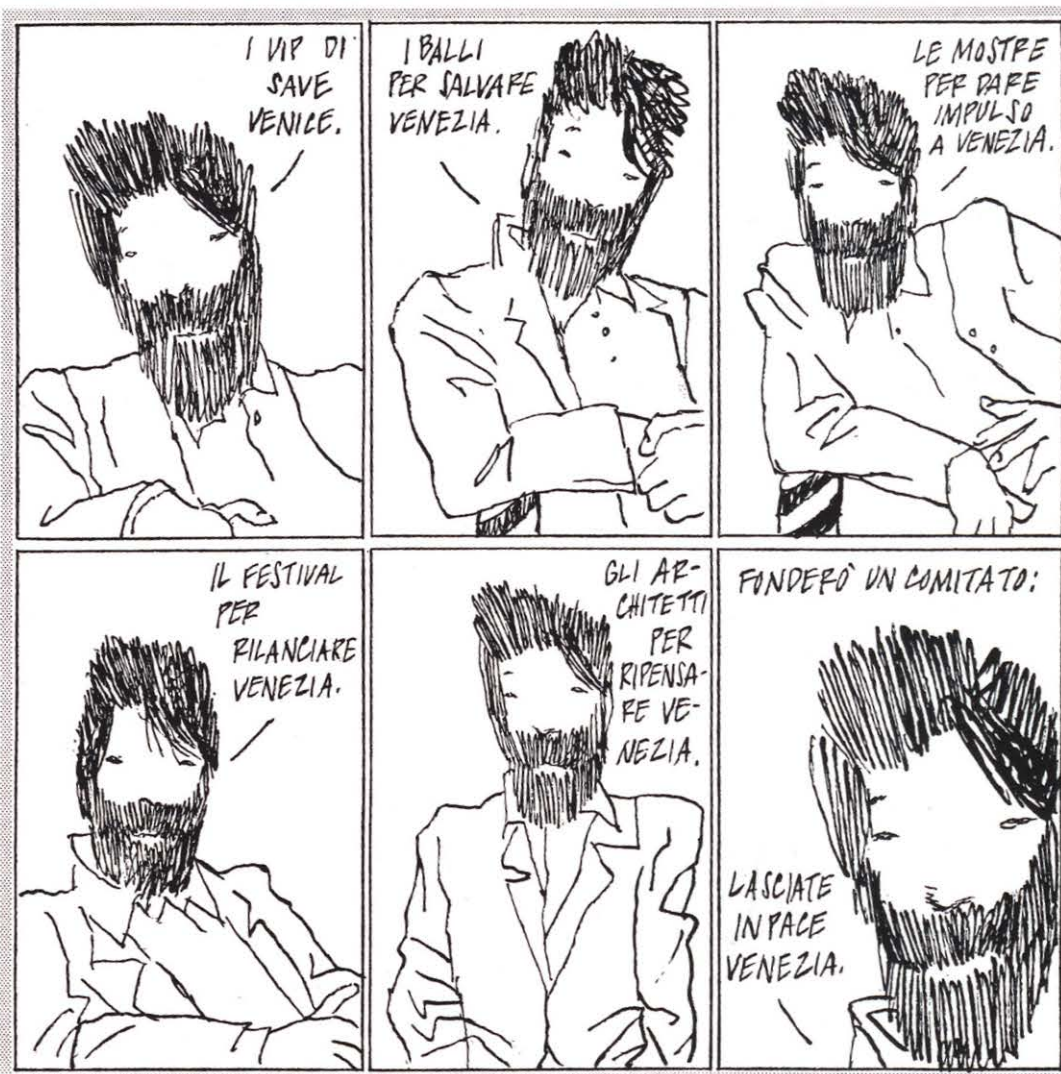
En el proyecto, la entrada, la base, la maquinaria están enterradas, de manera que desde el exterior el teatro se presenta como una esfera. Evidentemente se pueden realizar muchas otras formas y muchas otras aplicaciones (enormes pabellones, cubiertos por cúpulas hemisféricas, etc.) según las necesidades y las posibilidades. La esfera es plateada en el exterior (para proteger de los rayos solares), en el interior es blanca, los asientos están dispuestos y realizados de manera que el espectador no pueda ver a los otros espectadores, sino solamente la inmensa pantalla. El espectador está rodeado por la pantalla desde el interior de la esfera.

El *Placentarium* ha sido proyectado especialmente para la proyección de los "ballets de luz" de Otto Pienne: se trata de proyecciones de luz y de movimientos de puntos luminosos que se producen a través de aparatos especiales. Se pueden acumular también sensaciones acústicas y táctiles además de las visuales. Por lo que respecta a la directa participación del individuo-espectador en el espectáculo, tengo también otro proyecto que intenta llevar a un auténtico papel de protagonista a quien habitualmente es público.

En un viaje que recientemente he realizado a París, he conocido al pintor R. Rummey. Él también estaba trabajando en un proyecto muy semejante al mío: es más, incluso idéntico en lo sustancial, de manera que juntos prepararemos su puesta en práctica.

El espectador entrará en una especie de laberinto, formado por numerosas celdas más o menos grandes (cerca de unas sesenta) controladas por un cerebro electrónico.

El "sujeto" es el propio espectador (su estructura psíquica), según sus reacciones será encaminado de manera autónoma hacia un

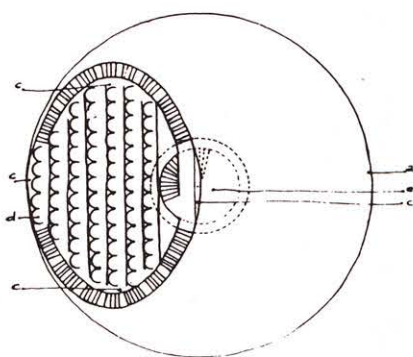
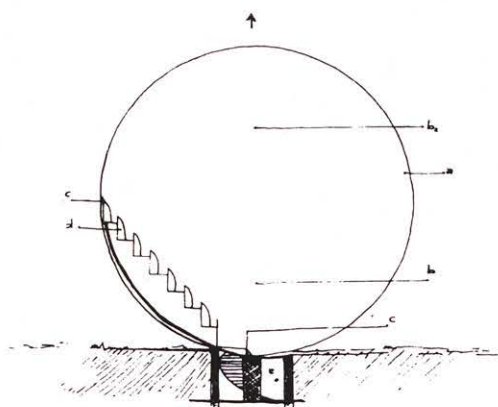


LOS VIP DE SAVE VENICE
 LOS BAILES PARA SALVAR VENECIA
 LAS EXPOSICIONES PARA DAR IMPULSO A
 VENECIA
 EL FESTIVAL PARA RELANZAR VENECIA
 LOS ARQUITECTOS PARA REPENSAR
 VENECIA
 FUNDARE UN COMITE: DEJAD EN PAZ
 VENECIA

THE VIP OF SAVE VENICE
 THE BALLS TO SAVE VENICE
 THE EXHIBITIONS TO PROMOTE VENICE
 THE FESTIVAL TO REVIVE VENICE
 THE ARCHITECTS TO RETHINK VENICE
 I WILL FORM A COMMITTEE: LEAVE
 VENICE ALONE

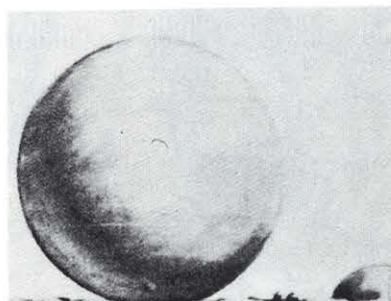
Del periódico *La Repubblica* del día 7 de septiembre de 1991. Esta viñeta apareció en la sección *Tutti da Fulvia sabato sera* de los dibujantes Pericoli y Pirella. El personaje retratado es inconfundiblemente el filósofo veneciano Massimo Cacciari, autor del artículo "Idea di Venezia", en *Quaderni della Fondazione Istituto Gramsci Veneto*, 3/4, posteriormente editado en *Casabella*, 557. Massimo Cacciari es profesor de Estética en el Istituto di Architettura de Venecia, y autor del libro *Dell'inizio* recientemente editado por Adelphi, Milano.

From the newspaper *La Repubblica* on September 7, 1991. This cartoon appeared in the section *Tutti da Fulvia sabato sera* by the cartoonists Pericoli and Pirella. The character portrayed is unmistakably the Venetian philosopher Massimo Cacciari, author of the article "Idea di Venezia" in *Quaderni della Fondazione Istituto Gramsci Veneto*, 3/4, later published in *Casabella*, 557. Massimo Cacciari is Professor of Aesthetics at the Venice Institute of Architecture, and author of book, *Dell'inizio*, recently published by Adelphi, Milano.



itinerario determinado en lugar de otro diferente. Este itinerario le producirá diferentes sensaciones, que dependerán de la elección inconsciente que él mismo haya realizado. Para algunos resultará banal, para otros desencadenará reacciones perturbadoras. Por ejemplo, mientras un determinado espectador será incluso expulsado de una celda, en otra no conseguirá encontrar la salida, mientras tanto el techo empezará a bajar amenazándole con aplastarle y cuando se encuentre cerca de dar con la solución para poder salir, una voz le insultará y se reirá de él, obstaculizándole: según sus reacciones, encontrará una salida que le sumergirá en un determinado circuito en lugar de otro, en una habitación encontrará la luz más violenta, en otra en la oscuridad más absoluta se hundirá en un suelo de goma, en otra, a través de un sistema de espejos, tendrá la impresión de andar por el techo, etc.

The sphere is 18 m. in diameter, white on the interior, silver on the exterior. The honeycomb



Proyecto B:

- a) Envoltura (plástico, sostenido por presión neumática).
- b) Aire comprimido.
- c) 1) Gases ligeros.
- c) Proyectores luminosos, difusores sonoros, vibradores para sensaciones táctiles.
- d) Alvéolos para los espectadores.
- e) Escalera de acceso, compresor, maquinarias, etc.
- f) Entrada.

Project B:

- a) Plastic enclosure sustained by pneumatic pressure.
- b) Compressed air.
- c) Light gasses.
- d) Alcoves for spectators.
- e) Access stairway, compressor, machines, etc.
- f) Entrance.

structure isolates the spectator from the rest of the public and from distractions (spectacles) in the theater.

A compressor automatically maintains sufficient pressure on the interior, capable of sustaining the exterior covering. The entry ways are isolated, and are composed of two consecutive revolving doors. The Placentarium is a spherical room constructed by pneumatic projection (pilot project 18m diam.). The material enclosing the space, which contains a theater, is composed of plastic and is given form not through the use of structures, but as an effect of mechanically maintained atmospheric pressure, always slightly lower on the interior than on the exterior. Entrance into the space is achieved through two consecutive revolving doors. In the project, the entry way, as well as the base of the structure, and the mechanical mechanisms, are buried underground in such a way that the exterior of the theater appears as a perfect sphere. It goes without saying that other forms with other applications may be created according to the particular needs of the occasion, through use of

this system —large pavilions, hemispheric domes, etc.

The sphere is silver on the exterior to protect it from solar rays, and white on the interior. The seats are situated in such a way that the spectator has visibility only to a large screen, which encircles the interior of the sphere.

The Placentarium was specifically conceived for performances of Otto Piene's "ballets of light": projections of light on the screen and movement of illuminated points produced by special apparatuses. Apart from visual stimuli, acoustic and tactile sensations may also be projected. In respect to the kind of spectator that habitually attends events such as these, I have a project in mind that will protagonize the participation of these individuals. In a trip I recently made to Paris, I came into contact with the painter, R. Rumney, who was also working on a project involving these same characteristics, in fact, in terms of the basic principal behind the project, our ideas were fundamentally identical. We decided, therefore, to collaborate in the practical preparation of the project.

The spectator will enter a type of labyrinth, formed by numerous more-or-less-large cells (there will be approximately 60 of these cells) controlled by an "electronic brain" or computer.

The "subject" is the spectator him or herself (their psychic structure); according to the spectator's orientation, they will be automatically directed towards a determinant place. Each itinerary will produce specific and different sensations, that will depend upon the unconscious election each spectator realizes. For some, the experience will be banal, for others it will awaken disturbing realizations. For example, while one spectator is ejected from a cell, another will not be able to find the exit, during which time the ceiling begins to lower and threatens to flatten him or her, when at last the participant finds the exit, a recorded voice will insult and laugh at him or her, and their way will be obstructed. Depending upon their reaction to this experience, they will be directed towards and subjected to another particular environment. In one room they will encounter violent light; in another, they will sink into a rubber floor, in total darkness; and in yet another, through use of a system of reflecting mirrors, they will have the impression that they are walking on the ceiling.



Del concurso fotográfico, *El Madrid oculto*, convocado por la Escuela de Arquitectura de Madrid. El concurso se falló el día 17 de mayo y hubo una exposición posterior en la Escuela de Arquitectura durante el mismo mes. La fotografía *Subway*, de Marcos Corrales obtuvo el segundo premio. Marcos Corrales es estudiante de arquitectura.

From the photographic competition *Hidden Madrid*, called by the School of Architecture of Madrid. The competition prizes were decided on May 17, and there was a later exhibition in the School of Architecture during the same month. The photograph *Subway* by Marcos Corrales won second prize. Marcos Corrales is an architecture student.

Un fantasma recorre Europa (y los EE.UU.)

A Specter Is Haunting Europe (and the United States)

LUIS BURILLO

Del fax recibido en la Redacción de *Arquitectura*, el día 2 de octubre de 1991, a las 12.04. Este texto forma parte de una nota enviada sin firma por Luis Burillo, tras haberle pedido sus impresiones después de la visita a la Biennale de Arquitectura de Venecia, 1991. El autor encubría la autoría de este texto introduciéndolo como si de un artículo "de una revista catalana de vanguardia acerca de la bienal de hace doce años" se tratara. Luis Burillo es arquitecto, profesor de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid y miembro del Consejo de Redacción de *Arquitectura*.

From a fax received in the editorial offices of Arquitectura on October 2, 1991 at 12.04 p.m. This text makes up a part of an unsigned note sent by Luis Burillo after being asked for his impressions on his visit to the Biennale of Architecture in Venice, 1991. The author concealed the authorship of this text, introducing it as if it were an article of an avant-garde Catalan journal on the Biennial of twelve years ago. Luis Burillo is an architect, Professor of Design at the Madrid School of Architecture, and member of the Editorial Board of Arquitectura. Translated by Deborah Gorman.

Este título legendario, de origen indudablemente bolchevique, se aprovechó para invocar de una manera metafórica la figura del Conde Drácula como encarnación de lo que iba a ocurrir en la Europa de preguerra. Este personaje completamente muerto, de mal color, anacrónico, formalista (todos recordamos sus teatrales golpes de capa negra con forro rojo) y con grandes dosis de trascendentalismo representaba el ángel anunciador de lo que se avecinaba. En nuestra infancia el citado Conde no tenía para nosotros, obviamente, este significado cripto-crítico tan profético aunque sí que es verdad que nos resultaba un poco inexplicable el porqué de su tenaz voracidad e insatisfacción y qué quería conseguir con todo aquello: él mordía y mordía sin parar y aunque no viniese a cuento, deseando encontrar seguidores y propagadores de una misión tan alambicada como inútil y estéril.

Ahora mismo, aunque no lo crean ustedes, dos de sus novias más guapas —de esas que en su día fueron convenientemente vampirizadas (y por tanto resultan fatalmente esterilizantes y contagiosas)— se exhiben en la Biennale de Venecia: una se hace llamar "Artisticidad" y la otra "Creatividad" y ambas se hacen pasar por jóvenes francesas o italianas, aunque a pesar de su aspecto nínfeo todos sabemos que han cumplido cuarenta veces más de cuarenta

años. ¡Cuidado con ellas!

This legendary title, of unquestionably Bolshevik origin, was used to invoke in a metaphorical way the figure of Count Dracula as the incarnation of what was going to happen in pre-war Europe. This completely dead character, with bad coloring, anachronistic, formalist (we all remember the theatrical flourishes of a black cape lined in red), and with large doses of transcendentalism, represented the angel heralding what approached. In our childhood this Count did not have for us, obviously, such a prophetic crypto-critical meaning, although it is true that the reason for his tenacious voracity and dissatisfaction, and what he wanted to achieve with all of that, did seem a bit inexplicable: he bit and he bit without stopping, and, though it wasn't relevant, wishing to find followers and propagators of a mission as convoluted as it was useless and sterile.

Right now, although you may not believe it, two of his prettiest sweethearts —from among those who in their day were conveniently vampirized (and therefore are fatally sterilizing and contagious)— are exhibited in the Biennale of Venice: one is called "Artistry" and the other "Creativity". Both pass themselves off as young French or Italian women, but despite their nymph-like appearance, we all know they are 40 times more than 40-years old. Watch out for them!



LA BIENNALE DI VENEZIA

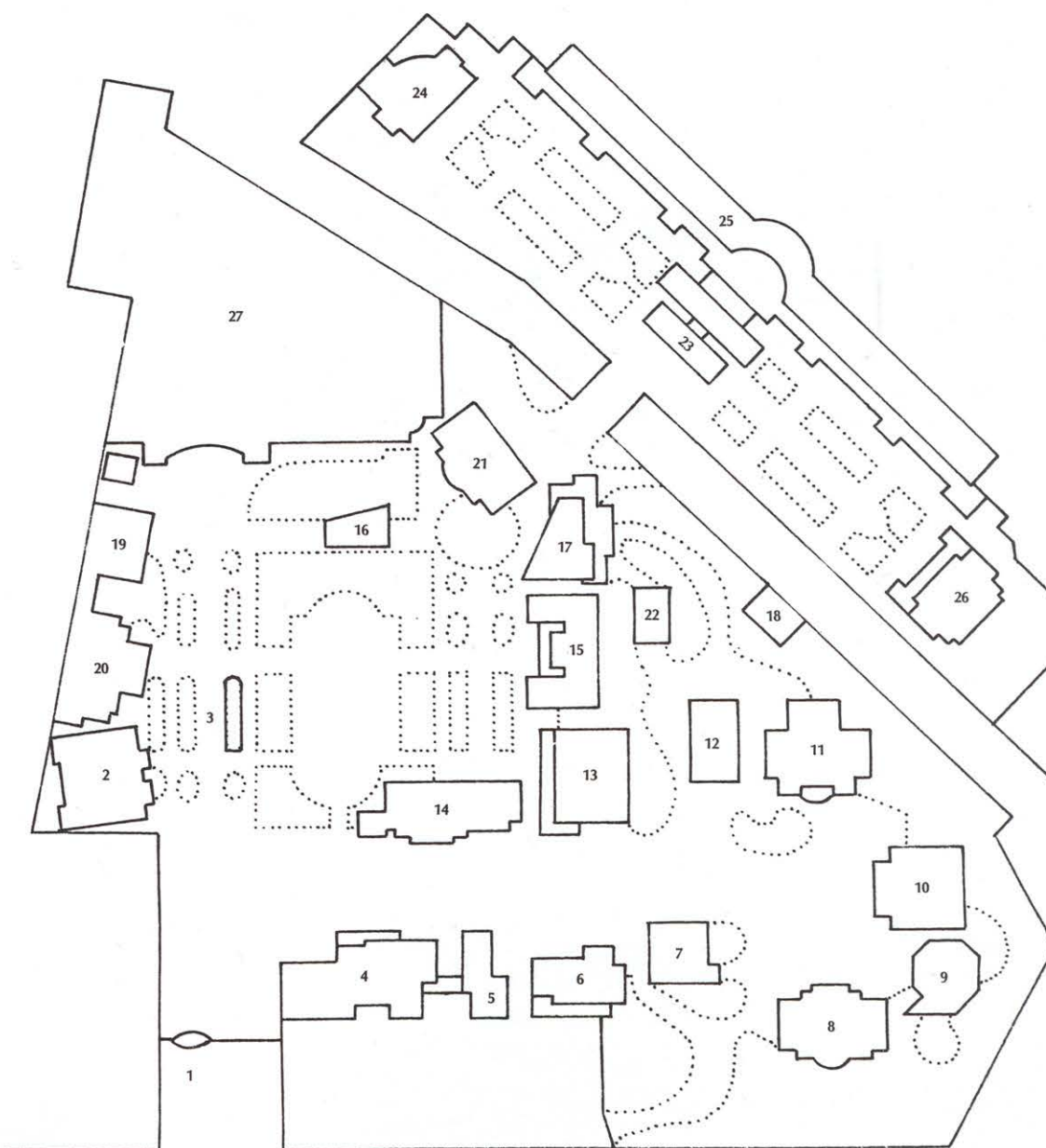


Biennale di Venezia.

Giardini di Castello.

1. Pabellón de entrada C. SCARPA. *Entrance Pavillion.*
2. Pabellón de España J. VAQUERO PALACIOS. *Spanish Pavillion* BARCELONA 92.
3. Pabellón del libro Electa J. STIRLING. *Electa Bookshop.*
4. Pabellón de Suiza B. GIACOMETTI. *Swiss Pavillion.*
5. Pabellón de Venezuela C. SCARPA. *Venezuelan Pavillion.*
6. Pabellón de Rusia. *Russian Pavillion.*
7. Pabellón de Japón. *Japanese Pavillion.*
8. Pabellón de Alemania. *German Pavillion.* HEINRICH TESSENOW, 1876-1950.
9. Pabellón de Canadá. *Canadian Pavillion.*
10. Pabellón de Gran Bretaña. *British Pavillion.*

11. Pabellón de Francia. *French Pavillion.* 40 x 40 ARCHITETTI SOTTO I 40 ANNI.
12. Pabellón de Checoslovaquia. *Czechoslovakian Pavillion.*
13. Pabellón de Noruega y Suecia S. FEHN. *Norwegian and Swedish Pavillion.* SVERRE FEHN, JAN GEZELIUS.
14. Pabellón de Dinamarca. *Danish Pavillion.*
15. Pabellón de los EE.UU. *American Pavillion.* PETER EISENMAN, FRANK O. GEHRY.
16. Pabellón de Finlandia. ALVAR AALTO. *Finnish Pavillion.* JUHANI PALLASMAA.
17. Pabellón de Israel. *Israeli Pavillion.*
18. Pabellón de Australia. *Australian Pavillion.*
19. Pabellón de Holanda. G. RIETVELD. *Dutch Pavillion.*
20. Pabellón de Bélgica. *Belgic Pavillion.*
21. Pabellón de Hungría. *Hungarian Pavillion.*
22. Pabellón de Uruguay. *Uruguayan Pavillion.*
23. Pabellón de Brasil. *Brazilian Pavillion.*
24. Pabellón de Austria. J. HOFFMAN. *Austrian Pavillion.*
25. Pabellón de Yugoslavia. *Yugoslavian Pavillion.*
26. Pabellón de Grecia. *Greek Pavillion.* DIMITRIS PIKIONIS.
27. Pabellón de Italia. *Italian Pavillion.*



EMILIO TUÑÓN

Translated by Deborah Gorman

1.

—Pues a mí lo que me gustó fue lo de Tonon.

—¿Tonon?... ¿un primo de Emilio?

—No hombre TONON, T, O, N, O, N, no Tuñón, un arquitecto que estaba en el pabellón alemán, que tenía un edificio formado por un bloque maclado con una construcción más baja...

—¡Ah sí!... ya me acuerdo, era un edificio de oficinas, ¿verdad?

—Yo creo que era un edificio de viviendas... Bueno da lo mismo, al fin y al cabo era bonito con esas ventanas apaisadas sobre la trama continua... ¿no?

—¿Y qué me dices del proyecto de Luc Deleu?

—¿Cuál, el de los portaviones?

—Sí, el de los tres portaviones coloreados... se llama "Mobile Medium U. Revisited", es una propuesta muy interesante, una hermosa ACTION, ¡una obra de arte conceptual!...

—Al parecer es un proyecto para una universidad.

—¡Umh!... ahora lo entiendo todo, ¡se trata de un proyecto para la Universidad a distancia!

2.

El absurdo diálogo que transcribimos en el anterior punto trata de ilustrar, de la forma más directa posible, el tipo de conversación que podría ser inspirada por una rápida visita a la Biennale de Arquitectura de Venecia. Conversación en la que no sería difícil escuchar, entremezclados, los elogios más fervientes de asuntos tan diversos como la prepotencia del pabellón americano, la frescura de algunos proyectos de los pabellones belga y holandés, o el acierto de Herzog y De Meuron en convertir la difícil exposición de las obras de arquitectura en una bella muestra de fotografía, con furibundos ataques al pabellón italiano, a los neo-organicistas húngaros o a la mayoría de los proyectos del concurso para "la Puerta de Venecia".

Emilio Tuñón es arquitecto, socio del estudio Mansilla+Tuñón, profesor de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid y miembro del Consejo de Redacción de *Arquitectura*. Su artículo "Seis notas a propósito del libro *Donald Judd-Architektur*", fue publicado en el CUADERNO DONALD JUDD, co-editado con Luis Feduchi, en *Arquitectura*, 288.

1.

—Well, what I liked was Tonon's work.

—Tonon? A cousin of Emilio?

—No, TONON, T, O, N, O, N, not Tuñón, an architect who was in the German pavillon, who had a building formed of a block with a lower attached construction...

—Oh, yes!... Now I remember, it was an office building, right?

—I think it was an apartment building... Anyway, it's all the same, when all is said and done it was pretty with those oblong windows over the continuous section... wasn't it?

—And what do you have to say about Luc Deleu's project?

Which, the one with the aircraft carriers?

—Yes, the one with the three red aircraft carriers... it's called "Mobile Medium U. Revisited", it's an interesting proposal, a beautiful ACTION, a conceptual work of art.

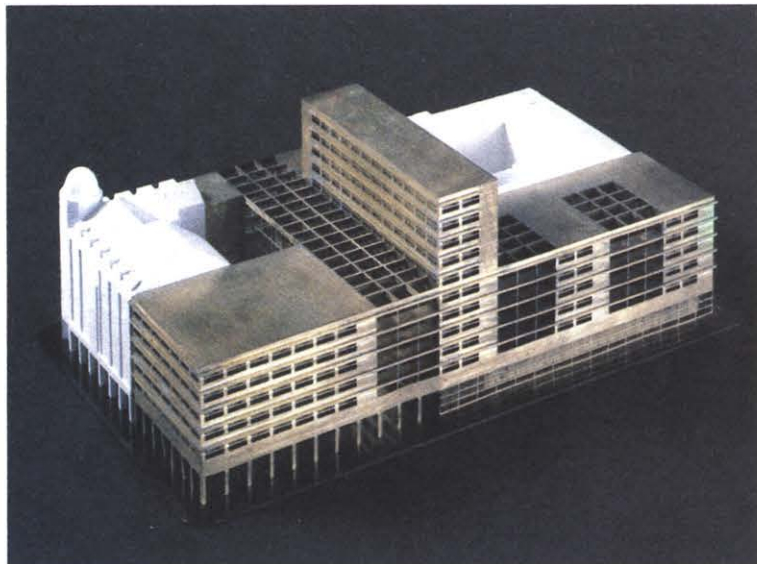
—It looks like it's an project for a university.

—Umh!... Now I understand everything: it's a project for the university extension!

2.

The absurd dialogue we transcribe above tries to show, in the most direct way possible, the kind of conversation that could be inspired by a rapid visit to the Architecture Biennale in Venice. A conversation in which it would not be difficult to hear, mixed together, the most fervent tributes on such different matters as the arrogance of the American pavillon, the freshness of some of the projects in the Belgian and Dutch pavillons, or the success of Herzog and De Meuron in turning the difficult exhibition of the works of architecture into a beautiful photography show, with furious attacks on the Italian pavillon, on the Hungarian neo-organicists, or on the majority of the projects

Emilio Tuñón is an architect, principal of the firm Mansilla+Tuñón, Profesor of Design at the School of Architecture of Madrid, and member of the Editorial Board of *Arquitectura*. His article "Six Notes in Response to the Book Donald Judd-Architektur" was published in the DONALD JUDD NOTEBOOK, coedited with Luis Feducchi, in *Arquitectura*, 288.



Benedict Tonon. Edificio de correos, Berlín, 1991.
Benedict Tonon. Post-office building, Berlin, 1991.

Dice un amigo que las Muestras de Arquitectura son como las Ferias de Ganado, lugares donde podemos adquirir cosas tan diversas como un cerdo, pienso, un cuchillo para la matanza o una pareja de conejos. De la Biennale cada uno nos llevamos aquello que tal vez estábamos buscando; un detalle —el ensamblaje de las maderas en las casas unifamiliares de Pallasmaa—, dos obras —la villa M. del arquitecto belga Stéphane Beel, y la sistematización del área circundante de la Acrópolis de Dimitri Pikionis—, y un par de arquitectos olvidados —Fehn y Gezelius—.

Seguramente otros visitantes de la Biennale habrán adquirido otras cosas, alguno se habrá traído seis modelos de viviendas unifamiliares, o simplemente un libro sobre Tessenow publicado por Electa... ¡Nadie vuelve de la feria con las manos vacías!... Es cierto que las capturas pueden variar mucho, pero no creo que la sensación general fuera muy diferente a la nuestra, pues el exterior, que nos determina cada vez más a través de los medios de comunicación, hace que, día a día, nos parezcamos más los unos a los otros. Quizás, esta sensación general a la que nos referimos, sea el vértigo que experimentamos ante ciertas “paradojas terminales” de nuestra época. Ciertamente es que alguno podrá reprocharnos que no hay nada más tangible y palpable que el momento presente, pero aún así no olvidemos que el presente siempre se nos escapa de forma inexplicable.

Todos los que fuimos a la Biennale regresamos cargados con alguna adquisición de ese momento que ya pasó, pero no podemos negar que volvimos insatisfechos. A Venecia íbamos con la ingenua ilusión de encontrar algo más sólido, de más peso, y nos encontramos de bruces con los restos de una explosión, de la explosión de una estrella.

3.

La Arquitectura Moderna ha sido una de las estrellas en la cultura del siglo XX, pero hoy el Estilo Internacional ha muerto... “tras una vida

in the competition for “the Gate of Venice”.

A friend of mine says that Architecture shows are like cattle shows, places where we can acquire such different things as a pig, feed, a knife for the slaughter, or a pair of rabbits. From the Biennale each of us receives what we were perhaps seeking; a detail —the joining of woods in the single-family homes of Pallasmaa—, two works —the villa M. of the Belgian architect Stéphane Beel, and Dimitri Pikionis’s systematization of the area surrounding the Acropolis, and a pair of forgotten architects, Fehn and Gezelius.

Surely other visitors to the Biennale will have acquired other things: someone will have brought six models of single-family homes, or simply a book on Tessenow published by Electa... No-one returns from the fair empty-handed!... It is true that the booty may vary greatly, but I don’t think that the general feeling was much different from ours, since the external, which determines us more and more through the mass media, makes us appear, day after day, more like each other. Perhaps this general feeling to which we refer is the vertigo that we experience before certain “terminal paradoxes” of our time. It is true that someone could reproach us that there is nothing more tangible and palpable than the present moment, but even so we forget that the present always escapes from us inexplicably.

All of us who went to the Biennale returned weighed down with some acquisition from that moment that has already passed, but we cannot deny that we return dissatisfied. We went to Venice with the ingenuous dream of finding something more solid, of more substance, and we find ourselves flat on our faces with the debris of an explosion, of the explosion of a star.

3.

Modern Architecture has been one of the stars in twentieth-century culture, but today the international style is dead... “after a short and magnificent life, our star suffered the terrible holocaust that occurs when there is no longer any way to offset its weight and it collapses in the middle of the series of explosions and convulsions that accompany the death of a great star”. First was the critical revision of what came to be called the “third generation”, later the Archigram and the international of utopia; later came Rossi and Venturi, postmodernism and deconstruction, and today... perhaps romantic modernism (RO.MO.).

On February 24, 1987, a technician in the Las Campanas observatory in Chile observed, for the first time, a very brilliant shining point in the southern sky. The star known as Sanduleak-69 202 died 170,000 years before, and upon its death emitted its last convulsions, illuminating a supernova to which the name SN1987A was assigned.

From that day on, the entire scientific community of astrophysicists and nuclear physicists have had their eyes on studies of the expanding debris of the dead star, since among them, in the central nucleus, there must be the last secret that the vanished Sanduleak-69 202 will show us: a pulsar, that is, a neutron star that, on rotating, emits electromagnetic radiation of pulsing intensity. Scientists have spent four years looking for this new star among the

breve y esplendorosa, nuestra estrella sufrió el terrible holocausto que se produce cuando ya no hay manera de contrarrestar su peso y se derrumba en medio de la serie de explosiones y convulsiones que acompañan la muerte de una gran estrella".¹ Primero fue la revisión crítica de lo que se vino a llamar la "tercera generación", luego el Archigram y la internacional de la utopía, más tarde vinieron Rossi y Venturi, el postmodernismo y la deconstrucción y hoy... tal vez el romanticismo moderno (RO.MO).

El 24 de febrero de 1987, un técnico en el observatorio de Las Campanas en Chile observó, por primera vez, un brillantísimo punto luminoso en el cielo austral. 170.000 años antes moría la estrella conocida por Sanduleak-69 202, y en su muerte emitía sus últimas convulsiones, alumbrando una supernova a la que se le asignó la denominación SN1987A.

Desde ese día, toda la comunidad científica de astrofísicos y físicos nucleares tienen sus ojos puestos en los estudios sobre los restos en expansión de la estrella muerta, pues entre ellos, en el núcleo central, debe estar el último secreto que la desaparecida Sanduleak-69 202 nos mostrará: un pulsar, es decir una estrella de neutrones que, al girar, emite radiaciones electromagnéticas de intensidad pulsante. Cuatro años llevan los científicos buscando esta nueva estrella entre los restos de materia en expansión, incluso en dos ocasiones han creído descubrirla, pero en ambos casos fue una falsa alarma, debida a errores en los aparatos de medida.

En la Biennale de Venecia, SN1991V, los visitantes, como científicos desesperados, buscamos y rebuscamos, entre los restos de la ya extinta arquitectura moderna, el pulsar arquitectónico que debería mostrarse después de la explosión. Desanimados comprobamos que solo quedaban los restos de la estrella desaparecida, de las sucesivas y complejas reacciones en cadena que acompañaron su muerte. Pudimos admirar, conviviendo en un mismo espacio-temporal, a ancianos hijos del Archigram, rancios postmodernos, deconstructivistas, apóstoles de la tecnología y románticos modernos..., pero no vimos la nueva estrella.

Quien sabe, ¿a lo mejor entre todos los restos de la explosión se encontraba el pesado pulsar emitiendo nueva energía? ¿Quizás no fuimos capaces de localizarlo por la excesiva proximidad en el tiempo? ¿Tal vez dentro de 170.000 años algún estudioso de la arquitectura lo pueda localizar con instrumentos tecnológicamente más avanzados?..., de lo único que estamos absolutamente seguros es de que para entonces... ¡todos calvos!



Luc Deleu & T.O.P. Office. Universidad móvil, Antwerp, 1972-1989.
Luc Deleu & T.O.P. Office. Mobile University, Antwerp, 1972-1989.

expanding debris, and even have thought they had discovered it on two occasions. But in both cases it was a false alarm caused by errors in the measuring equipment.

In the Venice Biennale, SN1991V, we visitors, like desperate scientists, look and look again, among the debris of the already extinct modern architecture, for the architectonic pulsar that should show itself after the explosion. Dejected, we confirm that only the debris of the vanished star remains from the successive and complex chain reactions that accompanied its death. We could admire, living in the same temporal space, old people, children of the Archigram, rancid postmoderns, deconstructivists, apostles of technology, and romantic moderns... but we didn't see the new star.

Who knows, maybe among all the debris of the explosion was the heavy pulsar emitting new energy? Maybe we weren't able to locate it because of its excessive nearness in time? Maybe within 170.000 years a student of architecture can find it with more technologically advanced instruments?... The only thing we are absolutely sure of is that by then... we'll all be dead!

¹ Cayetano López. "El discreto latido de una estrella", en *Claves de razón práctica*, núm. 15. Madrid, septiembre, 1991.

¹ Cayetano López. El discreto latido de una estrella in *Claves de razón práctica*, núm. 15, Madrid.

La Biennale de Venecia

The Venice Biennale

GABRIEL RUIZ CABRERO

Gabriel Ruiz Cabrero es arquitecto y profesor titular de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Actualmente es miembro del Consejo de Redacción de *Arquitectura*, de la que fue Director durante el período 1981-1986.

*Gabriel Ruiz Cabrero is an architect and Professor of Design of the Madrid School of Architecture. He is currently a member of the Editorial Board of *Arquitectura*, of which he was the Director during the period 1981-1986. Translated by Muriel Feiner.*

Septiembre en Venecia es cálido y húmedo. Ir a ver la Biennale resulta un viaje completo para ver arquitectura. Antes de visitar las exposiciones has de pasear por las calles y, fundamental, entrar en sus iglesias y disfrutar de sus esculturas de caballos en plaza, de los Palladio y los Tintoretto. La basílica de San Marcos te impone con la arquitectura de Roma y para siempre; mármoles, mosaicos, espacios interminables, ...sólo entonces, lleno de la mejor historia tomarás el *vaporetto* y a través de los ríos y la laguna brillante y quieta alcanzarás los muelles del arsenal y los Giardini di Castello.

En estos jardines que mandó hacer Napoleón esperan los pabellones de la Biennale. Construidos por distintos países, ya explican quienes han querido enseñar su arquitectura. Rusia, Checoslovaquia, Hungría, Yugoslavia, con Serbia dentro y Croacia fuera en el jardín y casi todos los países de Europa occidental por este continente. Japón y Egipto. EE.UU., Canadá, Uruguay (este año sintomáticamente cerrado) Venezuela y Australia.

Cuando entras soslayando un cafetín al que volverás a comer un *panino*, bajo el edículo de puerta y taquillas de Scarpa, te detienes indeciso ante la vista de tantos edificios. Entre todos, el pabellón de España, próximo a la entrada, se impone en la curiosidad. Sucedió así —según comentan— el día de la inaugura-



Carlo Scarpa. Pabellón de entrada, 1952.
Carlo Scarpa. Entrance Pavillion, 1952.
Foto: Piccinin.

James Stirling. Pabellón de Electa, 1991.
James Stirling. Electa Pavillion, 1991.
Foto: Emilio Tuñón.

ción, cuando todos los visitantes se arremolinaron a la entrada y dentro del pabellón de España, compartiendo esa expectación inusual, que hoy despierta la arquitectura española. El pabellón es de Vaquero Palacios y está muy bien, es sobrio, funcional y tiene una categoría arquitectónica adecuada y suficiente. Estaba prevista su restauración, y es una pena que no se haya cumplido pues bien lo necesita. Unas telas chapuceras ocultan una cubierta rota y bajo esa miseria se exhibe orgullosa la Barcelona del noventa y dos. Este año España dedica su pabellón a la propaganda olímpica. Es lógico, es espectacular lo que se construye, pena sólo que no se haya sido más exigente o más matizado en la calidad arquitectónica de lo escogido. Lo exhibido es grande, lujoso y alguna vez artístico.

Al salir de ver unas fotos y unas maquetas que ya conocías, el nuevo pabellón de Stirling para Electa es irresistible. Lo primero te indigna la entrada, pobre de puerta, a la que se le superponen unos elementos técnicos (ventilación del aire acondicionado) que no dan carácter. Luego una vez dentro te envuelve una atmósfera optimista. Entre una cubierta de largo paraguas en madera, y unos mostradores llenos de espléndidos libros, la ventana continua te deja ver los largos troncos de los árboles y los pabellones circundantes. Te podrías quedar mucho rato ojeando y hojeando, podrías ver toda la arquitectura, incluso la de la Biennale, entre estos libros, pero escoges seguir viendo los pabellones, entrando en figuras no de papel.

Recibes un premio con el pabellón de Suiza. En un exquisito pabellón, de entrada, luz y dimensiones perfectas, cuyo autor fue Giacometti se muestra la obra de Herzog y de Meuron. Suiza opta pues por ofrecer su última gloria. Unas obras muy conocidas de estos arquitectos son interpretadas por varios fotógrafos. El arte de la fotografía muestra el arte de la arquitectura colgando de un edificio que desnudo de otros muebles, se exhibe a su vez artístico.

Luego viene Venezuela con fuerza y —no está mal— dentro de un bonito edificio de Scarpa algo estropeado.

Japón decorado en gris y rosa muestra la

elegancia de las grandes salas y la potencia eficaz de una sociedad y de su arquitectura, la cual no pretende durar, pues se ha de consumir intensamente por gente numerosa.

Da un poco de pena el esfuerzo de Rusia por reencontrar el camino glorioso del constructivismo. Unas maquetas débiles manifiestan que aun no lo han conseguido.

Alrededor de una glorieta, se sitúan tres países europeos de peso. Alemania, Gran Bretaña al centro y Francia.

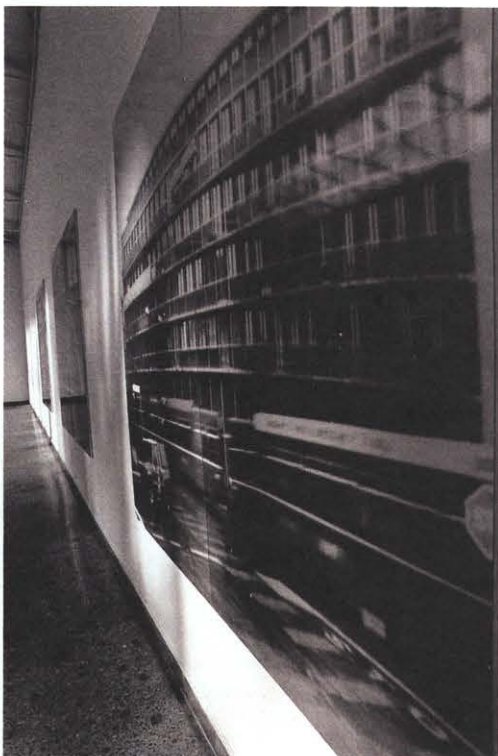
La bella adusta precisión intimidatoria de un pabellón estilo III Reich nos depara, tal vez, la cumbre de la Biennale: Tessenow. El pabellón de la Alemania Unida también busca su origen. En la obra de Tessenow la bella precisión no es intimidatoria. Con unos dibujos de una insuperable capacidad para describir la arquitectura y sugerir el ambiente; el confort de la casa, la naturaleza y el trabajo.

Los pabellones de Francia y Gran Bretaña no coinciden en los criterios de exhibición. La obra de unos cuarenta arquitectos semijóvenes en Francia, seis arquitectos de peso en Gran Bretaña. Los franceses dedican la mejor de sus salas a mostrar las fotos de ¡los propios arquitectos sonrientes! y las otras a pocas fotos de muchas obras. Es aburrido y sin embargo los franceses están mejorando. El origen parece que los británicos lo encuentran en los discípulos de Archigram. Dan optimismo con su arquitectura alegre y deportista. Canadá, al lado de Gran Bretaña, ofrece una arquitectura más próxima a la de Estados Unidos, como es sabido.

El pabellón de Checoslovaquia cuenta la calidad del período de entreguerras, que es bien cierta, y que quieren volver a aquello, pero a pesar de su seriedad aún no ha conseguido la intensidad de aquella época.

Y ahora, al salir de este pabellón, conviene hacer un descanso. Empieza a tener uno vista demasiada arquitectura. Hay que tener cuidado con un empacho.

Sentado en un poyete de hormigón bajo la sombra de altos árboles, tomas aliento y consideras lo visto. Hasta ahora hay una coincidencia en los intentos por recuperar un origen: el de la "arquitectura moderna"; la de la confianza en la técnica, las formas "funciona-



Herzog & De Meuron. Almacén y *Reitergebäude*, Laufen.
Herzog & De Meuron. Warehouse and *Reitergebäude*, Laufen.
Foto: Balthasar Burkhard.

Herzog & De Meuron. Ciudad jardín en Viena-Aspern.
Herzog & De Meuron. Garden city in Vienna-Aspern.
Foto: Margheita Krischanitz.

Herzog & De Meuron. Edificio residencial y comercial "Schwitter".
Herzog & De Meuron. "Schwitter" commercial and apartment building.

Foto: Hannah Villiger.

listas", la de los materiales nuevos y más ligeros. Británicos, checos, alemanes y suizos buscan sus orígenes. Franceses y japoneses ofrecen una visión optimista de un futuro que necesita las construcciones (los franceses con menos convencimiento).

¿Será así en toda la muestra?

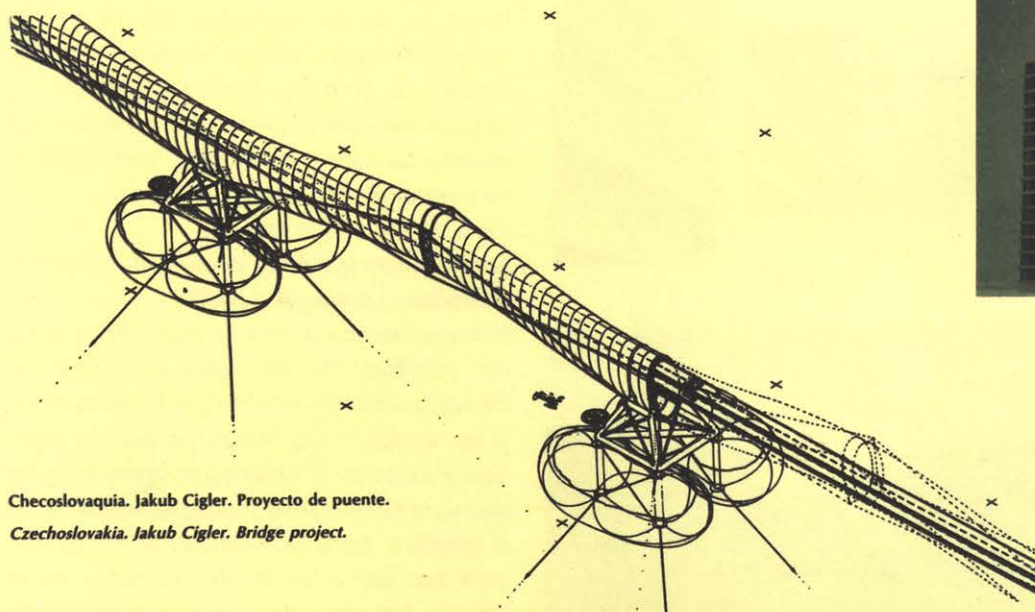
Apetece saber que dirán los nórdicos: daneses, finlandeses, noruegos y suecos.

Noruega muestra la obra de Sverre Fehn autor del pabellón. En esta obra encuentras la clásica fascinación nórdica por la naturaleza y la luz mediterránea. Varias familias de vigas altas y estrechas se cruzan perpendiculares en sucesivos niveles, sombreando agradablemente el pabellón. Entre las vigas, se abren huecos para que pasen los árboles incluidos en el interior. Sus altos y rugosos troncos atraviesan los hormigones. Por encima del edificio las copas frondosas, por debajo crecen las raíces extensas. La obra de Sverre Fehn es como el pabellón, atenta a la naturaleza y entiende la arquitectura como organismo definido por su propia necesidad.

Suecia, que comparte pabellón con Noruega, muestra la arquitectura de Jan Gezelius. Sus obras, con abundancia de madera, demuestran una calidad de vida en exteriores y ambientes limpios y eficaces.

El pabellón de Dinamarca, al lado, es un bello pórtico de piedra que precede a una sala rectangular clásica-de-historia-de-Grecia, pintada en un cálido y hermoso amarillo. En su interior, de nuevo, el sabor de las obras nórdicas en esta ocasión ganadas en concurso. Pero antes de entrar volviendo la vista a un lado, se ve el pabellón de Estados Unidos que también es clasicista, pero en su caso en la tradición de la arquitectura revolucionaria y republicana de Jefferson.

Son ya muchos los pabellones clasicistas, cada uno trata de explicar el concepto de tradición y cultura propios. Todos coinciden en el valor de lo clásico para subrayar la importancia, la trascendencia y unidad de lo exhibido: la arquitectura. Esto y lo dicho de la modernidad permite concluir: el problema que es enseñar arquitectura dentro de una arquitectura, muestra bien lo tautológica que es siempre una definición de arquitectura. Los pabellones de



Czechoslovakia. Jakub Cigler. Proyecto de puente.
 Czechoslovakia. Jakub Cigler. Bridge project.



Czechoslovakia. Jan Stempel, Martin Nemec. Proyecto para el pabellón checoslovaco para la Expo'92 de Sevilla.

Czechoslovakia. Jan Stempel, Martin Nemec. Project for the Czechoslovakian pavilion for the Expo'92 of Sevilla.

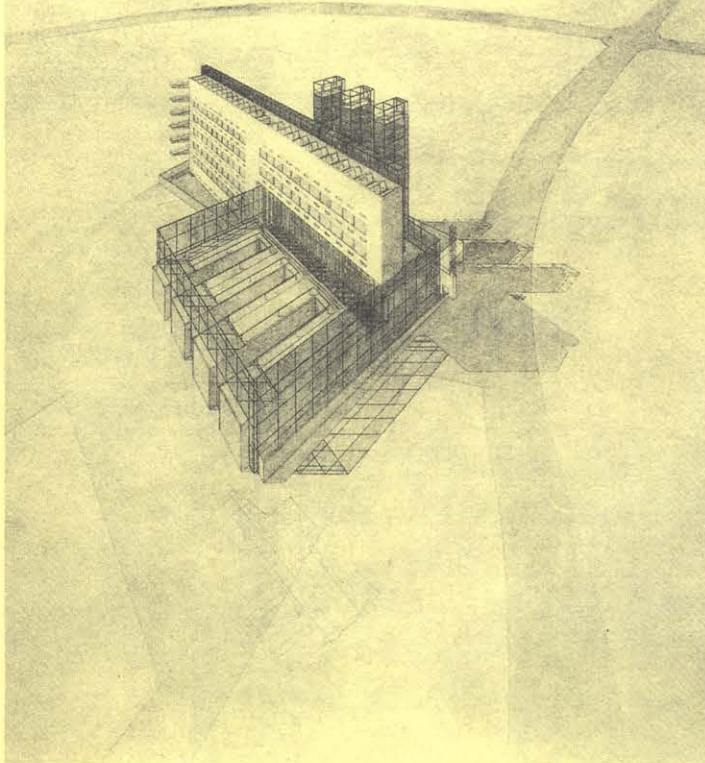
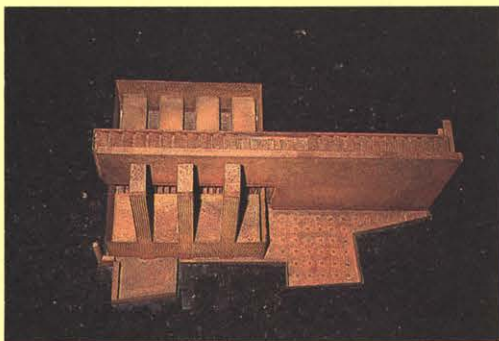


Australia. Gabriel Poole. Casa en Eumundi, 1990.
 Australia. Gabriel Poole. House in Eumundi, 1990.

Australia. Brit Andresen, Timothy Hill. Casa en Stradbroke Island.

Australia. Brit Andresen, Timothy Hill. House in Stradbroke Island.





Holanda. Wiel Arets, Wim van den Bergh. Proyecto para la academia Jan van Eyck en Maastricht, 1989-1990.

Netherlands. Wiel Arets, Wim van den Bergh. Project for the Jan van Eyck Academy in Maastricht, 1989-1990.



Holanda. Mecanoo Architecten. Pabellón De Boompres en Rotterdam, 1989-1990.

Netherlands. Mecanoo Architecten. De Boompres pavillion in Rotterdam, 1989-1990.

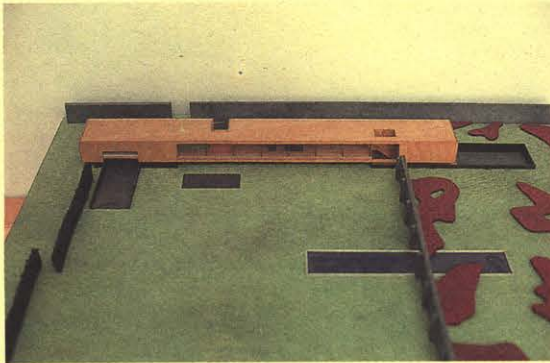
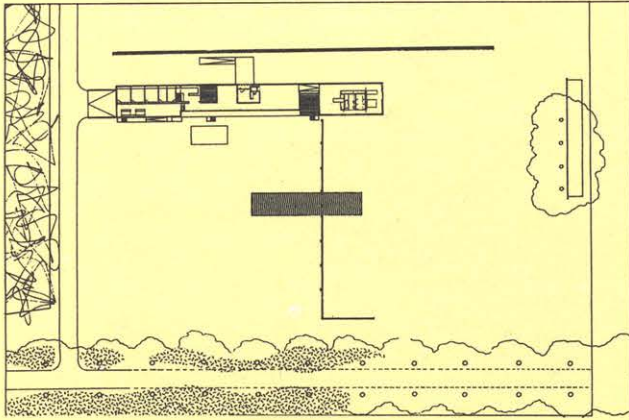


Finlandia. Juhani Pallasmaa. Estudio del pintor Vänö, 1970.

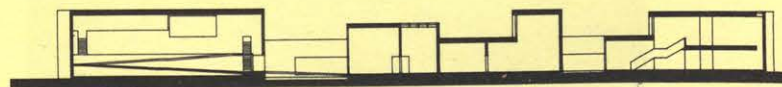
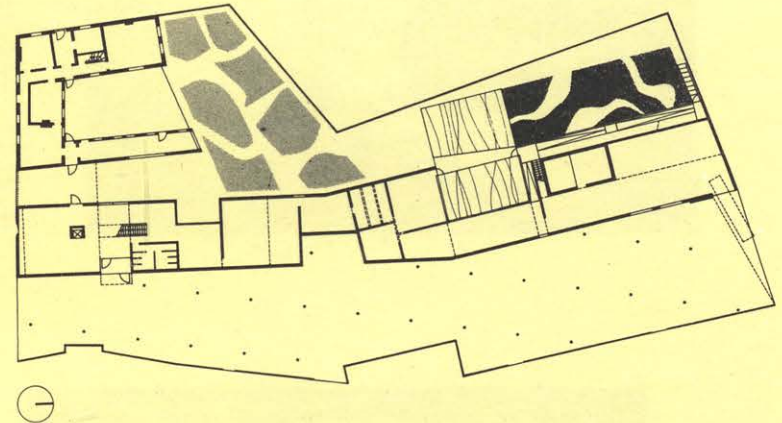
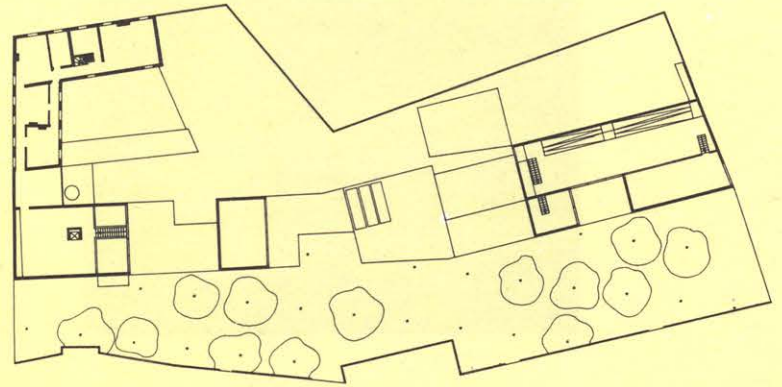
Finland. Juhani Pallasmaa. Study for the painter Vänö, 1970.

Finlandia. Juhani Pallasmaa, Roland Schweitzer, Sami Tabet. Instituto finlandés en París, 1987-1990.

Finland. Juhani Pallasmaa, Roland Schweitzer, Sami Tabet. Finnish Institute in Paris, 1987-1990.



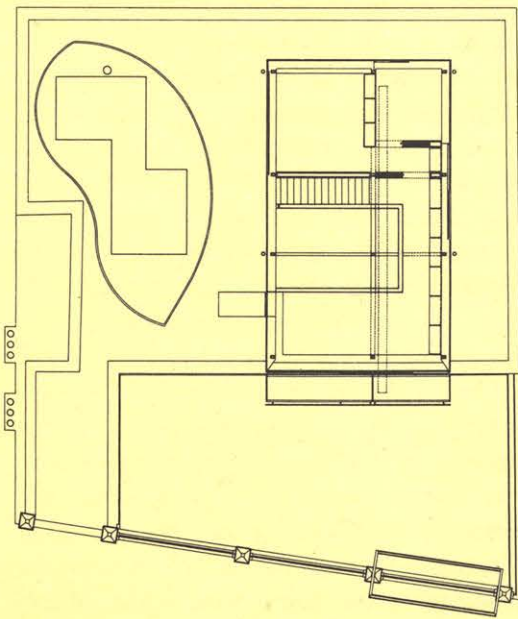
Bélgica. Stephane Beel. Villa M, 1990.
Belgium. Stephane Beel. Villa M, 1990.



Bélgica. Stephane Beel, Luc Reuse. Museo Raveel, Machelen, 1991.
Belgium. Stephane Beel, Luc Reuse. Raveel Museum, Machelen, 1991.

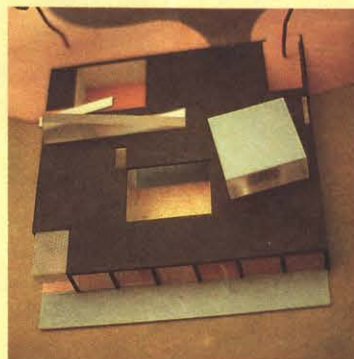
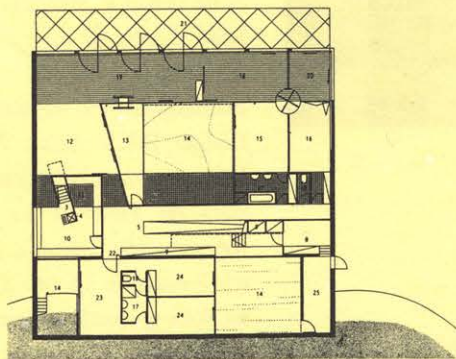
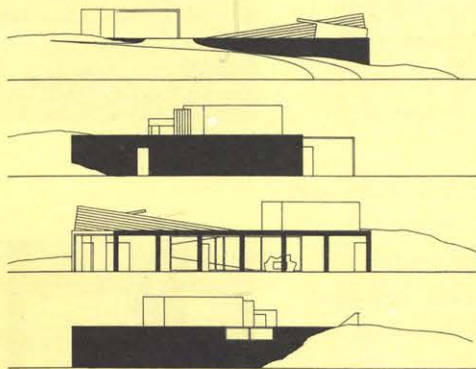
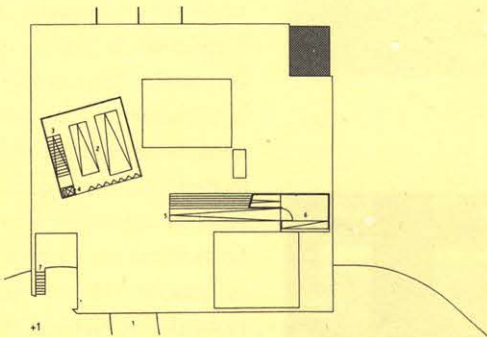


Bélgica. Dirrix van Wylick Architecten. Ampliación de una vivienda en Eindhoven, 1988-1990.
Belgium. Dirrix van Wylick Architecten. Extension of a house in Eindhoven, 1988-1990.



Bélgica. Paul Robbrecht, Hilde Daem, Isa Genzken. Apartamento Märten-Meert, Bruselas, 1990-1991.

Belgium. Paul Robbrecht, Hilde Daem, Isa Genzken. Märten-Meert apartment. Brussels, 1990-1991.



Bélgica. Xaveer De Geyter. Casa privada, Brasschaat, 1990.

Belgium. Xaveer De Geyter. Private house, Brasschaat, 1990.

Suiza y Suecia-Noruega son bellos ejemplos. Hoy las más convincentes tautologías para la arquitectura siguen siendo: la moderna arquitectura es la “arquitectura moderna” y la arquitectura de siempre es la “arquitectura clásica”. Cruzando una plazuela de tierra y sombra entramos en “Estados Unidos”, que alberga dos proyectos. Eisenman trabajando para la Universidad de Cincinnati y Gehry para el auditorium de la Walt Disney. Decenas de maquetas (Gehry) y dibujos por cortes sucesivos de ordenador (Eisenman) muestran una metodología de trabajo, que parece encontrar el valor de la seguridad y lo científico en el análisis de todas las posibilidades. Papiroflexia y ordenador dan confianza.

¡Finlandia! El pabellón, una pequeña caja colocada al desgaire entre los árboles es de Alvar Alto. Su interior es una de las experiencias más bonitas de la Biennale, la luz entra por unos lucernarios irregulares, iluminando las cerchas de madera, optimistas.

Bajo ellas la obra de Juhani Pallasmaa que exhibe sus múltiples manivelas. Lejos de la categoría de A. A. produce satisfacción encontrar un arquitecto tan entregado a ese oficio que termina o empieza con lo que se toca: picaportes o pasamanos.

Todo lo contrario es el pabellón de Israel que está un poco detrás, algo escondido. En la arquitectura que encierra se reconocen todas las influencias de la arquitectura occidental. Hay hasta una obra gaudiniana que casi produce ternura. No encuentran los israelíes la arquitectura del lugar que habitan; su tierra prometida. Les vendría muy bien un Alvar Aalto o un Siza Vieira. Alguien que diga: aquí esto se hace del siguiente modo y luego todos a su rueda. Las escuelas son enseguida aburridas pero hay que tenerlas.

Aún detrás de Israel, junto a un río que divide la Biennale en dos, está Australia. También este pabellón es coherente con el contenido. Por un lado la confianza en la chapa y el cable, los materiales nuevos que la industria australiana suministra y por otro, la inmensidad de un territorio, la soltura y desparpajo con que se utilizan, modifican y adaptan a la vida de colonos, los programas occidentales tan cono-



Ernst Haiger. Pabellón alemán, 1938.
Ernst Haiger. German Pavillion, 1938.
Foto: Piccinin.

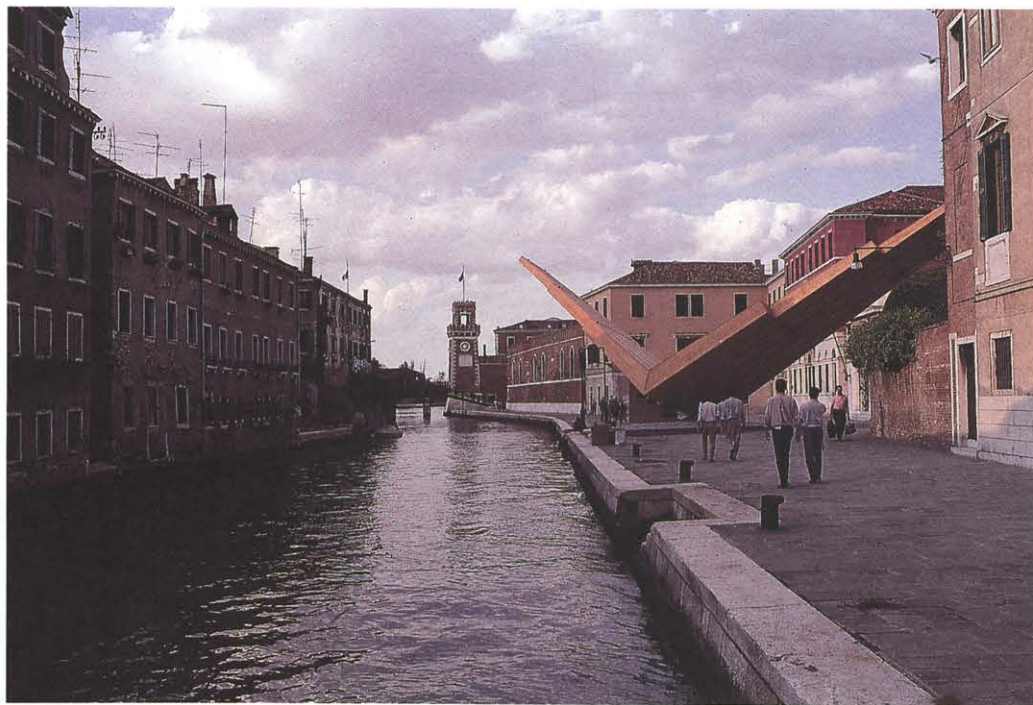
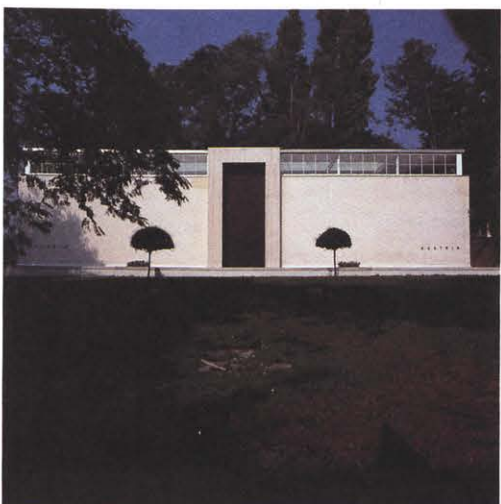
Sverre Fehn. Pabellón de los países nórdicos, 1962.
Sverre Fehn. Nordic Pavillion, 1962.
Foto: Herbert Fidler.

Sverre Fehn. Cubierta del pabellón de los países nórdicos, 1962.
Sverre Fehn. Roof of the Nordic Pavillion, 1962.
Foto: Emilio Tuñón.

cidos; configuran una arquitectura abierta y alejada, con un cierto sabor a frontera. Al abandonar los anchos territorios de Australia lo que sientes es hambre.

Aunque parece temprano, se imponen los horarios locales, incluso metabólicamente. Hay que comer algo. Las exposiciones no se pueden ver sólo, se tienen que comentar con alguien, por eso previamente has quedado para el *panino* con los demás. La pequeña *trattoria* está fuera del recinto ferial por lo que en la entrada dan un pequeño tiquet —como en los conciertos— para volver luego. Tras una lucha a muerte en una cola tumultuaria se consigue un *panino* y una *birra*. Al sentarte resulta que cada uno ha visto una exposición diferente: Pepe se ríe de las fotos de los franceses y les quiere meter caña, Miguel recuerda el teatro de Gehry y dice: “Tantas maquetas para hacer un teatro, y le sale un García de Paredes”. A Juan le ha interesado Pallasmaa y los holandeses que, según dice, están muy en la línea Koolhaas. Paco viene con el fotógrafo Paul A. Royd que está haciendo su trabajo... sus fotos dan una expo de instantes congelados, distinta.

Terminada la rápida *collazione* hay que ponerse en marcha. Esto es un trabajo, no hay duda. Es el momento de acometer el inmenso pabellón de Italia, muchísimos proyectos y muy poca arquitectura, una crisis de la que hablaremos luego. Italia ha sido agotadora, pero hay que seguir, si no mañana no da tiempo a ver lo que falta que es mucho. Menos mal que el pabellón de Holanda, de Rietveld, de tan buenas referencias, está *qui vicino*. Realmente la arquitectura expuesta es de lo mejor, mantiene esa limpieza y racionalidad directa de siempre en los Países Bajos. Es cierta la presencia de Koolhaas pero no hay manierismo sino naturalidad en las obras de Van Donger, D.K.V. Auts y Van del Bergh o Perman. Bélgica está al lado. Este año sólo se exhibe la obra de Flandes. La próxima Biennale les tocará a los valones, cuestión de conflictos nacionalistas. La proximidad con Holanda no es solo geográfica, también de gusto y estilo aunque los flamencos como Stephane Beel, De Beytes o Drierden, Meersman y Thomas que presentan su pabellón para la Sevilla del 92 (un sencillo contenedor que levanta sus pare-



Scolari. Ingreso a le Corderie, 1991.
Scolari. Acces to le Corderie, 1991.
Foto: Juan Herreros.

des junto al suelo para dejar entrar la vista, el aire y los visitantes) siguen a sus propios maestros: De Koninck, Kroll o Van den Hove. Es otra vez una arquitectura de inspiración “moderna”, tomando por tal, en este caso particular, al período que ocupa todo lo que va de siglo.

Al salir de Flandes ya va cayendo la tarde, es hora de dejar la Biennale. Mañana habrá que terminar de verlo todo y queda bastante. El camino de vuelta al hotel, andando junto al Canal Grande, puede hacerse porque no hay cuestras, pero los puentes son un esfuerzo. Antes de cenar se impone un Bellini en el Harry's Bar.

El segundo día.

Ir a la Biennale el segundo día es hacerlo en unas condiciones distintas a las del primero. Toda la cena del día anterior hablando de arquitectura, de proyectos, de pabellones, de

maquetas... Aún tras el obligado paseo no fue fácil conciliar el sueño, dando vueltas a todo lo visto.

A la hora del desayuno —un *capucino* y luego otro— la sensación es de resaca, mala digestión de tanta forma proyectada. Por eso, camino de la Biennale, atraen la mirada los tejados de teja, las fachadas enfoscadas, lisas, las ventanas sencillamente jambeadas de piedra con sus persianas. Arquitectura natural; frente a la alta cocina de la Biennale, la quieres cruda y con aceite.

Enfrascado en semejantes pensamientos, la disposición aleatoria de los pabellones en el jardín conduce, ya dentro de los Giardini di Castello, hasta el pabellón de Hungría.

Es una buena manera de despertarse definitivamente. Frente a algunas unanimidades hasta ahora detectadas, el pabellón de Hungría presenta una escuela de arquitectura neo-medieval, que supone buscar los orígenes bastante lejos. Sólo una interpretación de psicología colectiva, es decir extradisciplinar, puede explicar esto. Hungría es como un sueño que abandonas para volver a la “realidad”. El camino discurre ahora hacia un río que salva un puente de madera. Para llegar a este área discreta y apartada de la Biennale hay

Carl Brummer. Pabellón de Dinamarca, 1932.
Carl Brummer. Denmark Pavillion, 1932.
Foto: Piccinin.

Alvar Aalto. Pabellón de Finlandia, 1956.
Alvar Aalto. Pavillion of Finland, 1956.
Foto: Piccinin.

Josef Hoffmann. Pabellón de Austria, 1934.
Josef Hoffmann. Pavillion of Austria, 1934.
Foto: Piccinin.



Grécia: Dimitris Pikoulas. Pavedimento do entorno de la Acrópolis de Atenas.
Greece: Dimitris Pikoulas. Landscaping the Athens Acropolis.





Josef Hoffmann. Pabellón de Austria, 1934.

Josef Hoffmann. Pavillion of Austria, 1934.

Foto: Fidler.



Helmut Richter. Edificio de viviendas, Viena, 1986-1990.

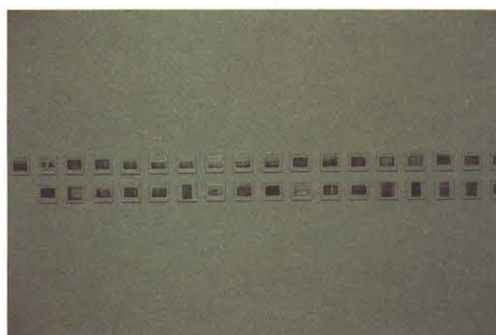
Helmut Richter. Apartment building, Vienna, 1986-1990.



que cruzar también el pabellón del Brasil. Sin puertas y pintado con colores vivos, de techos altos, este pabellón consigue transmitir una cierta sensación tropical. Tal vez por el tamaño y la exhuberancia de lo exhibido.

Al salir de Brasil encontramos al frente un largo edificio que contiene diversas muestras. El espacio largo, que hay delante, se cierra a la derecha con el pabellón de Grecia y a la izquierda con el de Austria que es de Hoffman. A parte de la anécdota política de que Croacia se independiza sacando a la calle lo que exhibe, lo más interesante del pabellón largo es la obra de Dimitri Pikionis, sobre todo su "Camino de la Acrópolis". Pikionis, un arquitecto muy poco conocido pese a su importancia, impulsó en Grecia, apoyándose en una arquitectura inspirada en las nuevas ideas de la modernidad, así como en una interpretación de lo que Chueca llamaría los "invariantes" geográficos y étnicos de la arquitectura popular griega, la mejor "escuela" de Arquitectura de Grecia. Dentro de su extensa obra, su *capo lavoro* es sin duda el "Camino de la Acrópolis". Se trata de un enlosado de piedras muy desiguales en tamaño, grado de pulimentado y labra. Mármoles del Pentélico, dispuestos como si una mano, cuidadosa pero no erudita, hubiera atendido a razones de uso y economía en su colocación. El camino, unas veces en cuesta, otras en escalera, ancho o estrecho según, se va deteniendo en ensanchamientos y miradores sobre el monumento y la ciudad, y el Pireo, y el campo; haciendo el camino al subir. Como con Tessenow, es, otra vez, una mirada al pasado de lo mejor de la Biennale.

El pabellón de Hoffman es tan elegante como nos habían dicho; un sobrio paso entre pilastras deja a cada lado una alta sala de exhibiciones, al fondo se abre un apacible y proporcionado patio de sencillez romántica. La obra expuesta es interesante, sobre todo en las viviendas de Richter y Adolf Krischanitz. Sin darte cuenta has terminado de ver los pabellones sin el cansancio de ayer, aunque será preciso volver a algunos que dejan la sensación de prisa. Pero antes vayamos a la Cordería, edificio cercano propiedad del Arsenal, es decir de la Marina Italiana que lo cede para albergar a 31 escuelas de arquitectu-



Mackintosh School of Architecture, Glasgow.
Mackintosh School of Architecture, Glasgow.

Monika Abendstein, Jutta Gössler, Marta Fütterer, Oliver Kaufmann. *Do not lean out of the window*, Akademie der Bildenden Künste, Vienna, 1991.

Monika Abendstein, Jutta Gössler, Marta Fütterer, Oliver Kaufmann. *Do not lean out of the window*, Akademie der Bildenden Künste, Vienna, 1991.

ra, así como el conjunto de los proyectos presentados para el concurso del nuevo Palacio del Cine en el Lido de Venecia.

Camino de la Cordería hay que pasar bajo unas alas de madera muy grandes que ha proyectado Scolari.

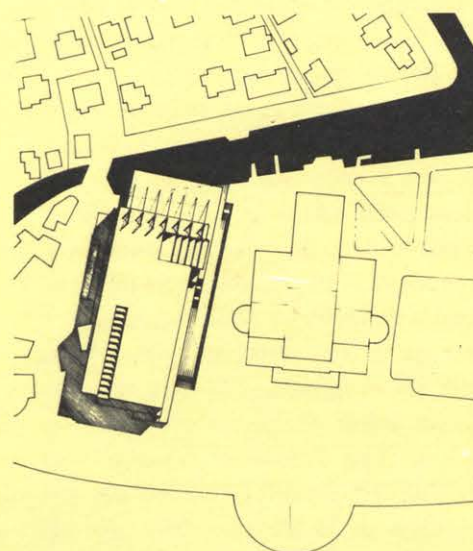
Los dibujos de estas alas, muy conocidos, eran atractivos por la imagen imposible del vuelo de semejante artefacto; de aspecto tan pesado y forma de ala como única referencia al vuelo. Pero tal y como están colocadas, apoyadas en un torpe muro de ladrillo, hecho por uno que no es albañil, dan pena.

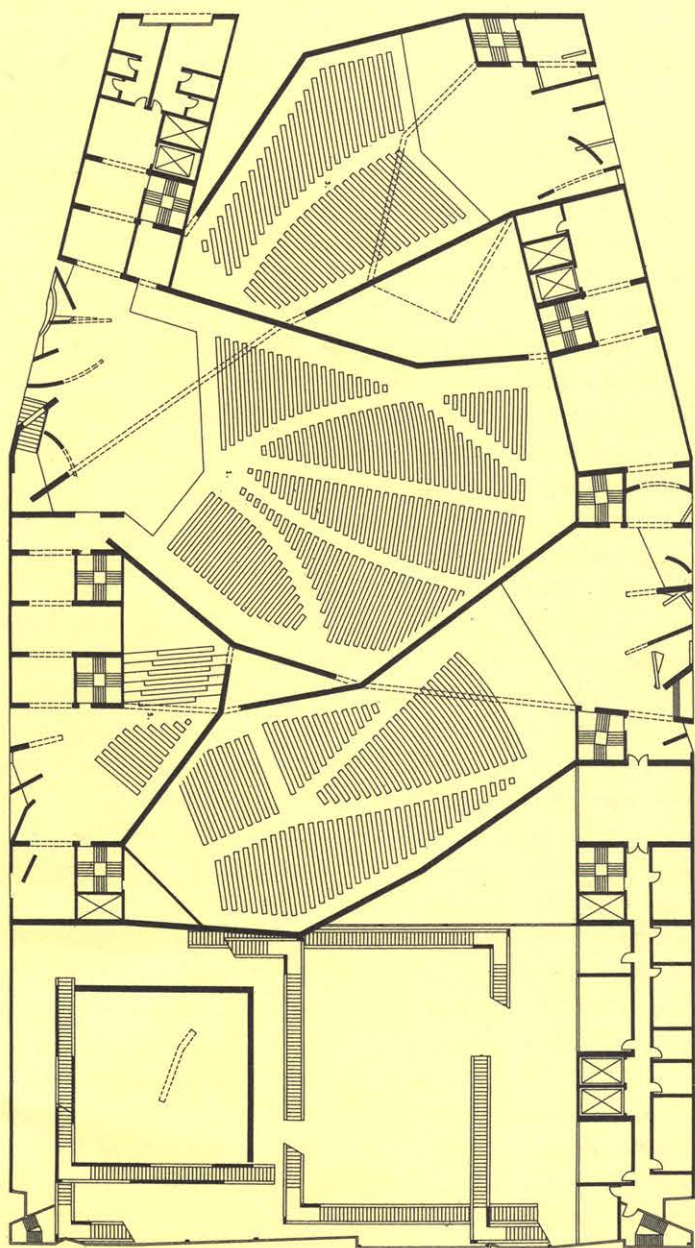
Al entrar en la Cordería lo primero que se encuentra es el concurso del Palacio del Cine. Los concursantes invitados —Aymonino, Botta, Fehn, Hentrap-Hyers-Stirling, Holl, Maki, Moneo, Nouvel, Rossi y Ungers— son los primeros del escalafón mundial de arquitectos (aunque no están todos los que son, etc.) Sin embargo sus ideas aunque esforzadas y, en algunos casos, aparatosamente expuestas no interesan en su mayoría. Sobresalen dos: el de Rafael Moneo, brillante ganador, y el de Steven Holl. Moneo gana utilizando sus mejores armas, un diagnóstico preciso, una idea clara y un desarrollo adecuado y sobresaliente. Sobresaliente por su contención que contrasta con el aparato descrito.

El diagnóstico consiste en identificar la escenografía necesaria para el cine: un átrio gigantesco para recibir a las estrellas entre nubes de fotógrafos, periodistas y aficionados, unas salas funcionales para la exhibición de películas y algunas para la entrega de premios y otras ceremonias. La idea es abrir el atrio de entrada a Venecia, en vez de al Lido, utilizando la ciudad de los Dux como fondo de la recepción. Una gran marquesina volada y atirantada es la representación arquitectónica de la idea y su cobijo.

El proyecto de Holl parte de una idea hermosísima. Llegando a Venecia en barco, se penetra en una dársena cubierta a gran altura por las panzas de las salas de exhibición. Las salas, arriba, de formas irregulares, contiguas, dejan entre ellas pozos de secciones triangulares y trapezoidales por los que penetraría la luz iluminando de manera aleatoria la dársena. Esta hermosa idea de las salas tan elevadas,

Sección longitudinal.
Longitudinal section.

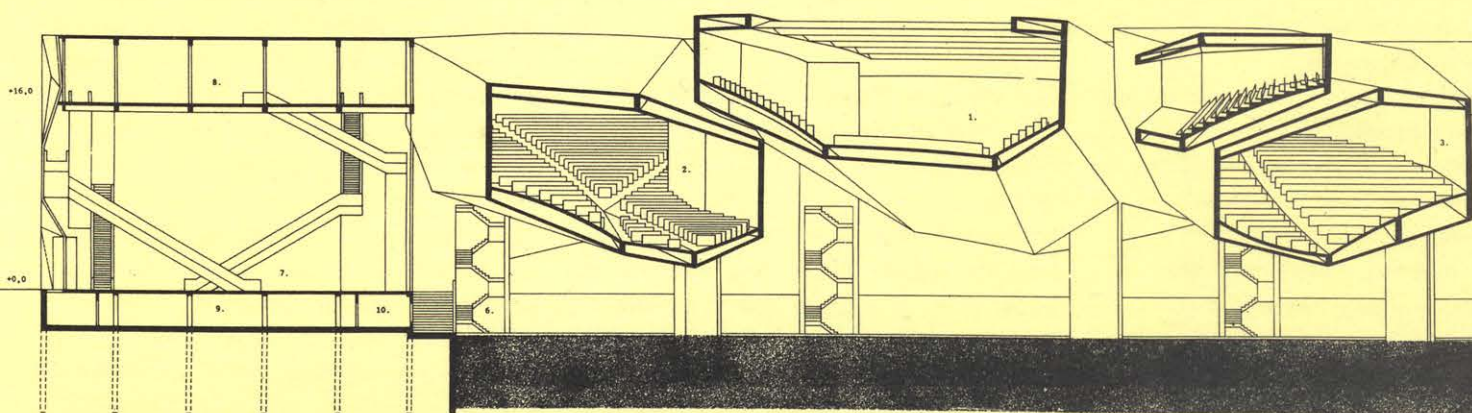
[illegible]



Planta nivel + 6,00 m.
Plan of level + 6,00 m.



Steven Holl. Concurso Palazzo del Cinema al Lido di Venezia, 1991.
Steven Holl. Competition Palazzo del Cinema al Lido di Venezia, 1991.



paga el precio de una funcionalidad nefasta, al tener que subir y bajar los espectadores alturas tremendas para llegar a ellas.

Adelante por la Corderia se presentan los "stands" de las escuelas de arquitectura. En alguna de ellas se observan ideas con sabor novedoso y distendido: las de la Escuela de Glasgow y "es peligroso asomarse" de la Escuela de Viena.

Se ha hecho tarde, van a cerrar.

Sales a la luz de Venecia. Has estado día y medio encerrado viendo proyectos de arquitectura y pabellones. ¿Tan bueno ha sido? ¿Hubiera sido mejor visitar más la ciudad o ir a la playa? No sabes bien, pero en cualquier caso, por la tarde volverás a ver cuatro cosas que te han dejado intranquilo y curioso.

September in Venice is warm and humid. A trip to see the Biennale proves to be a complete trip to see Architecture. Before visiting the exhibition, you have to walk through the streets and enter the city's churches and enjoy its sculptures of horses in the squares, of Palladio and Tintoretto. The Basilica of San Marcos impresses you with the architecture of Rome and eternity; marbles, mosaics, endless spaces, ... only then, filled with the best of history, will you take the vaporetto and through the rivers and shiny, quiet lagoon will you reach the docks of the arsenal and the "Giardini di Castello".

These gardens, which Napoleon ordered built, house the Biennale's Pavilions. They were constructed by different countries, which wanted to show their respective architecture; Russia, Czechoslovakia, Hungary, Yugoslavia, with Serbia inside and Croatia outside in the garden, and almost all the countries of Western Europe, as well as Japan and Egypt. The United States, Canada, Uruguay (this year it is symptomatically closed), Venezuela and Australia are also present.

When you enter, avoiding the cafe bar where you will return to eat a panino later on, you will stop under the structure of the doorway and the Scarpa ticket office, uncertain about the sight of so many buildings. Among them all, the Spanish Pavilion, close to the entrance, imposes itself above the others, with great curiosity. This is what happened—as they say—on inauguration day, when all the visitors were gathering around the entrance and inside the Pavilion of Spain, sharing that unusual

expectation which is awakened today by Spanish architecture. The Pavilion is by Vaquero Palacios and it is very well done. It is sober, functional, and has a suitable and sufficient architectonic category. Its restoration was planned; and it is a pity that it has not been carried out, because it certainly needs it. Some odd fabrics hide a broken roof and under this misery, the Barcelona of 92 is proudly exhibited. This year, Spain dedicates its Pavilion to the Olympic propaganda. What is constructed is logical and spectacular, but it is a pity that they have not been more demanding or more meticulous in the architectonic quality selected. What is exhibited is great, luxurious and even, at times, artistic.

When you have just seen several photos and scale models that you already know, the new Stirling pavilion for Electa is irresistible. First, the entrance makes you indignant; a poor doorway, to which only a few odd technical elements (air-conditioning and ventilation) have been superimposed which do not provide any character. However, once inside, you are enveloped by an optimistic atmosphere. Between a roof of a long wooden umbrella and counters filled with splendid books, the window continues to let you see the long tree trunks and the surrounding pavilions. You can remain for some time glancing and leafing through the material. You can see all the architecture, even that of the Biennale, in these books, but you can choose to continue looking at the pavilions.

The Pavilion of Switzerland is a real treat. This exquisite pavilion, with perfect lighting and size, whose author, was Giacometti, displays the work of Herzog and de Meuron. Switzerland chooses, then, to offer its last glory. Some well known works of these architects are interpreted by several photographers. The art of Photography shows the art of Architecture, hanging from a building which, bare of other furniture, is exhibited, in turn, artistically.

Then comes the Pavilion of Venezuela, with its force—it is not bad—within a pretty building by Scarpa, which has been allowed to fall somewhat into ruin.

The Japan Pavilion, decorated in grey and pink, shows the elegance of the great halls and the effective power of a society and its architecture, which does not pretend to last, for it has to be intensely consumed by numerous people.

It is a little sad to see the effort made by Russia to

reencounter the glorious journey of Constructivism. Several weak models show that they have still not achieved it.

Around a square, there are three important European countries; Germany, Great Britain and, in the center, France.

The beautiful, severe, intimidating precision of a III Reich-style Pavilion affords us, perhaps, the height of the Biennale: Tessenov. The Pavilion of the United Germany also seeks its origins. In Tessenov's work, the beautiful precision is not intimidating. Several drawings of an unmatched capacity to describe the architecture and suggest the atmosphere here; the comfort of the house, nature and the work.

The Pavilions of France and Great Britain do not coincide in exhibition criteria: The work of about forty semi-young architects in France and six important architects in Great Britain. The French dedicate the best of their rooms to showing the photographs of the architects themselves, smiling; and the others, to a few photographs of many works. It is boring but, nevertheless, the French are improving. It seems that the British find their origins in the disciples of Archigram. They provide optimism with their gay and sportive architecture. Canada, beside Great Britain, offers an architecture which is closer to that of the United States, as we well know.

The Pavilion of Czechoslovakia offers the quality of the period between the wars, which was certainly true. They want to return to that period, but despite their seriousness, they have still not achieved the intensity of that epoch.

And now, as we leave this Pavilion, it is a good idea to take a rest. One begins to see too much architecture. You have to be careful not to overdo it. Seated on a concrete bench under the shade of tall trees, you can catch your breath and consider what you have seen. Now, there is some coincidence in the attempts to recover one's origins, of "modern architecture", of the confidence in the technique, of the functionalist forms, that of the new and lighter materials. Brits, Czechs, Germans and Swiss seek their origins, French and Japanese offer an optimistic view of a future which needs the constructions (the French, with less conviction).

Will it be like this in the entire Show?

It is interesting to find out what the Nordics will say: the Danes, Finns, Norwegians and Swedes.

Norway displays the work of Sverre Fehn, the author of the Pavilion. In this work, you will find the classic Nordic fascination with Nature and Mediterranean light. Several families of tall and narrow beams cross each other perpendicularly at successive levels, casting pleasant shadows throughout the Pavilion. Between the beams, hollows open up so that the trees included inside can pass through. Their tall, rough trunks cross the concrete. Above the building are the leafy tree tops; and below the building are the extensive roots. Sverre Fehn's work is, like the Pavilion, attentive to Nature, and he understands Architecture as an organism, defined by its own needs.

Sweden, which shares the Pavilion with Norway, displays the Architecture of Jan Gezelius. His work, with an abundance of wood, shows a quality of life in its exteriors, and clean and effective atmospheres.

Denmark's Pavilion, to one side, is a beautiful stone portico which proceeds a rectangular room, of classic Greek history, painted in a warm and beautiful yellow. Inside, again, is the flavor of the Nordic works, which, on this occasion, won a contest. However, before entering and turning one's view to one side, we see the United States Pavilion, which is also Classicist, but, in this case, in the best tradition of the revolutionary and republican architecture of Jefferson.

There are already many Classicist pavilions, each one trying to explain the concept of its own tradition and culture. Everyone coincides in the inherent value of what is Classic in order to underline the importance, the transcendence and unity of what is exhibited: the Architecture. This point together with what has been said of Modernity makes it possible to conclude the following: the problem is showing Architecture within an Architecture, illustrates well the tautological definition of Architecture. The Pavilions of Switzerland, Sweden and Norway are beautiful examples. Today the most convincing tautologies for Architecture continue to be: The modern architecture is the "Modern Architecture" and the architecture of always is the "Classic Architecture".

Crossing a small square of earth and shade, we enter the United States Pavilion, which houses two projects; Eisenman's work for the University of Cincinnati, and Gehry's work for the Walt Disney Auditorium. Dozens of scale models (Gehry) and

drawings of successive computer cuts (Eisenman) show works of methodology, which seem to find the value of security and science in the analysis of all the possibilities. Papyroflexia and the computer give confidence.

Finland! The pavilion, a small box placed nonchalantly among the trees, is by Alvar Aalto. Its interior is one of the loveliest experiences of the Biennale; the light enters through several irregular openings, illuminating the optimistic wood beams.

Under them, the work of Juhani Pallasmaa, who exhibits his multiple cranks. Far from the category of A. A., we have a feeling of satisfaction of finding an architect so dedicated to his trade that he finishes or begins with what he touches: door handles or railings.

Entirely to the contrary is Israel's Pavilion, which is a little farther back, and somewhat hidden. In the architecture which encloses it, one recognizes all the influences of Western architecture. There is even a Gaudian work that almost produces a feeling of tenderness. The Israelis do not find the architecture of the place which they inhabit: Their Promised Land. They could well do with an Alvar Aalto or a Siza Vieira. Someone who says: Here, this is done in the following way and then everyone follows suit. The schools become boring immediately, but you have to have them.

Farther back still, behind Israel, near the river which divides the Biennale into two, is Australia. This Pavilion is also coherent with its contents. On one hand, there is the confidence of the plate and cable, the new materials which Australian industry supplies, and, on the other, there is the immensity of a territory, the agility and ease with which the well-known Western programs are used, modified and adapted to the life of the settlers. They shape an open and removed architecture, with a certain frontier flavour.

When we leave the broad territories of Australia, What we feel is hunger.

Even though it seems a little early, the local schedules impose themselves, even metabolically. We have to eat something. The exhibitions cannot be seen alone, you have to discuss them with someone, and so you have arranged for the panino with the others. The small trattoria is outside the Fair grounds and so at the entrance, you are given a small ticket —like the ones in the concerts— in

order to come back later. After a deathly struggle on a tumultuous line, you can obtain a panino and a bira. When you sit down, it seems that everyone has seen a different exhibition: Pepe laughs about the photos of the French and he wants to criticize them. Luis remembers Gehry's theatre and says: "So many scale models to make a theatre and then he comes out with a García Paredes". Juan was interested in the Pallasmaa and the Dutch who, according to what he says, are very much in the Koolhaas line. Paco comes with the photographer, Paul A. Royd, who is doing his work... his photos give an exposition of frozen moments, which is something different.

After the rapid collazione, we have to get started again. This is work, there is no doubt about it. It is the time for undertaking the immense Pavilion of Italy: many projects and very little architecture, a crisis of which we will speak later.

Italy has been exhausting, but it is necessary to continue, because there will not be enough time tomorrow to see what is left, as there is so much. Fortunately the Pavilion of Holland, of Rietveld, of such good references, is qui vicino. Really, the Architecture exhibited is the best, it maintains that cleanness and direct rationality which has always existed in the Netherlands.

The presence of Koolhaas is certain, but there is no Mannerism, but rather naturality in the works of Van Donger, DKV Auts and an del Bergh or Perman.

Belgium is beside us. This year, only the work of Flanders is exhibited. The next Biennale will correspond to the Walloons, a question of nationalist conflicts. The proximity with Holland is not only geographic, but also of taste and style, although the Flemish, as Stephane Bel, De Beytes or Drierden, Meersman and Thomas, who present their pavilion for Seville 92 (a simple container which raises its walls beside the ground in order to allow the view, air and visitors to enter), follow their own masters: De Koninck, Kroll or Van den Hove. It is once again, an architecture of modern inspiration, taking as such, in this particular case, the period which covers the entire century.

As we leave Flanders, it is late afternoon. The time has come to leave the Biennale. We will have to finish seeing it tomorrow and there is a lot left to see. The route back to the hotel, walking

alongside the Grand Canal, can be followed easily because there are no hills, but the bridges are an effort. Before dinner, a Bellini must be had in Harry's Bar.

The Second Day.

Going to the Biennale on the second day is doing so under different conditions than the first one.

The entire dinner of the day before was spent discussing Architecture, projects, Pavilions, scale models. After an obligatory walk, it was not easy to fall asleep, because we were thinking over and over again of what we had seen.

At breakfast—a capuccino and then another—, there was the sensation of a hangover, poor digestion of so many displayed forms. Therefore, heading towards the Biennale, we are attracted to the tile roofs, the smooth, plastered facades, the simply jammed windows of stone with their blinds. Natural architecture, compared with the haute cuisine of the Biennale, but you want it raw and with oil.

Enveloped in similar thoughts, the contingent arrangement of the Pavilions in the Gardens leads, once we are inside of the Giardini di Castello, to the Pavilion of Hungary.

It is, in the end, a good way to wake up. Compared with several unanimities detected until now, the Hungary's Pavilion presents a School of Neo-medieval Architecture, which assumes to seek rather distant origins. Only an interpretation of collective extra-disciplinary psychology can explain this. Hungary is like a dream, which you abandon in order to return to "reality".

The road makes its way now towards a river which is crossed by a wooden bridge. In order to reach this discrete and separate area of the Biennale, it is necessary to also cross the Pavilion of Brazil. Without doors, painted with bright colors and high ceilings, this Pavilion manages to transmit a certain tropical sensation, perhaps due to its size and the exuberance of what is exhibited.

As we leave Brazil, we encounter, opposite, a long building which contains different exhibitions:

The long space, which lies in front of us, is closed off to the right with the Pavilion of Greece, and, to the left, with that of Austria, which is by Hoffman. Apart from the political situation in which Croatia wants to become independent, bringing out into the street what it exhibits, the most interesting part of the long Pavilion is the work of Dimitri Pikionis,

and above all, his "Road of the Acropolis". Pikionis, an architect who is not well known, despite his importance, promoted in Greece as the best "school" of the Architecture of Greece, relying on an architecture inspired by the new ideas of Modernity, as well as on an interpretation of what Chueca would call the geographic and ethnic invariables of popular Greek architecture. Within his extensive work, his *capo lavoro* is, without a doubt, the "Road of the Acropolis". It is a paving of rocks, which are very unequal in size, degree of polishing and carving. Marbles of the Pentelico, arranged as if one careful, but not erudite hand, had attended to reasons of use and economy in their placement. The road, sometimes uphill, at other times with stairs, both wide or narrow, comes to a halt at widened areas and observatories over the monument and the city and Pireus and the countryside, making the way up as it goes along. As was the case with Tessenov, it is, once again, a look at the past of the best of the Biennale.

Hoffman's Pavilion is as elegant as its description: a sober passage between pillars leaves a high exhibition hall to either side, and in the background, there is a peaceful and proportionate patio of romantic simplicity. The exhibited work is interesting, especially the homes of Richter and Adolf Krischanitz.

Without realizing it, you have finished seeing the pavilions, without yesterday's exhaustion, although it will be necessary to return to several of them, which were seen with too much haste. But before doing so, we will go to the Corderia, a nearby building belonging to the Arsenal, that is, the Italian navy, which cedes it to house a number of schools of Architecture, as well as the new Palacio del Cien in the Lido of Venice.

On the way to the Corderia, it is necessary to pass under several very large wooden wings, which were designed by Scolari.

The drawings of these wings are very well known and were attractive, due to the impossible image of the flight of such a device. It has a very heavy appearance and the shape of its wing is the only reference to flight. However, as they are placed, resting on a clumsy brick wall, made by someone who is not a mason, they become a rather sorry sight.

As we enter the Corderia, the first thing we find is the contest of the Palacio del Cine. The invited

participants—Aymanino, Botta, Fehn, Hentrop-Hyers-Stirling, Holl, Maki, Moneo, Nouvel, Rossi and Ungers—are the first on the world-scale of architects (although not all of those who should be included are, etc.) However, their ideas, although forced and, in some cases, exhibited in an exaggerated manner, are not, in the majority, of interest. Two stand out: that of Rafael Moneo, a brilliant winner, and that of Steven Holl.

Moneo won, using his best weapons, a precise diagnosis, a clear idea and an adequate and outstanding development. It is outstanding due to its contention which contrasts with the apparatus described.

The diagnosis consists of identifying the necessary staging for the cinema: a gigantic atrium for receiving the stars, among a cloud of photographers, journalists and fans, several functional rooms for the exhibition of films and some others, for the presenting of awards and other ceremonies. The idea is to open the atrium with an entrance to Venice, instead of the Lido, using the city of the Dux as the background for the reception. A great projecting canopy is the architectonic representation of the idea and its accommodation.

Holl's project began with a very lovely idea. Arriving at Venice by boat, one enters a dock covered at a great height with the faceted insides of the exhibition halls. The halls, above, of irregular, adjoining forms, have wells between them, of triangular and trapezoidal sections, through which the light penetrates, illuminating the dock in a contingent manner. This beautiful idea of such high rooms, pays the price of ill-fated functionality, as the spectators have to go up and down great heights in order to reach their locations.

Farther ahead along the Corderia are the stands of the architectural schools. In some of them, one sees ideas with novel and loose flavor: the Glasgow School, while "it is dangerous to approach" the Vienna School.

It has become late, they are going to close.

You come out into the light of Venice. You have been closed in for a day and a half, looking at Architectural projects and pavilions. Has it been that good? Would it have been better to visit the city more or go to the beach? You are not sure, but in any case, in the afternoon, you can come back to see four things which have left you uneasy and curious.

Quebrar el presente

RICARDO SÁNCHEZ LAMPREAVE

Cuando Lyotard, hace tres o cuatro años, se empeñaba junto a otros en constatar la vigencia de un nuevo sistema de valores mucho más amplio del que la Modernidad había propugnado, escribía, recurriendo al teatro, que ya no debíamos observar devotamente la escena donde ya nunca pasaba nada, donde ya no se presentaba ningún tipo de certeza. Y por el contrario, nos animaba a observar la platea, el patio de butacas, que habían pasado a ser el verdadero set, donde se había comenzado, con soberana independencia, a representar el mundo tal como es, lleno de aciertos y errores.

Mi decepción al visitar el Pabellón italiano de la Biennale, paradójica y cruelmente completado con las obras de los Mäckler, Kramm, Tonon, Kollhoff... ha sido comprobar una vez más cómo mis actores favoritos de siempre, los arquitectos italianos, a los que tantas veces he visto transformando el mundo, presentando brillantemente tantas obras, siguen todavía ajenos al alborotador bullicio de esta platea, donde suizos, checos, alemanes, españoles, todos dejando el mundo donde está, dejando las cosas en el mundo como están, presentan sus reflexiones, sus incertidumbres, intentando reconocer huellas en la ciudad, en su pasado, para destacarlas como tales. Sin más.

Mientras, ellos, ensimismados, olvidando su *"de nobis ipsis, silemus"*, se empecinan con reseñas como la de 40 *architetti per gli anni 90*, una *función* cuya supuesta pretenciosidad sólo descubre al final un extraño cast, una anodina puesta en escena, un anónimo director, hasta llegar a un productor ejecutivo, Dal Co, al que no logro imaginar preocupado ante la tesitura de mostrar que aquella *presenza del passato* que urdió Portoghesi, continúa, años después, sin lograr ser digerida en Italia. Y eso que más de una vez se habrán cuestionado porqué puedes ir a Basilea tras Herzog o Diener, a Oporto tras Siza o Souto, a Viena tras Richter o los Himmelblau, y porqué en Italia sólo puedes estar interesado en Albini, Gardella, Ridolfi y compañía. O también porqué puedes preguntar por Venturi en Trafalgar Square, por Pei en el Louvre, por Hollein frente a St. Stephan, y porqué en Italia sólo puedes recibir el silencio más absoluto a tus preguntas.

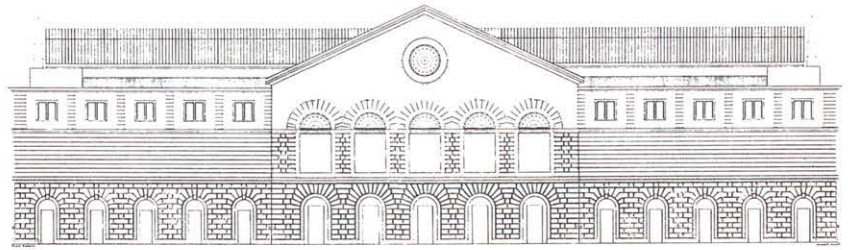
Esta desazonadora situación tiene su origen, a mi modo de ver, en las complejas vicisitudes históricas de la arquitectura italiana. Al margen de otros razonamientos no específicamente arquitectónicos, este

Ricardo Sánchez Lampreave es arquitecto, profesor de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid y miembro del Consejo de Redacción de *Arquitectura*. Durante el presente año ha sido becario de la Academia Española de Bellas Artes de Roma.

Breaking the Present

39

Translated by Muriel Feiner



Three or four years ago, when Lyotard was determined, together with others, to reflect the validity of a new system of values which was much broader than that which Modernity had defended, he wrote, turning to the theatre, that we should no longer observe devoutly the stage where nothing ever happened and where no type of reality was presented. But to the contrary, he encouraged us to observe the orchestra section, stalls and the seating areas, which had become the real set, where they were beginning to represent, with absolute independence, the world as it is, with all its successes and failures. My disappointment upon visiting the Italian Pavilion of the Biennale, paradoxically and cruelly completed with works by Mäckler, Kramm, Tonon, Kollhoff, was due to discovering once again how my favourite actors of always, the Italian architects, whom I have seen transforming the world so many times, presenting so many brilliant works, continue to be unaffected by the overwhelming activity of this orchestra section. Meanwhile, the Swiss, Czechs, Germans and Spaniards, all leave the world where it is, leave the things in the world the way they are, and present their reflections and doubts, trying to recognize the traces in the city, its past, in order to emphasize them as such. Nothing more.

In the meantime, they remain deep in thought, forgetting their *"de nobis ipsis, silemus"*. They become stubborn with their reports, as that of "40 *architetti per gli anni 90*", a performance whose supposed pretentiousness only discovers in the end a strange cast, an uninteresting staging, an anonymous director, until an executive producer, Dal Co, is reached, whom I cannot imagine being concerned about the thesis of showing that *"presenza del passato"* which Portoghesi elaborated, continues, years later, without being digested in Italy. And that more than once, they had

Ricardo Sánchez Lampreave is an architect, Professor of Design at the Madrid School of Architecture, and member of the Editorial Board of *Arquitectura*. During the present year, he has been on a scholarship to the Spanish Academy of Fine Arts in Rome.

último capítulo suyo, repleto de episodios ambiguos y contradictorios, sólo nos permite hoy intentar buscar sus causas, o lo que es lo mismo, sus intenciones. Sólo podemos, por tanto, intentar reproducir un cierto modo de comprenderlos.

Ya la permanencia del sentido clasicista contaminó la ilusionada poética, provocativamente desenraizada del grupo 7, el manifiesto del racionalismo italiano, sugiriendo en sus declaraciones programáticas prudentes puntualizaciones al antihistoricismo de las vanguardias europeas. Todo lo que fue presentado por los jóvenes racionalistas como una arquitectura desvinculada de las bellas artes y de los repertorios decorativos de la manualística, en el ámbito de una generalizada tendencia hacia la esquematización de los elementos compositivos, fue asumido con acentos de purismo clasicista en las obras novecentistas y de grandilocuencia oratoria en las de los piacentinistas. Una soterrada resistencia a disgregar el entramado estilístico consolidado por siglos de ininterrumpido ejercicio, impidió que el proceso se extendiera a la práctica constructiva más general, confinándolos a incidir sólo en sectores donde prevalecía la urgencia en la construcción por razones utilitarias. Fue, al final de los treinta, la ola de academicismo que recorría Europa, la encargada de sepultarlos oficialmente, en procesos diferenciados y aparentemente contradictorios con los otros países.

Unos años después, los graves problemas de la reconstrucción, junto a una difusa aspiración a la autenticidad, convirtieron irremediablemente en anacrónico el énfasis retórico de las arquitecturas mussolinianas, disolviendo el formulario histórico del frente académico. Al pasar la reconstrucción de acentuar la imagen monumentalista del imperio, a hacerlo en la experiencia cotidiana, el replanteamiento que se realizó de la arquitectura moderna coincidió con la renovación institucional, tiñéndose de implicaciones políticas. Valga el ejemplo de cómo las diferentes valoraciones que entonces se hicieron del racionalismo se vieron decisivamente condicionadas por la innegable adhesión al fascismo de casi todos sus componentes. Se produjo, en definitiva, un decisivo cambio de perspectiva respecto a estas primeras impostaciones del Movimiento Moderno: no volvieron a ser el arte o la arquitectura las encargadas de resolver las situaciones políticas, bien al contrario, fue la política misma la que se convirtió en condición *sine qua non* de la arquitectura y el urbanismo.

Cuando el léxico de la arquitectura moderna parecía finalmente aceptado, aún los llamados jóvenes de las columnas (Rossi y Canella, entre otros) comenzaron a reivindicar la inmediatez y la universalidad comunicativa del neoclasicismo y del eclecticismo ottocentesco, en cuanto elocuentes testimonios de los nuevos valores de la burguesía de postguerra, recurriendo además a los escritos de Marx para convalidar su recuperación. El reclamo, voluntariamente convulsivo, a los arcos y a las columnas, escondía una relectura de los hechos bien distinta a la de los esquemas utilizados por Giedion, Pevsner o Zevi, además de un sustancial alejamiento de los principios y del universo formal del Movimiento Moderno. Si bien es cierto que no tuvieron aplicaciones operativas inmediatas, fueron el germen de otro radical replantea-

questioned why you can go to Basel after Herzog or Diener, to Oporto after Siza or Souto, to Vienna, after Richter or the Himmelblaus, and why in Italy, one can only be interested in Albini, Gardella, Ridolfi and company. Or also why you can ask about Venturi in Trafalgar Square, about Pei in the Louvre, about Hollein in front of St. Stephan, and why in Italy, one can only receive the most absolute silence in response to your questions.

This disheartening situation has its origins, to my way of thinking, in the complex historical vicissitudes of modern Italian architecture. Aside from other reasonings which are not specifically architectonic, this last chapter is replete with ambiguous and contradictory episodes and only allows us to try to seek the causes, or what is the same, the intentions. We can only, then, try to reproduce a certain way of understanding them.

The permanence of the Classicist meaning contaminated the thrilled poetics, provocatively uprooted from the Group 7, the manifestation of the Italian rationalism, suggesting in its programmatic declarations, prudent comments on the Anti-historicism of the European avant garde movements. Everything which was presented by the Rationalist youths as an architecture unrelated to the Fine Arts and the decorative repertoires of the Manualistics, in the scope of a generalized tendency towards the schematization of the compositive elements, was assumed with accents of Classicist Purism in the nineteenth century works and the oratory eloquence of the Piacentinists. A concealed resistance to disintegrate the stylistic framework consolidated over centuries of uninterrupted exercise, prevented the process from extending to the more general constructive practice. It was confined to influence only those sectors where the urgency of construction for utilitarian reason prevailed. It was, at the end of the 30s, that the wave of Academicism swept through Europe and took charge of burying it officially in differentiated and apparently contradictory processes with those of other countries.

Several years later, the serious problems of the reconstruction, together with a diffused for the Authentic, converted irremediably in anachronic, the rhetoric emphasis of the Mussolinian architectures, dissolving the historic form of the academic front. When the Reconstruction went from accentuating the Monumentalist image of the Empire, to doing so in the every day experience, the reconsideration made of modern architecture coincided with the institutional renewal, colouring it with political implications. It serves as an example of how the different evaluations which were made then of Rationalism were decisively conditioned by the undeniable adhesion to Fascism of almost all its components. A decisive change was produced, in summary, in the perspectives in regard to these first impositions of the Modern movement: Art or architecture were no longer responsible for resolving political situations, but rather to the contrary, it was politics itself which became the *sine qua non* condition for Architecture and Urban Development.

When the lexicon of modern architecture seemed to be finally accepted, even the so-called Youths of the Columns (Rossi and Canella, among others), began to claim he immediacy and communicative universality of Neo-classicism and Ottocentesco Eclecticism, while eloquent testimonies of the new values of the post-war bourgeoisie, resorted to the writings of Marx to convalidate their recovery. The voluntarily conclusive call to the arches and columns, hid a re-reading of the events which was quite different from that

miento de lo nuevo, destinado a repercutir, unos años más tarde, en las poéticas de demasiados arquitectos.

Mientras tanto, era la tradición moderna el término respecto al que confrontar su propia identidad cultural. Y fue Rogers quien se encargó de teorizar sobre una ideal continuidad con la obra de Pagano y Persico. Su tantas veces ambiguo concepto de continuidad, inserto en una tradición que aceptaba las permanencias destacadas sin desdeñar los impulsos vigorosos de los cambios, reivindicaba lo tendencioso de la elección, sin caer en la alternativa de una lógica disyuntiva, aun propiciando discursos contradictorios. Fue, en realidad, el intento de fundir todos los distintos factores del entonces dinámico proceso histórico, huyendo de esquemas que confinaban las ideas a extremos inconciliables y tratando de encontrar lo que entre ellas podía fluir de energía.

Al principio de los sesenta, los cuadros disciplinares de las ciencias urbana, histórica y geográfica pasaron a ser tangentes a la acción proyectual. Fue de 1965 el ensayo de Aymonino *Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna*, y del año siguiente *La arquitectura de la ciudad*, de Rossi, que proponía la lectura de la ciudad a través de las definiciones arquitectónicas, mientras reconocía en la permanente dialéctica de los signos urbanos, monumento y entorno edilicio, su estructura característica. No fue ciertamente casual que la relación entre ciudad y arquitectura viniera indagada por ellos, cuando su Samoná ya había anticipado la necesidad de una recomposición del histórico antinomio entre acción proyectual individual y conservación de la forma urbana, como estratificación colectiva entre formalización arquitectónica subjetiva y exigencia social de planificación. Por otro lado, ese mismo año, Gregotti, con *El territorio de la arquitectura*, reflejó la crisis de la cultura arquitectónica italiana en relación con la tradición de lo nuevo, formulando la noción de historia como instrumento de proyectación, y reivindicando al universo formal el protagonismo de la disciplina. Fue entonces cuando los arquitectos italianos comenzaron a indagar por última vez, virados ya la óptica y el método de lo histórico, en la tradición de lo nuevo y lo antiguo, poniendo a punto demasiados instrumentos de emergencia ante los ineludibles signos de cambio, anteponiendo verdaderos esfuerzos de conocimiento al desasosiego intelectual y social, intentando solapar, en definitiva, proyecto de historia y proyecto de arquitectura.

Desde entonces, desbordados por la velocidad del tren de la historia, incapaces de reaccionar ágilmente sobre tanta piedra, han dejado de incidir en las polémicas y en las modas de estos últimos años. Quizás sea verdad, como tantas otras veces, que hubiera sido necesario que unas cuantas cosas sucediesen de otra manera para que todo hubiera seguido siendo como hasta entonces.

Así las cosas, sólo nos queda pensar, desear más bien, que no hay nada como el futuro para deshacer la inutilidad del presente. Sin olvidar que el futuro sólo lo será, como posibilidad de novedad radical, cuando lo por venir sea algo distinto a la prolongación de este presente. El futuro supone ya un presente quebrado, y la quiebra del presente es un asunto entre éste y el pasado.

of the diagrams used by Giedlon, Pevsner or Zevi, as well as a substantial departure from the principles and formal universe of the Modern Movement. Even though it is true that there were no immediate operative applications, they were the germ of another radical re-approach of what was new, intended to influence, years later, the poetics of too many architects.

In the meantime, modern tradition was the term in regard to confronting one's own cultural identity. And it was Rogers who took charge of theorizing about an ideal continuity with the work of Pagano and Persico. His so frequently ambiguous concept of continuity, inserted into a tradition which accepted the outstanding permanences without disdaining the vigorous impulses of the changes, called for the tendentiousness of choice, without falling into the alternative of a disjunctive logic, even propitiating contradictory discourses. It was, in reality, the attempt to blend all the different factors of the then dynamic historic process, fleeing from plans which would confine the ideas to irreconcilable extremes and trying to find what could flow energy among them.

At the beginning of the sixties, the disciplinary charts of urban, historic and geographic sciences became tangent to the projectual action. It was Aymonino's essay in 1965, "Origins and development of the modern city" and, the following year, Rossi's "The Architecture of the City", which proposed the reading of the city through the architectonic definitions, while it recognized its characteristic structure in the permanent dialectics of the urban signs, monuments and buildings. It was not at all casual that the relationship between the city and architecture came to be investigated by them, when Samoná had already anticipated the need for a recomposition of the historic antinomy between individual projectual action and conservation of the urban form, as a collective stratification between subjective architectonic formalization and social planning demands. In addition, that same year, Gregotti, with "The Territory of Architecture", reflected the crisis of the Italian architectonic culture in relation with the tradition of what is new, formulating the notion of History as an instrument of projection, and claiming the protagonism of discipline from the formal universe. It was at that time that the Italian architects began to investigate the tradition of what is new and old for the last time, with changes made in the optics and method of history. They refined many instruments of emergency before the inevitable signs of change, placing real efforts on behalf of knowledge ahead of intellectual and social unrest, trying to overlap, in the end, the project of history and the project of architecture.

From then on, overwhelmed by the speed of the train of history and incapable of reacting skillfully before so much stone, they have ceased to influence the controversies and fashions of these last few years. It might be true, as was the case so many other times, that it would have been necessary for several things to happen in another way so that everything would have continued as it was.

As that is the way things are, we can only think, or rather wish, that there is nothing like the Future to undo the uselessness of the Present. Without forgetting that the Future will only be precisely that, as a possible source of radical innovation, when what will come is something different from the prolongation of this Present. The Future already offers a broken Present and the breaking of the Present is a matter between it and the Past.

42 [Sobre el pabellón de Alemania
de la Biennale de Venecia de 1991
Heinrich Tessenow, 1876-1950]

K. MICHAEL HAYS

Traducido por Luis Feduchi

Debemos ponderar la contradicción de que en el entorno más absolutamente heterogéneo, plural y tecnológicamente avanzado aparezca la nostalgia por las ficciones de profundidad y autenticidad y de que se intente que una arquitectura satisfaga el deseo de unidad y plenitud frente a unas realidades sociales y culturales que hacen de la unidad y la plenitud algo radicalmente anacrónico. Esta nostalgia, este descrédito melancólico por la irreversibilidad de la historia, es en sí misma una fábula ideológica diseñada para contener en materias de forma, tradición, oficio e investigación lo que en realidad es una relación entre las instituciones y su función social. Y esa fábula se pone en funcionamiento en la exposición de la obra de Heinrich Tessenow, que representa a Alemania en la Biennale de Venecia.

Permitidme ser claro: no estoy criticando el valioso trabajo comisarial de Vittorio Lampugnani o la extraordinaria maestría de Marco di Michelis, quienes nos han entregado un material sobre Tessenow que harán falta varios años y muchos estudiosos para digerirlo. Son ellos los últimos que esperarían que la arquitectura, contra todas las adversidades históricas, volviera a algún momento anterior en la historia. Estoy criticando el efecto que una exposición llevada desde el Deutsches Architekturmuseum de Francfort tiene en el contexto internacional radicalmente distinto de la Biennale de Venecia.

Las instituciones a las que me refiero son aquellas que, en nombre del humanismo, dicen transmitir valores de una continuidad cultural y de una tradición plena de maestría a sus audiencias, ignorando, mientras, las condiciones de producción de tales valores; que ofrecen a sus simpatizantes la precipitación de la cultura mientras la despojan de todos sus contaminantes. *Handwerk* y *Kleinstadt*, la polémica antindustrial y antimetropolitana de Tessenow será sin duda enormemente alabada por aquellos que entienden “construir bien” y “comunidad” como conceptos sublimados capaces de viajar a través del tiempo y del espacio casi sin ser mediatizados por las circunstancias, de la misma manera que se piensa que las grandes obras de arte trascienden su procedencia. Sin embargo el trabajo de Tessenow fue regresivo incluso

[On the German Pavillion of the
Venice Biennale 1991
Heinrich Tessenow, 1876-1950]

We must ponder the contradiction that it is in the most completely heterogeneous, plural, and technologically advanced environment that the nostalgia for the fictions of depth and authenticity appears and that an architecture is sought to fulfill the desire for unity and plentitude in the face of social and cultural realities that make unity and plentitude radically anachronistic. This nostalgia, this melancholic disbelief in the irreversibility of history, is itself an ideological fable designed to contain in matters of form, tradition, craft, and scholarship what is in reality a relationship between institutions and their reception. And that fable is operative in the exhibition of Heinrich Tessenow's work as the German representative at the Venice Biennale.

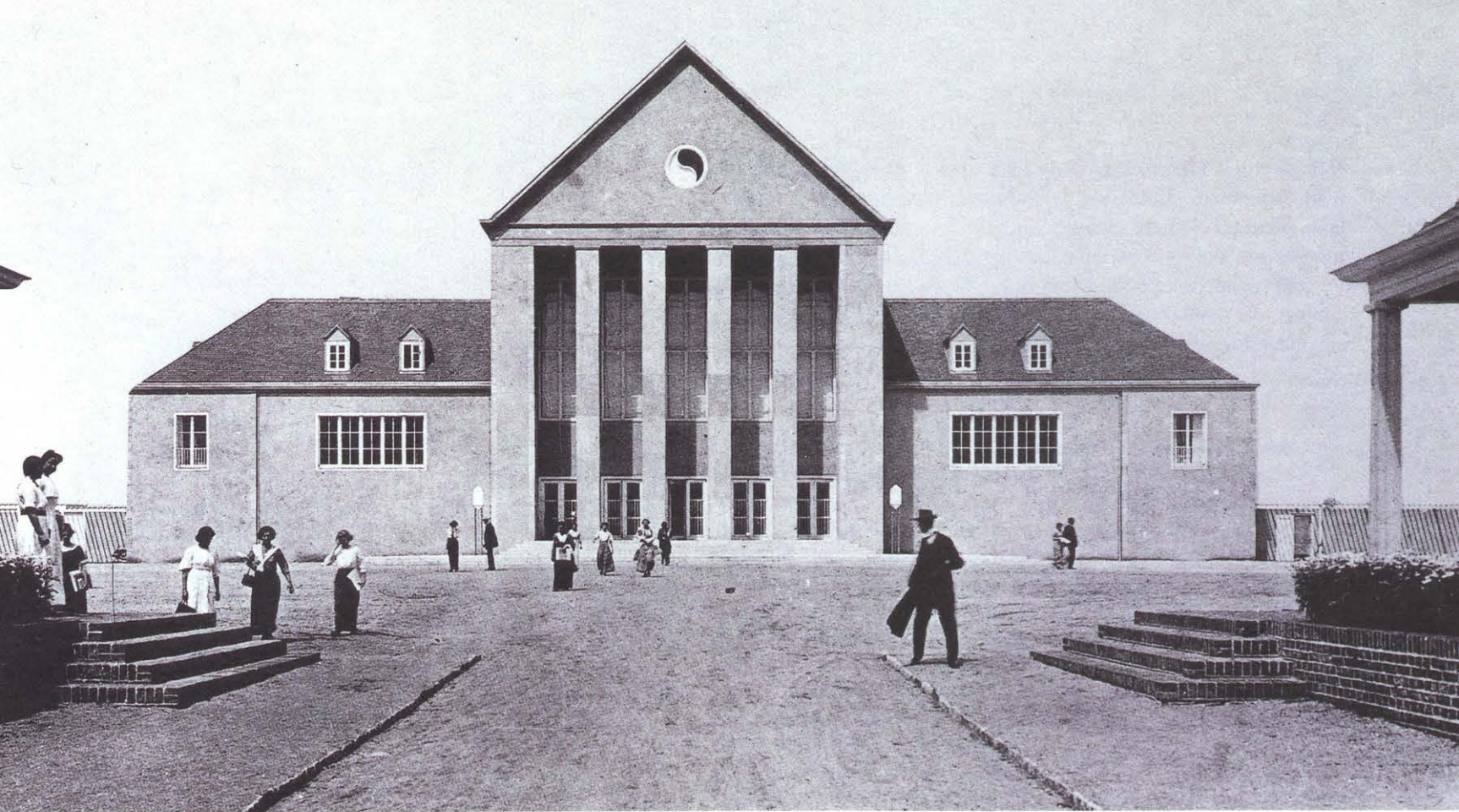
Let me be clear: I am not criticizing the valuable curatorial work of Vittorio Lampugnani or the extraordinary scholarship of Marco di Michelis, who have given us material on Tessenow that will take several years and several scholars to digest. They least of all would expect architecture to return, against all historical odds, to some prior moment in history. I am criticizing the effect that an exhibition transported from the Deutsches Architekturmuseum in Frankfurt has in the altogether different international context of the Venice Biennale.

The institutions I refer to are those that, in the name of humanism, claim to transmit values of cultural continuity and masterful tradition to their audiences, all the while ignoring the conditions of such values production: that offer their constituencies the precipitate of culture while washing away its contaminants. Tessenow's anti-industrial, anti-metropolitan polemic of *Handwerk* and the *Kleinstadt* will no doubt be highly praised by those who understand “good building” and “community” as sublimated concepts able to travel across time and place almost unmediated by circumstance, as great works of art are thought to transcend their provenance. But Tessenow's work was regressive even in its own time; so what must be the effect of its representative status now?

The radical advances in modern technology and society required transformations not only in the forms of objects but in aesthetic hierarchies and modes of perception as well. It was such transformations that the technological and

K. Michael Hays es profesor asociado de Arquitectura en Harvard University y director de la revista *Assemblage*. Su libro *Modernism and the Posthumanist Subject* será publicado por MIT Press esta primavera. Este texto es un comentario a la exposición sobre Heinrich Tessenow organizada por el Deutsches Architektur-Museum de Francfort en colaboración con la Biennale de Venecia, Sección de Arquitectura, y realizada al cuidado de Marco de Michelis.

K. Michael Hays is Associate Professor of Architecture at Harvard University and Editor of *Assemblage*. His book, *Modernism and the Posthumanist Subject* will be published by MIT Press this spring. This text is a commentary on the exhibition on Heinrich Tessenow, organized by the Deutsches Architektur-Museum of Frankfurt in collaboration with the Venice Biennale, Architecture Section, and curated by Marco de Michelis.



en su propio tiempo; así que, ¿cuál será hoy el efecto de su estatus representativo?

Los radicales avances de la tecnología y de la sociedad moderna requirieron una serie de transformaciones no sólo en la forma de los objetos sino también en las jerarquías estéticas y en los modos de percepción. Tales transformaciones fueron las que las vanguardias tecnológicas y formales intentaron establecer y también las que Tessenow trató de ocultar a través de la reafirmación conciliatoria de formas arquitectónicas conservadoras que quizá no permitieran la proliferación de nuevas imágenes e ideas y que reinstalaran la ilusoria unidad de la autoridad tradicional.

Sin embargo Tessenow no era un revivalista. Mediante el desarrollo de una concepción tipológica reducida del proyectar y un estilo ornamental delicadamente lúcido, Tessenow nunca pretendió reafirmar unos modelos preindustriales espaciales o figurativos con la esperanza de que, a través de algún tipo de comportamiento contagioso, la vida pudiera convertirse en algo preindustrialmente virtuoso. La tradición no constituía para él una condición histórica a la que podemos volver, sino un objetivo a conquistar. Tessenow parece haber percibido el peculiar poder que tanto tipología como forma emblemática poseen para individualizar la experiencia apelando a la memoria colectiva. El objetivo del tipo era ayudar a reconocer una identidad personal en lo familiar, y establecer y mantener la tradición mediante el uso único y la costumbre. La tipología, alimentando la recurrencia, el hábito de

formal avant-gardes attempted to install and that Tessenow did his best to conceal through the conciliatory reassertion of conservative architectural forms that might stave off the proliferation of new images and ideas and reinstate the illusory unity of traditional authorities.

Tessenow was not, however, a revivalist. By developing a reduced typological conception of design and a delicately lucid style of ornamentation, he did not aim to reassert preindustrial spatial or figurative models in the hope that, through some behavioural contagion, life might again become preindustrially virtuous. Tradition for him did not constitute a historical condition to which we can return, but an objective to be conquered. Tessenow seems to have discerned the peculiar power of typology and emblematic form to individualize experience by appealing to community memory. The aim of the type was to promote the recognition of personal identity in the familiar, and to establish and maintain tradition by means of individual use and custom. Breeding on recurrence, habitual recognition, and identity in the familiar, typology transmitted values and dignity in custom, resuscitated tradition, and thereby reinfused architecture with a cultural "aura" that had been jeopardized by modernity, the loss of which had been applauded by the avant-garde. Similarly, the delicate, "lady-like" qualities of ornament stood as compensation for the inability to signify directly and "strongly". Tessenow ends his Hausbau und dergleichen with an almost melancholy acquiescence to the "accessory" of ornament:

"On our path through life and labor, ornament expresses the tired or resigned quality which is always in us.... A very lively or strong ability takes that which

44 reconocer y la identidad en lo familiar, transmitía valores y dignidad a las costumbres, resucitaba a la tradición y, de este modo, imponía a la arquitectura el “aura” cultural del cual había sido desposeída por el movimiento moderno, pérdida ésta muy aplaudida por las vanguardias. De igual modo, las delicadas cualidades del ornamento, “propias de las damas”, se mantenían como compensación a la incapacidad de significar directamente y “con fuerza”. Tessenow acaba su *Hausbau und dergleichen* con un consentimiento melancólico a lo “accesorio” del ornamento:

“En nuestro camino a través de la vida y del trabajo, el ornamento expresa la cualidad cansada o resignada que hay siempre en nosotros... Una capacidad muy vital o fuerte toma aquello que es ordinariamente material, el mundo objetivo, e intenta darle forma de modo que no nos moleste más, sino que por contra se convierta en algo muy agradable. El ornamento intenta disfrazar aquello que es ordinariamente objetivo, o hacerlo desaparecer riéndose de ello... El valor real del ornamento se puede encontrar en el mismo sitio donde se encuentran los valores reales de las cualidades “propias de las damas”. Éstas cualidades funcionan especialmente bien, como una risa callada (una dama no puede reírse en alto), como algo ridículo (ella siempre es superior, pero incapaz de nombrar, en términos concretos, aquello que es mejor), como algo propio del sueño (ella está siempre soñando y tiene miedo de lo real), etc. El ornamento es inherente al trabajo sano, como nuestro silbido o canturreo mientras trabajamos, como el dibujo de una pared de ladrillo que cubre nuestro sobrio trabajo dándole tan notoria apariencia, como una flor en un campo de maíz, o como un gracioso instrumento en un amplio despliegue de utilidad; no algo que nosotros quisiéramos, sino algo inevitable. Así, dejadlo ser lo más callado posible, muy accidental y muy tímido.”

En el secularizado y modernizado mundo en el que Tessenow se encontraba, los significantes estaban separados de los significados y el arquitecto deseaba una plenitud que nunca llegó. La melancolía de Tessenow nace de un intento de restaurar, mediante tipo y ornamento, una continuidad y una totalidad en aquello que ha sido inevitablemente roto por las fuerzas de la tecnología y la historia social.

Si las formas de Tessenow son, por un lado, reducciones a tipos y ornamentos puros, también son, por otro, reducciones a imágenes de trabajo, a revelaciones del gesto del trabajo del artesano. El trabajo artesanal, con su sopesada unión entre técnica e intuición, puede ser, según el análisis de Tessenow, la única base del construir. Y análogamente, la unidad de vivienda del *Kleinburger* se puede convertir en un pivote de la organización social. Sólo la individualidad de la casa puede crear una condición pequeñoburguesa pura que consiste en la admiración por la belleza de lo simple y noble, por lo personal controlado por lo colectivo y por los oficios como salvaguarda contra el fraude de la *Zivilization*.

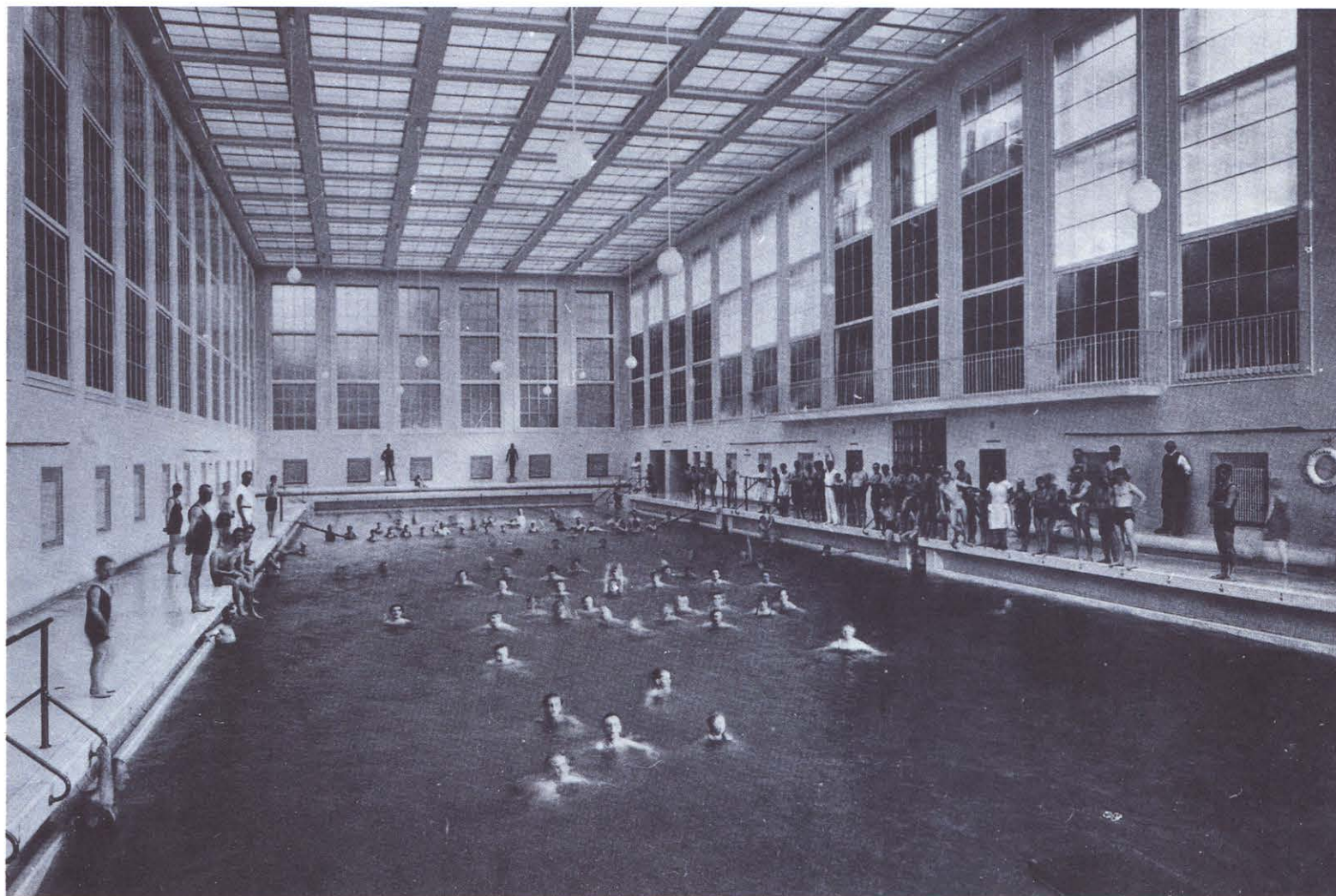
Tipo, oficio y comunidad estaban en alta estima porque parecían garantizar subjetividad, interioridad y contacto con la noción de *völkisch*, el terreno del cual brotará la cultura del futuro. Incluso se decía de las casas de Tessenow que parecían “canciones populares” en un



is coarsely material, or the objective world, and seeks to form it in such a way that it not only no longer bothers us, but, on the contrary, becomes very pleasant. Ornament seeks to disguise that which is coarsely objective, or to laugh it away.... The actual value of ornament can be found in the same place as the actual values of lady-like qualities. They work particularly well as quiet laughter (a lady may not laugh aloud), ridicule (she is always superior, but unable to name that which is better in concrete terms), in dream-like qualities (she is always dreaming and is afraid of the real), etc.... Ornament is inherent in healthy work, like our whistling or singing at work, or the pattern of a brick wall, which we do not strive for but which covers our sober work, giving it such a noteworthy appearance; or like a poppy in a cornfield, a laughing accessory in a large expanse of utility, not something we wanted, but something we could not avoid. So let it be as quiet as possible, very incidental, and very timid.”

In the secularized, modernized world in which Tessenow found himself, signifiers are severed from signifieds and the architect longs for a plenitude that will never come. Tessenow's melancholy is born of an attempt to restore, through type and ornament, a continuity and wholeness to what had been inevitably ruptured by the forces of technology and social history.

If Tessenow's forms are, on the one hand, reductions to pure types and ornaments, they are also, on the other hand, reductions to images of work, to revelations of the gestures of the artisan's labor. Artisanal work, with its balance of technique and intuition, can be, in Tessenow's analysis, the only basis for building. And analogously, the unit of the *Kleinburger* dwelling becomes the pivot of the social organization. Only the individuality of the house can create a pure, petite-bourgeois condition, comprising delight in the



tiempo en que el mayor uso de dialectos y el aumento de la provincialización se miraban como algo positivo. La valorización de dialectos, costumbres y escrituras locales afloraría, por supuesto, y se reconciliaría con los extraordinarios esfuerzos tecnológicos durante la chovinista reacción que dio lugar a la aparición del fascismo. Sin embargo, Tessenow había intentado ya construir la nacionalidad de su arquitectura apelando a pequeñas partes refinadas del mundo exterior, englobándolas y fabricando en el *heimat* una imagen unificada de realidad para cada pequeño burgués. Y la consecuencia de esta consolidación fue la supresión de la diferencia.

“Una rica o fuerte clase media y un trabajo individual igualmente fuerte siempre dará lugar, en términos prácticos, a la pérdida de ciertos gustos o a una falta de atención a ciertos sonidos secundarios que podrían ser oídos dentro del todo. Por contra, buscaremos sonidos simples y rotundos como la marcha o el himno.”

beauty of the simple and noble, the personal controlled by the collective, and handicrafts as a safeguard against the swindle of Zivilization.

Type, craft, and community were highly regarded because they seemed to guarantee subjectivity, interiority, and contact with the notion of the völkisch, the soil from which the culture of the future would spring. Indeed Tessenow's houses were said to be like "folk songs" at a time when an increased use of dialects and an increase in provincialization were regarded as positive. The valorization of local dialects, costumes, and writing styles would, of course, resurface and be reconciled with extraordinary technological efforts in the chauvinistic reaction formation of fascism. But Tessenow had already sought to construct the nationality of his architecture by claiming rarefied bits of the outside world, pressing them into service inward, and fabricating a unified image of reality for the petite-bourgeois individual in the heimat. And the consequences of that consolidation was the suppression of difference.

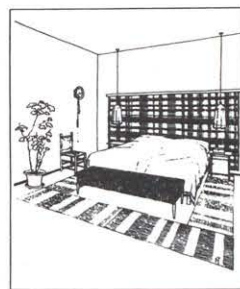
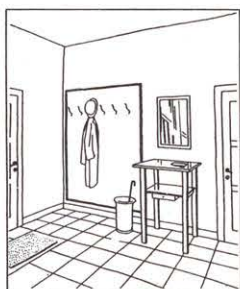
46 Contra las diferencias y disonancias del mundo moderno, Tessenow intentó preservar tanto las bellas ilusiones de la antigüedad clásica como el *heimat*, transmutado ahora en un idiolecto de la unidad alemana y de la armonía entre lo monumental y lo cotidiano. Esto es exactamente lo que Walter Benjamín identificó como el salto “traidor” desde el espectáculo de la historia como “drama triste” a la ficción de una subjetividad renovada. Esto no es otra cosa que la mitificación que “barre” todo el mundo histórico objetivo, dejando al sujeto felizmente confuso. La función de la mitificación realizada por Tessenow es la de hacer desaparecer un terreno donde puede tener lugar el conflicto entre prácticas significantes divergentes y órdenes de conocimiento, naturalizar la representación, enmascarar la tecnología y presentar significados contruïdos y disputables, y efectos producidos en una especial práctica social como si fueran evidentes en sí mismos e inherentes a la vida cotidiana.

¿Qué efecto tienen los “rotundos” y “fuertes” sonidos de marchas e himnos que desatienden ocasiones “secundarias” como representantes arquitectónicos de una Alemania tan recientemente abierta a una cultura de la diferencia? ¿Qué otro si no el de reafirmar la imagen consoladora de la autoridad paterna? La autoridad es mantenida por el consenso de los agentes culturales, así como por la represión. En la evaluación final de la exposición de Venecia, esto es lo que debe ser constantemente confrontado.

“A healthy or strong middle-class, and equally strong individual work, will always lead to the loss of certain incidentals in practical terms, or a lack of regard for certain secondary sounds which might be heard within the whole. Instead, we will search for simple, full sounds, like the march or the anthem.”

Against the differences and dissonances of the modern world, Tessenow sought to preserve the beautiful illusions of classical antiquity and the *heimat* now transmutated into an idiolect of German unity and harmony between the monumental and the everyday. This is exactly what Walter Benjamin identified as the “treacherous” leap from the spectacle of history as a “sad drama” to the fiction of renewed subjectivity. This is nothing less than a mythicization that “sweeps away” the entire objective historical world, leaving the subject happily deluded. The function of Tessenow’s mythicization is to dispose of the very ground for conflict between divergent signifying practices and orders of knowing, to naturalize representation, to mask technology, to present constructed and disputable meanings and affects produced in a special and partial social practice as if they were self-evident and inherent in everyday life.

What effect have the “full”, “strong” sounds of marches and anthems that disregard “secondary” occasions as architectural representatives of a Germany so recently opened to a culture of difference? What else but to reassert the consoling picture of paternal authority? Authority is maintained by the consensus of cultural agents as well as by repression. In the final evaluation of the Venice exhibition, this is what must be constantly confronted.



[Sobre el Pabellón americano
de la Biennale de Venecia 1991
Peter Eisenman and Frank Gehry]

RAFAEL MONEO

Para una buena parte de visitantes y críticos el Pabellón de Estados Unidos es, simplemente, una muestra más de que el "star system" prevalece. Eisenman y Gehry, juntos, se convierten en una segura carta que atrae a un amplio sector del público europeo: academia y práctica, reflexión e impulso, norma y libertad, Eisenman y Gehry representan versiones extremas del abanico de opciones en que se mueve la arquitectura americana.

La maniquea, y sin embargo útil, simplificación del panorama arquitectónico americano que reduce éste a un enfrentamiento entre dos opciones extremas se hace aquí presente una vez más. Eisenman y Gehry brillan en Venecia con dos proyectos —la Escuela de Arquitectura de Cincinnati y el Disney Concert Hall de Los Ángeles— que son, hoy, la última muestra de su trabajo. En el primero, Eisenman muestra, como el esfuerzo llevado a cabo en años de experimentalismo no fue baldío. Los mecanismos de producción de espacio explorados durante los años setenta en sofisticados proyectos de casas unifamiliares se han convertido en los noventa en auténticas alternativas para resolver problemas tan específicos como la ampliación de un edificio. Y, como ya ocurrió en el Wexner Center de Columbus, Ohio, el proyecto de Cincinnati nos hace ver cuanto las redes y mallas geométricas que la arbitraria geometría eisenmaniana inventa son capaces de atrapar, abrazar y envolver, un edificio existente, dándole nueva vida. Gehry, por otra parte, en el Disney Concert Hall, procura, de un modo que me atravesaría a calificar de consciente y dramático, hacer que su arquitectura no pierda intensidad cuando se enfrenta con un programa que reclama condiciones muy especiales. Resolver un auditorio exige atención a problemas muy concretos y de ahí que Gehry no haya despreciado en esta ocasión la ayuda de la experiencia, al hacer que su proyecto comience con una reflexión tipológica que luego quedará olvidada cuando se enfrenta, con la energía de siempre, al espacio urbano.

Al elegir dos proyectos de Eisenman y Gehry, los responsables del

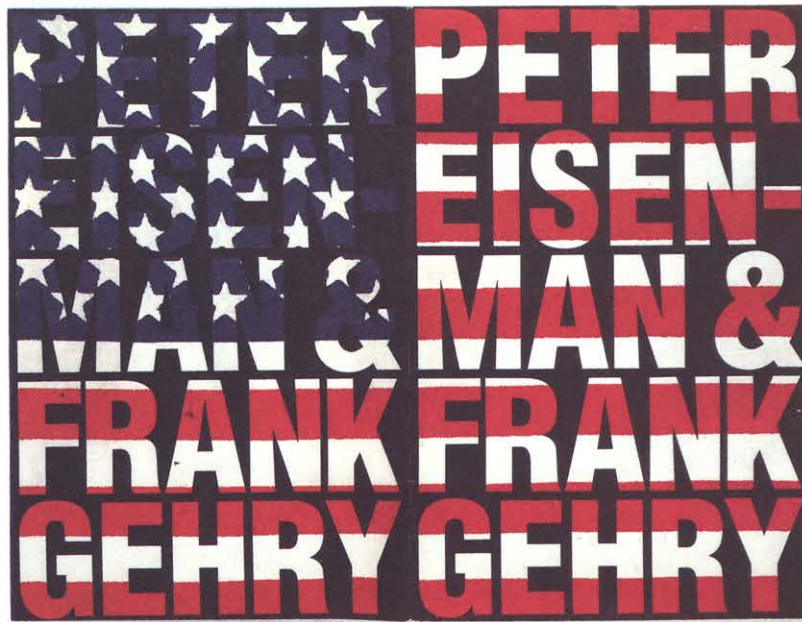
[On the American Pavillion of the
Venice Biennale 1991
Peter Eisenman and Frank Gehry]

Translated by Deborah Gorman

For a good number of visitors and critics the United States Pavilion is simply one more sign that the "star system" prevails. Eisenman and Gehry, together, become a sure drawing card that attracts a large sector of the European public: academy and practice, reflection and impulse, norm and freedom, Eisenman and Gehry represent extreme versions in the range of options within which American architecture moves. The Manichaeian and nevertheless useful simplification of the American architectonic panorama that reduces it to a confrontation between two extreme options is present here once again, Eisenman and Gehry shine in Venice with two projects —the School of Architecture of Cincinnati and the Disney Concert Hall of Los Angeles— which are, today, the latest examples of their work. In the first, Eisenman shows how the effort made during years of experimentalism was not in vain. The mechanisms of production of space explored during the 70s in sophisticated projects of single-family homes have in the 90s become authentic alternatives for resolving problems as specific as the enlargement of a building. And, as already happened in the Wexner Center of Columbus, Ohio, the Cincinnati project makes us see how much the geometric networks and grids that the arbitrary Eisenman geometry invents are capable of trapping, embracing, and enveloping the existing building, giving it new life. Gehry, on the other hand, manages in the Disney Concert Hall, in a way

Rafael Moneo es arquitecto y catedrático de la Graduate School of Design de Harvard University. El presente texto es un comentario al pabellón de EE.UU. de la *Biennale di Architettura* de Venecia, cuyo comisario, Philip Johnson, seleccionó dos proyectos de Eisenman y Gehry para representar a su país. Rafael Moneo acudió a la Biennale como jurado del concurso internacional *Una Porta per Venezia* y como participante del concurso internacional para el nuevo *Palazzo del Cinema al Lido di Venezia*, del cual resultó ganador.

Rafael Moneo is an architect and Professor in the Graduate School of Design of Harvard University. This text is a commentary on the pavilion of the United States at the *Biennale di Architettura in Venice*. Philip Johnson, the commissioner of the American Pavilion, selected two projects by Eisenman and Gehry to represent their country. Rafael Moneo went to the Biennale as a juror for the international competition, *Una Porta per Venezia*, and as a participant in the international competition for the new *Palazzo del Cinema al Lido di Venezia*, of which he was the winner.



Catálogo de la exposición. *Catalogue of the exhibition.*

Pabellón de Estados Unidos han tratado de dar respuesta a la convocatoria de esta renovada sección de Arquitectura de la Biennale de Venecia, de un modo leal y culturalmente empeñado. Si se compara su actitud con la de otros países de quienes se espera una contribución importante, dado el papel que hoy juegan en el concierto de las naciones, la estadounidense resulta ser refrescante y comprometida. Bastaría recordar el Pabellón de Alemania en el que la insistencia en la obra de Tessenow cabe interpretarla como muestra de una bien intencionada voluntad didáctica, pero a la que también cabría tachar de escapista o, al menos, poco comprometida: Tessenow en la Biennale de Venecia no es ya ni una provocación, ni un descubrimiento. O pensar en el Pabellón de Japón, que se limitaba a ofrecer los resultados de un reciente concurso en el que, sin duda, habría proyectos de calidad, pero en el que su comisario, indudablemente, prefería, de manera esquiva y oblicua, no dar orientación alguna a su propuesta. De ahí que sea muy de agradecer al del pabellón estadounidense el esfuerzo hecho por ofrecernos lo que hay que considerar como el más profundo latido de la cultura arquitectónica de su país.

Pero, una vez reconocido el indiscutible valor e interés de los proyectos que allí se presentan, el Pabellón de Estados Unidos da pie a otras reflexiones que me gustaría hacer ahora. La primera de estas reflexiones se centraría en aspectos si se quiere formales, pero no por ello menos importantes para descubrir las intenciones últimas que animan a quienes han sido responsables del mismo. Diré pues, sin más rodeos, que lo que más sorprende del Pabellón de Estados Unidos es el modo —las maneras— con el que el material que allí se presenta, se adueña del espacio. A mi entender, sería equivocado el confundirlo simplemente con el montaje. Seguras de sí mismas, las obras de arquitectura que se exhiben en el Pabellón de Estados Unidos de la Biennale de Venecia ocupan aquel tibio espacio clasizante, con tal convicción y energía que se diría pretenden eliminar en el ánimo del espectador cualquier asomo de duda. Todo parece estar dispuesto

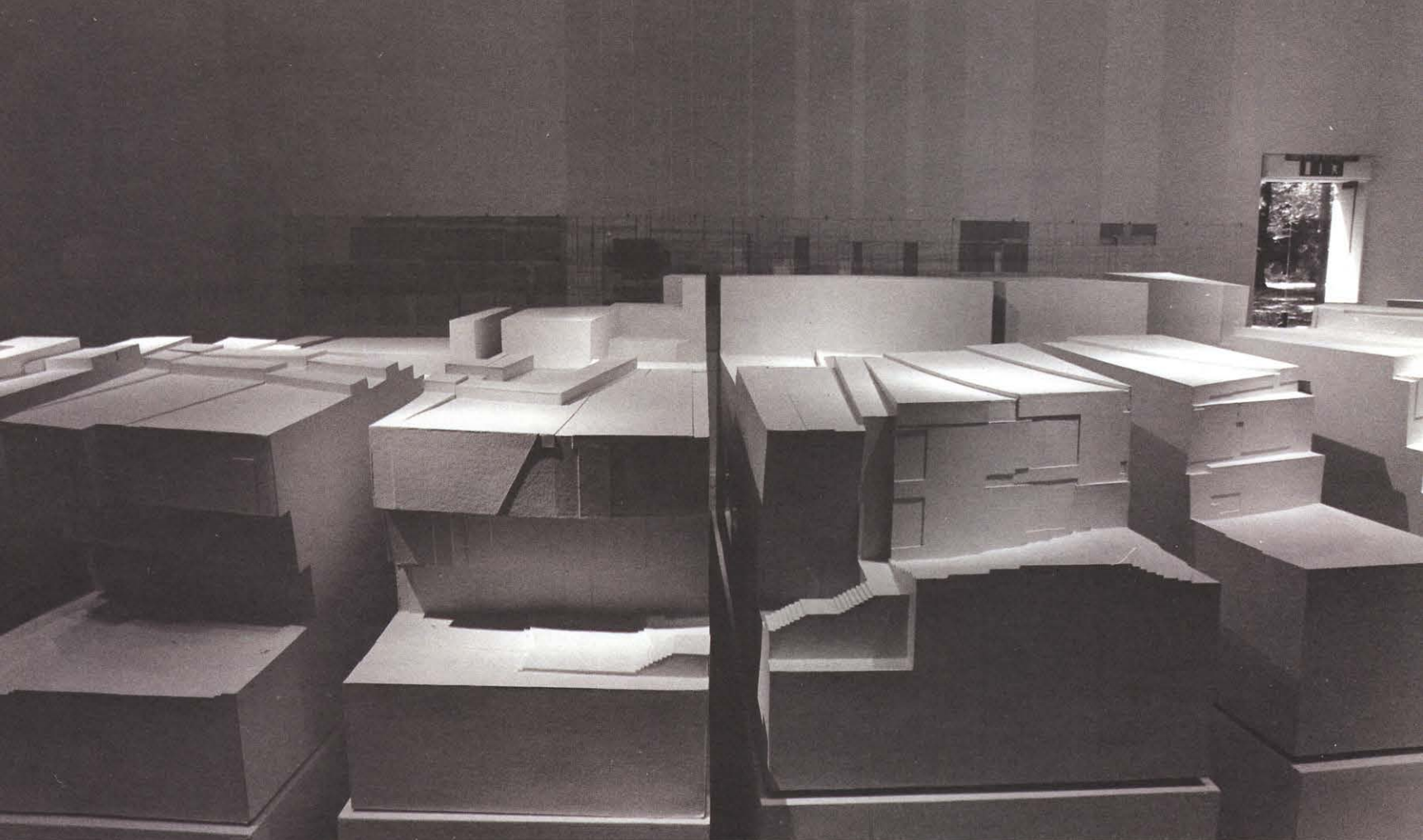
that I would dare to call conscious and dramatic, to see that his architecture does not lose intensity when it confronts a program that claims very special conditions. Creating an auditorium demands attention to very concrete problems; and for that reason Gehry has not on this occasion underestimated the aid of experience making his project begin with a typological reflection that will later be forgotten when it confronts, with the same energy as always, the urban space.

On choosing two projects by Eisenman and Gehry, those in charge of the United States Pavillion have tried to give a response to the summons of this renewed section of Architecture in the Venice Biennale, in a loyal and culturally committed way. If their attitude is compared with that of other countries from which an important contribution is expected, given the role that they play today in the world order, the American attitude is refreshing and committed. It would suffice to remember the German Pavillion in which an insistence on Tessenow's work could be interpreted as an example of a well-intentioned didactic will, but which one could also qualify as escapist, or at least, poorly committed: Tessenow in the Venice Biennale is no longer either a provocation or a discovery. Or to think of the Japanese Pavillion, which is limited to offering the results of a recent competition in which, without a doubt, there were high-quality projects, but in which its director, without a doubt, would prefer, in an oblique and evasive way, not to give any direction to its proposal. For that reason we must be grateful to the United States Pavillion for the effort made to offer us what one must consider as the deepest beat of its country's architectonic culture.

But, once the unquestionable value and interest of the projects presented there are recognized, the United States Pavillion gives rise to other reflections that I would like to make now. The first of these reflections will focus on

Eisenman Architects. Maqueta de la Universidad de Cincinnati, Cincinnati, Ohio.
Eisenman Architects. Model of the University of Cincinnati, Cincinnati, Ohio.

Frank O. Gehry and Associates. Maqueta del Auditorio Walt Disney, Los Angeles, California.
Frank O. Gehry and Associates. Model of the Walt Disney Concert Hall, Los Angeles, California.
Foto: Herbert Fidler.



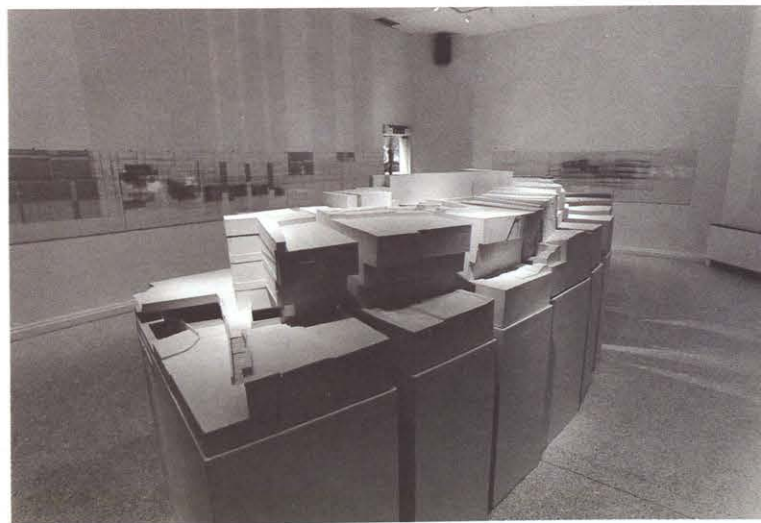
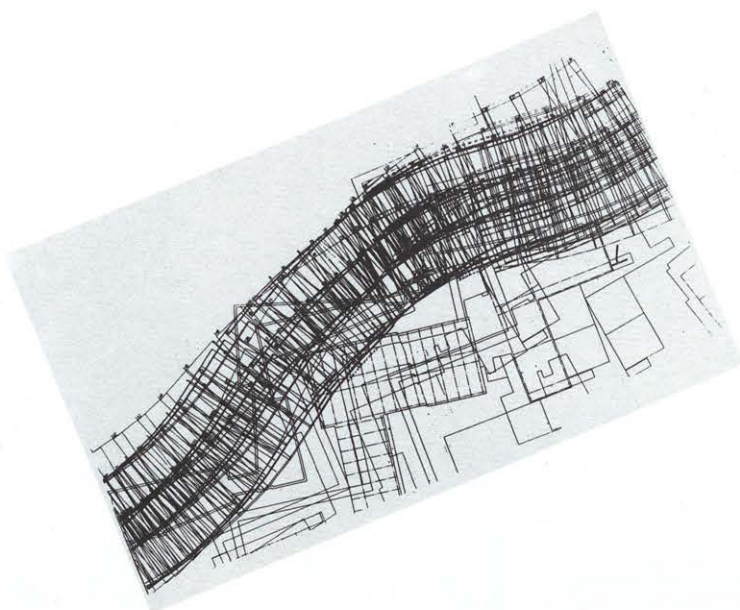
50 para que así sea. Todo es desmesurado. Los modelos no responden a las escalas a las que uno está acostumbrado, ni se presentan como anticipaciones de la realidad expectante. Los modelos llenan materialmente las salas, de modo que el espectador se siente intimidado ante ellos al no disponer de la debida distancia.

Prevalece, pues, el objeto. Hasta el extremo de que la personalidad del arquitecto casi me atrevería a decir que desaparece: en efecto no se trata de presentar las obras, a lo largo del tiempo, de Eisenman y de Gehry, sino de ponernos frente a un "eisenman" o un "gehry".

Este desplazamiento cuasi-ontológico hacia el objeto, que lleva a presentarlo como el único protagonista de la escena, trae consigo, como inmediata consecuencia, una cierta sacralización del método. Se ofrecen los resultados, los hechos consumados a que da lugar su empleo, ante los que sólo cabe la satisfacción a que produce la inmediata presencia. Al método, por tanto, toda gloria. Con él puede conquistarse el mundo. El método es garantía de acción. Conocer no es otra cosa que poder actuar, lo que en arquitectura, en última instancia, es construir. Eisenman y Gehry son arquitectos que saben hacer. En cualquier lugar, en cualquier circunstancia. Aquí no se habla ya de las disquisiciones filosóficas de Eisenman, ni de las investigaciones estéticas de Gehry, a pesar de que Philip Johnson escribe que la musa de Gehry es el arte y que la filosofía inspira a Eisenman. Lo que debe quedar claro, sin asomo de duda, es que, hoy la cultura arquitectónica americana domina la producción del objeto, es capaz de ofrecer respuesta adecuada a la construcción de cualquiera que sea edificio sin alterar los medios, aceptando las condiciones que, la tecnología y en último término la industria, imponen. Los americanos saben que, en el mundo que emerge tras la Guerra del Golfo, el poder no lo ejercerán tanto las personas como aquellas sociedades que tengan el dominio de las técnicas que permiten la producción del objeto.

formal features, if you will, but not for that reason less important to discovering the latest intentions that moved those who have been in charge of the pavilion. I will say, then, without further ado, that what is most surprising in the United States Pavillion is the way —the ways— in which the material that is presented there takes over the space. As I see it, it would be a mistake to confuse it simply with the installation. Sure of themselves, the works of architecture that are exhibited in the United States Pavillion of the Venice Biennale occupy that warm space with such conviction and energy that one would say that they attempt to eliminate in the mind of the spectator any shadow of a doubt. Everything seems to be arranged to be that way. Everything is excessive. The models do not respond to the scales to which one is accustomed, nor do they present themselves with anticipations of expectant reality. The models fill the halls materially, in such a way that the spectator feels intimidated before them, not having the proper distance. Thus, the object prevails. Up to the extreme that I would almost dare to say that the personality of the architect disappears: in effect, it is not about presenting the works, over time, of Eisenman and Gehry; but rather, of placing ourselves before an "eisenman" or a "gehry".

This quasi-ontological shift toward the object, which leads to presenting it as the only protagonist on the scene, brings with it, as an immediate consequence, a certain sacralization of the method. The results are ciphered, the realized acts caused by their use, before which it is only possible to feel the satisfaction that the immediate presence produces. All glory, therefore, to the method. With it one can conquer the world. The method is the guarantee of action. To know is nothing other than to be able to act, which in architecture is, ultimately, to build. Eisenman and Gehry are architects who know how to do things in any place and any circumstance. Here, one neither talks about Eisenman's philosophical disquisitions, nor about Gehry's aesthetic studies, even though Philip Johnson writes that Gehry's muse is art and that philosophy inspires Eisenman. What must be clear, without a





El catálogo da pie a otra reflexión. Generoso en sus medidas, se nos presenta, tanto en sus colores como en su tipografía, como un “clásico” americano: en portada los nombres de los arquitectos se estampan sobre el fondo de la bandera americana. Como el Pabellón, el catálogo respira la misma seguridad, optimismo y confianza que hoy se puede detectar en amplios sectores de la sociedad americana. Pero, si alguien prescinde de estos signos externos, se encontrará con sorpresas. Si el pabellón celebraba la transformación de los edificios en objetos, recreándose en el proceso de producción de los mismos, en el catálogo se discute cual sea su naturaleza.

El “objeto-eisenman” siempre ha encontrado, tanto en él como en sus exégetas, referencias externas para dar comienzo al desarrollo del mismo. Pero si antes éstas se basaban preferentemente en la geometría —desplazamientos, giros, cambios de escala, etc., estaban en el origen de sus proyectos—, hoy las alusiones a una ciencia que parece tener un mayor protagonismo, la física, está presente en sus exploraciones. Ondas, campos, cadenas, etc., son el punto de partida para sus más recientes trabajos, como la ampliación de la Escuela de Arquitectura de Cincinnati. Pero una vez que se acepta el punto de arranque, convertido en nuevo modo de entender el concepto de “parti” o la estrategia proyectual, lo que interesa es definir la elaboración, el desarrollo mismo del proyecto. Parece como si el interés estuviese no tanto en el proyecto como último objetivo a lograr, cuanto en el diseño de la elaboración del mismo.

Hay implícita una cierta confianza —o si se quiere tal vez la fantasía— de que se puede llegar a optimizar el diseño con la ayuda de las tecnologías. El “objeto-eisenman” apuesta, por tanto, por una visión tecnificada del mismo, si bien la tecnología está más presente en la producción del proyecto que en el último escalón de la construcción del edificio. Todo esto se hace patente en las páginas del catálogo, diagramáticas, abstractas, perfectas en su gráfica. El arquitecto queda distante, atrás, y no es por ello casualidad que el retrato de Eisenman aparezca borrado con una trama a lo Lichtenstein hasta el extremo de hacer su rostro irreconocible.

shadow of a doubt, is that today American architectonic culture dominates the production of the object; and it is capable of offering an appropriate response to the construction of any building without changing the means, accepting the conditions that technology, and ultimately industry, impose. The Americans know that, in the world that emerges after the Gulf War, people will not exercise power as much as those societies that have control of the techniques that allow the production of the object.

The catalogue gives rise to another reflection. Generous in its measures, it appears to us, both in its colors and in its typography, as an American “classic”; on the cover the names of the architects are printed on a ground of the American flag. Like the Pavillion, the catalogue breathes the same security, optimism, and confidence that today can be detected in large sectors of American society. But, if someone dispenses with these external signs, he will find surprises. If the Pavillion celebrated the transformation of buildings into objects, recreating themselves in their production process, in the catalogue what is discussed is its nature.

The “eisenman-object” always has found, both in itself and in its interpreters, external references to start to its development. But if before these were based preferably on geometry —shifts, rotations, changes of scale, etc.— these were in the origin of their projects; today the allusions to a science that seems to have greater protagonism, physics, is present in its explorations. Waves, fields, chains, etc., are the starting point for Eisenman’s most recent works, such as the enlarging of the School of Architecture of Cincinnati. But once the starting point is accepted, turned into a new way of understanding the concept of “parti”, or the projectural strategy, what is interesting is to define the elaboration, the development itself of the project. It seems as if interest was not so much in the project as an ultimate objective to achieve as in the design of its elaboration.

Implicit is a certain confidence —or if you like perhaps the fantasy— that one can come to optimize the design with the help of technologies. The “eisenman-object” bets, therefore, for a technified vision of the same, even if technology is more present in the production of the project than in the last step in the construction of the building. All this becomes obvious in the pages of the catalogue, diagrammatic, abstract, and perfect in their graphics. The

52 Por el contrario el "objeto-gehry" es, ante todo, el resultado de una manipulación personal, cuidadosa, lenta. Gehry es el método. Sólo él tiene el secreto que le permite relacionar volúmenes y materiales. Sólo él sabe lo que ocurre cuando aquellos se encuentran e intersectan y cuando estos a pesar de su muy diversa condición se yuxtaponen. Gehry parece dominar lo que para otros sería, simplemente, fruto de azar, caos. El catálogo, es, sin duda, consciente de ello. No hay dibujos, ni secciones, ni alzados de su proyecto, tan solo un par de fotografías del modelo.

Como se está hablando de procedimientos, Gehry aparece en todas y cada una de las páginas, en animada conversación con sus colegas, examinando modelos, controlando con sus ojos, con sus manos, lo que son ya espléndidas anticipaciones de su arquitectura. Así los que construye, y más tarde su arquitectura, son pura extensión de su persona: la mediación entre arquitecto y objeto queda reducida al mínimo.

Tanto en el catálogo, como en el pabellón, quienes han sido responsables de los mismos —y quizás fuese ya hora de decir que aunque Philip Johnson fue el comisario, Peter Eisenman ha sido el motor impulsor del mismo— nos dan muestras de una voluntad de autoafirmación que parece coincidir con la que hoy inspira las acciones, tanto de los dirigentes como de buena parte del pueblo americano. El mensaje que, a mi entender, tanto el uno como el otro tratan de transmitir sería el que los americanos saben otra vez como hacer arquitectura y que están interesados, sobre todo, en explorar los procedimientos para la construcción del objeto. No se toma partido, pero el "objeto-eisenman", fruto de tantos años de investigación sofisticada y marginal, se nos presenta como si fuese, o pudiese llegar a ser, el producto más elaborado de la cultura post-industrial, dispuesta a incluir y explotar las nuevas tecnologías. En tanto que el "objeto-gehry", resultado de toda una trayectoria profesional que ha hecho de la invención y el radicalismo su bandera, quedaría subliminalmente convertido en mero testimonio del valor que todavía tiene la libertad del individuo, presencia del creador. Con el catálogo todavía en sus manos y con el pabellón en la memoria, la sensación de sorpresa desaparece, dando paso a una más compleja, en la que no está ausente el agri dulce sabor de la paradoja.

architect remains distant, behind, and it is no accident that the portrait of Eisenman appears blurred with a pattern in the style of Lichtenstein, to the extreme of making his face unrecognizable.

On the contrary, the "gehry-object" is, above all, the result of a personal, careful, slow manipulation. Gehry is the method. Only he has the secret that allows him to relate volumes and materials. Only he knows what happens when they meet and intersect and when they, despite their very different conditions, are juxtaposed. Gehry seems to control what would be for others, simply, the fruit of chance, chaos. The catalogue is, without a doubt, conscious of that. There are no drawings, or sections, nor elevations of his project, only a pair of photographs of the model.

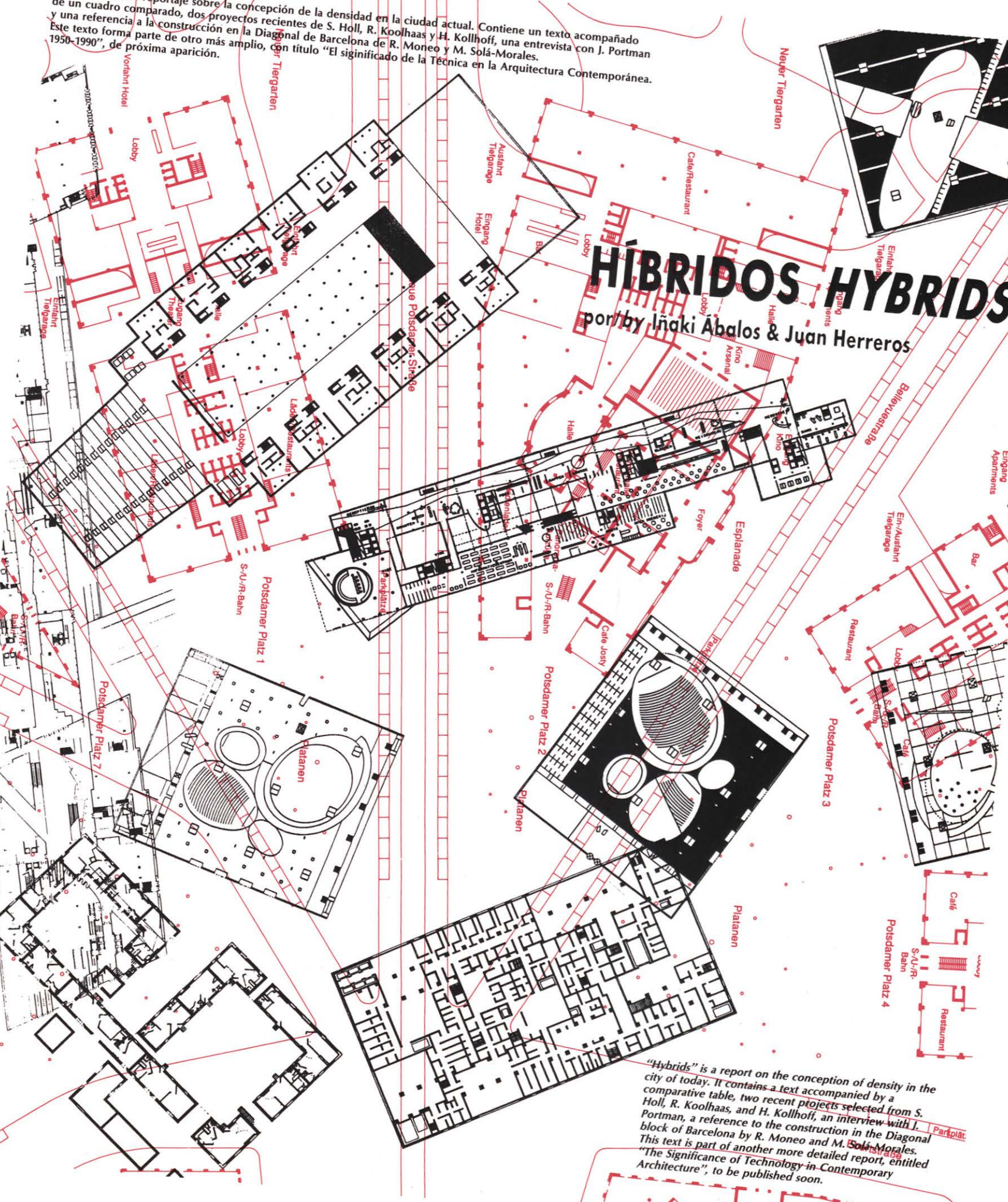
Speaking of procedures, Gehry appears in each and every one of the pages in animated conversation with his colleagues, examining models, controlling with his eyes, with his hands, what are already splendid anticipations of his architecture. Thus, those models he builds, and later his architecture, are a pure extension of his person: the mediation between architect and object is reduced to the minimum.

Both in the catalogue and in the Pavillion, those who have been in charge of them —and perhaps it is high time to say that although Philip Johnson was the director, Peter Eisenman has been the driving force for it— giving us examples of a will to self-affirmation that seems to coincide with what today inspires the actions of both the leaders and a good part of the American population. The message that, to my understanding, the one as much as the other tries to transmit would be that Americans know once again how to create architecture, and that they are interested, above all, in exploring the procedures for the construction of the object. They don't take sides. But the "eisenman-object", fruit of so many years of sophisticated and marginal research, is presented to us as if it were, or could come to be, the most elaborated product of post-industrial culture, prepared to include and exploit new technologies. As for the "gehry-object", result of a whole professional trajectory that has made invention and radicalism its flag, it would remain subliminally converted into mere testimony to the value that the liberty of the individual still has, the creator's mark. With the catalogue still in hand and with the Pavillion in one's memory, the sensation of surprise disappears, giving way to a more complex sensation, in which the bittersweet taste of paradox is not absent.

...portaje sobre la concepción de la densidad en la ciudad actual. Contiene un texto acompañado
 y una referencia a la construcción en la Diagonal de Barcelona de S. Holl, R. Koolhaas y H. Kollhoff, una entrevista con J. Portman
 Este texto forma parte de otro más amplio, con título "El significado de la Técnica en la Arquitectura Contemporánea.
 1950-1990", de próxima aparición.

HÍBRIDOS HYBRIDS

por/ by Iñaki Abalos & Juan Herreros



"Hybrids" is a report on the conception of density in the city of today. It contains a text accompanied by a comparative table, two recent projects selected from S. Holl, R. Koolhaas, and H. Kollhoff, an interview with J. Portman, a reference to the construction in the Diagonal block of Barcelona by R. Moneo and M. Solà-Morales. This text is part of another more detailed report, entitled "The Significance of Technology in Contemporary Architecture", to be published soon.

IÑAKI ÁBALOS y JUAN HERREROS

EN un período breve de tiempo —entre mediados de los cincuenta y finales de los sesenta—, el edificio en altura que alojaba las oficinas pasa de ser pensado como un objeto homogéneo, unifuncional, formalmente autónomo, producto de la repetición idéntica de plantas, a ser concebido como una organización acumulativa, multifuncional, formada por agregaciones —yuxtaposiciones y superposiciones— de espacios diferenciados, vinculados estrechamente entre sí y a los sistemas generales urbanos. Se retoma con ello una tradición interrumpida, singularmente vinculada a la experiencia americana, que tiene en el Auditorium Building de Sullivan su mejor precedente.¹

Los cambios técnicos y tipológicos de posguerra derivan en cambios topológicos: es la idea de ciudad lo que viene a alterarse desde la puesta en crisis de la objetividad de los paradigmas modernos. Si la planta de la ciudad era la expresión del orden jerarquizado de la ciudad moderna y el edificio un producto de la repetición idéntica de pisos, se produce ahora una completa inversión: el rascacielos pasa a contener toda la ciudad y ésta se manifiesta en su complejidad a través de la sección, dando lugar a una estructura urbana ya no jerarquizada sino multicéntrica, ya no segregada sino estratificada.

La oficina y el rascacielos abandonan el modelo urbano que cristalizó en el Loop de Chicago y que determinó en buena medida las hipótesis y los ideales sobre la ciudad del Movimiento Moderno. El centro deja de ser un acumulador unifuncional de actividad terciaria y el rascacielos acompaña esta transformación, pasando a ser entendido como una organización vertical de usos diversos y complementarios en la que categorías como isotropía, repetición de pisos y reproducción universal (objeto-tipo) carecen del eco necesario para conformar un ideal. La construcción de gran densidad, el rascacielos pertinente con los cambios productivos y planimétricos de la ciudad, es más bien un artefacto polarizado, ligado a la topografía urbana, discontinuo en su sección y usos, singular en su presencia. Pero sobre todo es una modalidad constructiva motivada por factores extrafuncionales, que acepta más que nunca trasladarse del centro a la periferia, acompañando la traslación emprendida por la actividad terciaria en los años setenta. Pero al hacerlo,

Translated by Deborah Gorman

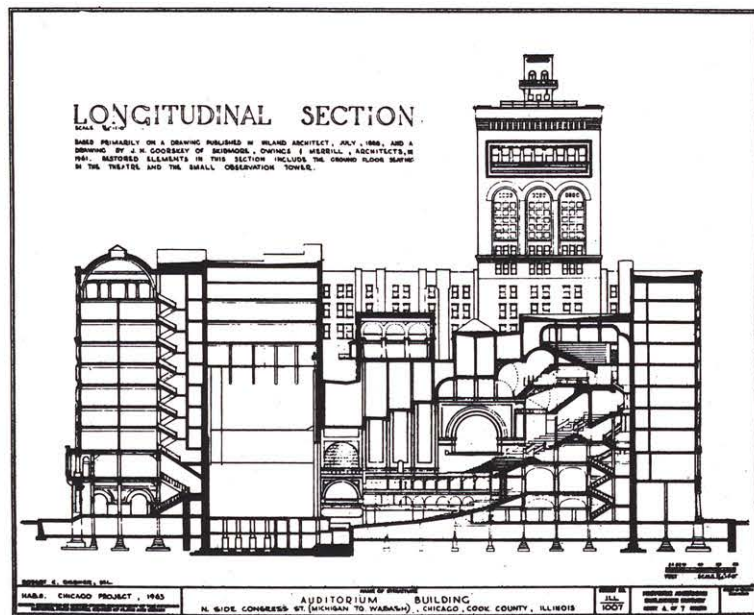
IN a short period of time —between the middle of the fifties and the end of the sixties— the tall building that housed offices went from being thought of as a homogeneous, unifunctional, formally autonomous object, product of the identical repetition of floors, to be conceived of as an accumulative, multifunctional organization formed by aggregations —juxtapositions and superpositions— of differentiated spaces, tightly linked among themselves and with the general urban systems. Resumed with it is an interrupted tradition, uniquely linked to the American experience which has in Sullivan's Auditorium Building its best precedent.¹

Post-war technical and typological changes become topological changes; it is the idea of city that changes from the moment of crisis of the objectivity of modern paradigms. If the plan of the city was the expression of the hierarchical order of the modern city, and the building a product of the identical repetition of floors, now a complete inversion is taking place: the skyscraper moves to containing all of the city, and this is demonstrated in its complexity through the section, giving way to an urban structure no longer hierarchized but rather multicentric, no longer segregated but rather stratified.

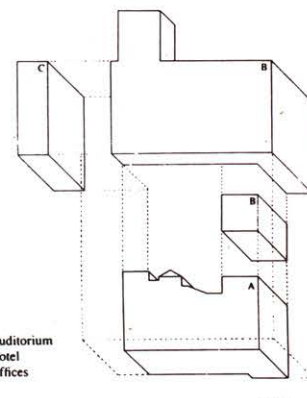
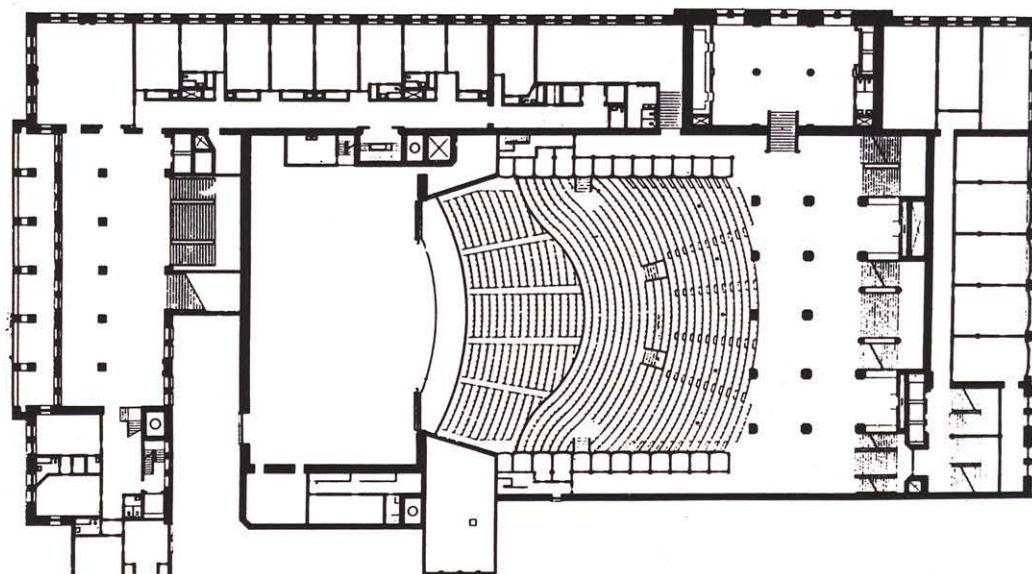
The office and the skyscraper abandon the urban model that crystallized in Chicago's Loop and that determined in great measure the Modern Movement's hypotheses and ideals about the city. The center stops being a unifunctional accumulator of tertiary activity and the skyscraper accompanies this transformation, going on to being understood as a vertical organization of various and complementary uses in which categories like isotropy, repetition of floors, and universal reproduction (object-type) lack the echo necessary to fashion an ideal. The construction of great density, the skyscraper relevant to the productive and planimetric changes of the city, is more a polarized artifact, linked to the urban topography, discontinuous in its section and uses, unique in its presence. But above all it is a constructive modality motivated by extrafunctional factors, which accepts more than ever moving from the center to the periphery,

Iñaki Ábalos y Juan Herreros son arquitectos y socios. Ambos son profesores de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid y miembros del Consejo de Redacción de *Arquitectura*

Iñaki Ábalos and Juan Herreros are architects and partners. Both are Design professors of the Madrid School of Architecture and members of the Editorial Board of *Arquitectura*.



L. Sullivan. Auditorium Building. Chicago, 1887-1889. Sección longitudinal y planta segunda.
 L. Sullivan. Auditorium Building. Chicago, 1887-1889. Longitudinal section and second floor.



definido como estructura mixta y densa, traslada consigo mismo la idea de centralidad pues en él, en su diversidad y juxtaposición, es donde de forma más precisa pueden ahora encontrarse los valores que en la ciudad histórica dieron en conformar los centros urbanos tradicionales.

accompanying the move undertaken by tertiary activity in the seventies. But upon doing that, defined as mixed and dense structure, it carries with itself the idea of centrality since in it, in its diversity and juxtaposition, is where in more precise form the values that in the historical city happened to form the traditional urban centers can now be found.

56 LA asociación establecida por los arquitectos modernos entre técnica y función para la determinación tipológica repelía la idea de conformar edificios complejos en su organización espacial: cada función demandaba ser objetivada en sus exigencias dimensionales y espaciales produciendo un tipo óptimo y autónomo cuya disposición en la ciudad obedecía a una jerarquización preestablecida desde el plano total de la ciudad. Su posición en el plano otorgaba sentido urbano a los edificios; su extensión vertical era exclusivamente una función de centralidad, un gradiente que subrayaba dicha jerarquía planimétrica.

Sin embargo, en el proceso de definición de las tipologías, algunas de las propuestas más ortodoxas de la modernidad pusieron en cuestión tanto la especificidad de los tipos como la ubicación segregada de la vivienda y la oficina, haciendo cada vez más difícil entender el sentido lógico de tal propuesta. Le Corbusier y Mies, partiendo de los modelos de la modernidad —el bloque residencial y el rascacielos de oficinas—, llegaron en su madurez a una definición arquitectónica prácticamente indiferenciada de ambos tipos, si bien evitaron sistemáticamente explorar las implicaciones de esta progresiva identificación. De hecho, demostraron con su obra que la función determinaba los tipos de forma sólo muy vaga e imprecisa, o más exactamente, que la construcción en altura era un mecanismo topológico que aceptaba muy diferentes escalas y programas, y que esto era especialmente cierto en el caso de la vivienda y la oficina, cuya relación de dependencia con el medio natural era entonces sustancialmente idéntica. Así, la preocupación de Mies por esencializar la forma conllevaría una progresiva identificación de los tipos que haría indiferente el rascacielos a su destino funcional. Lake Shore Drive Apartments y Seagram Building, el conjunto de su experiencia americana sobre el tipo en torre, es una única investigación que apenas contiene matizaciones funcionales significativas: el núcleo mayor en las oficinas o el ritmo más dilatado de los montantes en el cerramiento de las viviendas eran los signos prácticamente irrelevantes de estos usos diferenciados.

Identificados entre sí los tipos residenciales y de trabajo en la lógica espacial del rascacielos moderno, la pureza de los tipos en Mies y la mecánica de la ciudad zonificada en Le Corbusier evitaron sistemáticamente la contaminación que la mezcla de usos podía introducir.²

THE association established by modern architects between technique and function for typological determination pushed away the idea of forming buildings that were complex in their spatial organization: each function demanded to be objectified in its dimensional and spatial requirements, producing an optimum, an autonomous type whose arrangement in the city obeyed a preestablished hierarchization from the total plan of the city. Its position in the plan granted urban sense to the buildings; its vertical extension was exclusively a function of centrality, a gradient that underlined that planimetric hierarchy. Nevertheless, in the process of definition of typologies, some of the more orthodox proposals of modernity put in question both the specificity of the types and the segregated placement of the dwelling and the office, making it ever more difficult to understand the logical sense of that proposal. Le Corbusier and Mies, departing from the models of modernity —the residential block and the skyscraper of offices— arrived in their maturity at a practically undifferentiated architectonic definition of both types, though they systematically avoided exploring the implications of this progressive identification. In fact, they demonstrated with their work that the function determined the types only in a very vague and imprecise way, or more exactly, that high-rise construction was a topological mechanism that accepted very different scales and programs, and that this was especially true in the case of the dwelling and the office, whose relationship of dependency with the natural environment was then substantially identical. Thus, the preoccupation of Mies with essentializing the form brought with it a progressive identification of the types that would make the skyscraper indifferent to its functional destiny. Lake Shore Drive Apartments and the Seagram Building, the whole of his American experience on the type in tower form, is a single inquiry that hardly contains significant functional nuances: the main nucleus in the offices or the slower rhythm of the fanlights in the closing of the dwellings were the practically irrelevant signs of these differentiated uses.

Identified among themselves, the residential and work types in the spatial logic of the modern skyscraper, the purity of the types in Mies, and the mechanics of the zoned city in Le Corbusier systematically avoided the contamination that the mix of uses could introduce.²



HILBERSEIMER por contra, parte de una concepción opuesta. Su Ciudad Vertical (1924) propone una total inversión de la ciudad moderna en base a la unión de residencia y trabajo en construcciones unitarias de alta densidad. La relación de inmediatez residencia—trabajo es una explícita alternativa a la vaguedad con la que en la Ciudad Contemporánea de Le Corbusier se trata la densidad y la movilidad, no resueltas estructural ni orgánicamente. Y ello conduce a una concepción diametralmente opuesta de la ciudad y el rascacielos. Aquella no se piensa ya en planta sino en sección, identificada en el rascacielos. Este no es ya producto de la repetición sino estructura discontinua, disponible, que se resuelve en una reorganización tridimensional de los usos y las circulaciones. El rascacielos no está en el centro de la ciudad: es él mismo ciudad y centro. El rascacielos adopta por primera vez en Europa una definición en la que la superposición vertical sustituye a la segregación horizontal. Y nótese cómo en esta sustitución está implícita una reproposición de la ciudad tradicional, de la juxtaposición de usos de la ciudad europea, gótica y burguesa, frente al modelo de centralidad americano.³

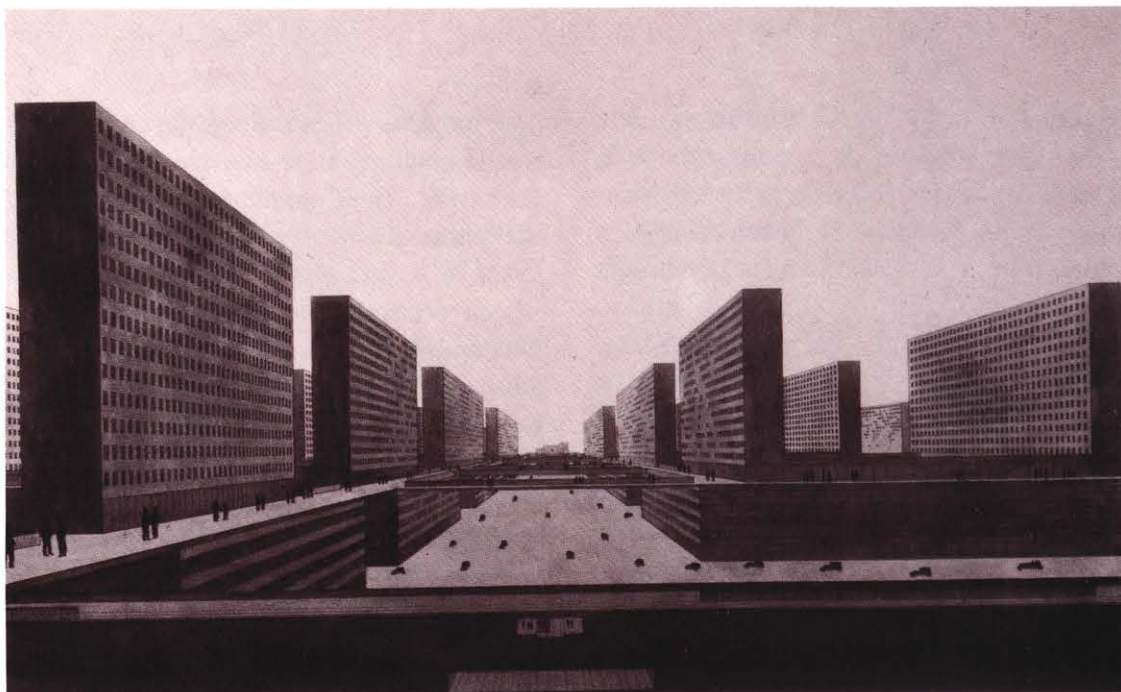
Para Hilberseimer la construcción en altura significa precisamente la posibilidad de eliminar la segregación funcional de la ciudad moderna al introducir la posibilidad de pensarla en su tercera dimensión, tema que en la académica visión que Le Corbusier despliega no se problematiza. Con Hilberseimer la ciudad no necesita un plan, un plano, sino una reorganización topológica: los problemas generados por el crecimiento urbano y las altas densidades no se resuelven geometrizando la ciudad sino eliminando —“haciendo innecesaria en lo posible”— la movilidad.

La Ciudad Vertical anticipa así en cuarenta años razonamientos que se reproducirán en Chicago y Nueva York tras experimentar los efectos de una excesiva segregación funcional. Y no será casual que tal reproposición sea llevada a cabo por alumnos de Hilberseimer en el IIT, retomando literalmente la organización de los usos en el espacio propuesta por éste en 1924.

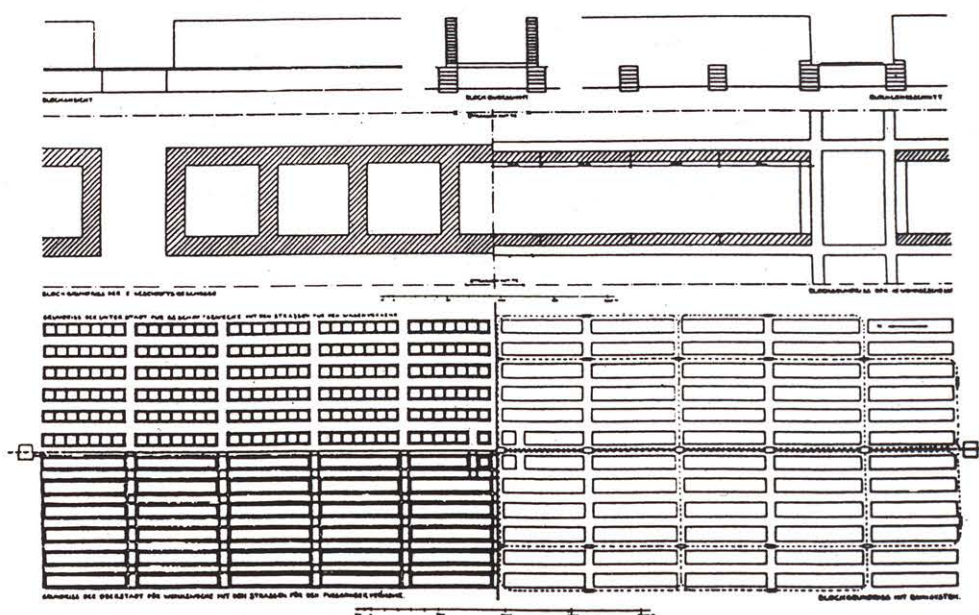
HILBERSEIMER, on the contrary, begins from an opposed conception. His Vertical City (1924) proposes a total inversion of the modern city, based on the union of residence and work in unitary constructions of high density. The relationship of residence-work immediacy is an explicit alternative to the vagueness with which, in the Contemporary City of Le Corbusier, density and mobility are dealt, unresolved either structurally or organically. And that leads to a diametrically opposed conception of the city and the skyscraper. The city is no longer thought of in plan but rather in section, identified in the skyscraper. This is no longer a product of repetition but rather discontinuous, available structure, which is resolved in a three-dimensional reorganization of uses and traffic. The skyscraper is not in the center of the city: it is itself city and center. The skyscraper adopts for the first time in Europe a definition in which vertical superposition substitutes for horizontal segregation. And note how implicit in this substitution is a reproposal of the traditional city, of the juxtaposition of uses of the European city, Gothic and bourgeois, versus the American model of centrality.³

For Hilberseimer high-rise construction means precisely the possibility of eliminating the functional segregation of the modern city upon introducing the possibility of thinking of it in its third dimension, a subject that in the academic vision that Le Corbusier unfolds is not a problem. With Hilberseimer the city does not need a plan, a map, but rather a topological reorganization; the problems generated by urban growth and high densities are not resolved by geometrizing the city but rather by eliminating —“making unnecessary in the possible”— mobility.

The Vertical City anticipates thus in forty years arguments that will be reproduced in Chicago and New York after experiencing the effects of an excessive functional segregation. And it will be no accident that reproposal will be carried out by Hilberseimer's students in the IIT, literally resuming the organization of the uses in space proposed by him in 1924.

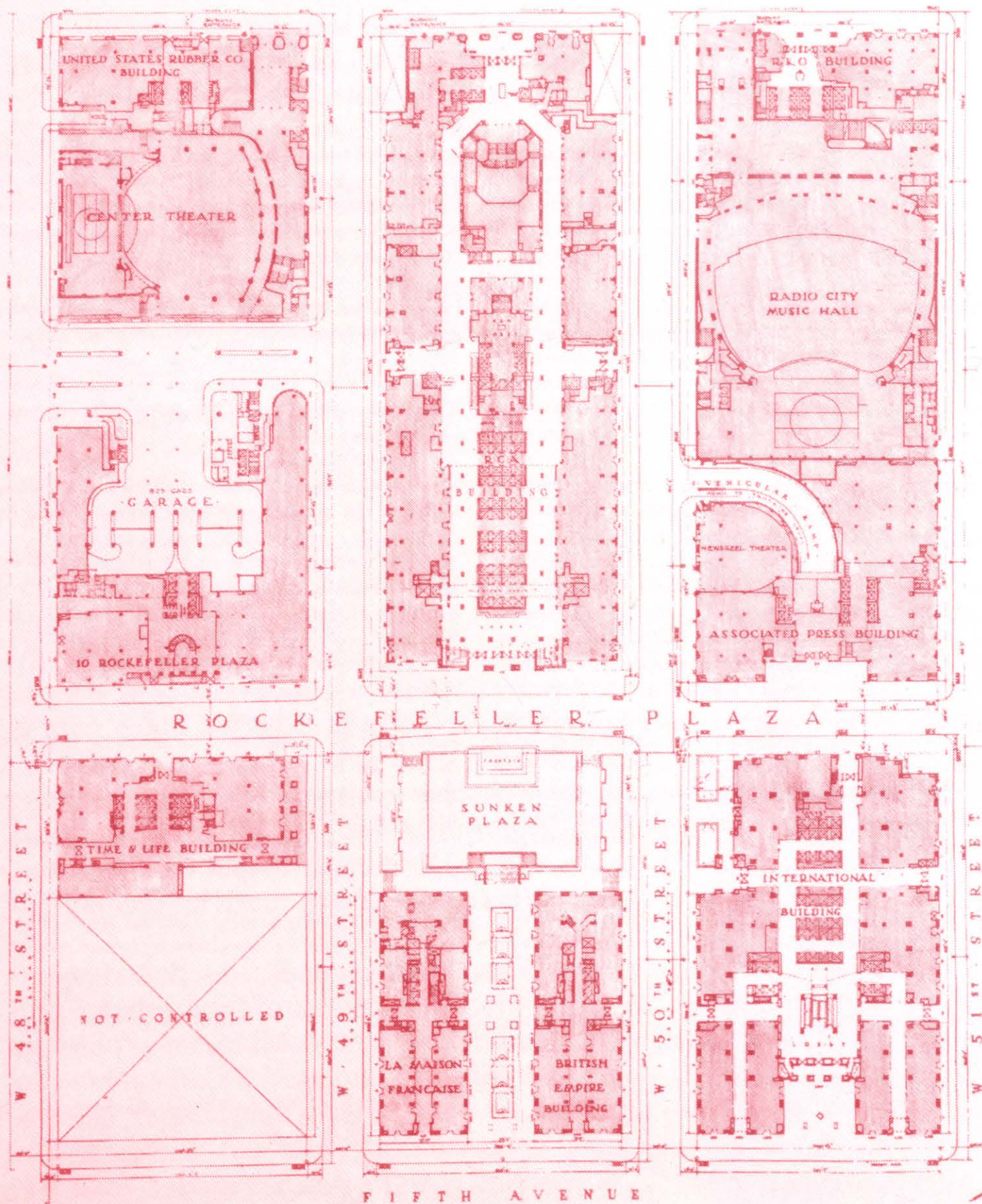


L. Hilberseimer. La Ciudad Vertical, 1924. Esquema y vista de la avenida Este-Oeste.
 L. Hilberseimer. *The Vertical City*, 1924. Scheme and view of the East-West Avenue.



LA mecánica de segregación radical de la ciudad no será revisada hasta que, diez años después de la propuesta de la Ciudad Vertical, el Rockefeller Center, coincidiendo paradójicamente con la elaboración de la Carta de Atenas, venga a imponer una reconsideración de la misma forzada por su sola presencia, pero también por el éxito comercial y urbano alcanzado. La capacidad del Rockefeller Center para desplazar al Midtown la centralidad impuesta en el plano de Manhattan por Wall Street demostrará las posibilidades de la construcción en altura como generadora de centralidad urbana. La tupida red allí establecida entre oficinas, comercios, servicios, calles y plazas materializa por primera vez un espacio público articulado por la construcción en altura; sin embargo, éste tiene un carácter ajeno por completo a la autonomía formal propugnada por el rascacielos moderno; de hecho, su planta baja es referible a formas de articulación espacial completamente convencionales. Tal contradicción con la Ville Radieuse no fue suficiente para afectar formalmente a la Carta de Atenas si bien tanto Le Corbusier como Giedion se vieron influidos por esta circunstancia. Le Corbusier, modificando sus criterios en el proyecto de Argel⁴; Giedion encontrando en el Rockefeller una forma "anticipatoria" de una cuarta dimensión urbana nunca suficientemente explicada, especialmente en lo que implica de contradicción con los enunciados más ortodoxos de la modernidad. Al filo de la Segunda Guerra existían por tanto dos formulaciones distintas del rascacielos que sin embargo no se habían problematizado en lo que de profundamente divergentes había entre ellas. Por una parte una formulación teórica y una práctica especulativa volcadas hacia el rascacielos homogéneo, repetitivo y terciario; por otra, actuaciones y propuestas puntuales en las que la construcción en altura se interpretaba esencialmente como una pieza híbrida, construida en base a yuxtaposiciones horizontales o superposiciones verticales de usos complementarios, capaz de entenderse en sí misma como una ciudad autosuficiente.

THE mechanics of radical segregation of the modern city will not be revised until, ten years after the proposal of the Vertical City, the Rockefeller Center, paradoxically coinciding with the elaboration of the Athens Charter, comes to impose a reconsideration of the same, forced by its sole presence but also by the commercial and urban success achieved. The capacity of Rockefeller Center to shift to Midtown the centrality imposed on the plan of Manhattan by Wall Street will demonstrate the possibilities of high-rise construction as a generator of urban centrality. The dense network established there between offices, businesses, services, streets, and plazas materializes for the first time a public space articulated by high-rise construction; nevertheless, this has a character completely foreign to the formal autonomy defended by the modern skyscraper; in fact, its ground floor is referable to completely conventional spatial forms of articulation. That contradiction with the Villa Radieuse was not enough to formally affect the Athens Charter, although both Le Corbusier and Giedion saw themselves influenced by this circumstance. Le Corbusier, modifying his criteria in the Algiers project⁴; Giedion finding in the Rockefeller Center an "anticipatory" form of a fourth urban dimension, never sufficiently explained, especially in what it implies of contradiction with the most orthodox statements of modernity. Around the Second World War there were therefore two different formulations of the skyscraper that nevertheless had not come into conflict in what they had of profound difference between them. On one side a theoretical formulation and a speculative practice bent toward the homogeneous, repetitive, and tertiary skyscraper; on another, isolated interventions and proposals in which high-rise construction was essentially interpreted as a hybrid piece, constructed on the basis of horizontal juxtapositions or vertical superpositions of complementary uses, capable of understanding itself, in itself, as a self-sufficient city.

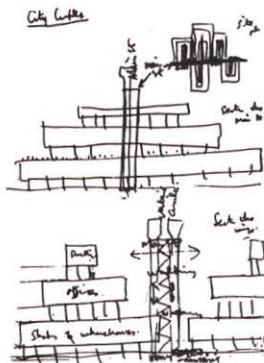
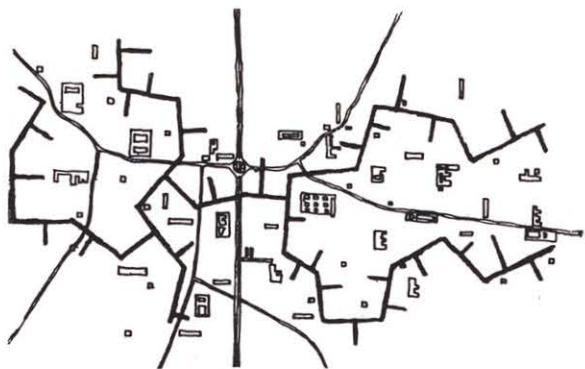


ESTA segunda formulación encontrará en los años sesenta multiplicidad de circunstancias favorables a su expansión, dando lugar en pocos años a un modelo ya no anticipatorio sino alternativo al rascacielos moderno. La experiencia de la ciudad construida desde el optimismo tecnológico y las expectativas de crecimiento ilimitado de la posguerra había puesto en práctica en pocos años una versión de mercado de la Carta de Atenas que pronto acusaría los problemas endémicos del *zoning*. El libro de Jane Jacobs *The Death and Life of Great American Cities*, publicado en 1961, daba cumplida cuenta del proceso de degradación del centro que implicaba su excesiva especialización, apuntando ya entonces hacia los efectos positivos de la diversidad y la concentración.⁵

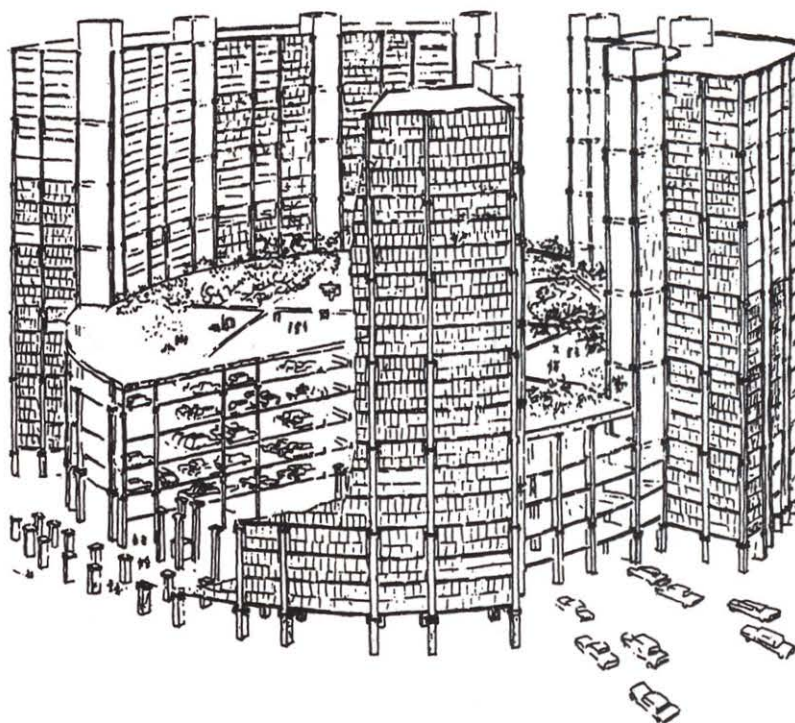
Desde una aproximación teórica a la idea de ciudad, la revisión del ideario moderno llevada a cabo por el Team X, y de forma especialmente significativa por Alison y Peter Smithson, contribuirá a sustituir la concepción segregada de las funciones urbanas por una concepción integradora, desplazando el interés urbanístico hacia los lugares y los modos en los que las relaciones sociales se producen. La definición tipológica como tema de arquitectura dará paso a un interés creciente por las ligaduras como acontecimientos físicos, por las formas de agregación, crecimiento y cambio, en busca de una idea espacial distinta de la ofertada por la modernidad, no tanto basada en la autonomía formal de los tipos como en la interacción entre espacio público y privado, entre movilidad y usos diferenciados. La jerarquía formal de la *Ville Radieuse* será cuestionada tanto por la *Cluster City*, con su estructura policéntrica gravitando en torno a construcciones multiuso, como por el proyecto para Philadelphia de L. Kahn. En éste, densidad, estratificación, movilidad y yuxtaposición serán argumentos que hacen perceptible una complacida afirmación de la complejidad de la ciudad americana. El proyecto de L. Kahn anticipa la inversión conceptual que el rascacielos pondrá a punto en la siguiente década, ensayando la estratificación como una consecuencia de la interrelación entre sistemas viarios y edificación.

THIS second formulation will find in the sixties a multiplicity of circumstances favorable to its expansion, giving way in very few years to a model already no longer anticipatory but rather alternative to the modern skyscraper. The experience of the city built from technological optimism and the expectations of unlimited growth of the postwar period had put into practice in a few years a market version of the Athens Charter that soon would point out the endemic problems of zoning. Jane Jacobs's book *The Death and Life of Great American Cities*, published in 1961, gave a full account of the process of degradation of the center that its excessive specialization implied, already pointing then toward the positive effects of diversity and concentration.⁵

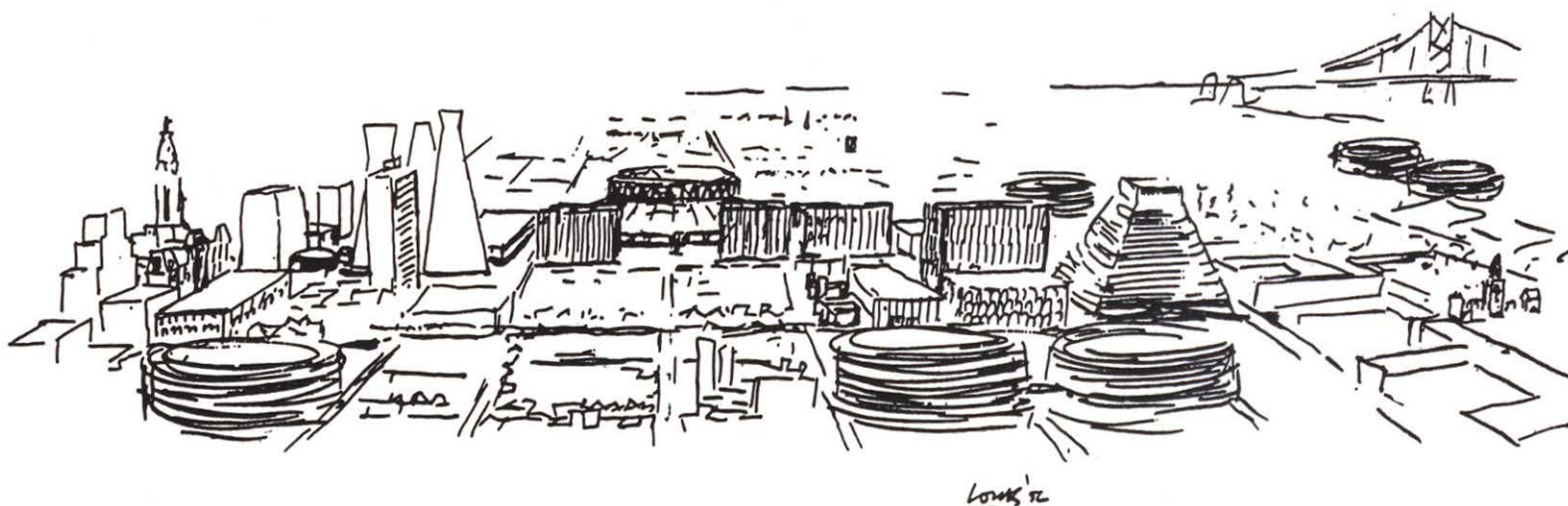
From a theoretical approximation of the idea of city, the revision of the modern set of ideas carried out by Team X, and in an especially significant way by Alison and Peter Smithson, will contribute to substituting the segregated conception of urban functions with an integrating conception, shifting urban interest toward the places and means in which social relationships occur. The typological definition as a subject of architecture will give way to a growing interest in these links as physical events, by the forms of aggregation, growth, and change, in search of a spatial idea different from that offered by modernity, not so much based on the formal autonomy of the types as in the interaction between public and private space, between mobility and differentiated uses. The formal hierarchy of the *Ville Radieuse* will be questioned as much by *Cluster City*, with its polycentric structure gravitating in turn toward multi-use constructions, as by Louis Kahn's project for Philadelphia. In this, density, stratification, mobility, and juxtaposition will be arguments that make perceptible a satisfied affirmation of the complexity of the American city. The project of L. Kahn anticipates the conceptual inversion that the skyscraper will prepare in the next decade, trying out stratification as a consequence of the interrelationship between roadway systems and building.



A. y P. Smithson. Cluster City, 1952. Diagrama y sección del City Building.
A. and P. Smithson. Cluster City, 1952. Diagram and section of the City Building.



L. Kahn. Plan for Midtown, Philadelphia, 1952-1953. Vista general y perspectiva de uno de los Docks mixtos de aparcamientos, oficinas y viviendas.
L. Kahn. Plan for Midtown, Philadelphia, 1952-1953. General view and perspective of one of the mixed Docks of parking spaces, offices and dwellings.



EL John Hancock Building de Chicago (SOM, Bruce Graham, Fazlur Kahn, 1968) ejemplificará con éxito esta nueva orientación en la construcción en altura.

Allí, comercios, aparcamientos, oficinas, plantas técnicas, apartamentos y viviendas, telecomunicaciones y restaurantes adoptan una configuración estratificada unitaria, primera corroboración construida de la Ciudad Vertical, que contiene ya completa la idea de un rascacielos en el que la autosuficiencia supone una precisa alternativa al modelo moderno de centralidad, tanto en lo que se refiere a la relaciones residencia-trabajo, como en lo que se refiere a la localización de la vivienda frente a la oficina (pues será nuevamente la primera la que ocupe las plantas altas). A partir de él, los usos se organizarán con una lógica repetida: la privacidad aumentará según asciende la sección. Con el John Hancock la sección adquiere un papel protagonista, condensador de los problemas derivados de la acumulación vertical de usos: si la ciudad histórica se reconoce a través de su planta, el recurso a la tercera dimensión hará de la sección el elemento característico y esencial en la organización de las nuevas ciudades verticales.

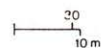
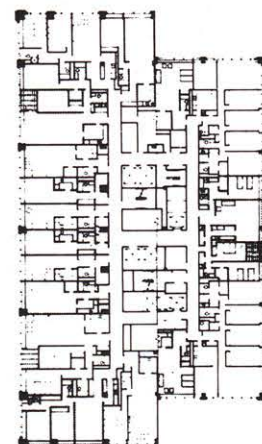
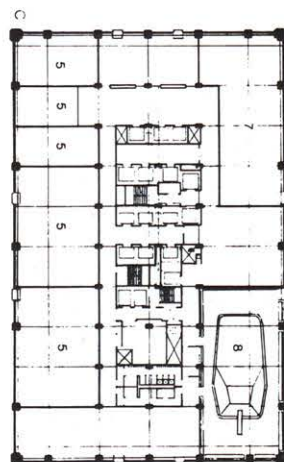
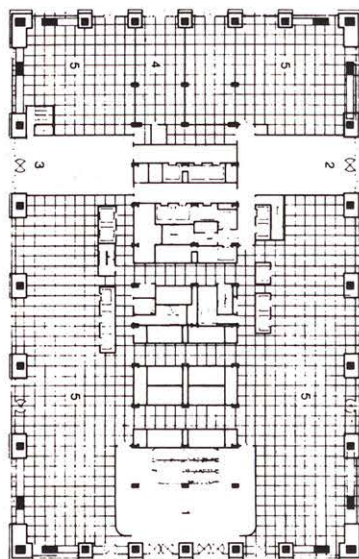
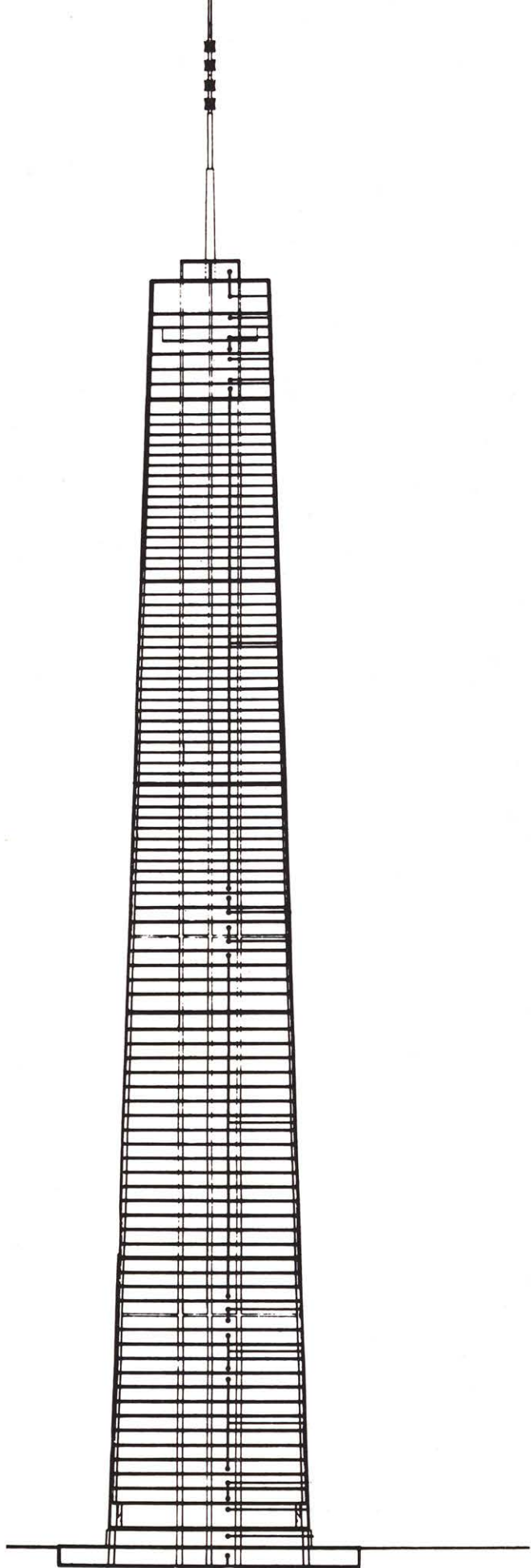
Esta diferente naturaleza espacial exigirá redefinir la metodología del proyecto convencional, planteando la problemática de dar forma a la diversidad y superposición en construcciones unitarias. Requerirá por ello una lógica espacial más compleja que la desarrollada para el edificio comercial de oficinas: si éste exigía la creación de una segunda estructura espacial superpuesta a la de uso convencional, destinada a la alimentación energética del edificio, esta necesidad vendrá ahora suplementada por la de habilitar un espacio de circulación y relación capaz de organizar los recorridos, obligando a crear una triple estructura espacial —pública, privada y mecánica— en cuya complejidad se resolverá el expediente de su organización topológica.

THE John Hancock Building in Chicago (Bom, Bruce Graham, Fazlur Kahn, 1968) will exemplify successfully this new orientation in high-rise construction.

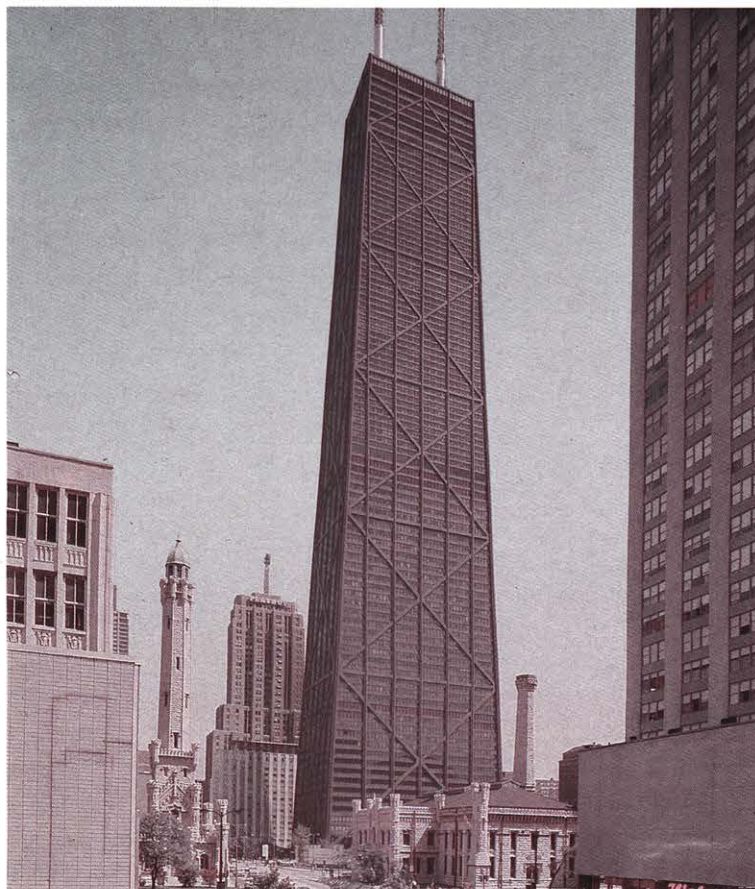
There, shops, parking lots, offices, technical plants, apartments and residences, telecommunications, and restaurants adopt a unitary stratified configuration, the first built corroboration of the Vertical City, which contains already complete the idea of a skyscraper in which self-sufficiency implies a precise alternative to the modern model of centrality, both in what refers to residence-work relationships and in what refers to the location of the dwelling vs. the office (since the first will newly be the one to occupy the high floors).

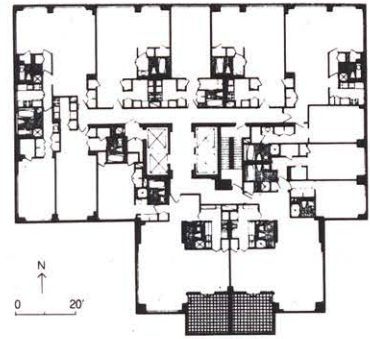
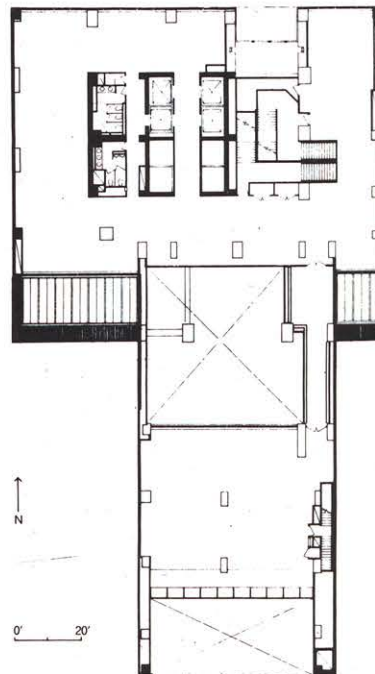
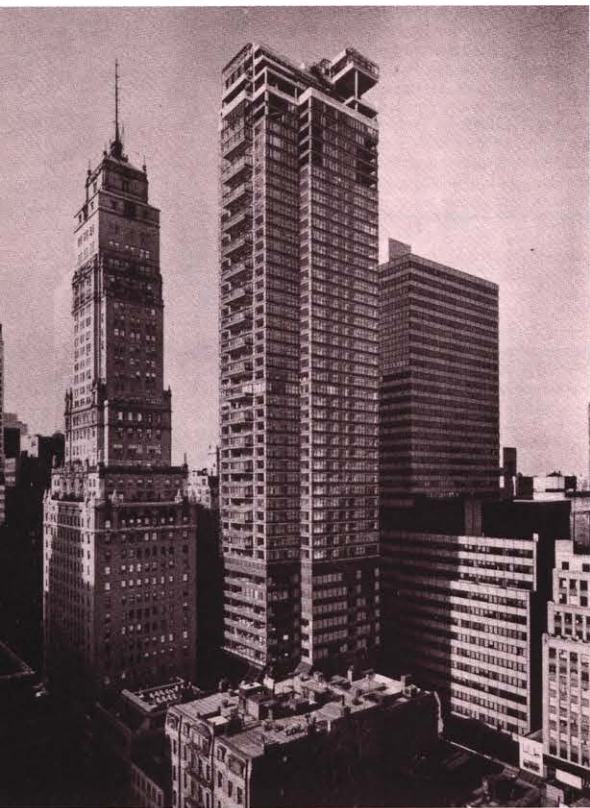
From there on, the uses will be organized with a repeated logic: privacy will increase as the section ascends. With the John Hancock the section acquires a protagonistic role, condenser of the problems derived from the vertical accumulation of uses; if the historical city is recognized through its plan, the recourse to the third dimension will make the section the characteristic and essential element in the organization of the new vertical cities.

This different spatial nature will require redefining the methodology of the conventional project, posing the problem of giving form to diversity and superposition in unitary constructions. It will require, therefore, a more complex spatial logic than that developed for the commercial office building: if this required the creation of a second spatial structure superposed on that of conventional use, intended for feeding the building energy, this necessity will come now supplemented by that of setting up a space of circulation and relationship capable of organizing the routes, requiring the creation of a triple spatial structure —public, private, and mechanical— in whose complexity the means of its topological organization will be resolved.

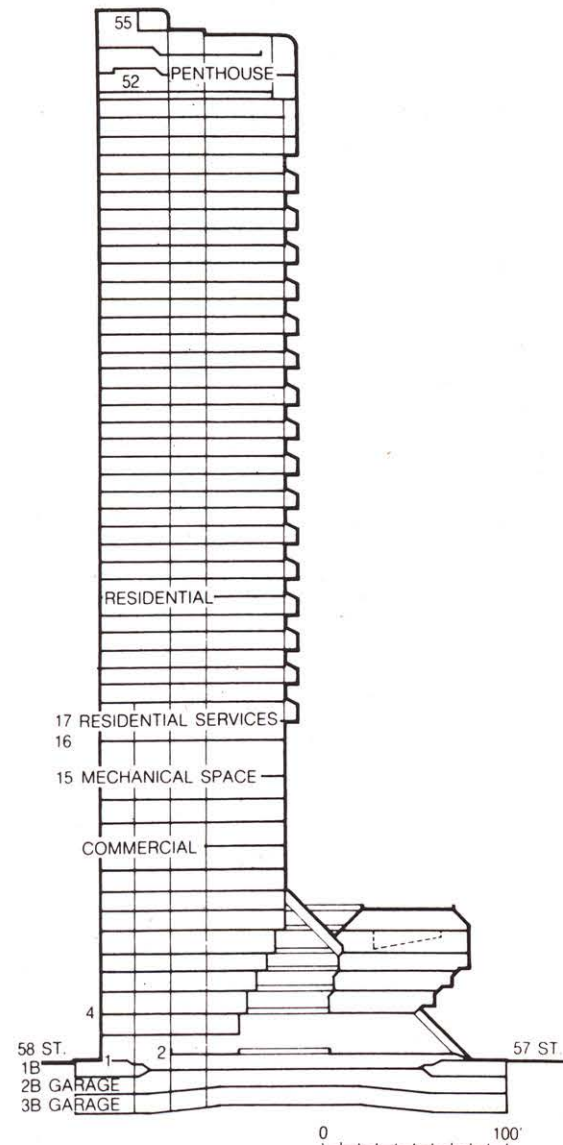
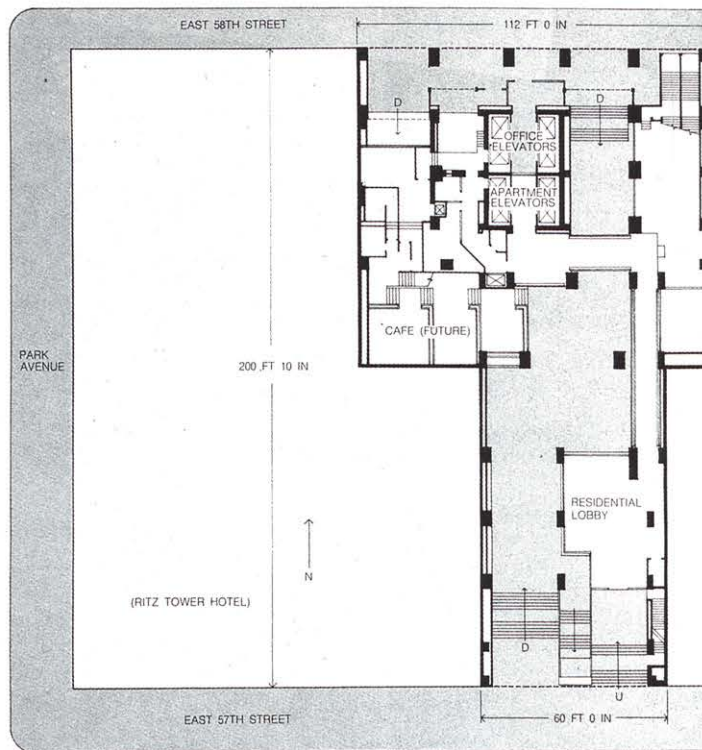


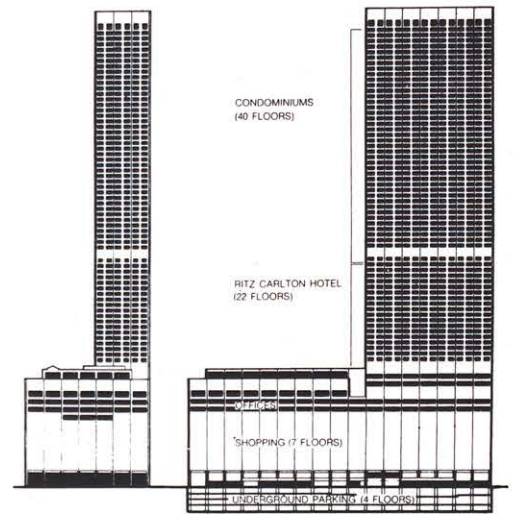
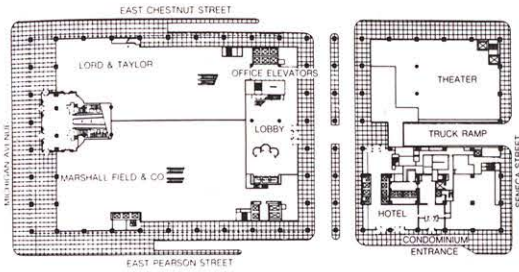
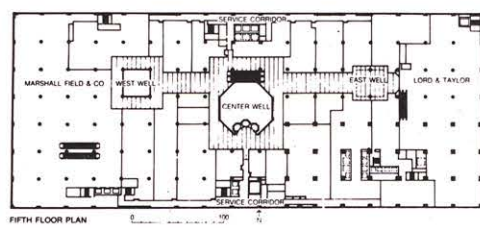
SOM. John Hancock Center, Chicago, 1969. Sección y plantas tipo.
 SOM. John Hancock Center, Chicago, 1969. Section and floor types.
 Foto: Esto.



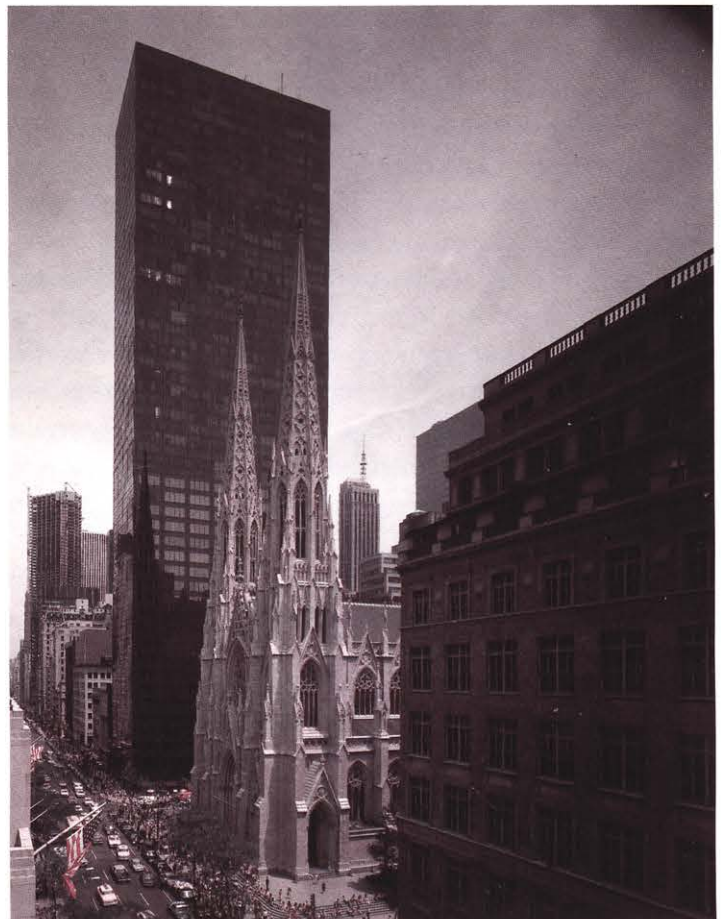
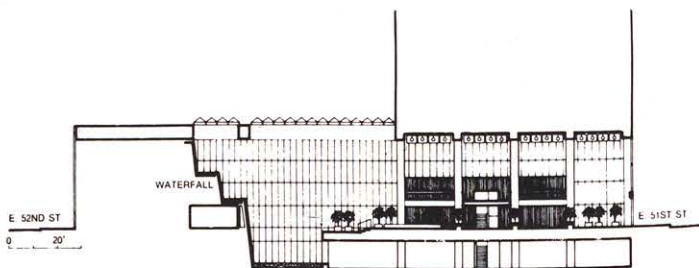
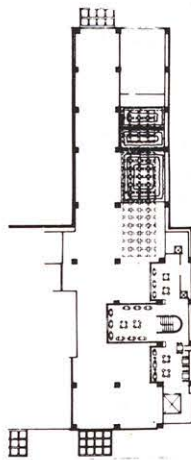
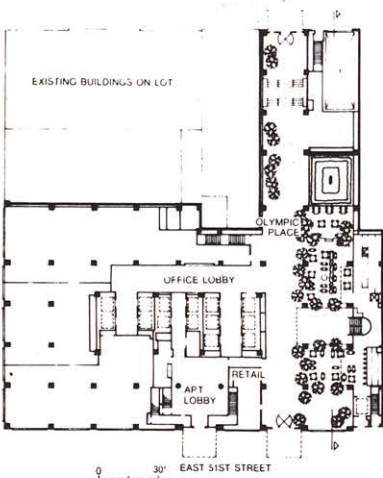
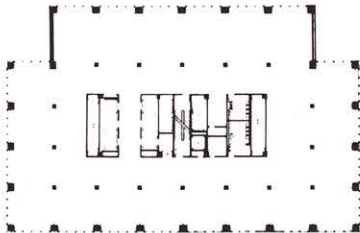
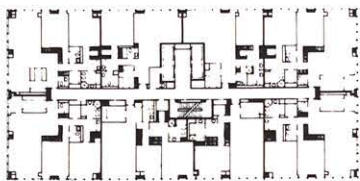


D. Specter. Edificio Galleria, Nueva York, 1957. Planta baja con galería, planta de oficinas y viviendas.
D. Specter. Galleria Building, New York, 1957. Ground floor with gallery, floors of offices and dwellings.





C. F. Murphy Associates. Water Tower, Chicago, 1976. Alzados y plantas tipo.
C. F. Murphy Associates. Water Tower, Chicago, 1976. Elevations and floor types.



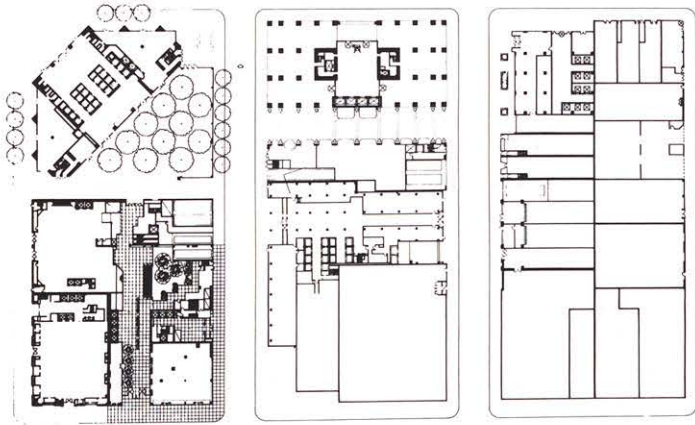
SOM. Olympic Tower, Nueva York, 1976. Planta baja con pasaje cubierto y planta de viviendas.
SOM. Olympic Tower, New York, 1976. Ground floor with covered passageway and floor of apartments.
Foto: Esto.

EL concepto de espacio público queda alterado; interiorizado dentro de la mecánica tridimensional y autosuficiente de la estratificación. Y ello implica desajustes entre los objetivos iniciales de la política urbanística de revitalización de los centros urbanos y su desarrollo real. Así, el conjunto formado en Nueva York entre las calles 54 y 57 —Trump Tower, IBM, ATT y otros edificios—, uno de los más completos en cuanto a la formación de una malla intrincada de recorridos peatonales, muestra sin embargo una descoordinación de trazados que no es sólo producto de defectos en los mecanismos de control sino más propiamente consecuencia de la diferente naturaleza urbanística del *mixed-use*, contradictoria con la contigüidad y la interdependencia propias de los tipos especializados.

El Citicorp Center (H. Stubbins and Associates, Emery Roth and Sons y W. Le Messurier, Nueva York, 1974-78) es, desde este punto de vista, una intervención más adecuada a la naturaleza del *mixed-use*: al ocupar una manzana completa de Manhattan evita entrar en competencia con sus homónimos, generando una pieza autosuficiente articulada verticalmente. Pero señala también los límites o la incongruencia de plantear la construcción del *mixed-use* sobre un trazado urbano convencional: la incompatibilidad de una planimetría bidimensional y una ciudad estratificada verticalmente indica la pertinencia de ensayar el edificio híbrido no tanto como corrector de desequilibrios sino más bien como instrumento de descentralización, de multiplicación de centralidad.

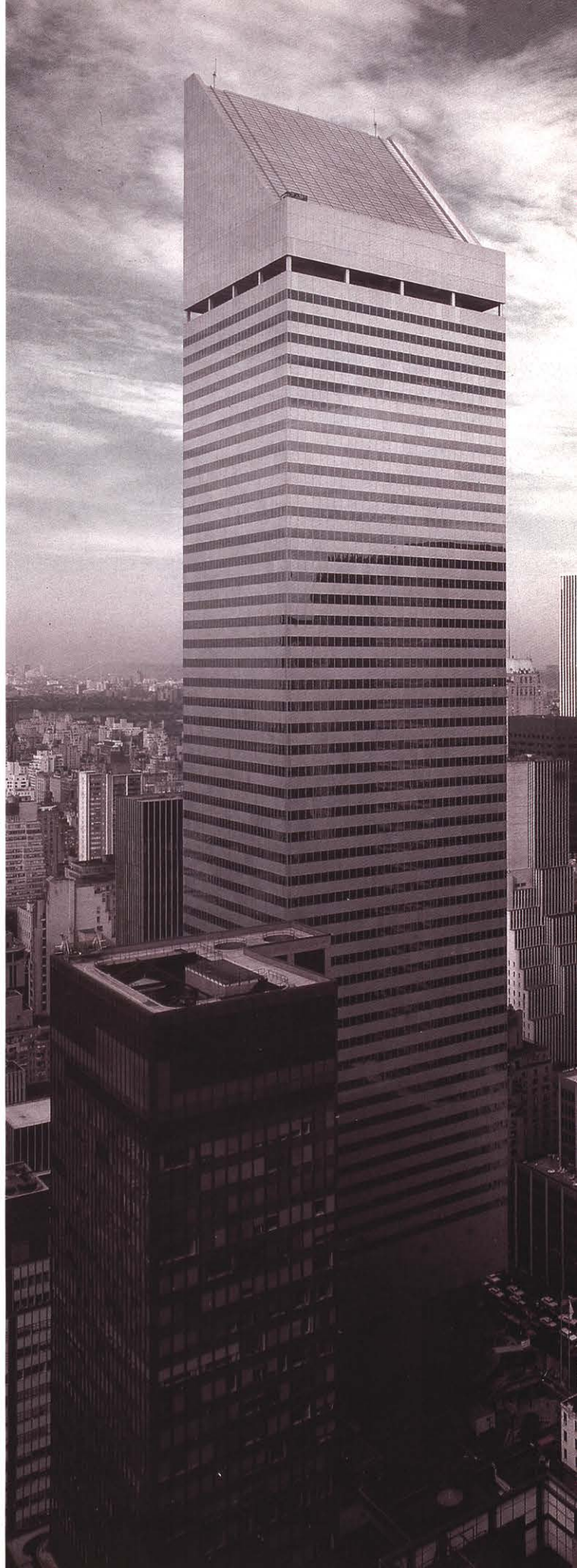
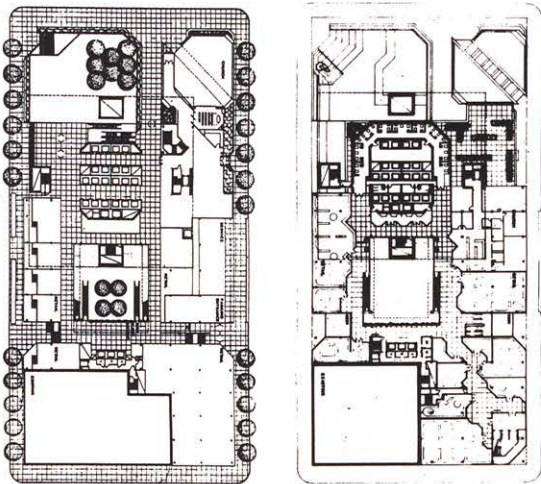
THE concept of public space is altered, interiorized within the three-dimensional and self-sufficient mechanism of stratification. And that implies imbalance between the initial objectives of the urban policy of revitalization of urban centers and their real development. Thus, the grouping formed in New York between 54th and 57th Streets —Trump Tower, IBM, ATT, and other buildings—, one of the most complete in regard to the formation of an intricate grid of pedestrian walkways, shows, nevertheless, a lack of coordination of designs that is not only the product of defects in the mechanisms of control but more properly a consequence of the different urban nature of the mixed-use, contradictory with the contiguity and the interdependence characteristic of the specialized types.

The Citicorp Center (H. Stubbins and Associates, Emery Roth and Sons, and W. Le Messurier, New York, 1974-78) is, from this point of view, an intervention more appropriate to the nature of the mixed-use; in occupying a whole block of Manhattan it avoids entering into competition with its peers, generating a vertically articulated self-sufficient piece. But it also indicates the limits or the incongruence of approaching the construction of the mixed-use in a conventional urban layout: the incompatibility of a bidimensional planimetry and a vertically stratified city indicates the pertinence of trying out the hybrid building not so much as a corrector of imbalances but rather as an instrument of decentralization, of multiplication of centrality.



Conjunto urbano formado por los edificios Trump Tower, IBM, Headquarters y AT&T Headquarters en Nueva York. Planta baja.
Urban grouping formed by the buildings The Trump Tower, IBM Headquarters and AT&T Headquarters in New York. Ground floor.
 Foto: Esto.

W. Stubbins and Associates, Emery Roth and Sons y W. Le Messurier. Citicorp Center. Nueva York, 1974-1978.
W. Stubbins and Associates, Emery Roth and Sons y W. Le Messurier. Citicorp Center. New York, 1974-1978. Ground floor.
 Foto: Esto.

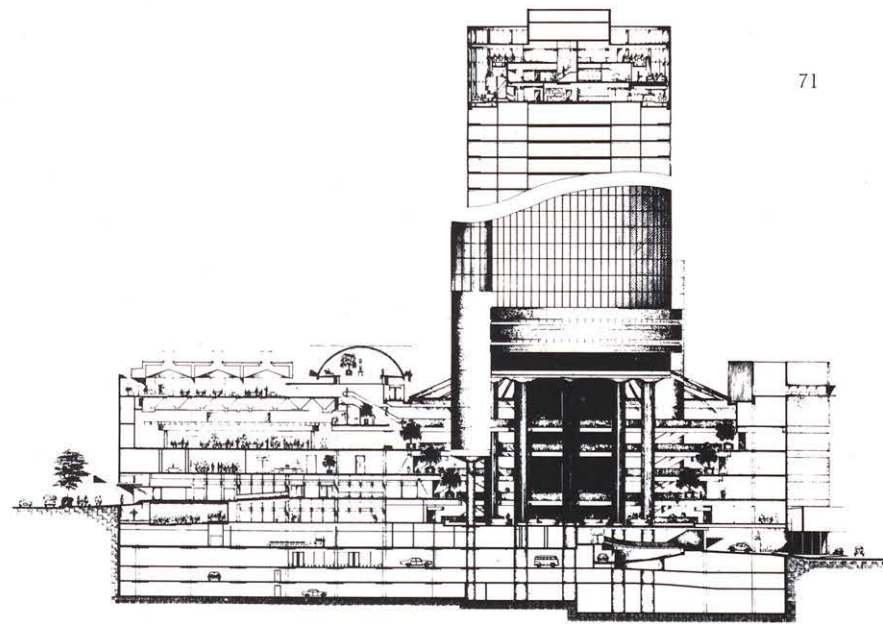


EL edificio híbrido busca localizaciones desvinculadas del centro terciario, ligadas a la emergencia de grandes infraestructuras que aseguren la vitalidad de sus galerías comerciales y su aceptación como espacio laboral y residencial: estaciones ferroviarias y metropolitanas, puntos de conexión entre redes viarias interurbanas, aeropuertos e intercambiadores de transporte aparecen de forma cada vez más precisa como lugares topográficamente privilegiados capaces de sustentar actuaciones de alta concentración. La comercialización de los derechos aéreos de algunas infraestructuras urbanas posibilita una estrecha vinculación tridimensional, la aparición del *mixed-use* como protuberancia terminal de los sistemas generales urbanos. La movilidad del trabajo arrastra así la de los demás usos y la de la idea misma de centralidad, procediéndose de forma acusada a una progresiva atomización urbana. Se define de este modo una topología desjerarquizada, no cohesiva: multicéntrica y sin estructura formal aparente, que parece ejemplificar el modelo urbano que estas construcciones tienden a constituir en las ciudades de economía terciaria.⁶

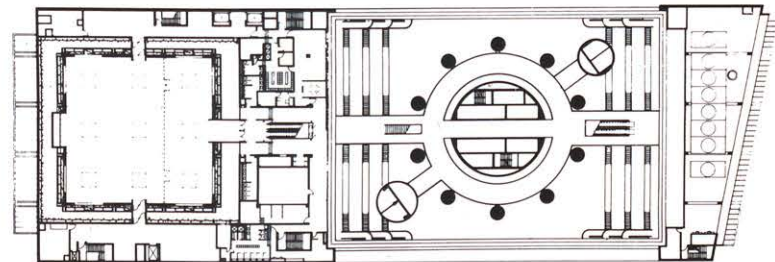
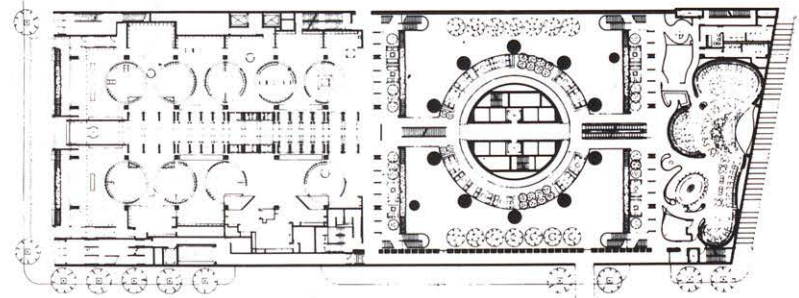
Esta atomización implica una progresiva destrucción del concepto tradicional de espacio público. El vacío que tensaba plásticamente el rascacielos moderno o el *continuum* de calles y plazas en el que se resolvía el espacio público tradicional, formaban un escenario civil que dotaba de jerarquía formal a la ciudad. Tal idea desaparece en estas experiencias. El espacio exterior deja de cumplir sus funciones urbanas tradicionales transformándose en vacío, lugar sin cualidad destinado exclusivamente a la movilidad. El espacio público queda fagocitado en el *mixed-use*, entendido cada vez con más precisión como un lugar de naturaleza estrictamente comercial, al modo que John Portman viene desarrollándolo en base a un uso intensivo del atrio en obras como el Peachtree Center (Atlanta, 1973) o el Marriott Marquis Hotel (Atlanta, 1983).

THE hybrid building seeks locations untied from the tertiary center, linked to the emergence of large infrastructures that assure the vitality of its commercial galleries and its acceptance as a work and residential space; railway and subway stations, points of connection among interurban roadway networks, airports and transportation interchanges appear in ever more precise forms as topographically privileged places capable of sustaining high-concentration interventions. The commercialization of air rights of some urban infrastructures enables a tight three-dimensional linkage, the appearance of the mixed-use as a final protuberance of the general urban systems. The mobility of the work drags along thus that of the other uses and that of the very idea of centrality, proceeding in a marked way to a progressive urban atomization. A de-hierarchized, incohesive topology is defined in this way: multicentric and without apparent formal structure, which seems to exemplify the urban model that these constructions tend to make up in cities of tertiary economy.⁶

This atomization implies a progressive destruction of the traditional concept of public space. The void that plastically tensed the modern skyscraper or the continuum of streets and plazas in which the traditional public space was resolved formed a civil scenario that gave formal hierarchy to the city. That idea disappears in these experiences. The exterior space ceases to fulfill its traditional urban functions, transforming itself into empty space, a place without quality destined exclusively for mobility. The public space is eaten up in the mixed-use, understood with more and more precision as a place of strictly commercial nature, in the style that John Portman has been developing it, based on an intensive use of the atrium in works like the Peachtree Center (Atlanta, 1973) or the Marriott Marquis Hotel (Atlanta, 1983).

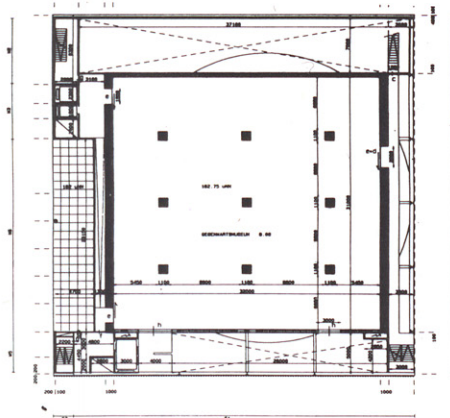
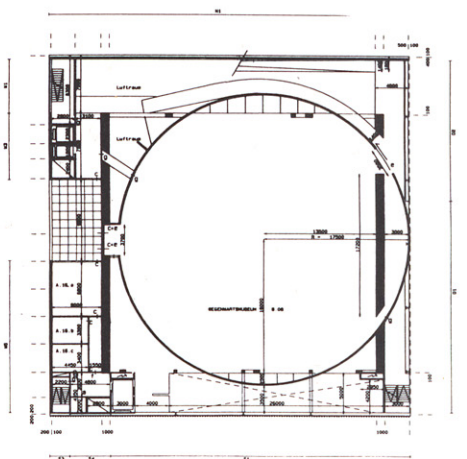
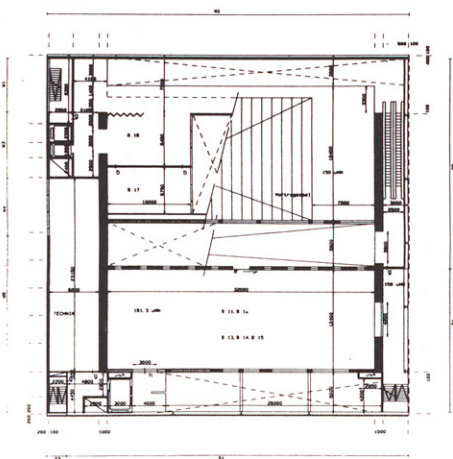
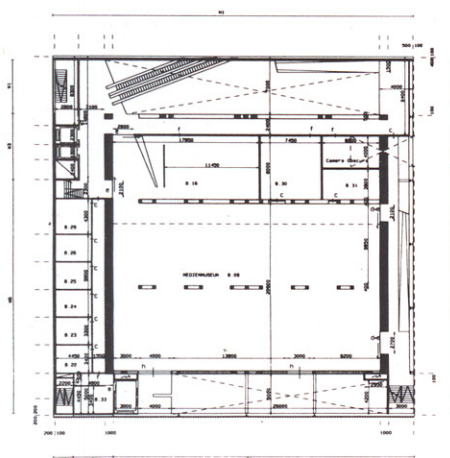
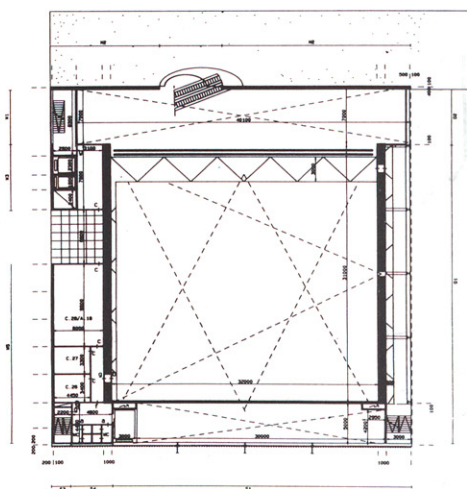
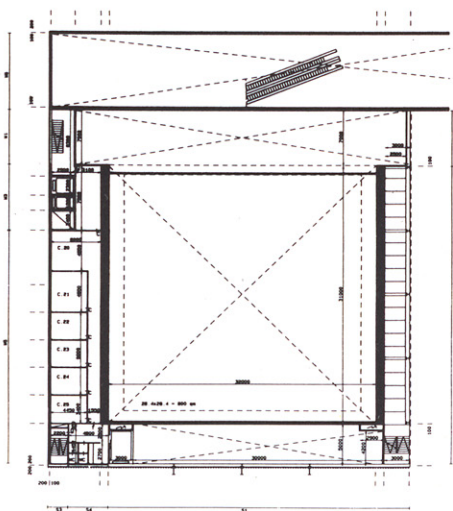
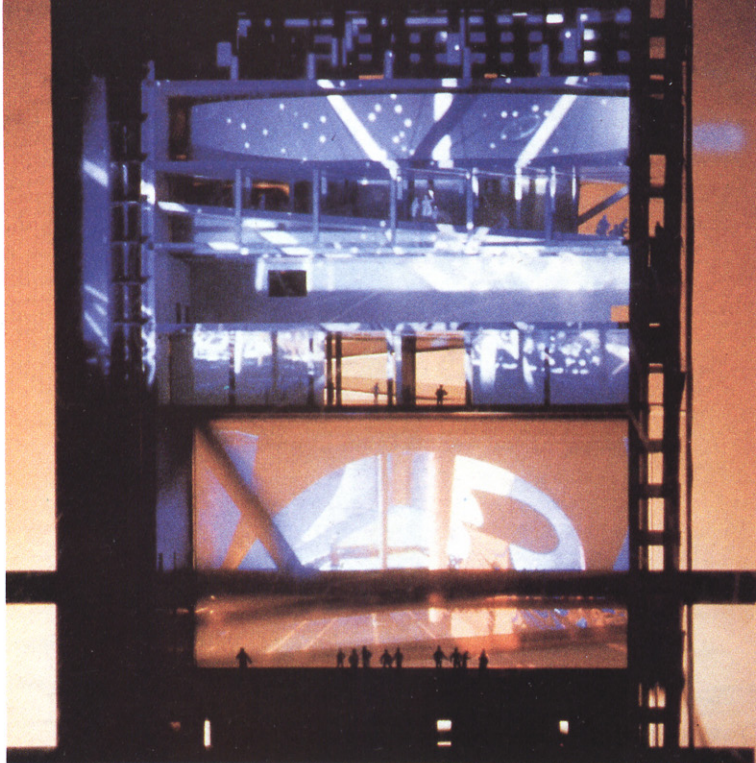
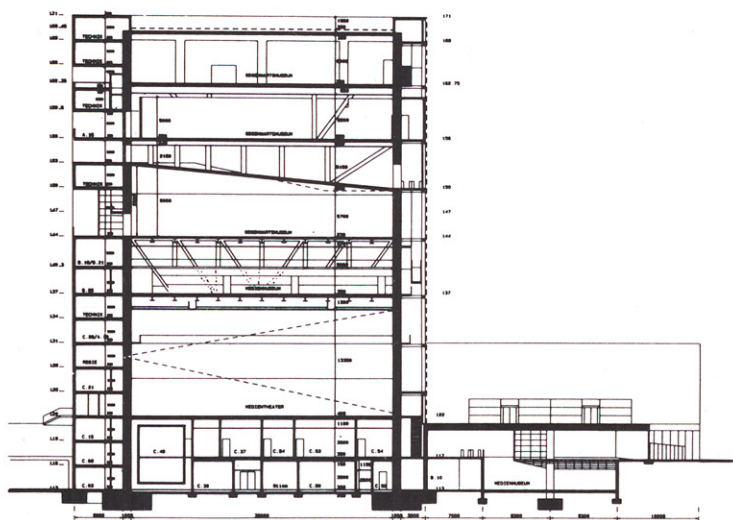


John Portman & Associates. Peachtree Center, Atlanta, 1973. Sección y plantas tipo.
 John Portman & Associates. Peachtree Center, Atlanta, 1973. Section and floor types.



EN los años ochenta toma cuerpo en Europa una estrategia análoga a la desarrollada en la ciudad americana,⁷ especialmente a través del programa topológico desarrollado por OMA en distintos concursos de gran escala, como los del Ayuntamiento de La Haya (1987), la Biblioteca de París (1989) o el Centro de Arte y de las Técnicas de la comunicación de Karlsruhe (1989). En los tres casos la complejidad del programa se resuelve con yuxtaposiciones y estratificaciones que trasladan los sistemas organizativos del *mixed-use* a tipologías públicas. La interiorización del espacio con mecanismos no estrictamente vinculados a la idea de atrio, la densa profundidad edificada, la superposición de estructuras mecánicas, públicas y privadas, caracterizan un modo de operar alejado de jerarquías funcionales y de referencias históricas; alejado también de la exhibición de los recursos técnicos que posibilitan tal ideación. Si en el Ayuntamiento estos recursos sirven para crear un paisaje autorreferencial e introvertido —un *skyline* escenográfico en el que el lenguaje prismático de la modernidad ha sido llevado a una distanciada reinterpretación—, en París el mismo recurso sirve a una idea monumental que extrapola la autonomía del espacio interior: las salas de lectura gravitan aleatoriamente dentro del magma sólido de los núcleos de servicio y áreas de almacenaje. Una idea afuncional, ahistórica, atécnica, que sitúa con precisión los límites alcanzados en la revisión topológica del espacio interior y el rascacielos.

IN the eighties a strategy analogous to that developed in the American city takes shape in Europe,⁷ especially through the topological program developed by OMA in different large-scale competitions, like those of the City Hall of The Hague (1987) or the Library of Paris (1989). In both, the complexity of the program is resolved with juxtapositions and stratifications that move the organizing systems of the mixed-use to public typologies. The interiorization of space with mechanisms not strictly linked to the idea of the atrium, the dense built depth, the superposition of mechanical structures, public and private, characterize a way of operating distanced from functional hierarchies and with historical references; distanced also from the exhibition of the technical resources that enable that concept. If in the City Hall these resources serve to create a self-referential and introverted landscape —a scenographic skyline in which the prismatic language of modernity has been brought to a distanced reinterpretation, in Paris the same resource serves a monumental idea that extrapolates the autonomy of interior space: the reading rooms gravitate randomly within the solid magma of the service nuclei and storage areas. An afunctional, ahistorical, atechanical idea, that situates with precision the limits reached in the topological revision of interior space and the skyscraper.



74 LA estratificación habrá derivado de una insólita propuesta visionaria —la Ciudad Vertical de 1924— a una práctica comercial común extendida por las ciudades americanas y puntualmente experimentada en Europa. En el trayecto habrá modificado la idea de centro urbano y por extensión la topología de la ciudad contemporánea, al menos en sus manifestaciones más radicales.

Aceptada como sistema de reintegración vital en los centros terciarios americanos, habrá mostrado su mayor afinidad con la idea de una ciudad policéntrica al modo de la Cluster City anunciada por las investigaciones del Team X en los sesenta. Su similitud con la tradición urbanística de los centros de la ciudad histórica habrá quedado matizada por la mecánica tridimensional a la que es sometido el espacio. Tres estructuras superpuestas —públicas, privadas y mecánica— definen una organización vertical autosuficiente que por ello tiende a atomizar y multiplicar la centralidad. El espacio público, antes espacio exterior, escenario civil en relación directa con los edificios, es ahora una estructura espacial estrechamente vinculada a los intercambios comerciales y a la movilidad —infraestructuras públicas—, entrelazada e interiorizada con las restantes estructuras espaciales. La movilidad del trabajo se transfiere a la residencia, a los equipamientos y servicios que lo acompañan transformando el vacío en un lugar sin cualidad.

La estratificación altera toda la concepción bidimensional de la ciudad moderna: la constitución de sus tipos por repetición vertical, la vinculación entre función y posición urbana, la relación entre vacío y lleno, el centro único, la estructura jerárquica del plano. Como hace cien años sobre el suelo de Chicago, tal alteración se produce ahora espontáneamente, como resultado de una relación entre intereses económicos e infraestructuras públicas no problematizada ni social ni profesionalmente, consecuencia de transformaciones que surgen como problemas técnicos y derivan finalmente en nuevas concepciones espaciales.

La estratificación es una mecánica organizativa capaz de alterar completamente los modelos jerárquicos y segregados con los que se interpretaba la centralidad del terciario en sus primeras formulaciones; que de hecho comienza a dar forma a una nueva topología urbana en la ciudad americana. A la par que el trabajo se hace móvil en el espacio, no demandando ni una densidad específica ni una localización segregada, el edificio híbrido crea una mecánica atomizada de centralidad que acoge y da forma simbólica a estos cambios. Y ello significa una modificación profunda de la idea de ciudad y de la idea misma de tipo, una modificación que lo es del espacio construido, público y

The stratification will have gone from an unusual visionary proposal —the Vertical City of 1924— to a common commercial practice spread through American cities and occasionally experimented in Europe. On the way idea of the urban center and by extension the typology of the contemporary city will have changed, at least in its most radical manifestations.

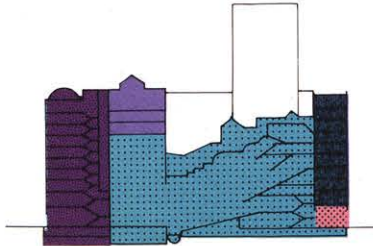
Accepted as a system of vital reintegration in American tertiary centers, it will, have shown its greater affinity with the idea of a polycentric city in the sixties. Its similarity with the city planning tradition of the centers of the historical city will have been qualified by the three-dimensional mechanics to which space is submitted. Three superposed structures —public, private, and mechanical— define a self-sufficient vertical organisation that therefore tends to atomise and multiply the centrality. The public space, before exterior apace, civil scenario in direct relation with the buildings, is now a spatial structure tightly linked to commercial interchanges and to mobility —public infrastructures—, interlinked and interiorized with the other spatial structures. The mobility of the work is transferred to the residence, to the equipment and services tht accompany it, transforming the void into a place with no character.

The stratification changes the whole bidimensional conception of the modern city; the constitution of its types by vertical repetition, the linkage between function and urban position, the relationship between emptiness and fullness, the single center, the hierarchical structure of the plan. As occurred one hundred years ago on the ground of Chicago, such a change is now occurring spontaneously, as a result of a relationship between economic interests and public infrastructure creating problems neither socially nor professionally, a consequence of transformations that emerge as technical problems and finally turn into new spatial conceptions.

Stratification is an organizational mechanism capable of completely changing the hierarchical and segregated models with which the centrality of the tertiary is interpreted in its first formularions; which in fact begins to give shape to a new urban topology in the American city. At the same time that the work makes space mobile, demanding neither a specific density nor a segregated placement, the hybrid building creates an atomized mechanism of centrality that receives and gives symbolic shape to these changes. And that means a profound modification of the idea of city and of the very idea of type, a modification of the built space, public and private, of the forms of inhabiting and perceiving space. It will nor be only the building in its positiveness —its techniques, its typological formation, its urban position— which has experienced a transformation in the period of the last four decades, but rather that which those techniques, types, and urban organizations segregate as inhabitable site: it is the

Auditorium

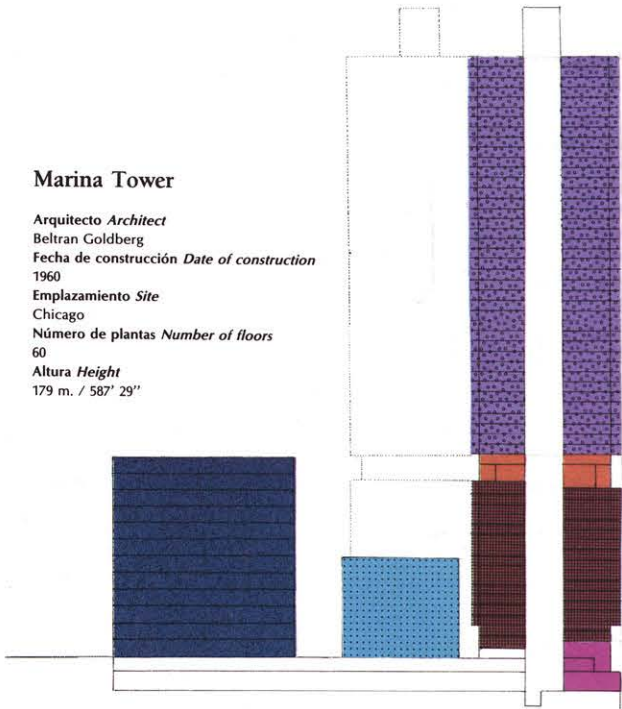
Arquitecto *Architect*
Adler & Sullivan
Fecha de construcción *Date of construction*
1890
Emplazamiento *Site*
Chicago
Número de plantas *Number of floors*
17
Altura *Height*
65 m. / 213' 26"



- Teatro *Theater*
- Hotel *Hotel*
- Viviendas *Apartments*
- Oficinas *Offices*
- Galerías comerciales *Commercial galleries*

Marina Tower

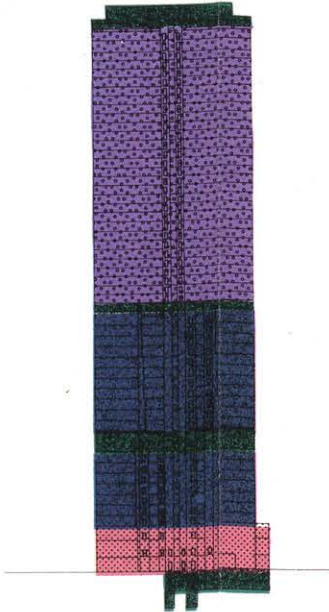
Arquitecto *Architect*
Beltran Goldberg
Fecha de construcción *Date of construction*
1960
Emplazamiento *Site*
Chicago
Número de plantas *Number of floors*
60
Altura *Height*
179 m. / 587' 29"



- | | |
|--|-----|
| Viviendas <i>Apartments</i> | 64 |
| Servicios comunes <i>Public service area</i> | 3,2 |
| Aparcamientos <i>Parkings</i> | 25 |
| Oficinas <i>Offices</i> | 5,6 |
| Embarcadero <i>Pier</i> | 0,4 |
| Sala de espectáculos <i>Auditorium</i> | 0,8 |

Olympic Tower

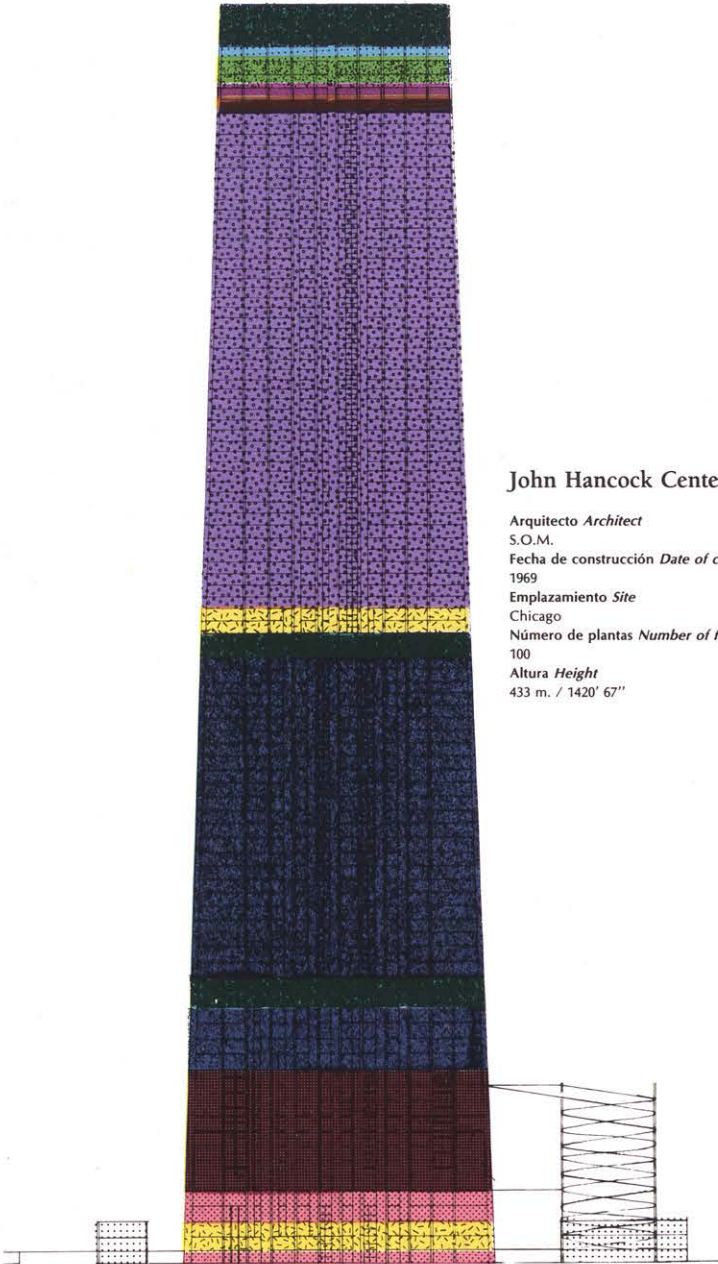
Arquitecto *Architect*
S.O.M.
Fecha de construcción *Date of construction*
1961
Emplazamiento *Site*
New York
Número de plantas *Number of floors*
55
Altura *Height*
158 m. / 518' 15"



- | | |
|--|----|
| Oficinas <i>Offices</i> | 32 |
| Viviendas <i>Apartments</i> | 52 |
| Planta técnica <i>Technical floor</i> | 9 |
| Galerías comerciales <i>Commercial galleries</i> | 7 |

John Hancock Center

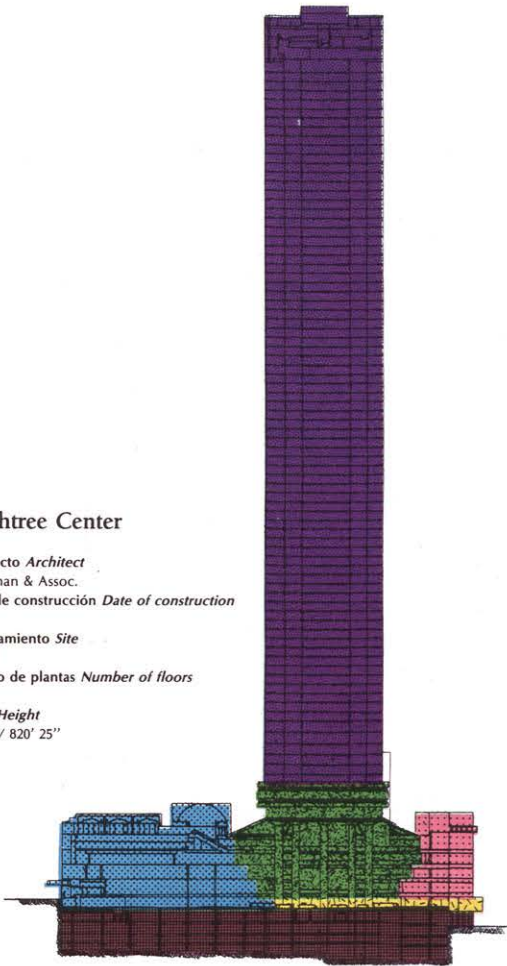
Arquitecto *Architect*
S.O.M.
Fecha de construcción *Date of construction*
1969
Emplazamiento *Site*
Chicago
Número de plantas *Number of floors*
100
Altura *Height*
433 m. / 1420' 67"



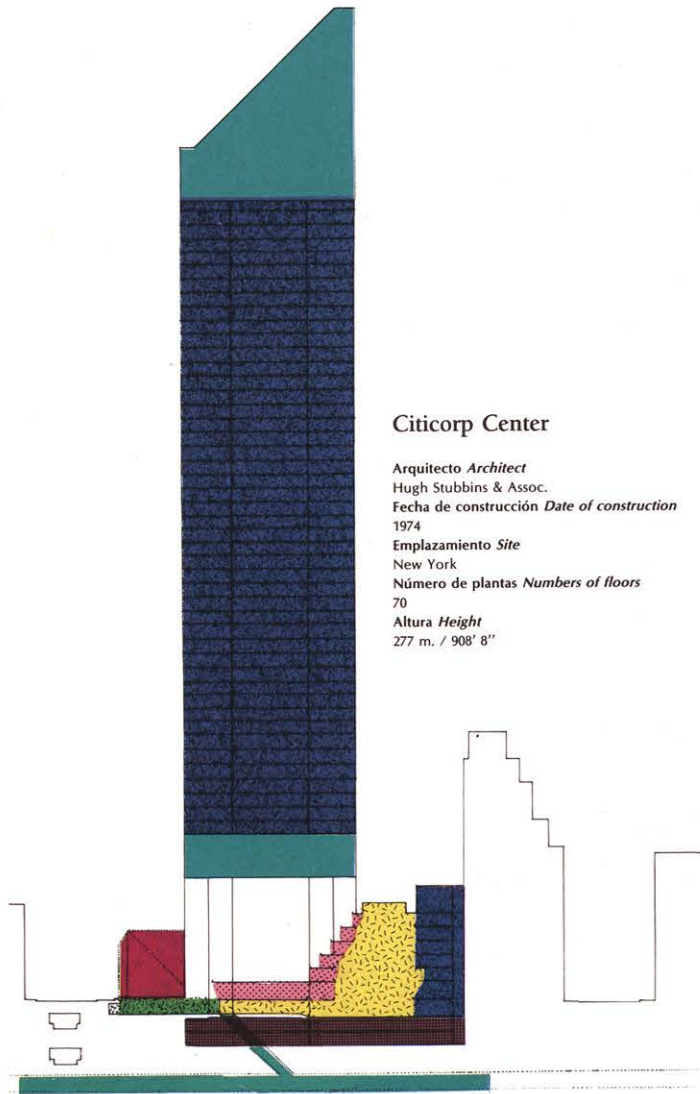
- | | |
|--|------|
| Viviendas <i>Apartments</i> | 46,7 |
| Oficinas <i>Offices</i> | 27,2 |
| Aparcamientos <i>Parkings</i> | 7,9 |
| Planta técnica <i>Technical floor</i> | 4,9 |
| Vestibulo <i>Lobby</i> | 3,9 |
| Galerías comerciales <i>Commercial galleries</i> | 2,9 |
| Restaurante <i>Restaurants</i> | 2 |
| Salas de espectáculos <i>Auditoriums</i> | 1 |
| Observatorio <i>Observatory</i> | 1 |
| Alquiler T.V. <i>T.V. Rental</i> | 0,94 |

Peachtree Center

Arquitecto *Architect*
J. Portman & Assoc.
Fecha de construcción *Date of construction*
1973
Emplazamiento *Site*
Atlanta
Número de plantas *Number of floors*
91
Altura *Height*
250 m. / 820' 25"



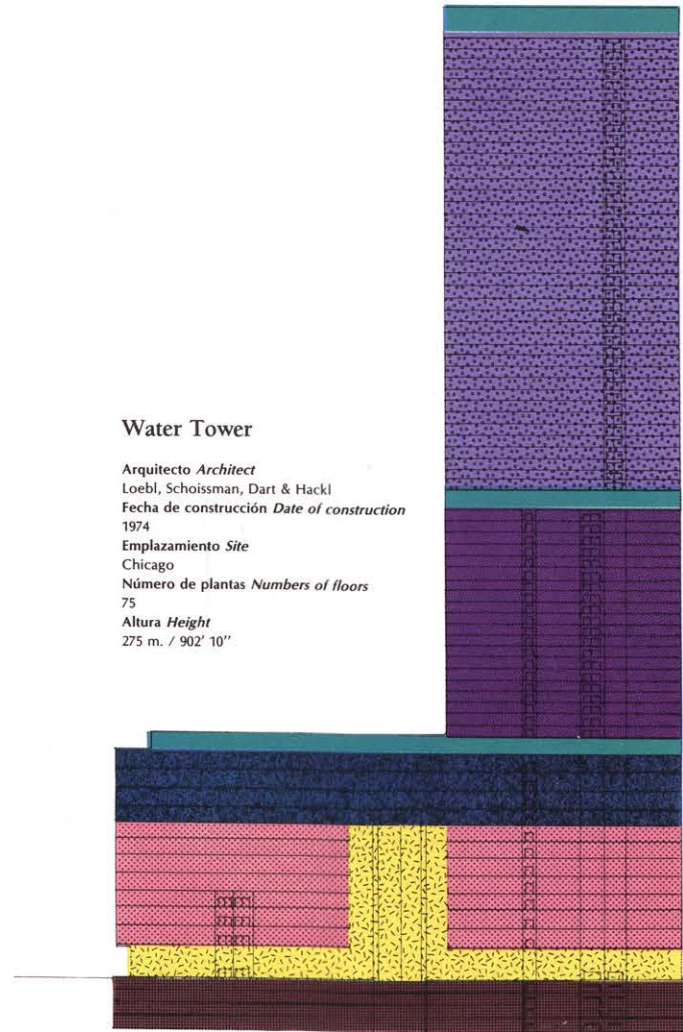
- | | |
|--|----|
| Hotel <i>Hotel</i> | 77 |
| Aparcamientos <i>Parkings</i> | 10 |
| Galerías comerciales <i>Commercial galleries</i> | 6 |
| Restaurante <i>Restaurants</i> | 4 |
| Sala de espectáculos <i>Auditoriums</i> | 2 |
| Vestibulo <i>Lobby</i> | 1 |



Citicorp Center

Arquitecto *Architect*
Hugh Stubbins & Assoc.
Fecha de construcción *Date of construction*
1974
Emplazamiento *Site*
New York
Número de plantas *Numbers of floors*
70
Altura *Height*
277 m. / 908' 8"

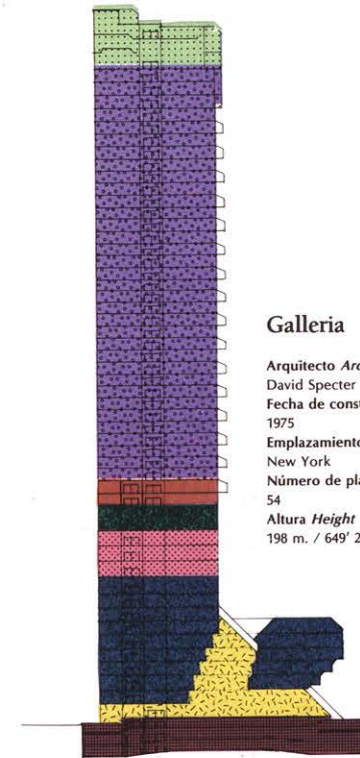
Oficinas <i>Offices</i>	92
Galerías comerciales <i>Commercial galleries</i>	4
Vestibulo <i>Lobby</i>	1
Iglesia <i>Church</i>	3
Planta técnica <i>Technical floor</i>	
Aparcamientos <i>Parkings</i>	
Metro <i>Subway</i>	
Restaurante <i>Restaurants</i>	



Water Tower

Arquitecto *Architect*
Loebl, Schoissman, Dart & Hackl
Fecha de construcción *Date of construction*
1974
Emplazamiento *Site*
Chicago
Número de plantas *Numbers of floors*
75
Altura *Height*
275 m. / 902' 10"

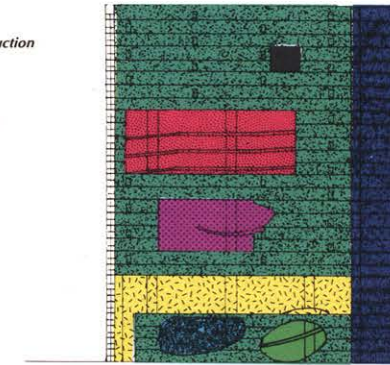
Viviendas <i>Apartments</i>	43
Oficinas <i>Offices</i>	9
Hotel <i>Hotel</i>	21
Planta técnica <i>Technical floor</i>	2
Vestibulo <i>Lobby</i>	2
Aparcamientos <i>Parkings</i>	8
Galerías comerciales <i>Commercial galleries</i>	15



Galleria

Arquitecto *Architect*
David Specter
Fecha de construcción *Date of construction*
1975
Emplazamiento *Site*
New York
Número de plantas *Numbers of floors*
54
Altura *Height*
198 m. / 649' 24"

Oficinas <i>Offices</i>	15
Viviendas <i>Apartments</i>	61
Servicios comunes <i>Public service area</i>	4
Planta técnica <i>Technical floor</i>	1
Vestibulo <i>Lobby</i>	5
Aparcamientos <i>Parkings</i>	2
Galerías comerciales <i>Commercial galleries</i>	7
Ático <i>Penthouse</i>	5



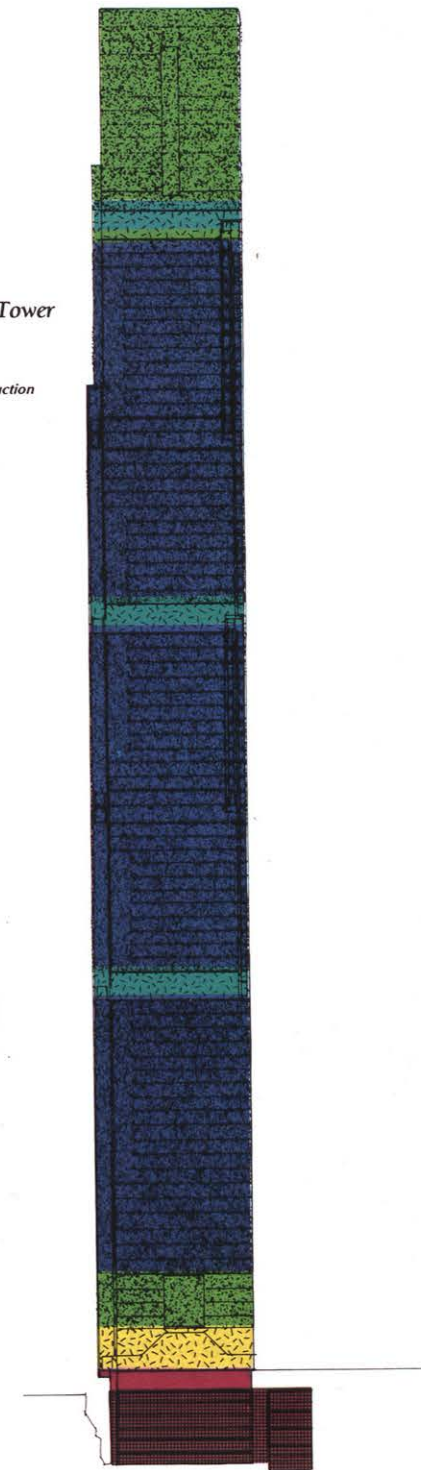
Biblioteca Nacional National Library

Arquitecto *Architect*
O.M.A.
Fecha de construcción *Date of construction*
1989
Emplazamiento *Site*
París, Francia
Número de plantas *Numbers of floors*
30
Altura *Height*
100 m. / 328' 3"

Almacenaje de libros <i>Book storage</i>	68,84
Sala de lectura <i>Lecture Hall</i>	3,7
Sala de revistas <i>Magazine room</i>	3,34
Sala de investigadores <i>Research Facilities</i>	1,4
Sala de cine <i>Movie Theater</i>	0,76
Sala de conferencias <i>Conference Hall</i>	0,6
Vestibulo <i>Lobby</i>	3,0
Oficinas <i>Offices</i>	19,54

Torre de oficinas Office Tower

Arquitecto *Architect*
Jean Nouvel
Fecha de construcción *Date of construction*
1989
Emplazamiento *Site*
París, Francia
Número de plantas *Number of floors*
91
Altura *Height*
340 m. / 1115' 21"



Oficinas <i>Offices</i>	65
Vestibulo <i>Lobby</i>	6
Restaurante <i>Restaurants</i>	18
Planta técnica <i>Technical floor</i>	2
Aparcamientos <i>Parkings</i>	8
Sala de conferencias <i>Conference Hall</i>	1

privado, de las formas de habitar y percibir el espacio. No será sólo el edificio en su positividad —sus técnicas, su conformación tipológica, su posición urbana— lo que haya experimentado una transformación en el arco de las cuatro últimas décadas, sino aquello que esas técnicas, tipos y organizaciones urbanas segregan como lugar habitable: es la topología del espacio construido y de la ciudad moderna lo que en última instancia queda desbordado por la experiencia de la construcción en altura.

typology of the built space and of the modern city which in the last instance is overcome by the experience of high-rise constructions.

¹ Véase a este respecto Fenton, Joseph: *Hybrid Buildings* Pamphlet Architecture n.º 11, Nueva York, San Francisco, 1985. También Koolhaas, R.: *Delirious New York: A Retroactive manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, Nueva York, 1978 y Leeuw, Thomas A. P. van: *The Skyward trend of thought*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1988.

² La Villa Savoya proponía una relación con el territorio cuyo modelo último había sido explorado en la escala gigante del rascacielos cruciforme. La procesión nietzscheana del cruciforme —elevación, dominio, soledad— se transfirió a la escala mínima de la vivienda unifamiliar, inaugurando una concepción topológica que cristalizó más tarde en la propuesta de la Ciudad Jardín Vertical. Esta, igualmente, era deudora directa de la investigación sobre la oficina, siendo las primeras Unidades de Habitación derivaciones literales del rascacielos cartesiano (proyecto del Bastión Kellermann, 1932). Posteriormente Le Corbusier volverá a establecer vinculaciones precisas entre el rascacielos y el bloque residencial comprobables en la nítida dependencia figurativa de la Unidad de Habitación de Marsella respecto al rascacielos lenticular de Argel. No por casualidad la casa Farnsworth repite la disposición topológica de la Villa Savoya. Y aunque esta disposición tuviese específicos motivos funcionales, el bloque residencial colectivo reproducía el programa de la casa Farnsworth en organizaciones verticales incluso con mayor naturalidad que en el caso de Le Corbusier, ya que en Mies el espacio residencial o de trabajo fue siempre horizontal. No así, desde la casa Citrohan, en el primero.

³ La incorporación del medio natural a esta idea de metrópolis, brutalmente desaparecido en la Ciudad Vertical (y por ello tan lejana en calidad espacial a la Ciudad Verde), desplazará su interés hacia la experimentación sobre hipótesis de baja densidad y la disolución de las fronteras campo—ciudad. Pero aún en éstas, la propuesta del Mischbebaug —edificación mixta residencial— será no sólo una lúcida contestación a la querealla casas altas—casa bajas sino también una traducción extensiva de la propuesta de superposición de la Ciudad Vertical transmutada en yuxtaposición horizontal. Véase Grassi, G.: *Introduzione a Ludwig Hilberseimer*, en Hilberseimer, L.: *Un'idea di Piano*, Marsilio Editori, Padua, 1967. Edición en castellano: "Introducción a Ludwig Hilberseimer", *La arquitectura como oficio y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, págs. 48-59.

⁴ El Rockefeller Center —la única obra coetánea que Le Corbusier admira sin reservas— pone fin a la repetición como mecanismo de organización en su Ciudad de los Negocios: el rascacielos pasa a ser pensado ya de forma definitiva en su singularidad, pero también como foco puntual de un conjunto que establece una escala de mediación entre él y la ciudad antigua. El rascacielos de Argel perderá definitivamente la isotropía y repetitividad de sus anteriores propuestas y reproducirá incluso la posición en quilla que caracteriza al RCA al igual que sus accesos, organización de tráfico verticales y organización en planta.

⁵ Véase Jacobs, J.: *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, Nueva York, 1961. Edición en castellano: *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Península, Madrid, 1967.

⁶ En esta dirección se han desarrollado las potencias del mixed-use en la última década, coincidiendo con su extensión como tipología comercial no sólo en Nueva York o Chicago sino también, y de forma significativa, en gran parte de las ciudades de tamaño medio de Estados Unidos. Ciudades como Atlanta ejemplifican esta diseminación de centralidad que implica la desaparición de la idea de continuum edificado y una mayor extensión de la ciudad sobre el territorio. Esta ciudad no planificada, con tres millones de habitantes, fundada en 1844, tiene hoy un radio aproximado de treinta kilómetros, pero no puede hablarse estrictamente de centro y periferia sino exclusivamente de perímetro, recogiendo una acertada expresión de R. Koolhaas: actuaciones mixtas de alta densidad con usos diversificados —residencia, trabajo, ocio, cultura— se alternan con áreas

¹ See in this regard Joseph Fenton, *Hybrid Buildings*, Pamphlet Architecture n.º 11, New York, San Francisco, 1985. Also Koolhaas, R.: *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, New York, 1978, and Thomas A. F. van Leeuwen. *The Skyward Trend of Thought*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1988.

² The Savoye House proposed a relationship with the territory whose last model had been explored on the giant scale of the cruciform skyscraper. The Nietzschean procession of the cruciform —elevation, power, solitude— was transferred to the minimal scale of the single-family home, inaugurating a typological conception that crystallized later in the proposal of the Vertical Garden City. This, likewise, owes directly to research on the office, being the first unités d'habitation, literal derivations of the Cartesian skyscraper (project of the Kellerman Bastion, 1932). Later Le Corbusier will return to establishing precise links between the skyscraper and the residential block, testable in the neat figurative dependence of the unité d'habitation of Marseille with respect to the lenticular skyscraper of Algiers. Not accidentally, the Farnsworth house repeated the typological arrangement of the Savoye House. And although this arrangement has specific functional motives, the collective residential block reproduced the program of the Farnsworth house in vertical organizations with even greater naturalness than in the case of Le Corbusier, since in Mies residential or work space was always horizontal. Not so, from the Citrohan house, in the former.

³ The incorporation of the natural environment in this idea of metropolis, brutally eliminated in the Vertical City (and therefore so far in spatial quality from the Green City), will shift its interest toward experimentation on the hypothesis of low density and the dissolution of country-city borders. But even in these, the proposal of the Mischbebaug —mixed residential building— will be not only a lucid response to the tall houses-low houses controversy but also an extensive translation of the proposal of superposition of the Vertical City transmuted into horizontal juxtaposition. See G. Grassi, "Introduzione a Ludwig Hilberseimer", in L. Hilberseimer, *Un'idea di Piano*, Marsilio Editori, Padua, 1967. Spanish edition: "Introducción a Ludwig Hilberseimer", *La arquitectura como oficio y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, pp. 48-59.

⁴ Rockefeller Center —the only contemporary work that Le Corbusier admired without reservations— put an end to repetition as a mechanism of organisation in his City of Business: the skyscraper passes to being thought of already in a definitive way in its singularity, but also as an occasional focus of a group that establishes a scale of mediation between him and the old city. The Algiers skyscraper will definitively lose the isotropy and repetitiveness of his previous proposals and will even reproduce the keel-like position that characterizes the RCA, like its entries, organization of vertical traffic, and organization in plan.

⁵ See J. Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York, 1961. Spanish edition: *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Península, Madrid, 1967.

⁶ In this direction the potentials of the mixed-use have been developed in the last decade, coinciding with its spreading as commercial typology not only in New York or Chicago but also, in a significant way, in a great number of medium-sized cities in the United States. Cities like Atlanta exemplify this dissemination of centrality that the disappearance of the idea of built continuum implies and a greater spreading of the city on the territory. This unplanned city, with three million inhabitants, founded in 1864, has today an approximate radius of thirty kilometers, but one cannot speak strictly of center and periphery but rather exclusively of perimeter, using the accurate expression of R. Koolhaas: mixed interventions of high density with diversified uses —residence, work, leisure, culture— alternate with untouched areas without gravitating in turn on any historical center. Rem Koolhaas currently is preparing a study on Atlanta and other cities under the title, *The Contemporary City*. Some reflections of this work are based on the paper of Joan Busquets in the course *Contemporary Architecture*, directed by J. L. Mateo in the city of Santander in the summer of 1988. Also see E. Zwingle, "Atlanta, Energy and Optimism in the New South", *National Geographic*, July 1988, where social questions and the forms that racial and class segregations adopt in this urban model are dealt with.

intocadas sin gravitar en torno a ningún centro histórico. Rem Koolhaas prepara actualmente un estudio sobre Atlanta y otras ciudades bajo el título *La Ciudad Contemporánea*. Algunas reflexiones de este trabajo están basadas en la ponencia de Joan Busquets en el curso *Arquitectura Contemporánea*, dirigido por J. L. Mateo en la ciudad de Santander en el verano de 1988. Véase también Zwingle, E.: "Atlanta, Energy and Optimism in the New South", *National Geographic*, julio 1988, donde se tratan cuestiones sociales y las formas que adoptan segregaciones raciales y de clase en este modelo urbano.

⁷ Habría que desarrollar un capítulo aparte sobre las formas que adopta la densidad en Japón. Tan sólo conviene apuntar aquí cómo paradójicamente el contexto más denso no conduce literalmente a la gran escala sino a la trivialización de la escala como problema de arquitectura.

Miniaturización y atomización; diseminación y aleatoria yuxtaposición; agilidad en la sustitución y transformación; hipersignificación mediante el uso de técnicas de reclamo, son las demandas que pasan de ser un apoyo circunstancial a metodología concreta del proyecto.

Aquí, las grandes construcciones multiuso, dinosaurios que anticipan una nueva era, se despedazan para exponer toda su superficie a la fruición del consumidor.

⁷ It will be necessary to prepare a separate chapter on the forms which density adopts in Japan. It is only necessary to point out here how paradoxically the densest context does not lead literally to the grand scale but to the trivialization of the scale as a problem of architecture.

Miniaturization and atomization; dissemination and contingent juxtaposition, agility in the replacement and transformation, hypersignification by means of the use of advertising techniques, are the demands which go from being a circumstantial support to a specific methodology of the project.

Here, the major multi-use constructions, dinosaurs which anticipate a new era, are broken down in order to exhibit their entire surface to the enjoyment of the consumer.

BIBLIOGRAFÍA/BIBLIOGRAPHY

Ábalos, I. y Herreros, J. "La Ciudad Estratificada". *Arquitectura Viva*, nº 6, junio 1989, págs. 8-11.

Beedle, L. S. editor: *Second Century of the Skyscraper*, Council on Tall Buildings and Urban Habitat, Van Nostrand Reinhold Company, Nueva York, 1988.

Hilberseimer, L. *The New City*, Paul Theobald, Chicago, 1944.

Hilberseimer, L. *The New Regional Pattern*, Paul Theobald, Chicago, 1949.

Hilberseimer, L. *Entfaltung Einer Planungsidee*, Ulstein, Berlín, 1963. Edición consultada: *Un'idea di piano*, Marsilio Editori, Padua, 1967.

Jacobs, J. *The Death and Life of Great American Cities*, Random House Inc., Nueva York, 1961. Edición en castellano: *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Ediciones Península, Madrid, 1967.

Koolhaas, R. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, Nueva York, 1978.

Ministry of transport: *Traffic in Towns (The Buchanan Report)*, Her Majesty's Stationery Office, Londres, 1963.

Redstone, L. G. *The New Downtowns*, McGraw Hill, Nueva York, 1976.

Secchi, B. "Oportunities in Urban Voids", *Casabella* 503, junio 1984, págs. 18-34.

Smithson, A. editor: *Team 10 Primer*, Studio Vista Limited, London, 1968.

Smithson, A. + P. *Urban Structuring*, Latimer New Dimension, Londres, 1967.

SOM "John Hancock Center, Chicago", *The Architectural Review*, Abril 1972, págs. 203-210.

Stephens, S. "Microcosmos of Urbanity", *Progressive Architecture*, diciembre 1975, págs. 31-51.

Zeidler, E. H. *Multi-Use Architecture*, Karl Krämer, Stuttgart, 1983. Edición en castellano: *Arquitectura Plurifuncional en el Contexto Urbano*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

Zwingle, E. "Atlanta, Energy and Optimism in the New South", *National Geographic*, julio 1988.

Dallas/Fort Worth, Texas 1991 Sectores espiroidales

Dallas/Fort Worth, Texas, 1991 Spiroid Sectors

STEVEN HOLL

La protegida pradera de Texas se estructura en sectores, concentrando vivienda, trabajo y actividades de recreo. Los futuros residentes son transportados a los nuevos sectores urbanos desde el aeropuerto Dallas/Fort Worth, a través de trenes de alta velocidad.

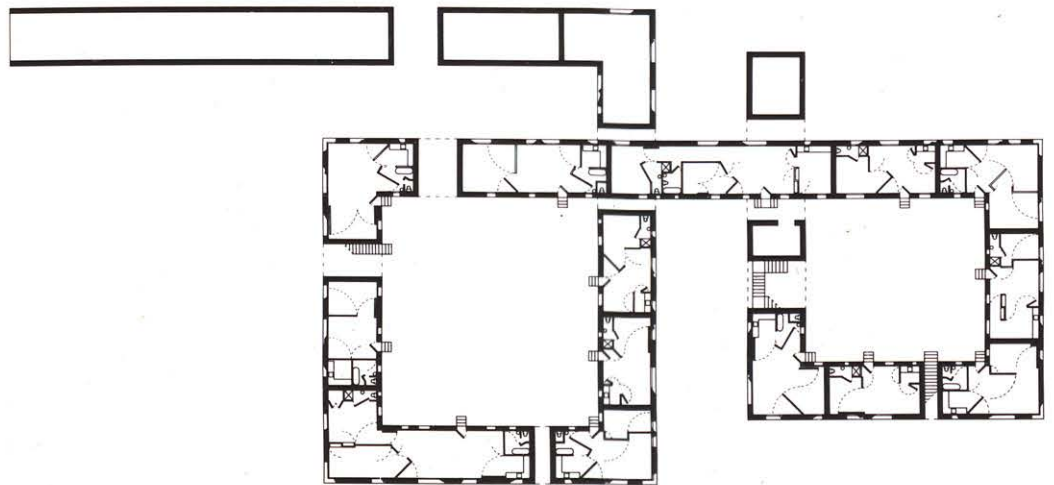
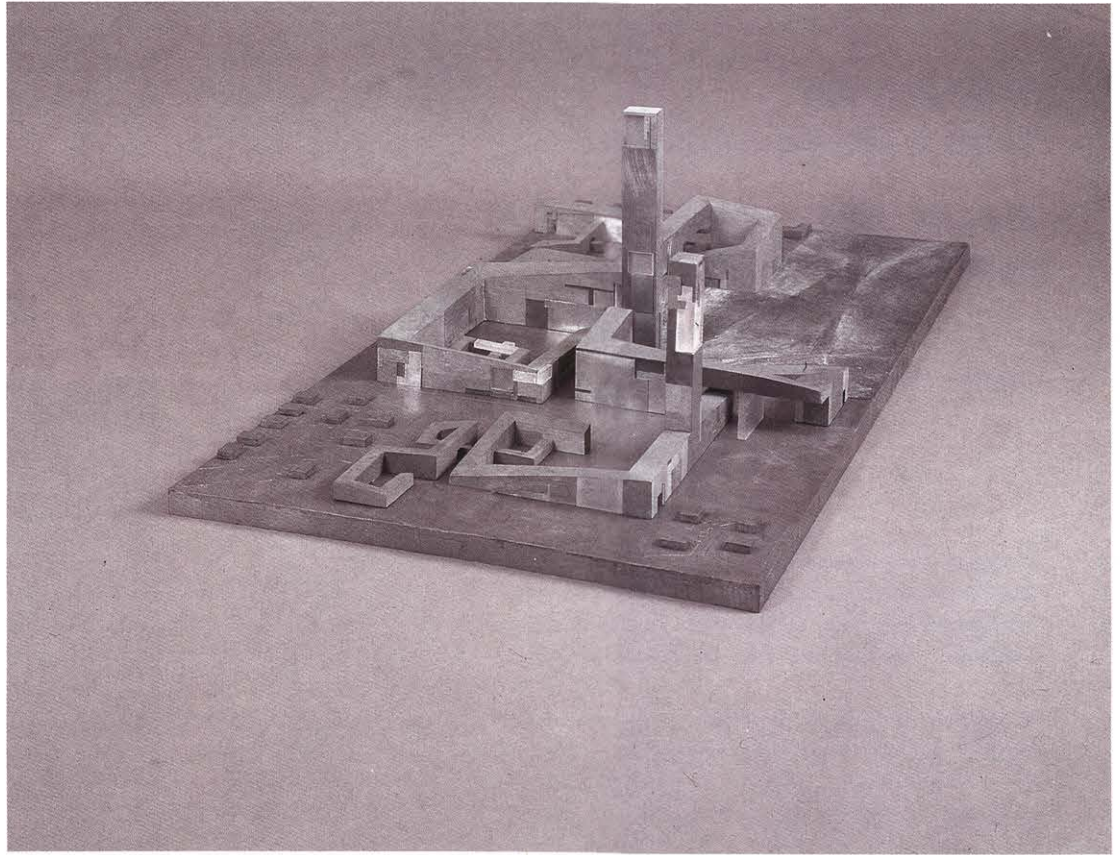
Una nueva jerarquía de espacios públicos está rodeada por estructuras entrelazadas en un espacio continuo, creando distintas morfologías. Varios pasajes públicos a lo largo de la cubierta forman un plano de movimiento que refuerza la relación de interconexión entre los espacios de los distintos sectores.

Las estructuras en espiral contienen una mezcla de macro-programas: estaciones de transporte público, centros de salud, cines y galerías, conectados tanto horizontal como verticalmente. Los micro-programas de actividades domésticas, se sitúan en estructuras menores adyacentes. Las espirales de menor tamaño forman un patio de viviendas de bajo presupuesto construidas experimentalmente a base de muros finos/densos.

Protected Texas prairie is framed by new sectors that condense living, working and recreational activities. Future residents are transported to new town sectors by a high-speed MAGLEV transit from the Dallas/Fort Worth Airport.

A new heirarchy of public spaces is surrounded by armatures knotted in a continuous space, forming morphology. Various public passages along the roof afford a shifting ground plane, invigorating the interconnected experience of the sector's spaces.

The coiling armatures contain a hybrid of macro programs: public transit stations, health clubs, cinemas, and galleries, with horizontal and vertical interconnected transit. Micro programs of domestic activities are in smaller adjacent structures. The smallest spyroids form low-cost courtyard housing in experimental thin/thick wall construction.



Phoenix, 1989

Barras espaciales retenedoras

Phoenix, 1989

Spatial Retaining Bars

STEVEN HOLL

El aspecto más destacado de la historia de Phoenix es la misteriosa desaparición de la civilización india Hohokum después de 1.000 años de cultivo continuado del valle con 250 millas de canales de 30 pies.

Situadas en la periferia de Phoenix, una serie de "barras espaciales retenedoras" constituyen un borde a la ciudad, un comienzo al desierto. Cada estructura inscribe un espacio de 180 pies elevándose para servir de marco a las vistas de las montañas lejanas y del desierto.

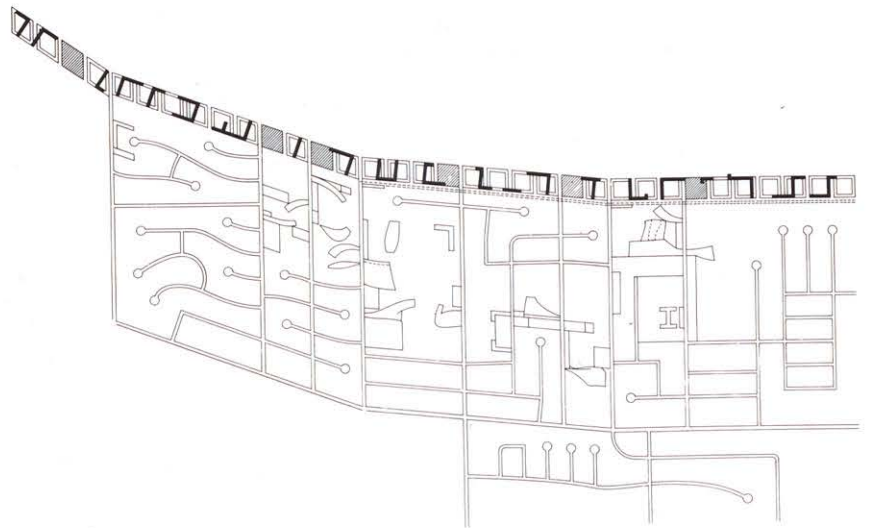
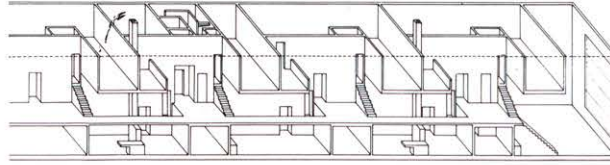
Las áreas residenciales a modo de *lofts*, situadas en los brazos superiores, cuelgan en aislamiento silencioso, creando un nuevo horizonte donde observar el amanecer y anoecer en el desierto. La vida de la comunidad se potencia al entrar y salir gradualmente a través de patios. El trabajo se dirige electrónicamente desde galerías contiguas a las viviendas. Los centros culturales están suspendidos en estructuras abiertas.

Las secciones de 30 pies por 30 pies del edificio actúan como vigas huecas de hormigón armado. Los exteriores son de hormigón pigmentado, estando los laterales de los brazos pulidos con un brillo intenso. Por la mañana y por la noche el sol rojo del desierto ilumina estos laterales, pareciendo "una luz colgada del cielo", después de haberse reflejado en el agua de los canales Hohokum.

The most prominent aspect of the history of Phoenix is the mysterious disappearance of the Hohokum Indian civilization after 1000 years of continuous cultivation of the Valley with 250 miles of 30 foot canals.

Sited on the periphery of Phoenix, a series of spatial retaining bars infer an edge to the city, a beginning to the desert. Each structure inscribes a 180-foot space while rising to frame views of the distant mountains and desert.

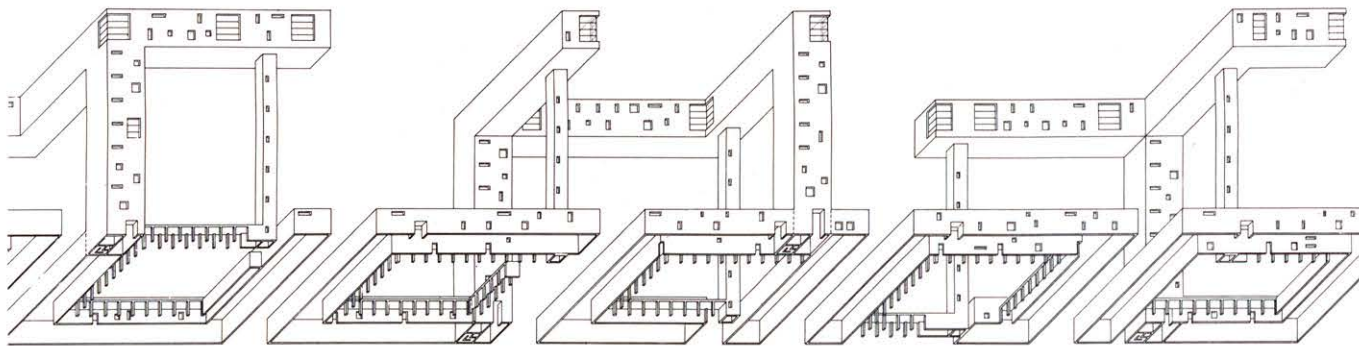
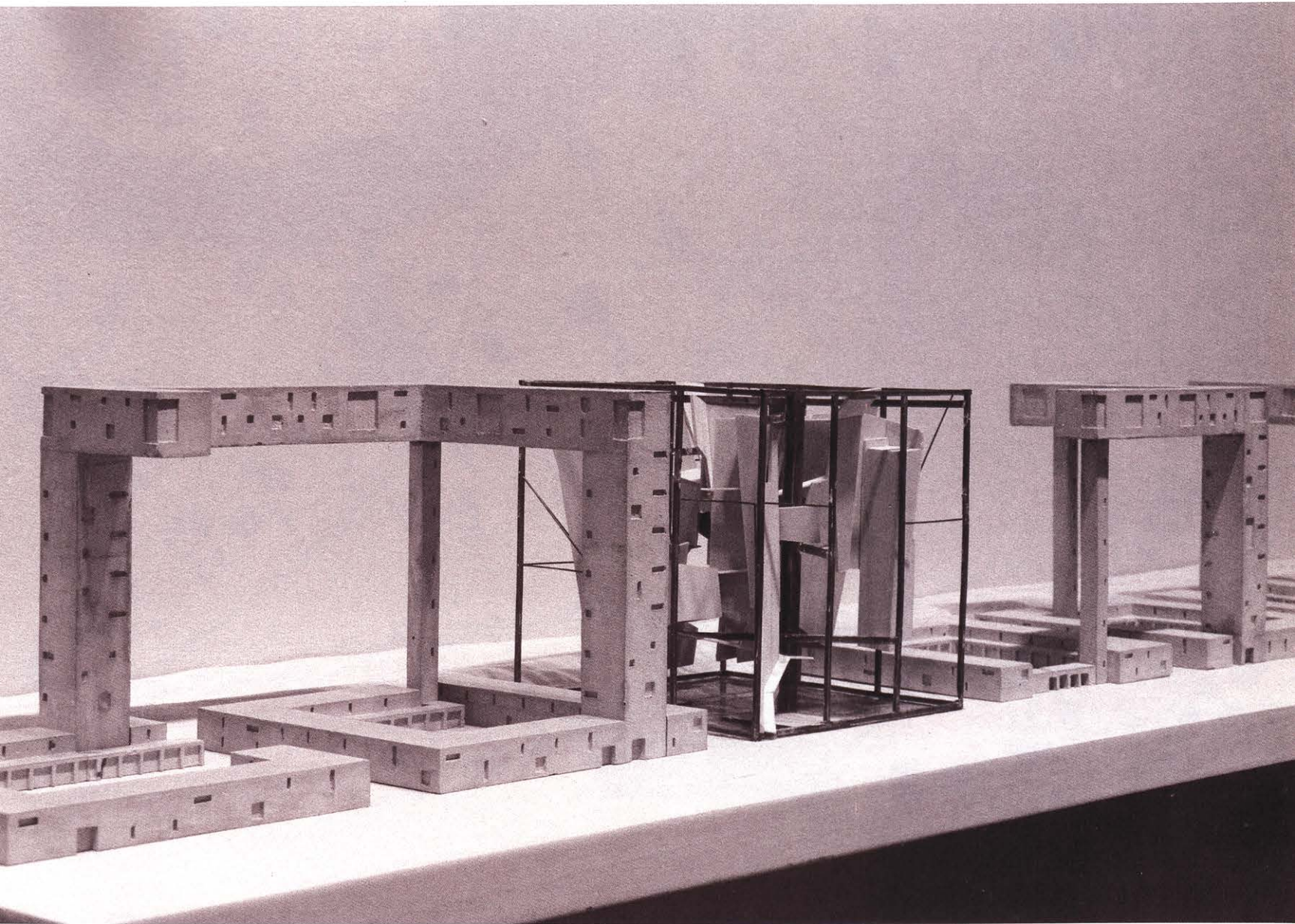
The loft-like living areas in the upper arms hang in silent



isolation, forming a new horizon with views of the desert sunrise and sunset. Communal life is encouraged by entrance and exit through courtyards at grade. Work is conducted electronically from loft-spaces adjoining dwellings. Cultural facilities are suspended in open-frame structures.

The 30 by 30 foot building sections act as reinforced concrete hollow beams. Exteriors are of pigmented

concrete with the undersides of the arms polished to a high gloss. In the morning and evening these undersides are illuminated by the red desert sun; a hanging apparition of light once reflected by the water of Hohokum canals.





Atlanpole, Nantes

Atlanpole, Nantes

HANS KOLLHOFF

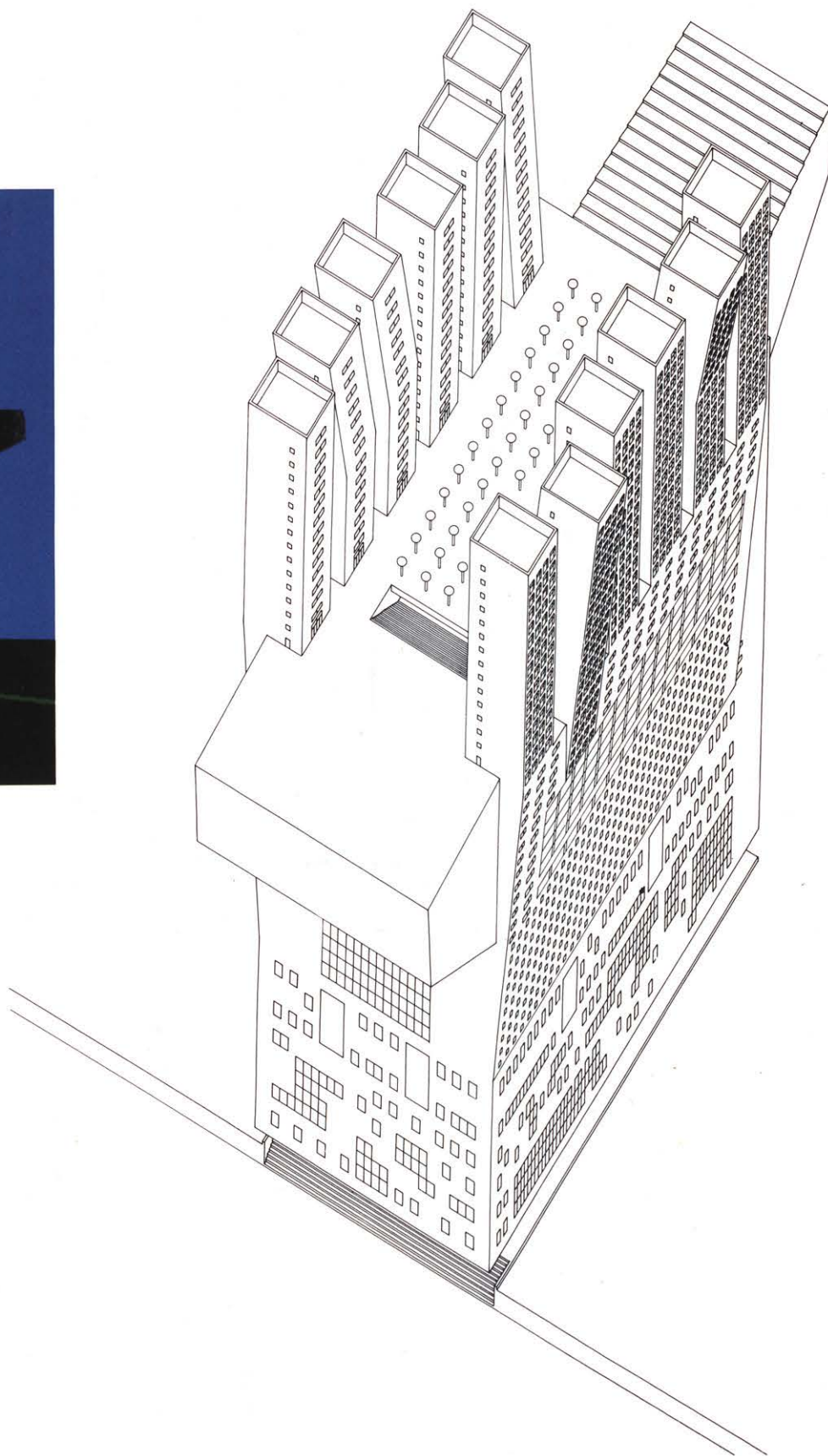
La ciudad del futuro será apreciada por su capacidad de ofrecer una concentración de espacios vitales que puedan ser utilizados simultáneamente.

Cualquier trabajador de un laboratorio o de una industria podrá alcanzar en pocos minutos su pista de tenis o su casa. Sentado en su terraza podrá contemplar el paisaje, sabiendo que en sólo cinco minutos puede estar en un auditorio, sala de fiestas o en un restaurante propios de la gran ciudad. La oferta de actividades es ilimitada, y en cualquier momento puede decidirse por una de ellas. Las nuevas tecnologías permiten mezclar vida privada y trabajo. La diferenciación de espacios vitales pierde su significado. Los límites a los que estamos acostumbrados entre distintas actividades y profesiones se confunden. En contra de la tendencia a la especialización

profesional, aparece ahora una mayor necesidad de relaciones personales más relajadas, tanto en el ámbito del trabajo como en el privado.

Por eso nos imaginamos el centro de comunicaciones Atlanpole como una gran casa que concentra en ella la energía de toda una ciudad, encontrándose solitaria en mitad de la naturaleza. Una máquina en el Erdre (afluente del Loire) un satélite de la ciudad de Nantes.

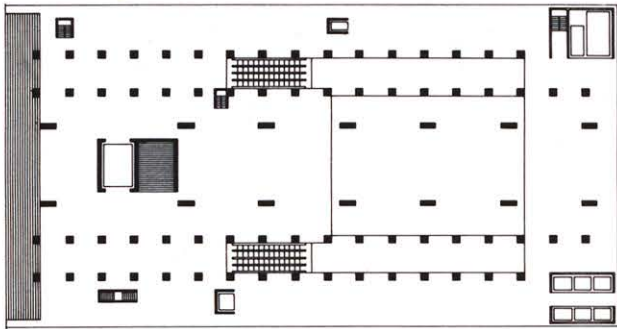
The city of the future will be measured according to its immediate potential to have available living space. Those working in research labs or in industrial buildings reach their tennis court and their homes in a matter of



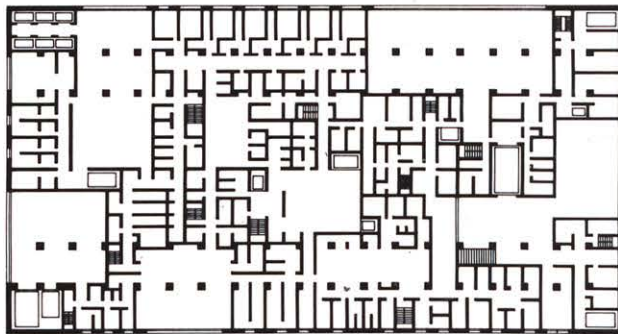
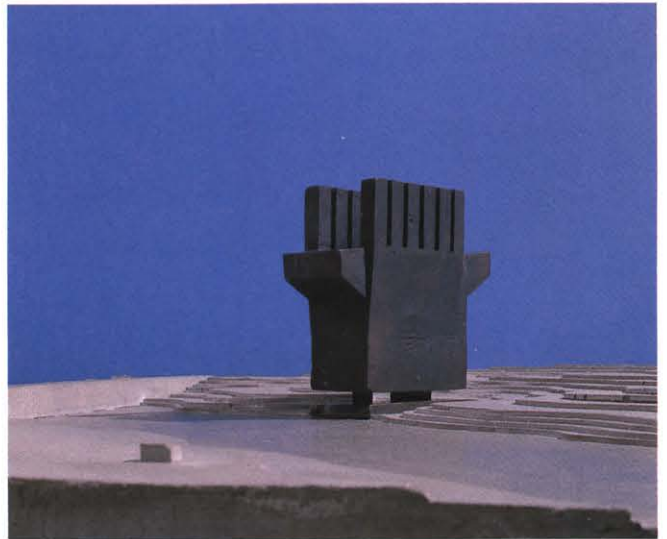
minutes. They sit at a street cafe, contemplating the distant landscape knowing that in five minutes they can be seated in the concert hall of a major city, in a ball room or in a restaurant. They have an unlimited range of possibilities to engage in different activities and they can also make a last minute decision.

New technologies make possible to live and work at the same time. The segmentation of life areas is losing its meaning. The borders between the professional field and the areas of activity are also mixed. The tendency to professional specialization also demands spontaneous personal contact even in the private sphere.

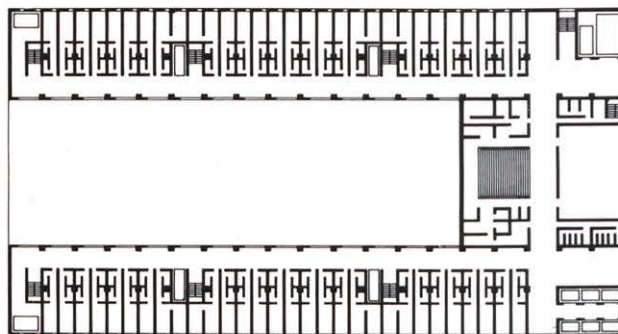
Therefore, we conceive the Atlanpole communication center like a huge house that holds the energy of a whole city, standing alone in the open landscape. A machine by the Erdre (an affluent of the Loire) a satellite of the city, Nantes.



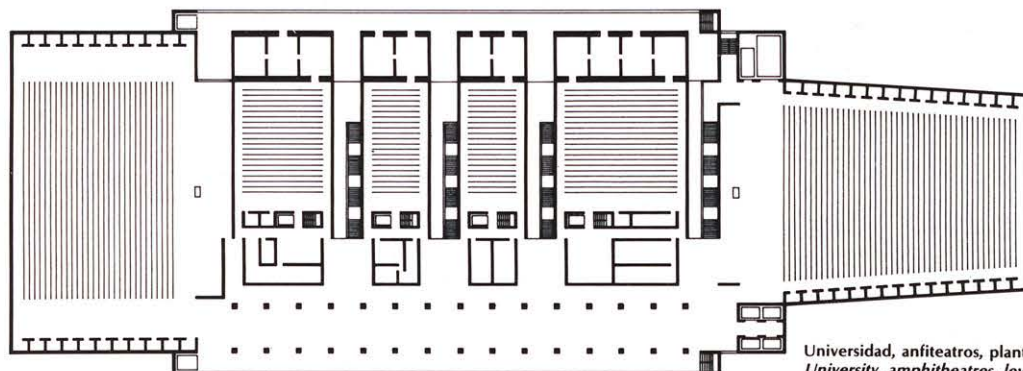
Planta nivel 0.
Level 0.



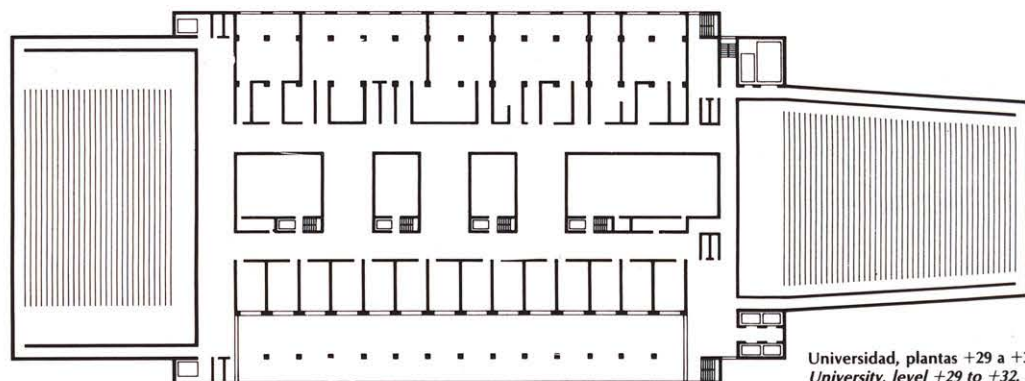
Producción, plantas +15 a +24.
Production, level +15 to +24.



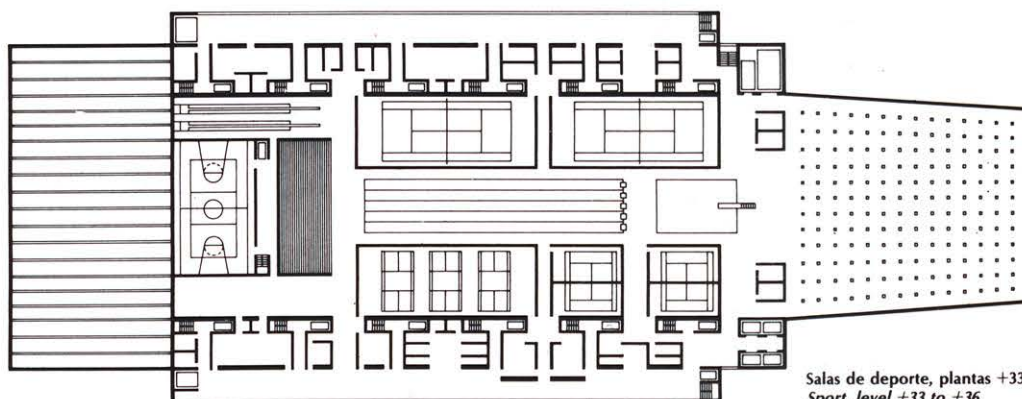
Hotel, planta +15 a +24.
Hotel, level +15 to +24.



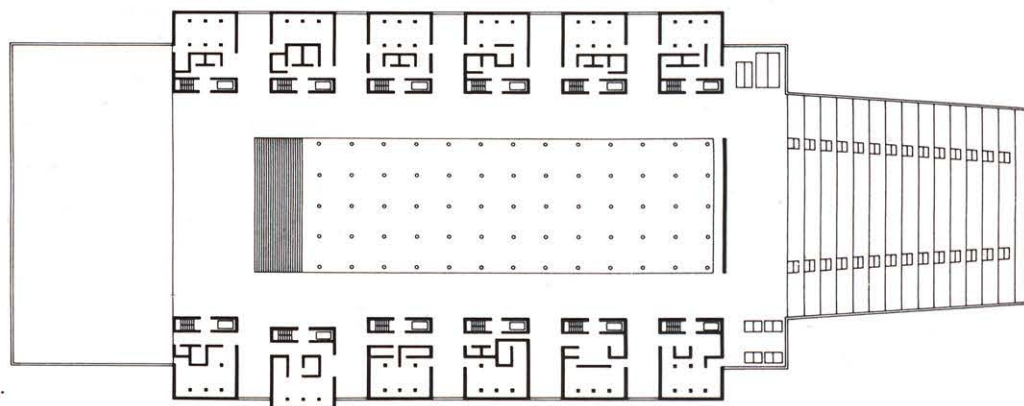
Universidad, anfiteatros, planta +27.
University, amphitheatres, level +27.



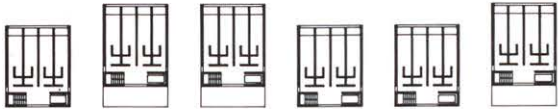
Universidad, plantas +29 a +32.
University, level +29 to +32.



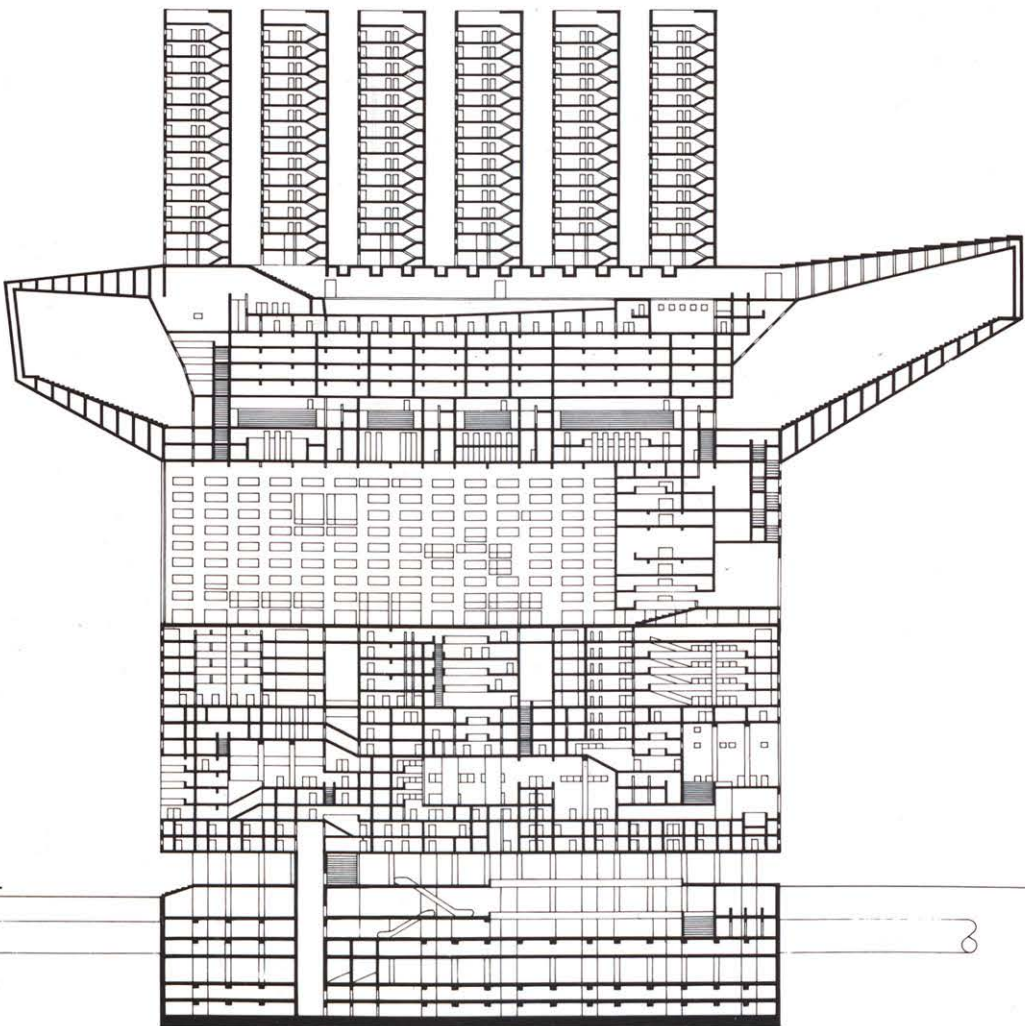
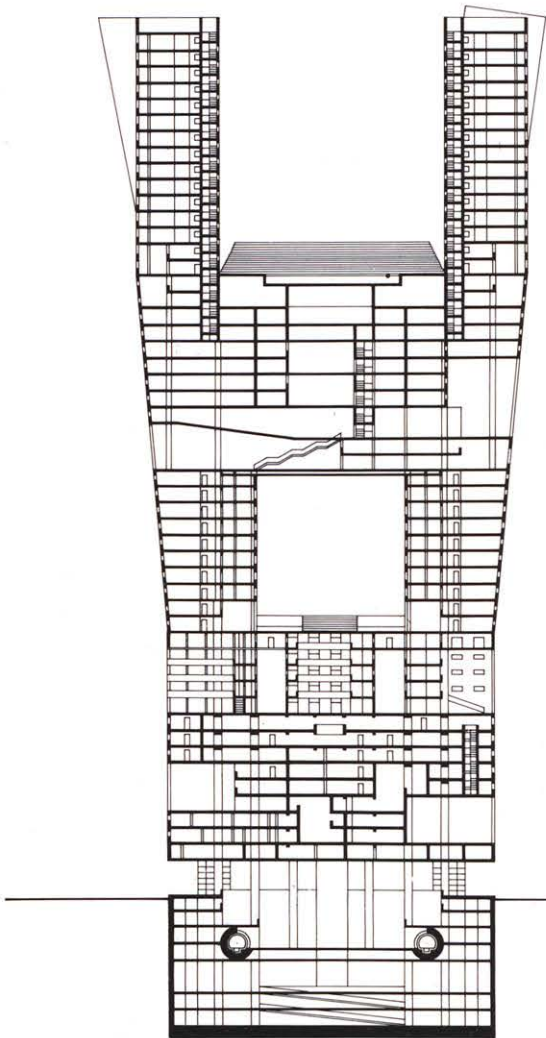
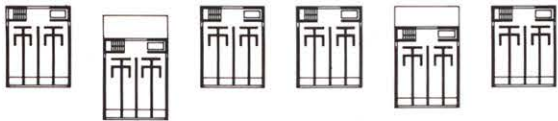
Salas de deporte, plantas +33 a +36.
Sport, level +33 to +36.



Torres de apartamentos, plantas +38 a +51.
Apartments towers, level +38 to +51.



Torres de Apartamentos, plantas +38 a +51.
Apartments towers, level +38 to +51.



Concurso Potsdamer Platz/ Leipziger Platz

Competition Potsdamer/ Leipziger Platz

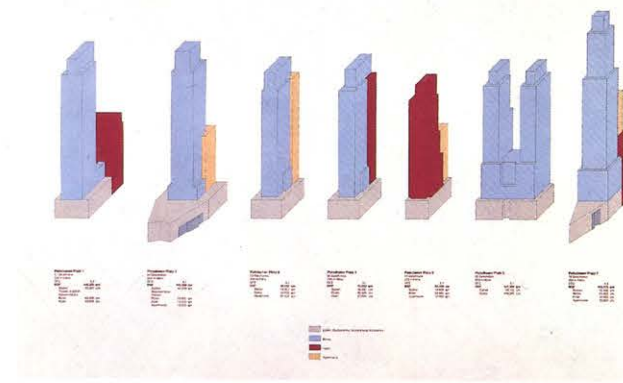
HANS KOLLHOFF

En el futuro, la Potsdamer Platz será probablemente el centro más importante de tráfico público de servicio urbano de Berlín. Por ello no hemos cambiado nada su configuración histórica, su dinámica figura distribuida "en forma de dedos". De la misma forma vemos la Leipziger como un lugar activo de concentración y también de representación. Aquí se establecerán bancos, tiendas de lujos, representaciones de firmas. A pesar de que queremos devolver a la plaza su proporción histórica, creemos que esto no debe conseguirse ni a través de la reconstrucción original ni a través de la modernidad pluralista. Nos imaginamos mucho más una estructura básica, orientada hacia la tipología de la casa, que una vez impuso su sello en esta plaza. En medio de la plaza, una alfombra verde recortada desde la calle Leipziger por la nueva Tramlinie Alexander-Platz-Wittenbergplatz, el medio de transporte de los visitantes de Berlín, un corte a lo largo de la ciudad.

Como conclusión: debe estar claro que nuestra idea no es ninguna invitación para el desarrollo desenfrenado de bloques de viviendas. Nosotros proponemos, de hecho, siete torres y ninguna más, en un lugar preciso y bajo unas reglas de juego precisas,

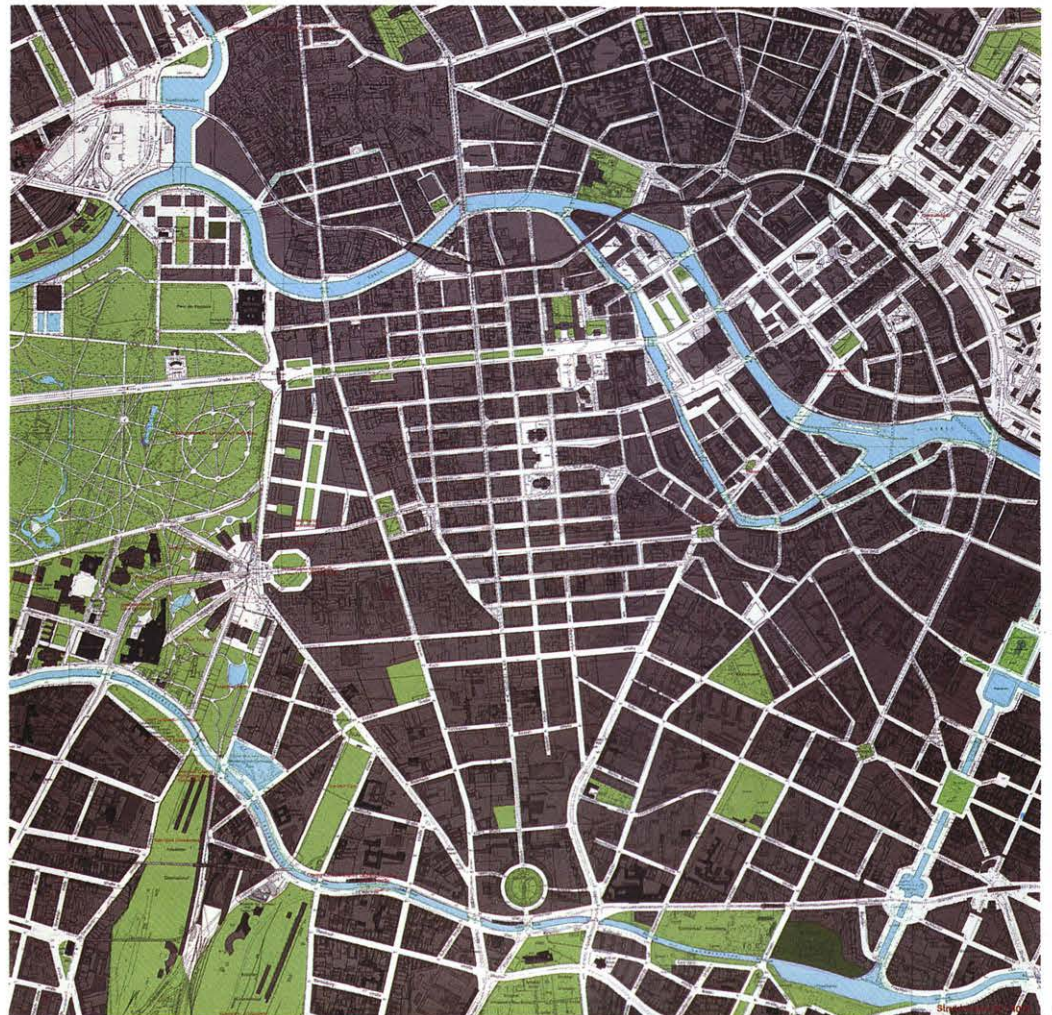
que serán planteadas y llevadas a cabo por diversos arquitectos. Estas reglas tienen que responder a las exigencias públicas en este importante enclave de Berlín.

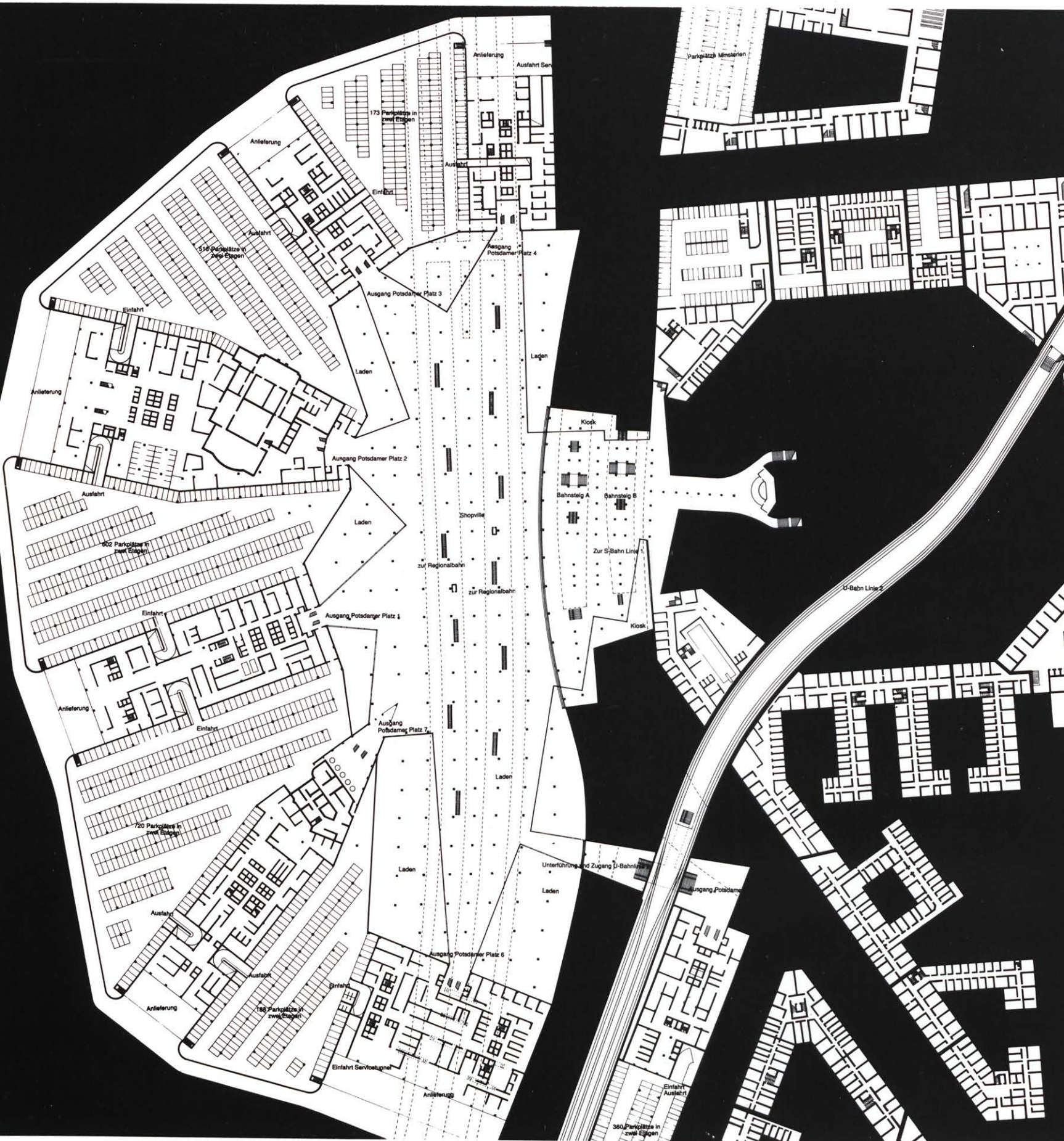
The Potsdamer Platz will probably be the most important traffic node for public local transport in Berlin. Therefore, we haven't altered anything of the historical configuration of its agile, dynamic, divided shape. We see the Leipziger Platz as a space for business concentration and for representation. Banks, luxurious businesses and company branches will establish themselves here. Nevertheless, we want the square to be rebuilt with its historical proportions. We think this can't happen either through a reconstruction faithful to the originator through a pluralistic modernity. More than that, we imagine a basic structure oriented towards the kind of house which was once its hall mark. In the middle of the square, a green carpet crisscrossed by the Leipziger StraÙe with the new Alexanderplatz-Wittenbergplatz



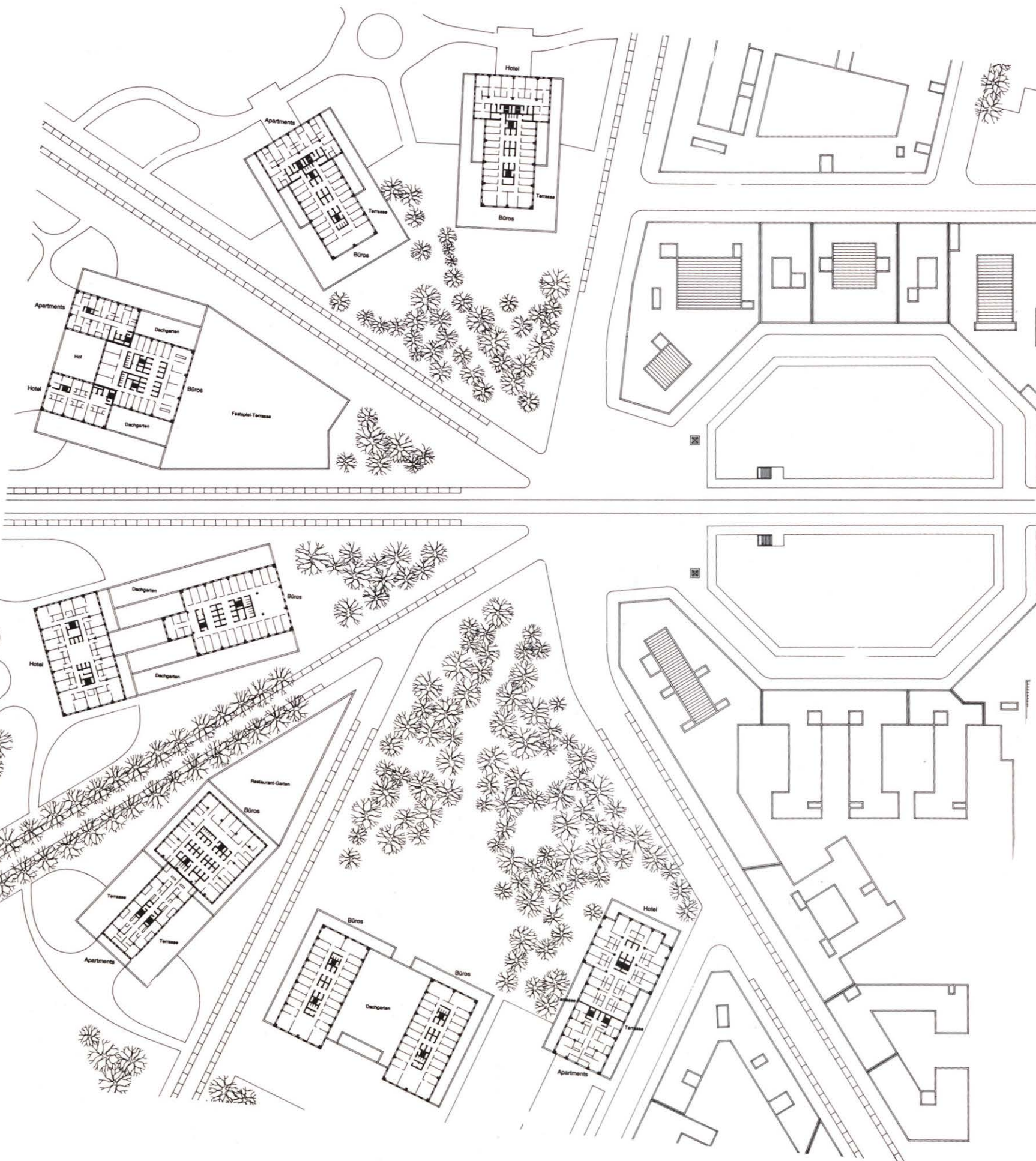
tram line, the means of transport of the Berlin visitor, a piece of the city.

Definitely, our idea shouldn't be deemed a stimulus to skyscraper building. In fact, here we mean seven towers and not a single more, located in specific spots following specific game rules, conceived and transported by different architects. These rules must satisfy completely the public needs of this important point of Berlin.









Ayuntamiento de La Haya

The Hague City Hall

REM KOOLHAAS



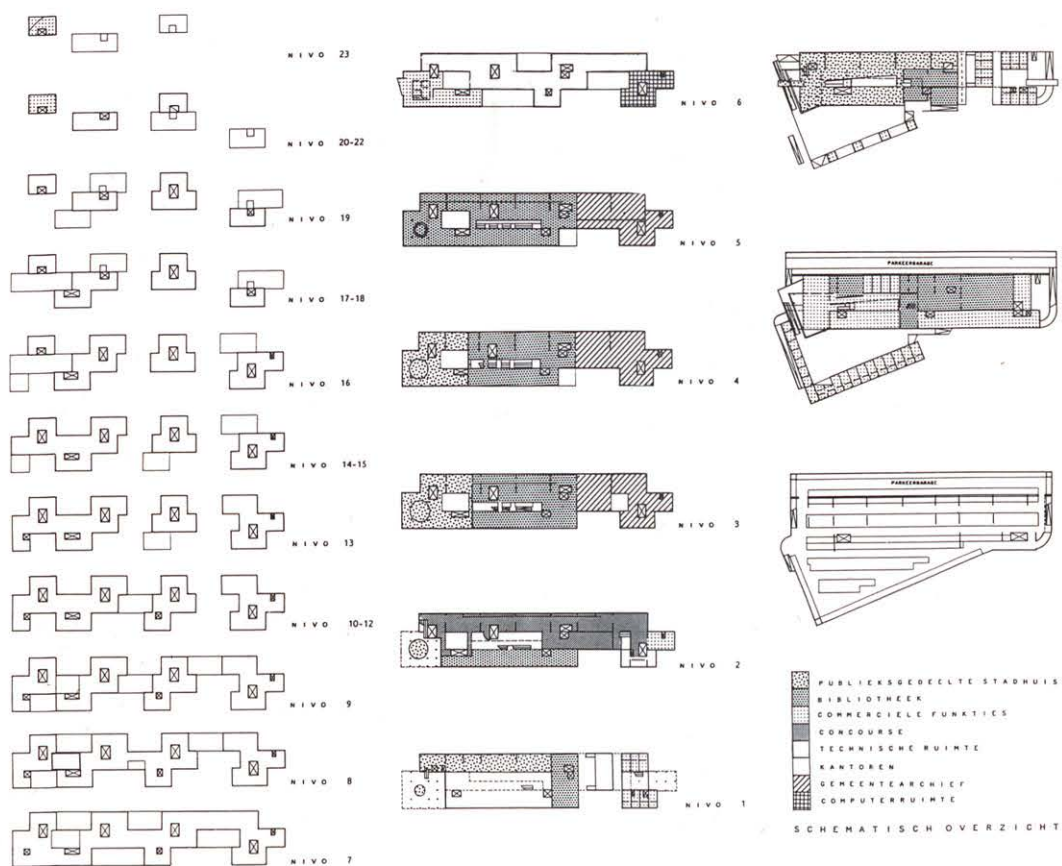
Situado entre el barrio antiguo y el nuevo de la ciudad, el ayuntamiento ocupa una posición clave: espada que separa lo antiguo de lo nuevo; piedra angular de la nueva zona de Spui; extremo de un paseo que desemboca en la Estación Central; límite norte de una nueva plaza cultural frente al Teatro de la Danza. Sólo la localización del edificio, su enorme, ineluctable masa, la ambición y complejidad de su programa, le garantizan un lugar central en la ciudad.

Visto de frente, cuatro masas de torres surgen de la base aligerándose progresivamente y finalmente evaporándose.

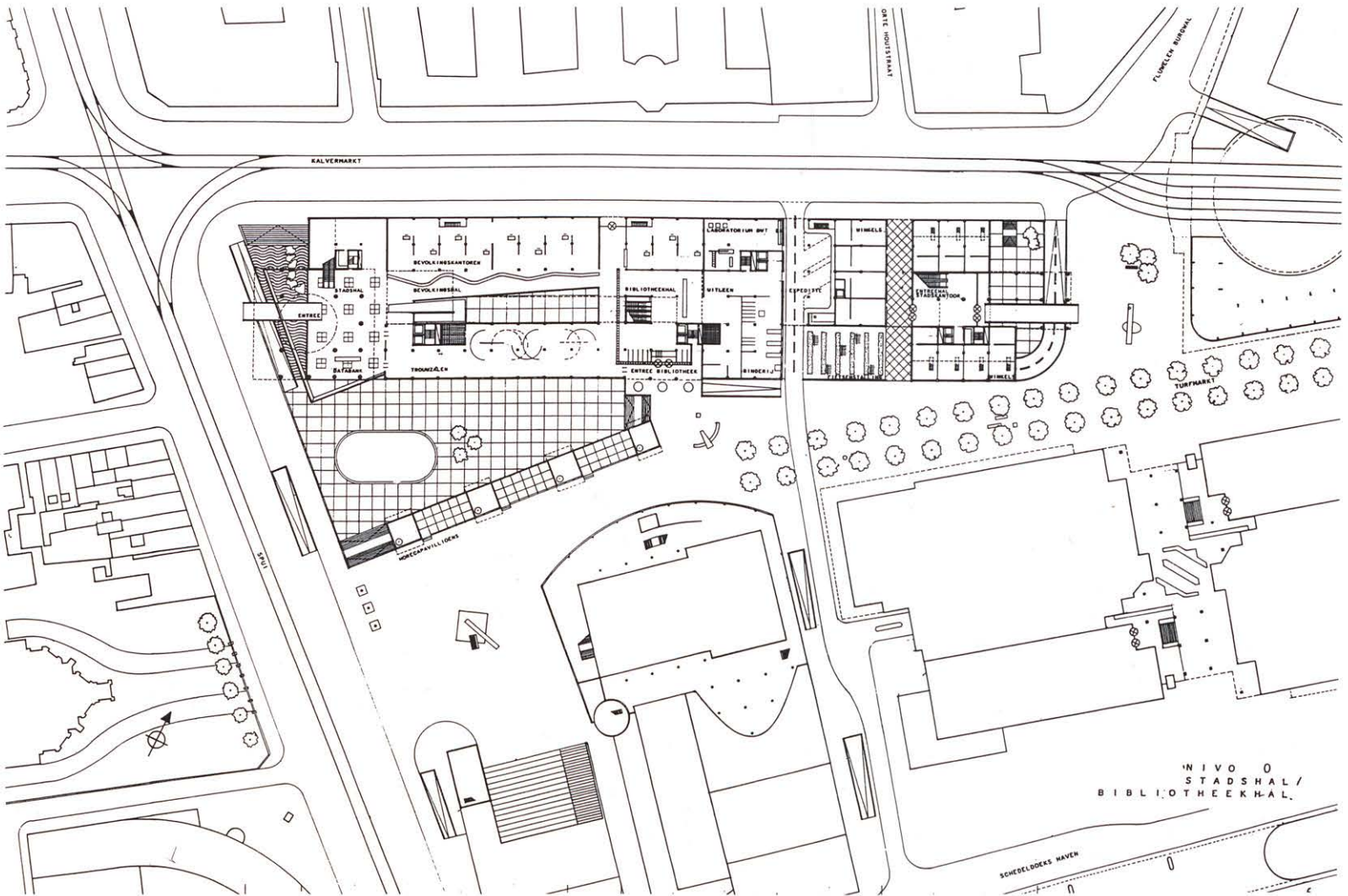
Sobre un largo de 240 m., el edificio se compone de tres barras unidas entre ellas. Cada barra tiene un ancho de 14,4 m. De cada una de estas tres bandas iniciales, se originan tres siluetas verticales, diferentes, de volumen cambiante, conformando alzados atípicos que evocan el perfil de una ciudad entera. Un trozo de periferia situado en el centro.

Situated between the old and new areas of the city, the City Hall occupies a key position: the sword which separates the old and the new; angular stone of the new area of Spui; boundary of a new promenade which comes out at Central Station; northern limit of a new cultural square in front of the Dance Theatre. Only the positioning of the building, its enormous, ineluctable mass, the ambition and the complexity of its programme, grant it a central place in the city.

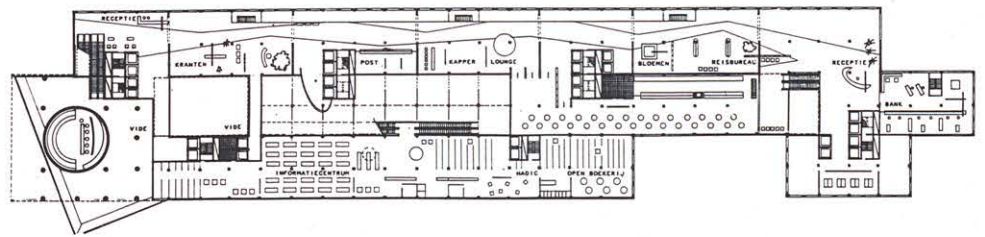
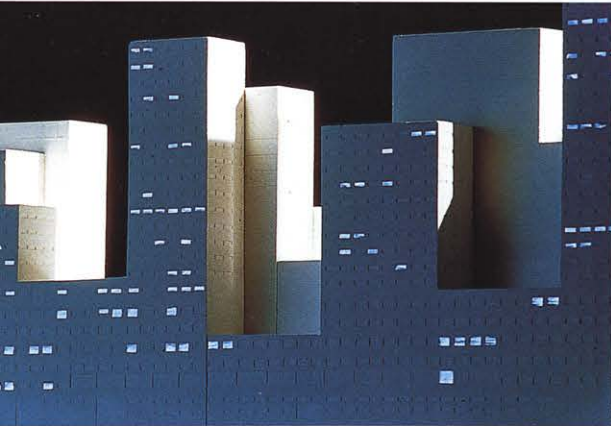
Seen head on, four masses of towers rise from the base, becoming progressively slighter and finally evaporating. With a length of 240 m. the building is made up of three bars joined to each other. Each bar is 14.4 m. thick. From these three initial strips originate three different vertical silhouettes, of changing volume, shaping atypical elevations which evoke the profile of an entire city. A piece of periphery placed in the centre.



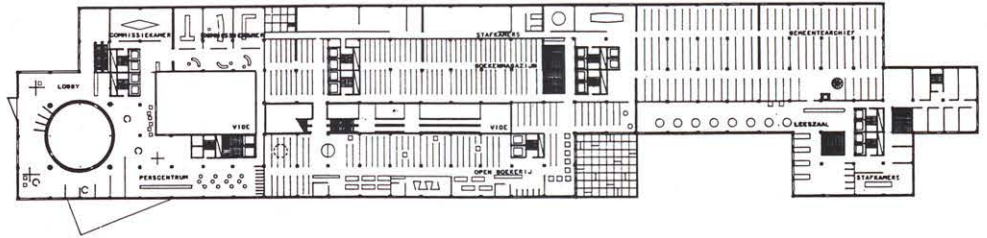
Planta baja.
Ground floor.



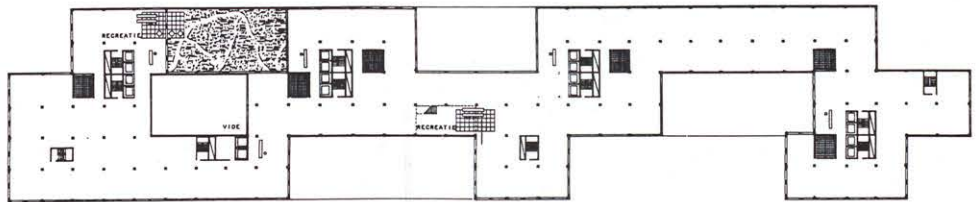




2^e planta.
2nd floor.



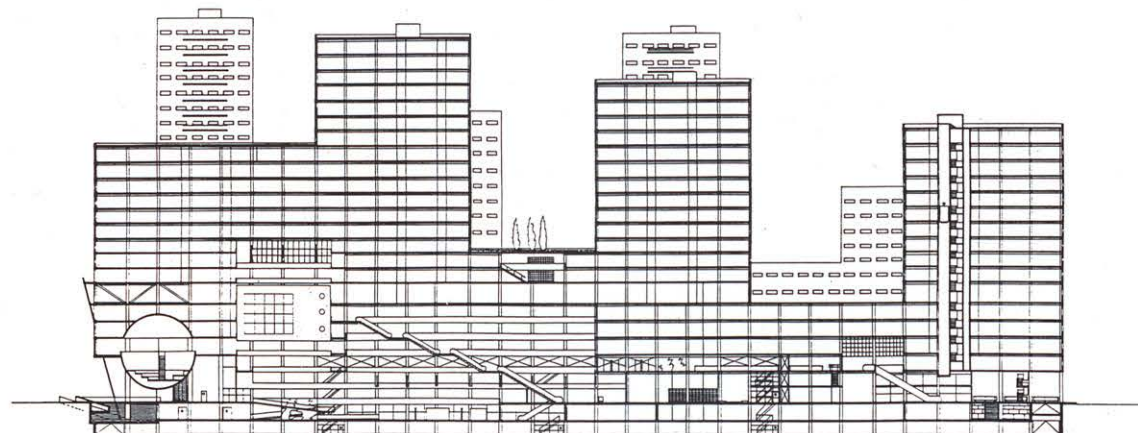
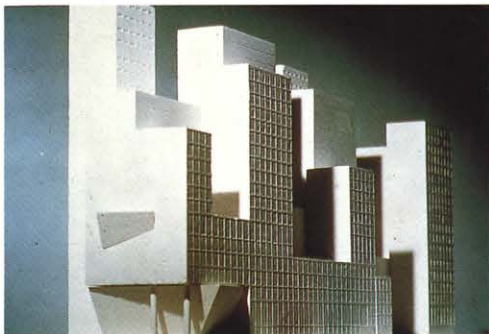
4^e planta.
4th floor.



7^e planta.
7th floor.



16^e planta.
16th floor.



La Biblioteca de París

Paris Library

REM KOOLHAAS

Ambición

En un momento en que la revolución electrónica parece fundir todo lo que es sólido, es peligroso imaginar el edificio de la biblioteca definitiva.

La ambición de este proyecto es liberar a la arquitectura de responsabilidades que no se sostienen por más tiempo, y explorar de forma agresiva esta nueva libertad.

Nuestro esquema se basa en simulaciones tecnológicas, desarrolladas por inventores, analistas de sistemas y compañías de electrónica, que nos han asegurado que la utopía de integrar todos los sistemas de información se realizará antes de la inauguración del edificio, permitiendo la simultánea y equivalente lectura de libros, películas, música y computadoras en la forma de "pastillas mágicas". Esto no significa el "fin del libro" sino un período de nueva igualdad.

Concepto

La biblioteca se interpreta como un bloque sólido de información, un almacén de todas las formas de memoria, libros, discos ópticos, microfichas, computadoras, etcétera.

En dicho bloque, los principales espacios públicos se definen como ausencias de edificio, vacíos excavados en el sólido de información.

Flotando en la memoria parecen cadenas de embriones, cada uno con su propia placenta tecnológica.

En el momento en que son definidos como vacíos, las bibliotecas individuales pueden ser espacios entendidos estrictamente de acuerdo con su propia lógica, independientes de las otras, del exterior y de los clásicos obstáculos de la arquitectura, incluso en parte de la gravedad.

En conjunto constituyen una cadena de experiencias espaciales, que van de lo convencional a lo experimental.

En su habilidad para establecer relaciones mecánicas más que arquitectónicas, fue siempre el potencial revolucionario del ascensor, el que introdujo una nueva era de relaciones libres y aleatorias entre los diferentes componentes del edificio.

La única conexión existente entre los principales espacios de la biblioteca es una batería de nueve ascensores que penetra el contenedor a intervalos regulares.

Fachadas

Las fachadas de cristal ofrecen varios grados de transparencia. Los materiales son como "pantallas de seda", con dibujos blancos e irregulares, dando la impresión de nubes que pasan. Los "claros" revelarán de forma selectiva, áreas de profundidad o planitud: espacios públicos, estanterías e instalaciones.

Otros elementos como el archivo, la intersección y las curvas, son como ventanas, pareciendo unas veces túneles, otras piedras pulidas embebidas en otro volumen difuso.

Unicamente, la fachada de las oficinas es realmente un edificio.

Estrategia de ingeniería

El edificio es, en esencia, un gran cubo cortado en varias franjas verticales. Estas franjas transforman el edificio, en términos de ingeniería, en seis edificios separados que comparten los muros. Los muros son de hormigón para servir así de cortafuegos, se evita de esta manera el gran gasto que supone una compartimentación especial.

Los muros funcionan también como gigantes vigas de gran ancho definiendo un sistema estructural autoportante. Los muros están contruidos de forma celular para que el movimiento vertical de suministro y extracción de aire pueda abastecer las áreas de depósito de libros.

Ambition

At a moment where the electronics revolution seems to melt all that is solid, it is dangerous to imagine the building of the ultimate library.

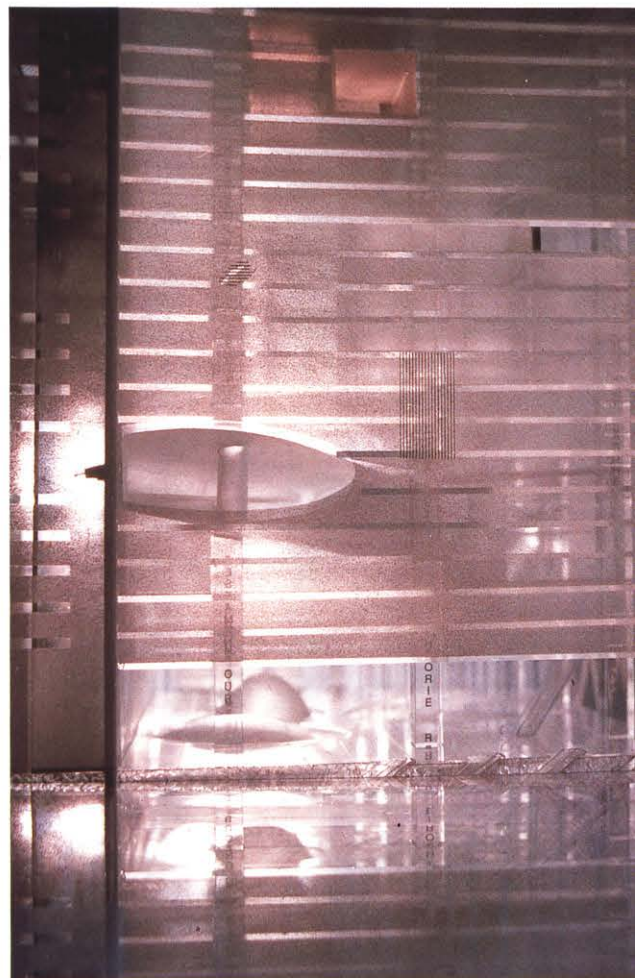
The ambition of the project is to rid architecture of responsibilities that it can no longer sustain and to aggressively explore this new freedom.

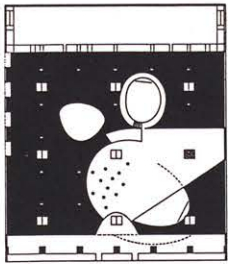
Our scheme is based on technological scenarios —developed with inventors, systems analysts, electronics companies— that have assured us that utopia of an integration of all information systems, be realised before the opening of the building, allowing simultaneous and equivalent "reading" of books, films, music and computers in the form of magic "tablets".

This does not mean the "end of the book" but a period of new equality.

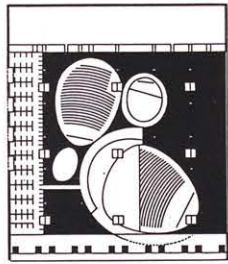
Concept

The library is interpreted as a solid block of information, a repository of all forms of memory, books, optic discs, microfiches, computers, etc.

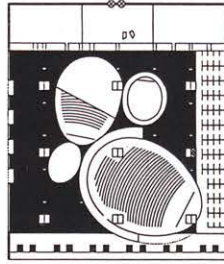




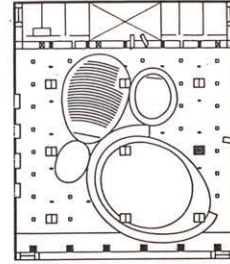
Cota -4m
Level -4m



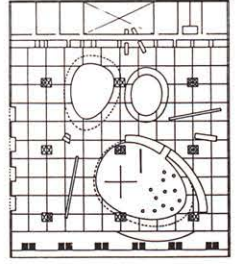
Cota -3m
Level -3m



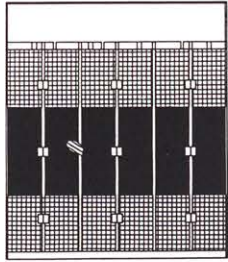
Cota -2m
Level -2m



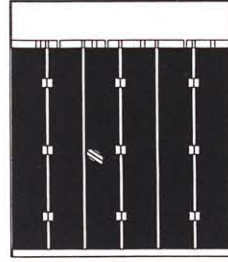
Cota -1m
Level -1m



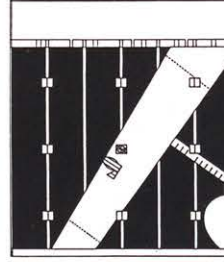
Cota 0m
Level 0m



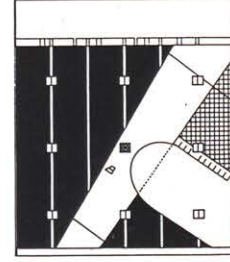
Cota +1m
Level +1m



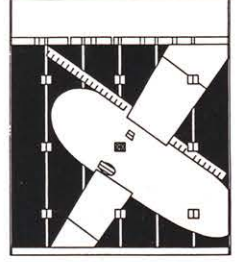
Cota +2m
Level +2m



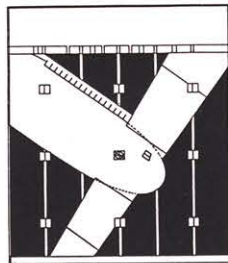
Cota +3m
Level +3m



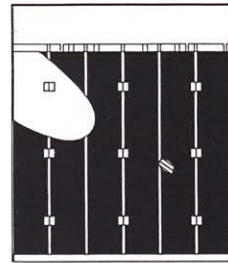
Cota +4m
Level +4m



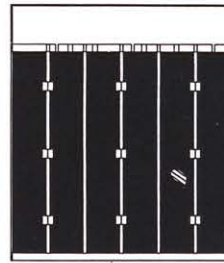
Cota +5m
Level +5m



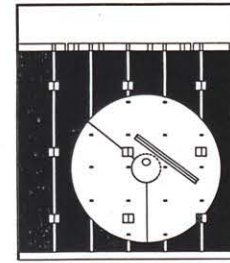
Cota +6m
Level +6m



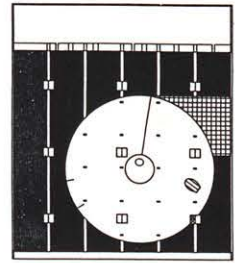
Cota +7m
Level +7m



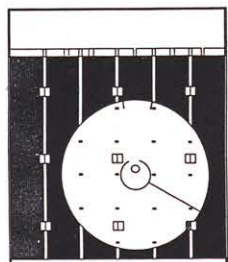
Cota +8m
Level +8m



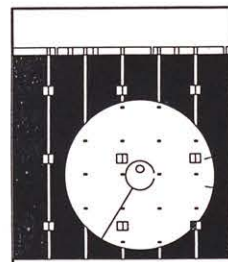
Cota +9m
Level +9m



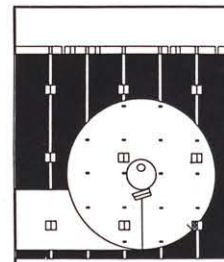
Cota +10m
Level +10m



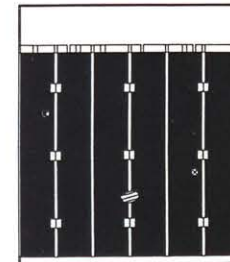
Cota +11m
Level +11m



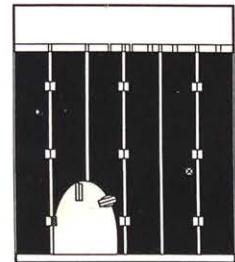
Cota +12m
Level +12m



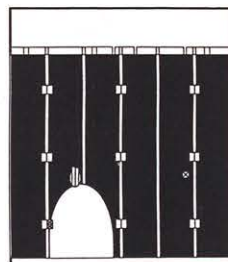
Cota +13m
Level +13m



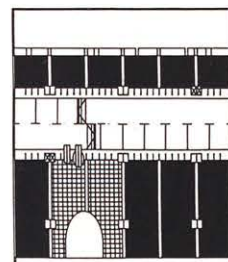
Cota +14m
Level +14m



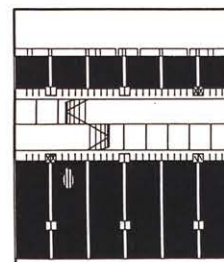
Cota +15m
Level +15m



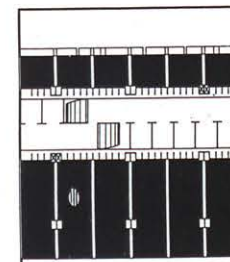
Cota +16m
Level +16m



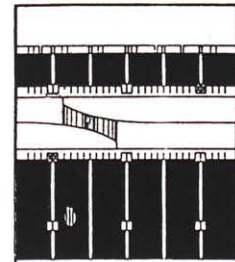
Cota +17m
Level +17m



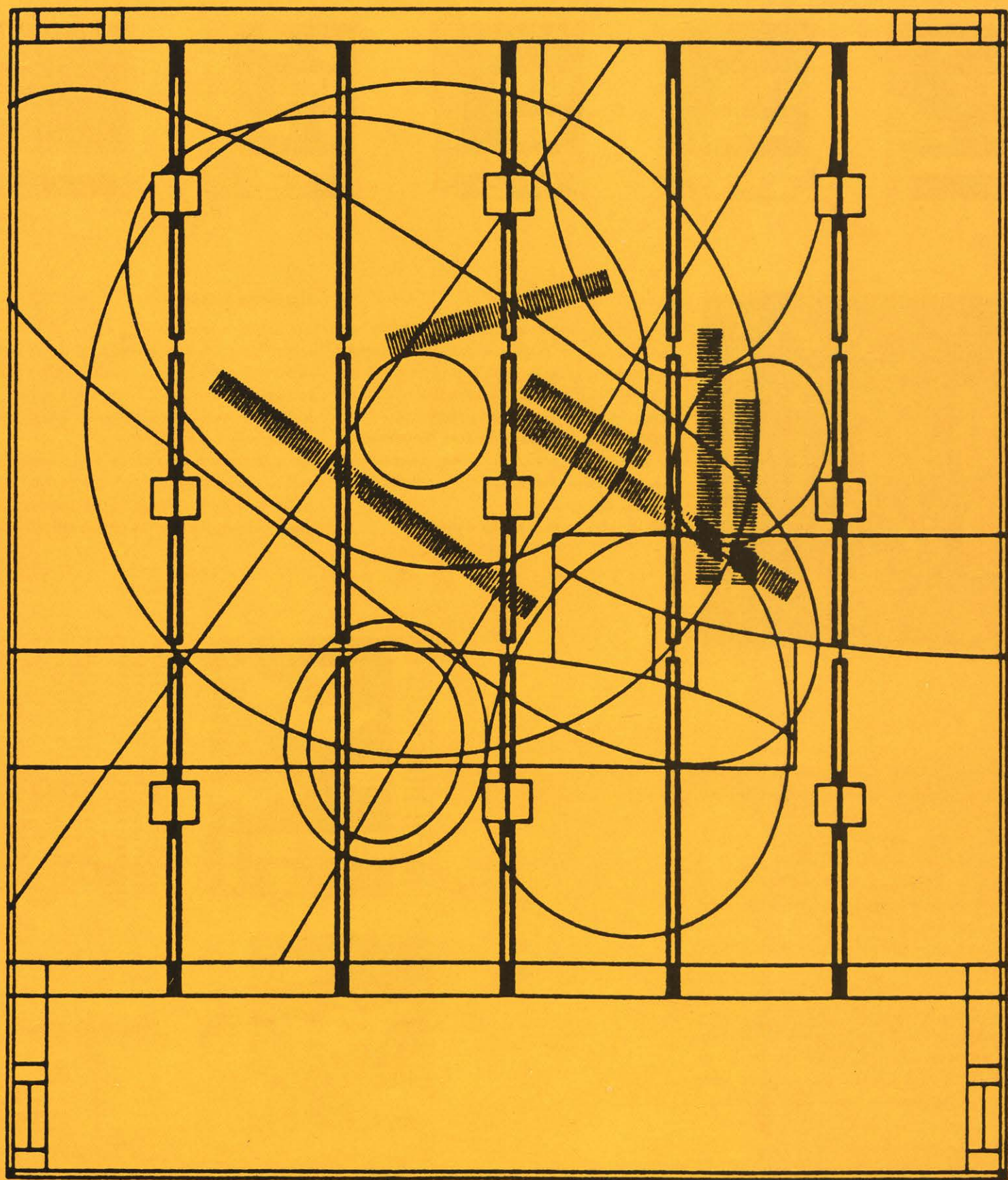
Cota +18m
Level +18m

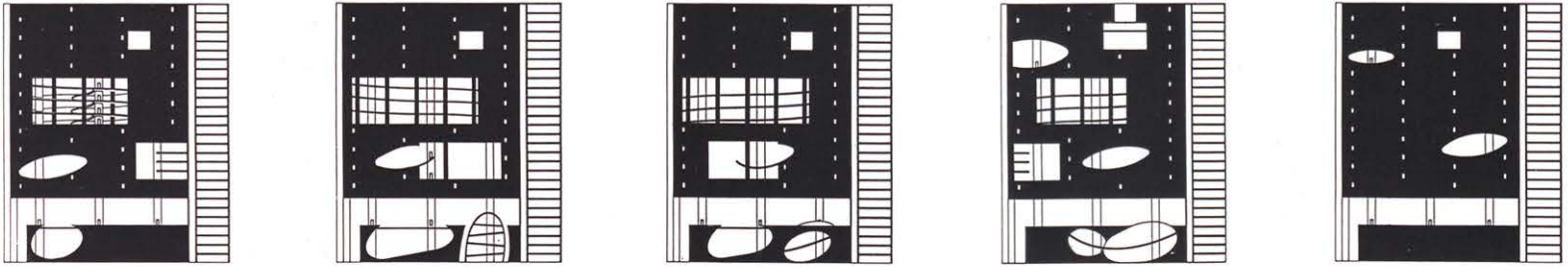
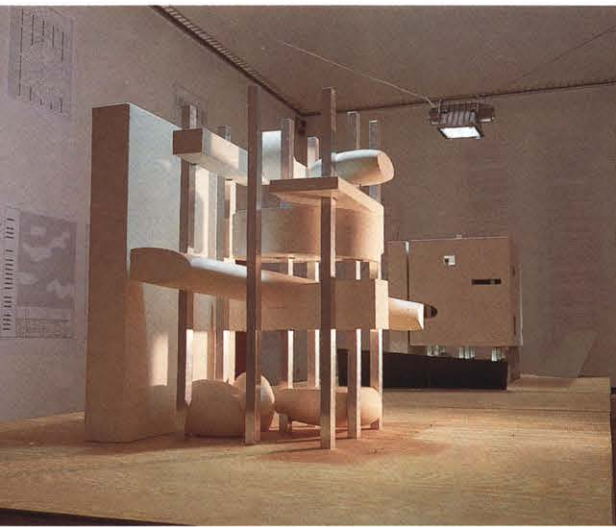


Cota +19m
Level +19m



Cota +20m
Level +20m



Secciones.
Sections.

Facades

The glass facades offer varying degrees of transparency. The materials are partly silkscreened with irregular white patterns, giving the impression of passing clouds. "Clearings" will selectively reveal areas of depth or flatness: the public spaces, stacks, plantrooms.

Other elements —the catalogue room, the intersection, the loop appear as windows, looking sometimes like tunnels, sometimes like polished stones embedded in an otherwise diffuse volume.

Only the office facade is frankly a building.

Engineering Strategy

The building is essentially a large cube cut into several vertical slices. These slices transform the building in engineering terms into six separate buildings sharing common walls. The walls are chosen to be in concrete to serve as fire compartments, the great expense of special compartmentation is thus removed.

The walls also act as giant deep beams, defining a self-sufficient structural system. The walls are made cellular so that the vertical movement of supply and extract air can be accommodated for the general bookstack areas.

In this block, the major public spaces are defined as absences of building, voids carved out from the solid information.

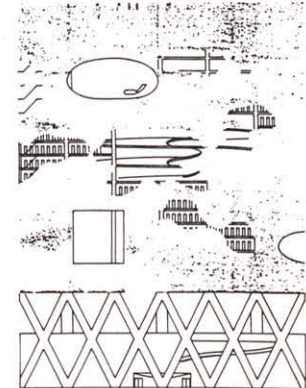
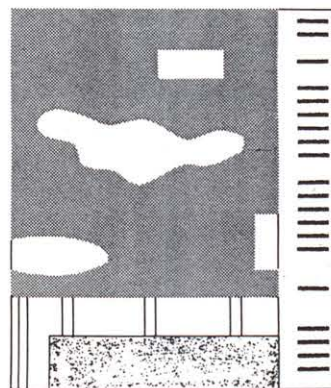
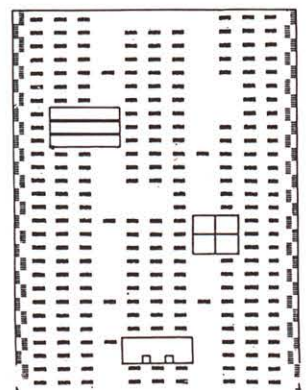
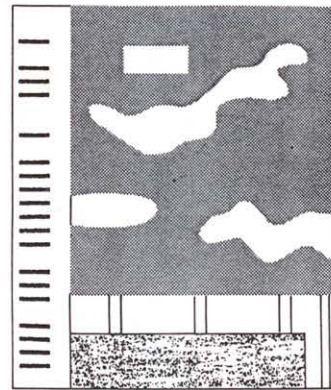
Floating in memory, they are like multiple embryo's, each with their own technological placenta.

Since they are defined as voids, the individual libraries can be spaces defined strictly according to their own logic, independent of each other, of the external envelope and of the classical obstacles of architecture, even, partly gravity.

Together they imply a range of spatial experiences from the conventional to the experimental.

In its ability to establish relationships mechanically rather than architecturally, it was always the revolutionary potential of the elevator to introduce a new era of liberated and randomized relationships between the different components of a building.

The only connection between the major interiors of the library is a battery of 9 elevators that penetrates the storage block at regular intervals.

Alzados.
Elevations.

Entrevista a John Portman por Iñaki Abalos y Juan Herreros

Interview with John Portman by Iñaki Abalos and Juan Herreros

Para tranquilidad de los críticos europeos, John Portman ha significado durante mucho tiempo un producto americano tópico e intransferible, eludiéndose así el estudio de una obra que por su magnitud y capacidad de transformación urbana merece sin duda una reflexión más sistemática.

La escala adquirida por algunas intervenciones públicas y privadas en Europa durante la última década ha dado sin embargo un interés creciente hacia su obra que se refleja en una mayor atención de los medios de difusión profesionales.

¿Entiende usted que su trabajo está estrechamente ligado a un contexto específico o cree que el valor propositivo de la misma lo trasciende?

¿Qué aspectos de su trabajo podrían ser positivos en el contexto de las ciudades europeas?

Gran parte de mis primeras reflexiones provenían de observar a la gente y su reacción hacia el entorno construido en ciudades fuera de los Estados Unidos. Algunas eran positivas, otras

no. Ni uno solo de mis viajes influenció específicamente más mi pensamiento que aquella visita a la inauguración de la recién proyectada ciudad de Brasilia en 1961. Maestros de la arquitectura tuvieron allí la oportunidad de crear un entorno utópico para aquella capital, pero se quedó en algo tristemente breve; grandes bloques construidos dispuestos en un orden militar, mostrando su falta de comprensión hacia la escala humana o hacia la necesidad de la gente de relacionarse con su entorno.

Por contra, observé en mis viajes algunas cualidades muy positivas en ciudades más orientadas hacia la gente, tales como la vieja histórica ciudad italiana de Venecia o incluso las nuevas ciudades satélite suecas Vallingby y Farsta y el desarrollo de Tapiola en Helsinki, Finlandia.

La base de mi filosofía proyectual se ha construido sobre la gente y sobre cómo crear y dar forma al espacio dentro y fuera del entorno construido de tal manera que la respuesta de la gente sea positiva. Tal acercamiento no tiene fronteras; tales principios

pueden ser aplicados con éxito en cualquier ciudad. 101

El contexto físico existente es obviamente una cualidad especial de cada ciudad, y no debería ser ignorado ni mimetizado sino utilizado para inspirar nuevos modos creativos para dar forma a espacios para la gente, que reconozcan el ahora, el aquí, el pasado y el futuro idealizado. Las ciudades europeas, como otras a lo largo y ancho de este mundo, están por naturaleza en un estado constante de cambio. Ninguna cultura quiere estancarse. A medida que la densidad urbana crece y que la tecnología nos permite dar nuevas soluciones, nuevas ideas pueden y deben ser aplicadas con éxito. Nuestro reto urbano es como dar energía a nuestras ciudades de tal manera que la gente quiera ser parte de ellas por deseo propio.

En su actividad como profesional confluyen las figuras tradicionalmente separadas y a menudo antagónicas del arquitecto y el developer [promotor].

¿Podría explicar cual es su estructura organizativa?

¿Qué tamaño y número de oficinas tiene actualmente su empresa?

¿Qué número de personas componen el estudio y cual es su especialización?

¿Cuál es su metodología de trabajo y que tareas son las realizadas por los restantes arquitectos?

¿En qué aspectos desearía mejorar su organización?

Nuestra organización ha crecido del pequeño estudio de dos personas que era a principios de los 50 a una gran familia de compañías dedicadas a proyectar, promocionar, administrar y financiar. Asumiendo el papel de promotor junto con el de arquitecto, fui capaz de tener un mayor control sobre el programa y el propósito de un proyecto y preservar la integridad del concepto del proyecto.

Años atrás el arquitecto hacía tanto de maestro de obras como de diseñador. Hoy muchos factores nuevos se han añadido a la ecuación, algunos han fortalecido el proceso, otros lo han debilitado. Una de las ventajas de mante-

Desde los años sesenta, John Portman mantiene una posición singular en el panorama profesional americano. Operando desde Atlanta, su oficina ha propuesto fórmulas de promoción y edificación basadas en la yuxtaposición de usos en unidades mixtas de alta densidad que han tenido un impacto inmediato y definitivo sobre la ciudad americana. A caballo entre una megalomanía de raíz Wrightiana y el Kitsch de las Vegas su éxito comercial y popular ha homologado su posición llegando a arrastrar el pensamiento de arquitectos como Rem Koolhaas quien se ha referido a él como "arquitecto mutante".

Esta entrevista resumida pretende documentar la personalidad profesional de John Portman en relación con los temas que la arquitectura europea debate actualmente en torno a las grandes escalas.

Since the 1960's, John Portman has maintained a singular position in the American professional panorama. Operating out of his Atlanta office, he has proposed and promoted new construction techniques based upon the juxtaposition of mixed high density units of distinct usage. This development has had an immediate and definitive impact on the American citiscape. A breed between Wrightesque megalomania and Las Vegas kitsch; Portman's name has become synonymous with commercial success and popularity. His unique presence in the American architectural scene has provoked architects such as Rem Koolhaas to refer to him as the "mutant architect". This interview attempts to document the professional personality of John Portman in relation to the themes that European architecture presently debates in respect to large scale construction.

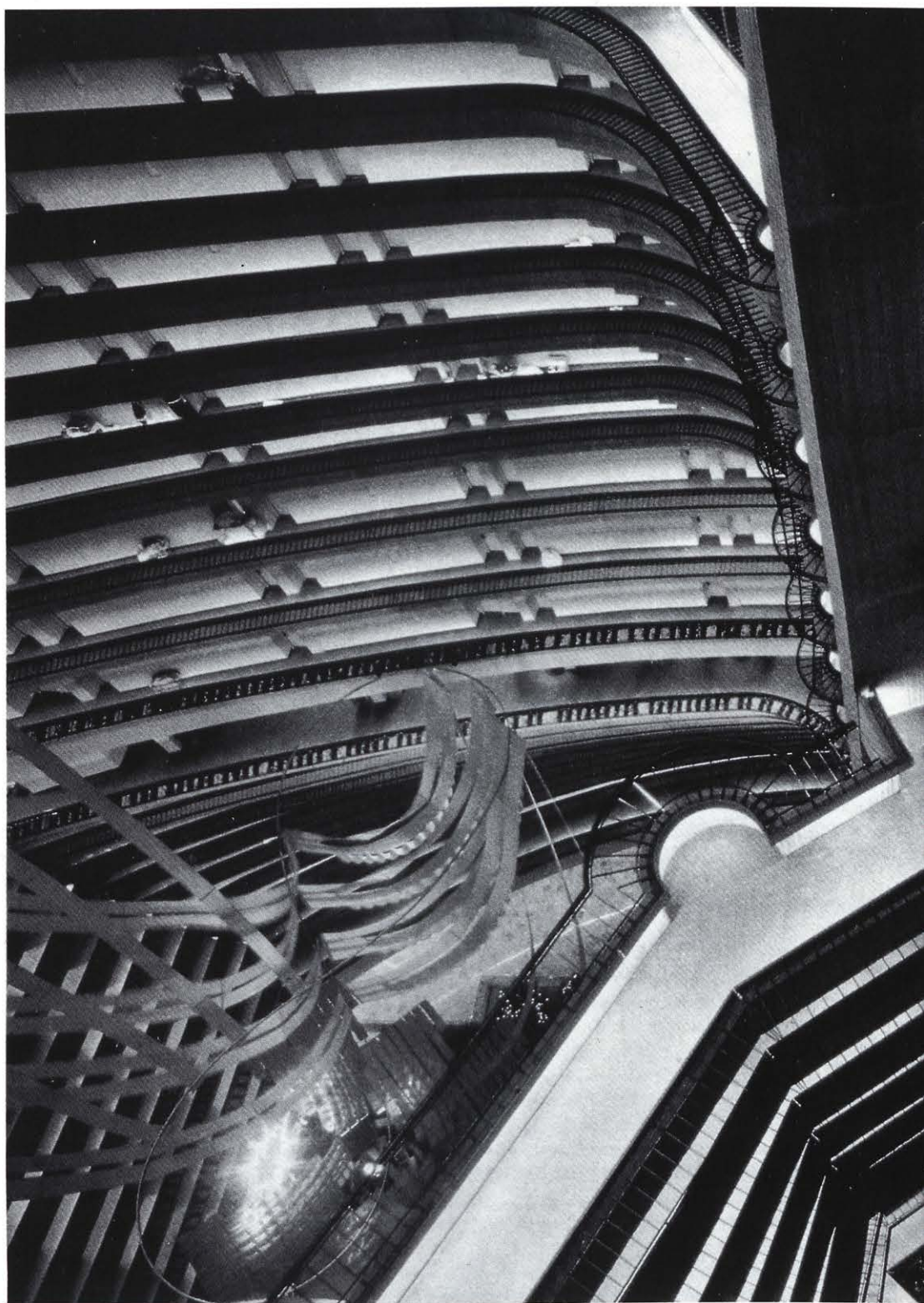
102 ner este carácter dual de arquitecto y promotor es que la visión original tiene una mayor oportunidad de mantenerse, y se puede pensar más fácilmente más allá del edificio, es decir, en un contexto más amplio.

En nuestra organización yo he sido uno de los denominadores comunes entre el estudio de arquitectura y las compañías promotoras. Hemos aprendido la importancia de las decisiones económicas; de ellas depende el éxito de una promoción inmobiliaria. Reconocemos que el poder de la buena arquitectura —más específicamente, el poder de un espacio dinámico orientado a la gente y bien concebido— también puede ser un factor económico en una promoción de esta índole. La visión que hemos ganado por el hecho de estar en el papel del arquitecto así como en el de promotor nos permite acometer temas de ambas partes debido a una mayor visión y comprensión.

Atlanta es la sede de todas nuestras compañías. Sólo las oficinas administrativas tienen localización permanente en otras ciudades, los estudios de arquitectura se instalan en el propio solar y sólo permanecen allí durante el proceso de construcción. Todo el diseño se hace en nuestro estudio de Atlanta. Yo prefiero tomar el papel activo en cada proyecto, ya que no es práctico tener estudios dedicados al diseño en varias localizaciones a pesar de que nuestro trabajo se construye en todo el mundo. En toda nuestra organización somos 800. Sólo el equipo de diseño arquitectónico consta de 50 miembros.

Los proyectos nuevos comienzan con un gran flujo de ideas en conversación acerca de los objetivos que queremos conseguir. Esto no sólo es cierto cuando trabajamos con nuestras propias compañías de promoción, sino que es aún de mayor importancia cuando lo hacemos con clientes de fuera.

El estudio se organiza para acometer cada proyecto mediante un acercamiento en equipo. Un pequeño grupo de arquitectos (que componen el diseño técnico y administrativo) se ocupa de cada proyecto de inicio a fin para mantener la integridad de los conceptos originales. El tamaño y la composición total del equipo cambia en base a la fase de producción.





John Portman en el interior del Hotel Marriot Marquis.
John Portman in the interior of the Marriot Marquis Hotel.
 Foto: Jim Richardson

Cinco o seis miembros de nuestro estudio trabajan, con plena dedicación, en el proyecto básico y en el de ejecución. Al principio de cada nuevo proyecto 2 o 3 arquitectos trabajan junto a mí y a nuestro cliente para desarrollar y refinar tanto el programa como el diseño. Las maquetas son muy importantes durante las primeras fases del proyecto. Tenemos maquetistas y un taller totalmente equipado. El sistema CADD se usa eficientemente para la producción, pero yo todavía prefiero dar origen a un concepto a través de croquis e ir definiéndolo con maquetas.

Nuestro propio equipo de ingenieros trabaja muy unido a los equipos de arquitectos desde los primeros estudios del concepto al proyecto de ejecución. Ya que nuestros edificios han sido pioneros en nuevas formas de crear espacios, nuestros arquitectos e ingenieros también han tenido que crear nuevas estructuras o nuevos sistemas de acondicionamiento. En algunos casos, hemos ayudado a reescribir manuales de la construcción para adaptarlos a estos nuevos cambios.

Nuestros interioristas trabajan codo a codo con nuestros arquitectos, porque en el análisis final el edificio deberá ser un todo. Yo estoy muy activamente involucrado en este aspecto también y he diseñado mobiliario e iluminación para ciertos proyectos con el fin de lograr una entidad más autóctona. También desarrollo esculturas especialmente pensadas para cada proyecto.

Mixed-Use o Hybrid Buildings son denominaciones habituales para una tipología explorada en muchos de sus proyectos al superponer actividades diversas en contenedores compartidos.

Usted ha teorizado en diversas ocasiones sobre la capacidad de estos grandes artefactos para generar nuevas centralidades descongestionadoras de los centros urbanos.

¿Cómo valoraría los resultados de estas experiencias pioneras?

¿Qué aplicaciones ve a la luz de lo realizado en América para la implantación del *mixed-use* en Europa?

Las promociones de edificios de usos múltiples han experimentado algunos resultados muy positivos por razones básicas y simples. Responden a una necesidad urbana de la gente, el espacio.

La llegada del automóvil, de nuevas carreteras y autopistas, así como de nuevas tecnologías constructivas cambiaron muchas de nuestras ciudades. Los edificios de oficinas crecieron creando mayores densidades sobre infraestructuras viejas y obsoletas. Los obreros se dirigieron a los suburbios a medida que nuestras ciudades empezaron a estar desesperadamente congestionadas. Esta evolución ha creado un desarrollo siempre creciente. Empezamos distribuyendo los servicios que la gente necesitaba sobre áreas más y más grandes, haciendo un uso desmesurado de tiempo y energía a la vez que añadiendo polución al entorno. Los resultados no han sido buenos. Lo que hemos tratado de hacer es pensar en términos de qué necesita la gente y responder diseñando entornos que funcionen como unidades coordinadas; por ejemplo, un área planificada de usos múltiples basada en cuánto puede andar la gente antes de empezar a pensar en el transporte rodado. En América ese radio queda determinado por un paseo de 7 a 10 minutos. Los viajeros de negocios encuentran más conveniente tener el hotel cerca de la oficina que deben visitar; los oficinistas disfrutan de la conveniencia de tener tiendas y restaurantes cerca; a los vendedores les gusta tener una base de clientes proveniente de los hoteles de oficinas cercanas; los obreros encuentran que las viviendas cerca del trabajo necesitan menos tiempo para el transporte y disfrutan de más tiempo para el ocio.

Esto significa nuevas ideas en términos de acceso a los edificios, separando el espacio público y haciéndolo continuo mediante la unión de antiguos bloques urbanos a través de puentes y túneles. La gente puede circular a través de espacios no sólo en la calle, sino también a otros niveles.

Las ciudades europeas pueden beneficiarse fácilmente de estos conceptos. A menor escala han sido la inspiración del concepto de usos múltiples mismo. Recuerden cómo los patios,

las plazas, las terrazas y las viviendas sobre las tiendas han sido históricamente parte de sus ciudades. ¿No está aquí la inspiración de lo que un proyecto de usos múltiples debiera ser? Aunque la escala hoy puede ser mayor, los nuevos proyectos que incorporan estos conceptos ya comprobados serán naturalmente exitosos manteniendo vida y proporcionando vitalidad.

Sus construcciones más emblemáticas presentan una clara imagen de marca fundamentada principalmente en la creación de un ambiente artificial, generalmente en forma de gran espacio interior abierto que hace ostentación de los sistemas de comunicación verticales, corredores, etc.

Este pedazo de naturaleza artificial a la que usted alude con términos como “Tivoli Garden atmosphere” o “Venetian Piazza” invierte el esquema tradicional de relación entre el espacio interior y el exterior.

¿Cómo afecta esta inversión al concepto de espacio público como lugar “gratuito”, vacío resultante entre sólidos edificados?

¿Tiene el negocio privado sensibilidad suficiente para transformar el plano del suelo en algo más que una serie de lobbies encadenados resultantes de la estricta aplicación de la ley de la oferta y la demanda?

Toda la arquitectura hecha por el hombre es un entorno artificial. Hablando en términos urbanísticos, la creación de grandes volúmenes de espacio, ya sea dentro o fuera, aporta un relajo respecto a una sensación de confinamiento y congestión. Nuestros “entornos artificiales” agrandados son producto de una nueva tecnología que nos permite iluminar, calentar, enfriar y construir áreas de edificios de manera que no habrían podido realizarse en el pasado. Usamos los elementos de la naturaleza para crear una unión psicológica innata entre el hombre y su entorno construido.

Toda la arquitectura hecha por el hombre es un entorno artificial. El espacio entre los edificios y aquel que los rodea es de igual manera importante.

Es muy difícil hacer que diferentes propietarios se pongan de acuerdo con cualquier reconfiguración de su propiedad, a no ser que, como entidades privadas, encuentren que es en su propio interés

Mientras hablamos de la densidad y la congestión de nuestras ciudades, las calles y aceras están abarrotadas de gente y sin embargo constreñidas por la existente infraestructura a no poderse expandir significativamente. La solución lógica es pensar en cómo penetrar los límites de los edificios mediante actividades peatonales a través de ellos, no sólo en la planta de calle sino también en niveles inferiores, mediante subterráneos, y en niveles superiores, mediante puentes y pasarelas. Estas vías peatonales no deberían ser sólo corredores de comunicaciones, sino que deberían diseñarse como una fábrica continua con capacidad para acomodar tiendas y restaurantes, entretenimientos y lugares de descanso especialmente tranquilos y bellos. En Atlanta hemos aplicado estos principios en el Peachtree Center. El complejo, compuesto por oficinas, hoteles, tiendas y supermercado se interconecta a través de 17 puentes y las actividades públicas se desarrollan en 3 niveles, creando un gran centro comercial que une edificios ya existentes con un nuevo nivel continuo de gente, por debajo de la planta de calle, en algunos casos, y por encima, en otros.

Otras aplicaciones pueden verse en ciudades como Toronto, Minneapolis, o en el área central de Stuttgart así como en nuestro proyecto Embarcadero Center en San Francisco.

Es evidente la capacidad de los grandes complejos mixed-use para construir por sí mismos en instrumentos de colonización renovación del territorio, el centro o la periferia de las ciudades.

¿Hay que anunciar la muerte del urbanismo buscador de orden (urbanismo como planificación) y su sustitución por la ciudad construida como una colección de secuencias yuxtapuestas (urbanismo por edificación)?

Es necesario el desarrollo de un plan general

mediante profesionales que comprendan los aspectos críticos de la infraestructura y que comprendan también tanto las limitaciones como el potencial del solar en base a sus cualidades naturales.

La planificación debe incluir el transporte, un tema clave, las zonas verdes y espacios públicos; no sólo las zonas verdes del corazón urbano, sino también los parques de recreo que son los puntos focales de los barrios residenciales. Estas ciudades son el resultado de una planificación general, y esto suele ir unido a un liderazgo político ilustrado.

Sin embargo, decir que una brillante planificación por sí sola podría crear una nueva ciudad sería un error. Un diseño bien concebido de las estructuras edificatorias es de igual importancia. Es lógico desarrollar grandes áreas metropolitanas alrededor de nudos de actividad donde bienes y servicios se concentren en unidades coordinadas.

Un concepto de promoción bien concebido tiene, el poder de generar crecimiento. Por ejemplo, Disney World generó riqueza dando lugar a otros negocios y a un gran crecimiento residencial en Orlando. Por otro lado, los mercados financieros han estimulado el negocio de hoteles para convenciones en Atlanta. La gente de una ciudad y la visión de sus líderes marcan la diferencia en cómo una ciudad se desarrolla. La clave es la visión y la cooperación. Arquitectos y promotores deben trabajar junto con urbanistas y políticos para llegar a resultados óptimos en el desarrollo de ciudades al máximo de su potencial.

¿Puede hablarse, a la luz de los cambios experimentados de una estructura monumental en la ciudad contemporánea?

La arquitectura es una huella digital de la historia. Cada ciudad tiene cualidades que dominan su personalidad y la hacen memorable. La arquitectura pone el escenario donde las actividades tienen lugar. Se convierte así en la forma de arte última porque crea los monumentos que definen esa fábrica ambiental que es la ciudad. A este nivel, algunos edificios son el fondo que da a la ciudad su

color y textura. Otras estructuras, únicas en cada una de sus formas, escalas, materiales o estilos, se convierten en iconos o puntos focales de la ciudad.

Propongo áreas comerciales de alta densidad alrededor de las cuáles haya áreas residenciales y de recreo. Cada área de promoción se convertirá en un "centro urbano" con capacidad para ser una pequeña joya en esta corona que es la ciudad. El corazón de la ciudad, debe ser sin embargo, el foco principal. Un corazón sano es el soporte de un crecimiento sano.

¿Cómo cree que afectan los aspectos comentados anteriormente a la profesión del arquitecto entendida tradicionalmente en su vertiente más "artística" como "control absoluto del resultado"? y más concretamente ¿Qué nuevas relaciones cabe establecer entre arquitecto-cliente-capital-trabajo en equipo a la luz de todo ello?

Todo equipo necesita un capitán. Cuando el número de factores involucrados en el proceso constructivo era menor, no se dudaba del arquitecto como constructor. Hoy muchas partes están involucradas en el proceso e intentan participar en la toma de decisiones. Algunas tienen razones válidas por las que interesarse, debido a sus compromisos financieros o a su necesidad de vivir o de operar en el producto acabado. El reto de trabajar con un equipo polifacético es establecer y mantener una visión clara del proyecto completo. La diversidad de ideas es sana inicialmente, pero una vez que los objetivos han sido claramente comunicados y comprendidos, sería ideal que una persona liderara la tarea. Generalmente, el arquitecto es el más cualificado para programar, presupuestar y diseñar un proyecto que abordará los objetivos de aquellos involucrados en él.

To the relief of European critics, John Portman has been for a long time a clichéd and untransferable American product; they have thus avoided the study of a work which, for its magnitude and capacity for urban transformation, deserves without a doubt a more systematic reflection.

The scale reached by some public and private interventions in Europe during the last decade have nevertheless given his work growing interest, which is reflected in greater attention from the professional media.

Do you think your work is tightly tied to a specific context, or do you believe that its propositional value transcends it?

What features or your could be positive in the context of European cities?

Much of my early thinking was drawn from my observations of people and their reaction to the built environment in cities outside the United States. Some were positive, some were not. Specifically, no single trip influenced my thinking more than the one to the opening of the newly-planned city of Brasilia in 1961. Master architects had the opportunity to create a utopian environment for that capitol city, but it fell disappointingly short; great building blocks arranged in military order, showing no understanding of human scale or the need for people to become involved in their surroundings.

By contrast, I observed in my travels some very positive qualities in cities which were people-oriented such as the historic Italian city of Venice or even the new Swedish satellite cities of Vallingby and Farsta, and the Helsinki Finland development—Tapiola. The basis of my design philosophy has been built on people and how to best create and form space inside and outside the built environment so that the human response is positive. That approach has no borders; those principles can be successfully applied in any city.

The existing physical context is obviously a special quality of each city, and it should neither be ignored nor mimicked, but rather, used to inspire creative new ways of forming space for people—that recognizes the now, the here, the past, and the idealized future. European cities, like others throughout the world, are, by nature, in a constant state of change. No culture wants to be stagnant. As urban density increases and technology enables us to provide new solutions, new ideas can and should be successfully implemented. Our urban challenge is how to energize our cities in a way that makes people want to be a part of them because of their own desire.

In your role as a professional, the traditionally separated, and often antagonistic, figures of the architect and the developer come together.

Could you explain what your organizational structure is?

What size and number of offices does your company currently have?

How many people make up your studio and what is their specialization?

What is the work methodology and what tasks are carried out by the other architects?

Our organization has grown from a very small two man architectural firm in the early '50s to a large family of companies which design, develop, manage and finance. By taking the role of developer as well as architect, I was able to have greater control over the program and purpose for a project and preserve the integrity of the design concept.

Years ago the architect served as the master builder and planner. Today many new roles have been added to the equation, some have strengthened the process; some have weakened it. One of the advantages of maintaining the dual role of architect and developer is that the original vision has a better chance of staying on track, and you can more easily think beyond one building to a much broader context.

In our organization I have been one of the common denominators between the architectural firm and the development companies. We have learned the importance of the economic decisions which are a part of successful real estate development. We also recognize that the power of good architecture —more specifically, the power of dynamic, people oriented, well conceived space— can also be an economic factor in a successful development. The insight we have gained from being in the role of architect as well as developer enables us to address concerns and issues from both sides because of a clearer insight and understanding. Atlanta is the headquarters for all our companies. Only the management companies have permanent offices in other cities and architectural site offices are used only during the construction implementation process. All of the design is done in our Atlanta studio. I prefer to take an active role in each project so it is not practical to have design offices in several locations even though our work is constructed throughout the world.

Our total organization numbers 800. The architectural design staff is 50 in number.

New projects begin with a great deal of thought and conversation about the objectives we seek to achieve. This is true when we work our in-house development

companies and even more importantly when we are working for outside clients.

The architectural firm is organized to handle each project with a team approach. A small group of project architects (composing design, technical and administrative) sees a project through from start to finish to maintain the integrity of the original concepts. The size and composition of the total team changes based on the phase of production. Five or six members of our firm work full-time on the design concept and design development of our projects. At the beginning of each new project two or three architects will work closely with me and our client to develop and refine the program and design. Models are very important during the early stages of a project. We have a fully equipped model shop with model builders. The CADD system is used effectively for production but I still prefer to originate a concept through sketches and refine it with models.

Our in-house engineering staff works closely with the architectural teams from the early stages of concept and design development. Since our buildings often have pioneered new ways of forming space, our architects and engineers also have been challenged to provide new heating, cooling and structural solutions. In some cases, we have helped re-write building codes to adapt to these new changes.

Our interior designers work side-by-side with our architects because in the final analysis the building should be all one thing. I am very actively involved in this aspect as well and have custom-designed furniture and lighting fixtures for certain projects to achieve a more indigenous entity. I also develop special sculpture that is unique to the project and integral to it—in appropriate circumstances.

Mixed-use or hybrid buildings are customary names for a typology explored in many of your projects by superimposing various activities in shared containers.

You have theorized on various occasions about the capacity of these large artifacts to generate new centralities that decongest urban centers.

How would you evaluate the results of these pioneering experiences?

What applications do you see for the introduction of mixed-use in Europe in light of what has been carried out in America?

Mixed-use developments have experienced some very positive results for very simple and basic reasons they respond to the urban needs of the people for space. The advent of the automobile combined with new roads and freeways as well as new building technolo-

gies changed many of our cities. Office buildings rose higher, creating greater densities on old outdated infrastructures. Workers moved to the suburbs as our cities began to be hopelessly congested. This evolution has created an ever-increasing sprawl! We began spreading the services people needed over larger and larger areas, causing an extravagant use of time and energy while adding greatly to the pollution of the environment. The results have not been good. What we have tried to do is think in terms of what people need and respond by designing environments that work as coordinated units i.e. a planned mixed-use area scaled to how far people will walk before they think of wheels. In America that radius would be determined by a walk of seven to ten minutes. The business travelers find it more convenient to have a hotel near the office they must visit; the office workers enjoy the convenience of shops and restaurants nearby; retailers like having a base of customers from the adjoining hotels and offices; workers find that residences near the workplace require less time for travel and more time for leisure activities.

This entails new thinking in terms of penetrating buildings, separating public space, and making it continuous. By tying the old city blocks together with bridges and tunnels, people can then flow through the spaces not only at street levels, but also, at other levels.

European cities can readily benefit from these concepts. On a smaller scale, they have already provided the inspiration for the concept itself. Recall how courtyards, piazzas, sidewalk cafes and apartments over shops have historically been a part of your cities. Is not this the inspiration for what a mixed-use project really should be? Although the scale today may be larger, new projects embodying these tried-and-true concepts will naturally be successful by maintaining life and vitality.

Your most emblematic constructions present a clear trademark, based principally on the creation of an artificial environment, generally in the form of a large, open interior space that shows off the systems of vertical connections, corridors, etc.

This bit of artificial nature, to which you refer with terms such as "Tivoli Garden atmosphere" or "Venetian Piazza", inverts the traditional scheme of the relationship between interior and exterior space.

How does this inversion affect the concept of public space as a "free" place, the empty space resulting between built solids?

Does private business have enough sensitivity to transform the ground floor into something more

than a series of connected lobbies, resulting from the strict application of the law of supply and demand?

Urbanistically speaking, the creation of large volumes of space —be it inside or outside a building— provides a release from a sense of confinement and congestion. Our enlarged “artificial environments” are a product of the new technology which enables us to light, heat, cool and construct areas of buildings in ways that had not been practically achievable in the past. We use these elements of nature to create an innate psychological bond between man and his built environment.

All man-made architecture is an artificial environment. The space surrounding and between buildings is, likewise, important. It is very difficult to get different owners of buildings to agree with any reconfiguration of their property unless, as private entities, they find it is in their enlightened self-interest.

As we talk of the density and congestion of our cities, existing streets and sidewalks are already filled with people but are constrained by this existing infrastructure from being significantly expanded. The logical solution is to think of ways to penetrate the boundaries of the urban buildings by drawing pedestrian activities through the buildings not only at the street level but also at the levels below, connected by understreet tunnels; and at the levels above, connected by over street bridges and skywalks. These pedestrian passages should not always be just corridors for travel; but they should be designed as a continuous fabric to accommodate shops and restaurants, entertainment and, of equal importance, places of tranquility and beauty—places for rest and repose. In Atlanta we have applied these principles to Peachtree Center. This complex of office buildings, hotels, shops and marts is interconnected by 17 bridges. The retail activities are spread throughout three levels, creating a shopping mall that ties existing urban blocks together with a continuous, new, people level, below street level at some connections and above street level at others. Other successful applications can be seen in cities such as Toronto, Minneapolis or the central part of Stuttgart and, of course, our San Francisco project, Embarcadero Center.

The capacity of the large mixed-use complexes to build by themselves, as instruments of colonization and renovation of the territory, the center or the periphery of the cities, is obvious.

Must we announce the death of urban development

as the seeker of order (urban development as planning) and its substitution by the city built as a collection of juxtaposed sequences (urban development by building)?

Master planning is necessary by professionals who understand the critical issues of infrastructure and who understand both the limitations and potential of land based on its natural qualities and terrain.

Planning must accommodate transportation —a key issue— as well as great parks and public land, not only the greenspaces in the heart of the urban core, but also the pastoral and recreational parks that become the focal points of residential neighborhoods. These cities are the result of good masterplanning and are generally coupled with enlightened political leadership.

However, to say that even brilliant land planning alone would create a great city would be an error. The well-conceived design of building structures is of equal importance. It is logical to develop large metropolitan areas around nodes of activities which focus goods and services in coordinated units.

A well-conceived land development concept has the power to generate growth. For example, Disney World generated a wealth of other businesses and residential growth in Orlando, and the trade marts stimulated a hotel/convention business in Atlanta. The people of a city and the vision of their leaders make the biggest difference in how a city develops. The key is vision and cooperation. Architects and developers must work in tandem with city planners and politicians to achieve the optimal results in developing cities to their fullest potential.

Can you discuss the recent changes experienced by monumental structures in contemporary society.

What is the idea of monumentality that one can have in light of the facts in the contemporary city?

Architecture is a thumbprint of history. Each city has distinguishing qualities which dominate its personality and make it memorable. The architecture sets the stage for the activities which take place there. The architecture becomes the ultimate art form because it creates the monuments that become the environmental fabric of the city. On this stage, some buildings form the background, giving the city its color and textures. Other structures which are unique in either shape, scale, material or style, become the icons or focal points for the city.

I propose commercial areas of high density around which lie areas for recreational and residential purposes. Each area of development can become a

“town center” with the potential to be a little jewel in the crown of the city. The heart of the city —its urban core— however, should always be the primary focus. A healthy heart can support healthy growth. The structures man creates give insight to its time and live on in history as a tribute to its era.

How do you think the previously-mentioned features affect the profession of the architect, traditionally understood on his more “artistic” side, as “absolute control of the result”?

And more concretely, with what new relationships is it proper to establish between architect-client-capital-work and a team in light of all that?

Every team needs a captain. When fewer roles were involved in the building process, the architect was unquestioned as the master builder. Today, many more parties are involved in the process and seek to participate in the decision-making. Some have valid reasons for interest and concern because of either their financial commitments or the need to live with and operate the finished product. The challenge in working with a multi-faceted team is to establish and maintain a clear vision of the completed project. The diversity of ideas is healthy initially, but once objectives have been clearly communicated and understood, one person should, ideally, lead the endeavor. Generally, the architect is the one best qualified to program, budget and design a project which will achieve the objectives of those involved.

Manzana en la Diagonal. Barcelona

Diagonal Block. Barcelona

MANUEL DE SOLÁ MORALES
RAFAEL MONEO

La decisión de construir en lo alto el centro comercial es el punto de partida más importante del proyecto. Se propone una edificación compacta y alineada, con edificios capaces de acoger al mismo tiempo las diversas actividades comerciales y residenciales y con tipologías características de centro urbano y no de área especializada.

Un frente continuo recorre toda la longitud del solar, interrumpido, ocasionalmente, en la planta baja por calles y pasajes que establecen la relación con el resto de la ciudad.

El valor de la acera es máximo en el centro de las grandes ciudades y los edificios explotan intensamente esta relación entre fachada y acera. Esto es así también en nuestro caso. Las galerías comerciales se disponen como locales en planta baja colocados a lo largo de la calle.

El edificio principal reunirá las plantas interiores comerciales, las galerías intermedias, las plantas de oficinas, los apartamentos de representación, las plantas para sociedades y una residencia, en diferentes profundidades de construcción escalonada, capaz de acoger los patios internos para la iluminación y el acceso.

La composición volumétrica del bloque se presenta como una transición entre la manzana cerrada del centro urbano y las construcciones abiertas del otro lado de la Diagonal.

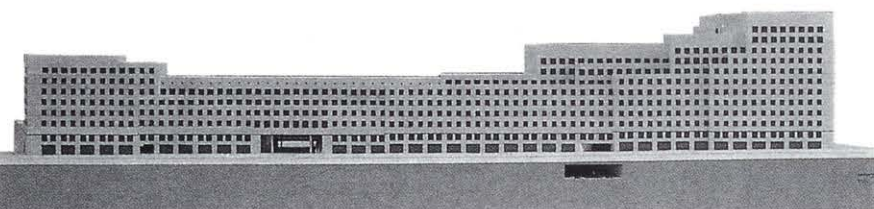
The decision to build on top of the commercial center is the most important starting point of the project. A compact and aligned type of construction is proposed, with buildings capable of housing commercial and residential activities, and with typologies characteristic of an urban center and not of a specialized area.

A continuous front of buildings runs along the entire length of the site, interrupted only here and there on the ground floor by avenues and passages, which establish the link with the rest of the city.

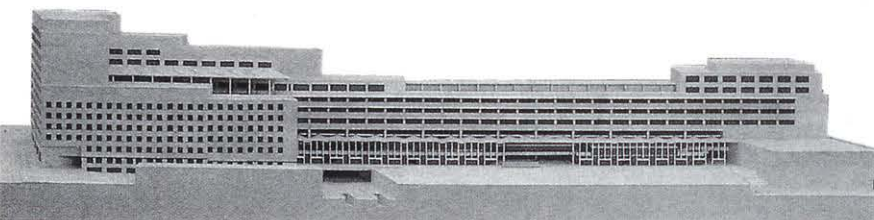
The value of the sidewalk is at its highest in the central areas of large cities, and buildings generally exploit, to the maximum, the relationship between facade and sidewalk. This is true in our case as well. The shopping galleries are arranged like rooms on the ground floor of buildings set along the sidewalk.

The main building will have lower commercial floors, intermediate galleries, floors for offices, apartments for representation, floor for societies, and a residence, with varied depths of construction, capable of housing internal courts for illumination and access.

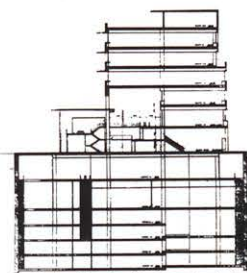
The volumetric arrangement of the block presents the overall appearance of a transition between the closed block of the urban center and the open construction, on the other side of the Diagonal.



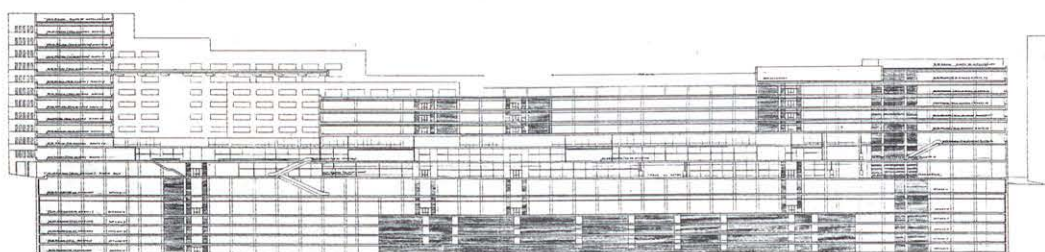
Vista a la diagonal.
Diagonal view.



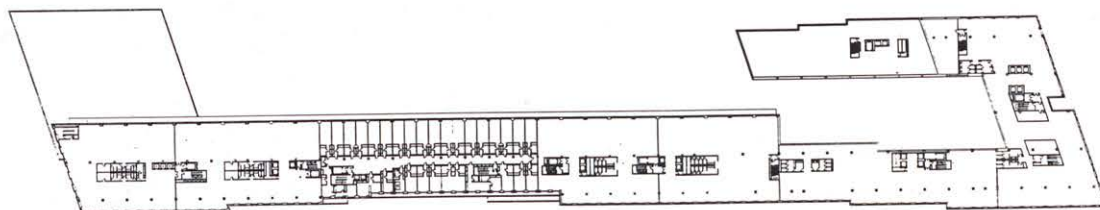
Vista al parque.
Park view.



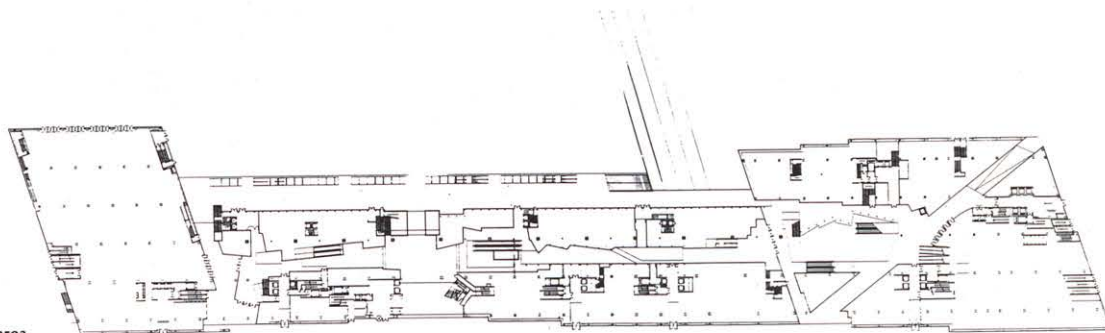
Sección transversal.
Transversal section.



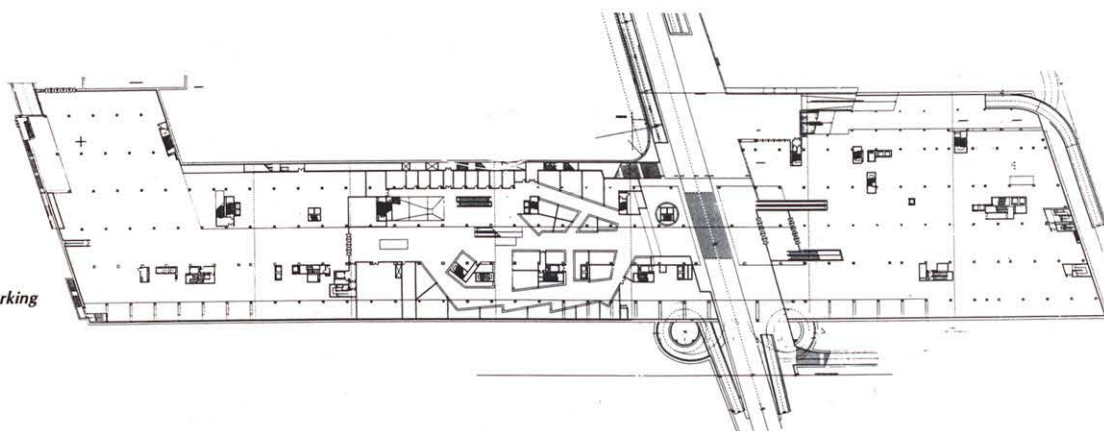
Sección longitudinal.
Longitudinal section.



Planta 5ª. Oficinas y apartotel.
5th. floor. Offices and residential hotel.



Planta baja. Comercial, vestíbulos y acceso al aparcamiento.
Main floor. Shopping area, lobby and access to the parking area.



Sótano 1. Comercial y túnel con acceso al aparcamiento.
First basement. Shopping area and tunnel with access to the parking area.



Alzado a la diagonal.
Diagonal elevation.

Mario Ridolfi. El dibujo y la renuncia

Mario Ridolfi. *Drawing and Renunciation*

PEDRO FEDUCHI CANOSA



Mario Ridolfi.
Mario Ridolfi.

La última revisión de la figura de Ridolfi en España se ha producido por mediación de la exposición *Mario Ridolfi (1904-1984)*, la *arquitectura de Ridolfi y Frankl* que se ha organizado en la sala de exposiciones del MOPT, en la galería porticada de los Nuevos Ministerios. No recuerdo cuándo fue la primera vez que conocí la obra de Mario Ridolfi. Sí recuerdo, en cambio, que mis profesores me enseñaron a Ridolfi como quien muestra orgulloso una captura. Todavía conservo la impresión que tuve al ver la diapositiva de las casas Franconi. Pudiera ser que el profesor que diera la charla fuera Antón Capitel (por aquel entonces interesado en la figura de Ridolfi por el gran parecido formal de su obra con la de Luis Moya).

Años después, cuando vi en Terni aparecer la figura de esas mismas casas al fondo de la Piazza Europa, no pude contener la agitación de aquel que *reconoce*. El recuerdo de aquella diapositiva continuaba tan claro como la

primera vez. Sin embargo, como ocurre cuando una cosa es verdaderamente valiosa, en ningún instante pudo el recuerdo competir con la imagen real. La vista de las demás arquitecturas que las rodean mantenían ocupada mi memoria en su afán por acumular; el palacio Spada, San Salvatore, la casa Pallotta. A golpes sucesivos se reconstruía el escenario completo de la plaza ridolfiana. Las distancias, las texturas, los colores y los detalles; todos los sentidos codificaban sin dar respiro a la memoria, que no conseguía comenzar a emitir, rebasada como estaba por los estímulos. Sólo pasado un rato pudo comenzar a funcionar y fue entonces cuando me di cuenta de que los recuerdos que conservaba no se teñían de la característica tristeza, de la profunda amargura del que ve defraudados sus anhelos.

Algo similar me sucedió al pasear por la exposición de la galería del MOPT. Ni una pizca de melancolía se infiltró en mis pensamientos al comparar los dibujos reales de la

obra de Ridolfi con los recuerdos de las ilustraciones conocidas en libros y revistas. Creo, a pesar de que pueda parecer lo contrario, que son pocas las obras que complementan y potencian bien la realidad de su existencia con la imagen transmitida por los medios de reproducción.

Los comisarios, Ricardo Sánchez Lampreave y Lucas Recuenco Pérez, señalan en el texto de introducción al catálogo que la figura de Mario Ridolfi ha interesado a los arquitectos españoles de una manera muy especial. Desde el edificio de la Posta en Piazza Bologna al barrio Tiburtino; desde la torre para el Motel Agip o la de la continuidad de Terni hasta la casa Lina; sucesivas generaciones de arquitectos hemos sido atraídos por el poder de la arquitectura de este romano.

Ricardo Sánchez Lampreave, Alvaro Soto y yo coincidimos escribiendo en el cuarto número de la reciente revista *Diseño Interior*. Comparto, como ellos, un mutuo interés por la figura de Ridolfi ya desde nuestro paso por la Escuela de Arquitectura. Además de ser de la misma generación, nos ha unido nuestra estancia en la Academia de España en Roma, algún que otro viaje de peregrinación a Terni y el haber tenido la ocasión de poder escribir sobre su obra.

Ellos coinciden, además, al escribir sobre la figura de Ridolfi. Por mi parte, pretendo

Pedro Feduchi Canosa es arquitecto y profesor de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Ha escrito sobre temas de arquitectura italiana contemporánea y su artículo "Memoria y Lugar. Una reflexión sobre la actuación de Mario Ridolfi y Wolfgang Frankl en torno al Palacio Espada de Terni" fue publicado en *Arquitectura*, 271-272. Este texto es un comentario a la exposición *Mario Ridolfi (1904-1984)*, la *arquitectura de Ridolfi y Frankl*, que tuvo lugar en la Sala de Exposiciones del M.O.P.T., Madrid, durante el año 1991.

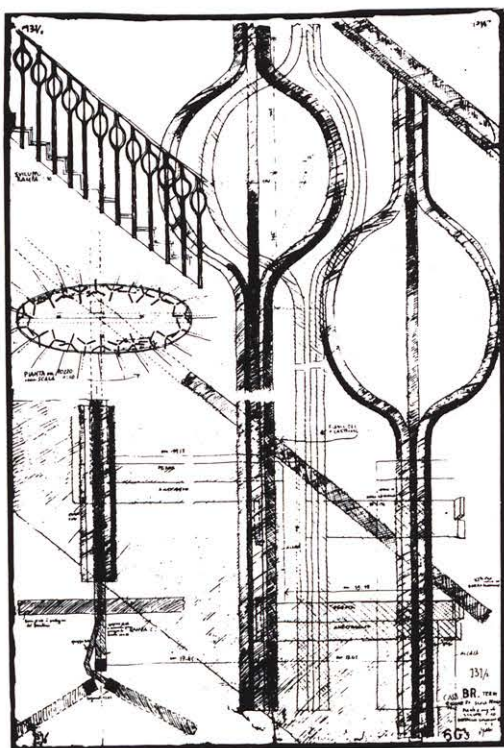
Pedro Feduchi Canosa is an architect and Professor of Design at the Madrid School of Architecture. He has written on issues of contemporary Italian architecture and his essay "Memory and Place. A Reflection on the Intervention of Mario Ridolfi and Wolfgang Frankl on the Palazzo Espada in Terni" was published in *Arquitectura*, 271-272. This text is a commentary on the exhibition *Mario Ridolfi (1904-1984)*. La *arquitectura de Ridolfi y Frankl*, which was held at the Sala de Exposiciones of M.O.P.T., Madrid, during 1991. Translated by Deborah Gorman.

retomar algunas de sus ideas en el texto que sigue, y extenderme en meditaciones algo más personales, sugeridas por la figura de este gran arquitecto.

Ricardo Sánchez Lamprave publica en ese número un artículo (complemento al catálogo de la exposición) que titula "El lenguaje de la materia". En él hace hincapié en uno de los aspectos que más preocupaban a Ridolfi: la necesidad de producir un lenguaje, el dibujo, con el que poder ser entendido por los que después construirían sus obras.

Para mí, el dibujo en Ridolfi es inseparable de la comprensión de sus obras. Es más, la forma en la que Ridolfi dibujaba la materia era el lenguaje de su arquitectura. Por eso es el "artesano de la arquitectura" por excelencia, como gustaba llamarse. Porque el arquitecto no es artesano más que de sus dibujos. No es quien fabrica; es quien proyecta.

Este poder de concreción que tenían sus caligráficos dibujos le ayudaban a acercarse al problema de la conversión del pensamiento en hecho; cualquier elemento de la construcción quedaba previamente materializado por su propia mano, una mano que confería casi la



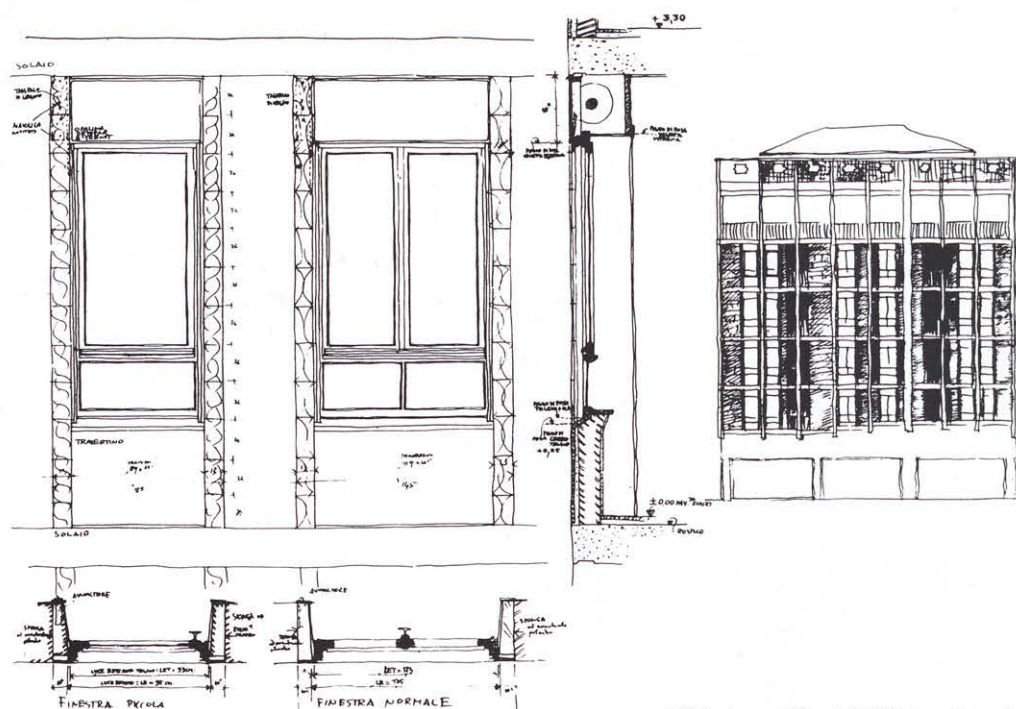
Fotografía y dibujo de la barandilla de la escalera principal de la casa Briganti, Terni, 1962/63 (con W. Frankl y D. Malagricci).
 Photograph and drawing of the railing of the main stair of the Briganti house, Terni, 1962/63 (with W. Frankl and D. Malagricci).

posibilidad de ser realidad antes de que esta fuera fabricada. Por eso es tan importante el cómo se fabrica la arquitectura en Ridolfi. Sólo desde este cómo se puede llegar a la creación, a la construcción. El hacer del arquitecto es la concepción previa de lo que se debe fabricar, y su herramienta, su lenguaje, está en el dibujo. Sólo si se dibuja es arquitectura.

Por otro lado, Alvaro Soto, en su artículo "La ciudad, encuentro obligado de arquitecturas", hace hincapié en que hoy, la ciudad es como un bodegón, como una naturaleza muerta. Para mí como para él, Ridolfi en Terni es un

arquitecto de naturalezas muertas, de bodegones.

Ampliando el tema de la representación de la arquitectura, diré, que a mí Ridolfi se me empareja con un pintor como Morandi, un pintor de la pintura. Es curioso como esta comparación entre arquitecto y pintor lleve a G. Canella y A. Rossi, en su artículo "Arquitectos italianos: Mario Ridolfi" (*Comunita*, núm. 41, 1956), a valorar la igualdad de colores entre la paleta de Guttuso y las torres de Viale Etiopía. Su deseo al agruparlos fue buscar la identificación con la escuela "neo-realista"



Edificio Franconi, Terni, 1959/60 (con W. Frankl).
Franconi building, Terni, 1959/60 (with W. Frankl).

romana. A mí me mueven otros intereses.

Aunque de una generación anterior a él, Morandi tiene valores estéticos que creo reconocer en la arquitectura de Ridolfi. Valores que se ven condensados en torno a una idea de *renuncia*. Idea que se halla enclavada en el centro de la producción artística de ambos.

La renuncia a la que me refiero podemos comenzar a verla en la elección de los temas (Ridolfi, como Morandi, tiene un repertorio limitado en el que insiste tercamente: superposición y agrupación, superficie exterior quebrada, movilidad ascendente u oscilante), o en el *rechazo* a cualquier búsqueda de la *novedad* (al igual que el pintor boloñés es capaz de reducir su repertorio hasta desbordar lo cotidiano, una atenta observación de la monotonía les sirve de fuente de inspiración), o a la renuncia a la *utilidad* por último. Recordemos lo que él mismo decía en una carta abierta a los estudiantes de arquitectura titulada "Amarga confesión" (*La Casa*, núm. 6, 1959). "En el fondo, no es tanto la vuelta a la

libertad como la búsqueda de una conciencia, y el deseo de que nos lleve a una búsqueda de mayor emotividad y de mayor alegría de vivir, a la búsqueda de lo inútil, que probablemente es más importante en la vida que las cosas útiles, como las que ha sugerido el funcionalismo..."

Son autores que desean mantener el aire de pobreza de las cosas, ya que es allí donde se esconde la naturalidad y la serenidad anheladas (cualidades bastante raras hoy en día). Giorgio Morandi, como Mario Ridolfi, sienten predilección por los intersticios de la forma; en ellos encuentran su mayor placer, su fin último. Autores que creen que la explicación a la globalidad está en el detalle, en los que no existe búsqueda de dios alguno, sino más bien de su ausencia. Al tiempo, no son artistas que busquen lo fragmentario, porque por encima de sus obras siempre reconocemos esa soledad que los encierra y que los protege, que los hacen tan herméticos como profundos y por la que los apreciamos tanto.

La Historia en ambos está presente, pero no para copiar repertorios, ni para inventar nuevos; está para ampliar los existentes, para apropiarse de cauces distintos dentro de los conocidos. Sólo resta pensar en cómo la renuncia puede encontrarse también en la posición ante la Historia. En el momento en el que vivieron, la evolución marcaba la ley y renunciar a ella era inmoral. Por eso, en general, existía un deseo de búsqueda voluntaria, consciente, de la novedad. Si la conciencia de esa idea está cargada de intenciones morales, otros valores que no son los de la evolución histórica pierden interés y se convierten en retrógrados.

Pero si el hecho histórico se caracteriza por algo, es por la concatenación de sucesos objetivos, la sucesión es el contenido intrínseco de la Historia. Los hechos son ordenados a posteriori por medio de la abstracción que hacemos de ellos. De la agrupación de varios se abstrae, dándoles un contenido que no tenían al producirse, un valor concreto. Si Morandi y Ridolfi fueron conscientes de esta evidencia, pudieron pensar, ¿por qué considerar positivos sólo los valores que buscan la evolución por medio de la novedad? ¿No podrían serlo también otros que no estuviesen concebidos por la voluntariedad de la búsqueda de la evolución?

¿Existe, en la renuncia de Ridolfi y Morandi, un intento de huir de la evolución dictatorial histórica presente en todo el pensamiento moderno? Sí, en tanto que la vertiginosa sucesión de hechos y el reclamo de la novedad, que ahora más que nunca sentimos, dejó de ser un problema para ellos. Posiblemente la renuncia fue su respuesta, pero una renuncia en la que no existe abandono. Una renuncia en la que hoy yo puedo llegar a apreciar un rasgo propio de valor.

The latest review of the figure of Ridolfi in Spain took place through the exhibition Mario Ridolfi (1904-1984), the architecture of Ridolfi and Franki that was organized in the exhibition hall of the MOPT [the Spanish Ministry of Public Works and Transportation], in the porticoed gallery of Nuevos Ministerios. I don't remember when I first encountered the work of Mario Ridolfi. I do

remember, however, that my professors taught me about Ridolfi like those who proudly display. I still retain the impression that I had upon seeing the slide of the Franconi houses. It may be that the professor who gave the talk was Antón Capitel (at that time interested in the figure of Ridolfi because the great formal resemblance of his work with that of Luis Moya).

Years later, when I saw the shape of those same houses at the far end of the Plaza Europa in Terni, I could not contain the excitement of someone

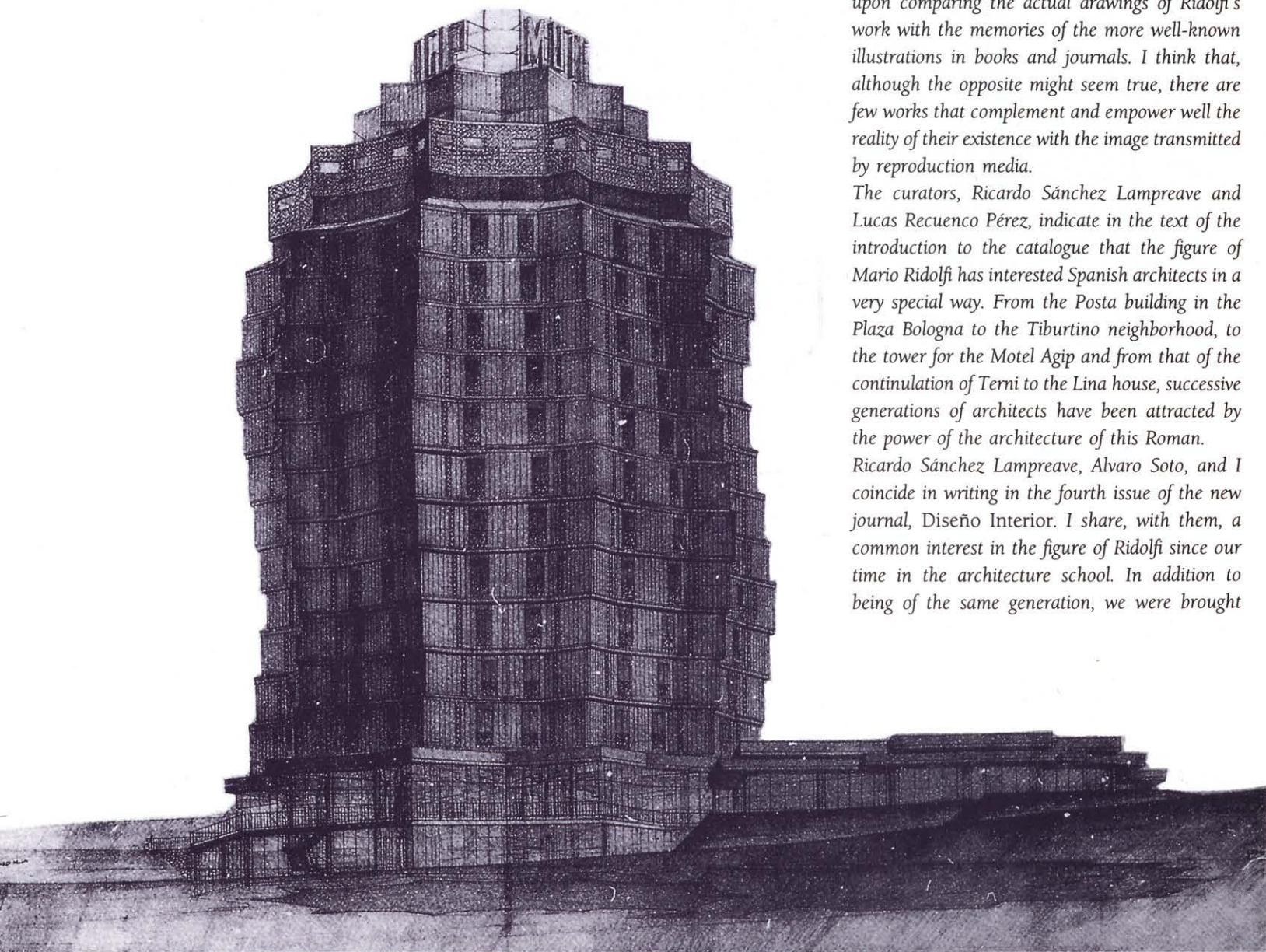
who recognizes. The memory of that slide was as clear as the first time. Nevertheless, as happens when something is truly valuable, in no moment could the memory compete with the real image. The view of other architectures that surround them kept my memory occupied in its zeal for accumulating images: the Spada palace, San Salvatore, the Paliotta house. In successive blows the complete setting of the Ridolfian plaza was

reconstructed. The distances, textures, colors, and details; all the senses codified without giving memory respite, which did not manage to begin to emit, overtaken as it was by the stimulus. Only after a time could it begin to function, and it was then that I realized that the memories I preserved were not tinted with the characteristic sadness, with the profound bitterness of he who sees his longings disappointed.

Something similar happened to me upon walking through the exhibition in the MOPT gallery. Not a single trace of melancholy infiltrated my thoughts upon comparing the actual drawings of Ridolfi's work with the memories of the more well-known illustrations in books and journals. I think that, although the opposite might seem true, there are few works that complement and empower well the reality of their existence with the image transmitted by reproduction media.

The curators, Ricardo Sánchez Lampreave and Lucas Recuenco Pérez, indicate in the text of the introduction to the catalogue that the figure of Mario Ridolfi has interested Spanish architects in a very special way. From the Posta building in the Plaza Bologna to the Tiburtino neighborhood, to the tower for the Motel Agip and from that of the continuation of Terni to the Lina house, successive generations of architects have been attracted by the power of the architecture of this Roman.

Ricardo Sánchez Lampreave, Alvaro Soto, and I coincide in writing in the fourth issue of the new journal, *Diseño Interior*. I share, with them, a common interest in the figure of Ridolfi since our time in the architecture school. In addition to being of the same generation, we were brought



Proyecto para el motel Agip, Sttebagni, 1968 (con W. Frankl y D. Malagricci).
Project of the Agip motel, Sttebagni, 1968 (with W. Frankl and D. Malagricci).



Naturaleza muerta, 1953.
Still life, 1953.

together by our time in the Spanish Academy in Rome, an occasional pilgrimage to Terni, and the opportunity to write about his work.

They coincide, in addition, in writing about the figure of Ridolfi. For my part, I am attempting to pick up some of their ideas in the text that follows and extend myself in somewhat more personal meditations, suggested by the figure of this great architect.

Ricardo Sánchez Lampreave publishes in this issue and article (complement to the exhibition catalogue) entitled, "The language of matter". It makes a special point of one of the features that most worried Ridolfi, the need to produce a language—the drawing—with which to be able to be understood by those who would later build his works.

For me the drawing in Ridolfi is inseparable from the understanding of his works. Moreover, the

form in which Ridolfi drew matter was the language of his architecture. For that reason he is the "artisan of architecture" par excellence, as he liked to call himself, because the architect is not an artisan of more than his drawings. He is not the one who builds; he is the one who designs.

This power of concretion that his calligraphic drawings had helped him approach the problem of the conversion of thought into deed; any element of construction was previously materialized by his own hand, a hand that conferred almost the possibility of being reality before it was built. For that reason how Ridolfi's architecture is made is so important. It is only from this that one can arrive at the creation, at the construction. The work of the architect is the conception of what must be built, and its tool, its language, is in the drawing. Only if it is drawn is it architecture.

On the other hand, Alvaro Soto, in his article "The

City, Required Meeting Point of Architects", emphasizes that today, the city is like a still life. For me, as for him, Ridolfi in Terni is an architect of still lifes.

Broadening the subject of the representation of architecture, I will say that to me Ridolfi can be compared to a painter like Morandi, a painter of painting. It is odd how this comparison between architect and painter brings G. Canella and A. Rossi to value the equality of colors between the palette of Gutuso and the towers of Viale Etiopia in the article "Italian architects: Mario Ridolfi" (Comunita, no 41, 1956). Their desire to group them was to seek identification with the Roman "neo-realist" school. However, other interests move me.

Although from a generation previous to his, Morandi has aesthetic values that I think I recognize in Ridolfi's architecture. Values that are condensed around an idea of renunciation—an idea that is found riveted in the center of the artistic production of both men. The renunciation to which I refer can be seen in the choice of subjects (Ridolfi, like Morandi, has a limited repertoire in that he insists stubbornly on superposition and grouping, uneven exterior surface, ascending or oscillating mobility), or in the rejection of any search for novelty (just as the Bolognese painter is capable of reducing his repertoire to the point of surpassing the everyday. An attentive observation of monotony serves them as a source of inspiration), or, in the end, to the renunciation of utility. We recall what he said himself in an open letter to architecture students, entitled, "Bitter Confession" (La Casa, no 6, 1959): "In the end, it is not so much the return to freedom as the search for greater emotion and greater joie de vivre, in the search for the useless, that probably is more important in life than useful things, such as those that functionalism has suggested...."

Ridolfi and Morandi are authors who wish to maintain the sense of the poverty of things, since it is there where the longed-for naturalness and serenity are hidden (rare enough qualities these



116 days). Giorgio Morandi, like Mario Ridolfi, feels a predilection for the interstices of form; in them they find their greatest pleasure, their ultimate end. They are authors who believe that the explanation of globality is in the detail, in which there does not exist a search for any god, but rather for his absence. At the same time, they are not artists who seek the fragmentary, because beyond their works we always recognize that solitude that encloses them and that protects them, than makes them as hermetic as profound and for which we appreciate them so much. History is present in both, but not in order to copy repertoires, nor to invent new ones; it is to broaden the existing ones, to appropriate from different sources within those known. The only thing that

remains is to think about how renunciation can also be found in the face of history, in the moment in which they lived, evolution marked the law, and renunciation of it was immoral. For that reason, in general, there existed a desire for a voluntary, conscious search for novelty. If the consciousness of that idea is charged with moral intentions, other values that are not those of historical evolution lose interest and become reactionary.

But if there is something that characterizes the historical event. It is the concatenation of successive objectives, the succession is the intrinsic content of history. Events are arranged a posteriori by means of the abstraction we make of them. The grouping of several of them is abstracted, giving them a content that they did not have when

they took place, a concrete value. If Morandi and Ridolfi were conscious of this evidence, they could think: Why consider as positive only the values that seek evolution by means of novelty? Couldn't others be positive that weren't conceived by the volition for the search of evolution?

Does there exist, in the renunciation of Ridolfi and Morandi, an attempt to flee from the dictatorial historical evolution present in modern thought? Yes, in that the vertiginous succession of events and the attraction of novelty that we feel now more than ever stopped being a problem for them. Possibly renunciation was their response, but a renunciation in which abandonment does not exist. A renunciation in which today I can come to appreciate traces of courage.

Las letrinas como pretexto

Latrines as Pretext

CARLOS SAMBRICIO

Frente a una historia de la arquitectura entendida en términos de composición arquitectónica o frente al análisis del hecho constructivo establecido desde la referencia a la tríada vitrubiana surgía, hace pocos años, la preocupación por estudiar la evolución del espacio doméstico; ante la historia total surgía el interés por comprender cómo la vida cotidiana

había determinado el espacio arquitectónico, asumiendo la idea de Tocqueville cuando señalaba cómo la familia —en tanto que forma de ordenar la vida social y política— genera un código de valores que marcan la cultura de su mundo.

Los estudios sobre la vida privada —sobre la familia, el rol de la mujer o la casa— tuvieron

desarrollo posterior por parte de quienes se interesaron en conocer cuáles eran los “usos” y “programas” establecidos en cada momento para el espacio doméstico: y si en un principio este análisis se centró en la casa —en cuanto que referencia primera— poco a poco el estudio de los usos —de los programas de necesidades— se aplicaron también a la ciudad; enfrentarse, por ejemplo, al trazado de las redes de alcantarillado o alumbrado significaba analizar la trama urbana al tiempo que suponía cuestionar la forma de vida en cada uno de los barrios de la ciudad (viendo sus características); conocer la existencia de actividad edilicia implicaba saber cómo se produjo su transformación urbana, y enfrentarse a las ordenanzas municipales en los siglos XVIII y XIX suponía no ya estudiar el hecho urbano desde la referencia a normas de ornato sino, por el contrario, desde ordenanzas de aire, fuego y agua que regulaban la relación entre ancho de calles y altura de las edificaciones (para que —desde supuestos higienistas— “...el aire y el sol puedan entrar en las calles, ventilándolas y saneándolas”) al tiempo que definían qué calles debían ser consideradas de primer orden, cuáles de segundo y cuáles de tercero, fijando —para cada una de ellas— anchos y alturas precisas. El uso de la ciudad, por otra

Carlos Sambricio es catedrático de Historia de la Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de Madrid. El presente texto es un comentario al reciente libro de Roger-Henri Guerrand *Las letrinas: Historia de la higiene urbana*, Valencia, Edicions Alfonso el Magnánim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, número 48, 1991.

Carlos Sambricio is Chairman of History of Architecture in the School of Architecture of Madrid. This text is a commentary on Roger-Henri Guerrand's recent book *Las letrinas: Historia de la higiene urbana*, [Letrines: History of Urban Hygiene] Valencia, Edicions Alfonso el Magnánim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, número 48, 1991. Translated by Deborah Gorman.

Exposición de las cosas según los diferentes Casos que pueden ocurrir
 en todo Copiado á la letra de los originales. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

Esta es una breve Minuta de las observaciones
 respectivas al obsequio de mi Comisión que en el año de mi Mage he
 tenido oportunidad de hacer, sin poderme dar la fatiga ni in-
 comodidad que no ayá Caído Como Sacrificio á la Superioridad
 de este momento la Epoca de mi mayor lealtad.

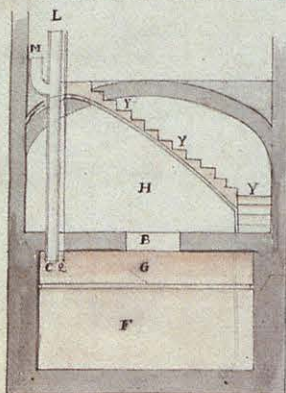
Nro. D. Güe. A. D. E. los muchos años que
 gobierna á la Monarquía y lo necesito. Madrid. 10 de Agosto
 del 52.

Ex. mo Señor
 B. L. M. de V. V. S.
 S. M. af. y rend. Ser.
 Jaime B. B. B.

Emo. D. Marques de la Ensenada

Plano y Perfil de una Letrina con sus Comunicaciones para el
 uso de una Casa Grande.

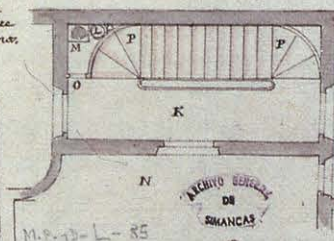
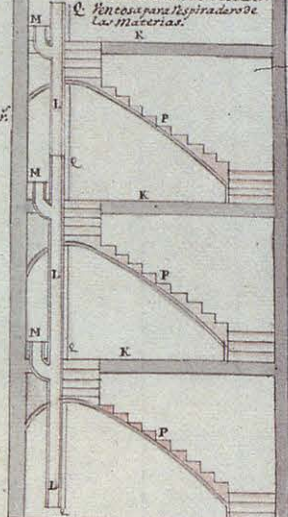
- A. Plano de la fosa ó Letrina.
- B. Puerta por donde se limpia.
- C. Introducción del Canon por donde
bajan las materias.
- D. Grueso de sus paredes independientes
de las de la Casa.
- E. Paredes de la Casa.
- F. Altura de la fosa.
- G. Altura de su Boveda.
- H. Cuevas del servicio de la Casa.
- Y. Escalera para bajar á ella.
- K. Pasillo en el desembarco de la Escalera.



Esta Casa tiene diez Vecinos, diez
 Vecinas que concurren á una fosa, veinte
 y ocho Chimeneas, dicha fosa tarda
 tres años en llenarse, habiendo siempre
 quarenta personas, poco mas ó menos.



- L. Cañon por donde bajan
las materias.
- M. Asientos en todas las Viviendas.
- N. Patio de la Casa.
- O. Puerta p^a entrar á los asientos.
- P. Escalera de las Viviendas.
- Q. Ventosa para aspirar de
las materias.



M. P. D. L. 85



Vittore Carpaccio. *Sant'Agostino nello studio.*
Vittorie Carpaccio. *Sant'Agostino nello studio.*

parte, condicionó incluso las modificaciones realizadas en las antiguas alineaciones o en el límite de ciudad (al cambiar murallas por paseos), y la realidad repercutió en la imagen de ciudad por encima de trazados formales. Si los estudiosos de la historia urbana han abandonado poco a poco las referencias a las discusiones tipológicas/morfológicas, por lo mismo aquellos otros preocupados por la arquitectura han insistido en la evolución del espacio doméstico —en el espacio de la vida cotidiana— intentando comprender el sentido que, en cada momento, tenía éste al ser definido desde una necesidad: tanto se ha analizado la transformación del espacio militar (diferenciándose, incluso, las características de los cuarteles de caballería frente a los de infantería a partir de sus distintas necesidades), como se ha estudiado el programa espacial de un burdel del siglo XV o se han definido los diferentes programas que existen en un palacio de la aristocracia en el antiguo régimen —por no decir en un palacio real—,

cuando cada miembro de la familia tiene un espacio propio definido y localizado, aislado del resto, y donde su entorno varía no sólo en función de su papel en la familia sino también según la importancia de la mansión. Ocurre así que cuando se estudia la planta de una vivienda, casa de campo o palacio de los siglos XVII o XVIII, a menudo la atención se centra más en aspectos compositivos (simetría, distribución o disposición) sin que nos detengamos a comprender o explicar su uso; en este sentido, la reciente publicación por Roger-Henri Guerrand de su trabajo *Las letrinas: Historia de la higiene urbana* plantea un tema tan importante como es la evolución en la ubicación de retretes en la arquitectura de los siglos XVI al XX y cómo —incluso— en los grandes edificios del siglo pasado ni siquiera se pensó —como ocurrió en la Ópera de París, de Garnier— en definirlos en el plano, al considerarlos como problema irrelevante. El texto de Guerrand es pretexto para destacar la importancia de los tratados que estudiaban

la distribución, y la idea formulada por Eleb Vidal sobre cómo *savoir vivre dans les lieux* hace que comprendamos los cambios que se producen en estos siglos, sobre todo si recordamos que para Vitruvio hablar de distribución equivalía a hacerlo de disposición: “...el *apartamento ideal* —según D’Avilier— se compone de *antecámara, cámara, un gabinete y un guardarropa*, debiendo tener siempre una *escalera de comunicación secundaria* que le dé *autonomía y privacidad*”. Si hasta el siglo XVII la vivienda estaba constituida por un conjunto de espacios polivalentes y la intimidad era algo desconocido, nuestra actual dificultad para comprender una planta aumenta cuando sabemos que los apartamentos privados deberían dar hacia la fachada posterior, abriéndose la zona “pública” a la principal; y la idea que formulara M. Pratz sobre la *Stimmung* (la sensación de intimidad) adquiere un valor inexistente hasta el momento y su consecuencia es la necesidad de que en la vivienda aparezcan lugares “neutros” o lugares de encuentro.

Los trabajos de Monique Eleb-Vidal, la exposición coordinada por Teyssot con motivo de la Trienal de Milán o, incluso, la realizada en España bajo dirección de Fernández Galiano partían de una idea común: la vivienda, entendida como “dispositivo”, es consecuencia de una paulatina especialización de espacios y la dificultad aparece cuando frente a conceptos abstractos —definidos en los tratados de estos siglos como apartamento, alcoba, sala, salón...— surge el problema de los dos mundos que normalmente convivían en aquellos enormes caserones. África Martínez, al estudiar los palacios madrileños del siglo XVIII, señala cómo en el de Osuna, por ejemplo, en 1752 figuran como empleados de aquella casa dos secretarios, un asesor de cámara, un gentil-hombre de cámara, un tesorero general, un escribano de cuentas, un agente, un médico de familia, siete pajes, un archivero, un ayuda de cámara, un portero de contaduría, un mozo de retrete, un comprador general de la ración del día, un repostero y su ayudante, cuatro cocineros, un mozo de cocina, un caballero, tres lacayos, nueve cocheros, tres mozos de silla, cuatro mozos de mula, dos mozos de caballo, un farolero, dos mozos de casa, un

maestro de obras de casa, un peluquero, diez criados sin oficio, lavandera, tres abogados y un fraile. Además, el cuerpo femenino lo componían cinco damas, cuatro camareras...

A la vista del enorme número de criados y dependientes, surge la pregunta de cómo se definía el entorno de cada uno, de cómo se establecía el espacio para cada tipo de criados o servidores. Es evidente que no sólo existe una estructuración por planta sino que incluso se plantea otra, tridimensional, donde pasillos y corredores se entrecruzan sin entrar nunca en contacto y que ese enorme laberinto donde no se establece el encuentro define algo que ya había aparecido en El Escorial, según contara en su día Pedro Martín: la existencia de llaves de una, dos o tres vueltas para las cerraduras del monasterio de forma que la gente de la corte sólo pudiese acceder a estancias comunes; los fieles al rey —poseedores de llaves de una vuelta— tenían además acceso a un segundo espacio; los íntimos del monarca poseían llaves de dos vueltas —que permitían pasar a un tercer espacio— y sólo Felipe II y las personas de su Cuarto eran poseedores de las llaves de tres vueltas que caracterizaba el último espacio sagrado.

Conocer entonces en qué parte del monasterio vive el rey, cuál es su comedor o cuál —incluso— el salón del trono, son aspectos que todavía hoy desconocemos de El Escorial, a pesar de la abundante literatura escrita sobre el tema; en este sentido comprender y definir las zonas antes citadas, estudiar su uso y definir cuáles eran aquellos canales de circulación abre puertas a una nueva forma de entender la historia.

As opposed to a history of architecture understood in terms of architectonic composition, or as opposed to the analysis of the constructive event established with reference the Vitruvian triad there emerged, a few years ago, a concern with studying the evolution of domestic space; faced with total history an interest in understanding how daily life has determined architectonic space emerged, assuming Tocqueville's idea when he pointed out how the family —as a form of ordering social and political life— generates a code of values that marks the culture of its world.



Castillo de Charlottenburg, Berlín. Dormitorio de la reina Luise.
Charlottenburg Castle, Berlin. Queen's Luise bedroom.

Studies of private life —on the family, the role of woman or the house— were later developed by those who took an interest in knowing what were the “uses” and “programs” established in each moment for the domestic space, and if at first this analysis is centered on the house —as a first reference— little by little, the study of uses —of the programs of needs— was also applied to the city. Dealing with; for example, the plan of the sewer or lighting networks, implied analyzing the urban scheme, at the same time that it implied questioning the way of life in each one of the city's neighborhoods (looking at their characteristics). Knowing the existence of building activity implied knowing how its urban transformation occurred. And dealing with municipal ordinances of the eighteenth and nineteenth centuries implied no longer studying urban events with reference to decorative norms but, on the contrary, implied dealing with ordinances on air, fire, and water that regulated their relationship between the width of streets and the height of buildings (so that —from hygienic hypotheses— “...air and sun can enter the streets, ventilating and cleansing them”) at the same time that they defined which streets had to

be considered of the first order, which of the second, and which of the third, establishing —for each one of them— precise widths and heights. The use of the city, on the other hand, even conditions the modifications carried out in the old alignments or at the city limits (by exchanging walls for avenues), and reality had an impact on the image of the city over formal designs.

*If scholars of urban history have abandoned, little by little, references to typological/morphological discussions, for the same reason others concerned about architecture have insisted on the evolution of domestic space —on the space of daily life, attempting to understand the meaning that, in each moment, it had upon being defined from a need. The transformation of military space (even differentiating the features of Cavalry barracks as opposed to Infantry barracks, starting from their different needs) has been analyzed as much as the spatial program of a fifteenth-century brothel has been studied or the different programs that exist in a palace of the Ancien Régime's aristocracy —not to speak to a royal palace— have been defined, when each member of the family has a space of his own defined and located, isolated from the rest, and where his environment varies not only in function of his role in the family but also according to the importance of the mansion. It happens thus that when the ground plan of a home, country house, or eighteenth or nineteenth-century palace is studied, attention is often centered more on compositional features (symmetry, distribution, or layout), without stopping to understand or explain their use. In this sense the recent publication by Roger-Henry Guerrand of this work, *Las Letrinass: Historia de la higiene urbana*, puts forward a subject as important as is the evolution of the placing of toilets in the architecture of the sixteenth to the twentieth centuries, including how, even in large buildings of the last century, defining them in the plan was not even thought of, as occurred with the Paris Opera by Garnier, and the consideration of them an irrelevant problem. Guerrand's text is a pretext to emphasize the importance of the treatises of distribution studied, and the idea formulated by Eleb-Vidal on how “savoir vivre dan les lleux” makes us understand the changes that are taking place in this century, especially if we remember that for Vitruvius, to speak of distribution was equivalent to speaking of*

layout. The ideal apartment —according to D'A-
viller— "Is made up of anteroom, main room,
sitting room, cloakroom, there always being a
secondary connecting stairway that gives it auto-
nomy and privacy." If until the seventeenth
century the dwelling was made up of a grouping of
multipurpose spaces and privacy was something
unknown, our current difficulty in understanding
a ground plan increases when we know that
private apartments must have been facing the rear
façade, opening the "public" zone to the main one,
and the idea that M. Prazt formulated about
"Stimmung" (feeling of intimacy) acquires a value
inexistent up to now, and its consequence is the
necessity that in the dwelling "neutral" places or
meeting places appear.

The works of Monique Eleb-Vidal, the exhibition
coordinated by Teyssot for the Triennial of Milan
or, even, the exhibition carried out in Spain under
the direction of Fernández Galiano, depart from a
common idea; the dwelling, understood as "mech-
anism", is a consequence of a gradual specializa-
tion of spaces, and the difficulty appears when,
faced with abstract concepts —defined in the
treatises of these centuries as apartment, bedroom,

drawing room, hall... The problem of the two
worlds that normally live together in those enor-
mous houses arises. Africa Martínez, on studying
palaces of eighteenth-century Madrid, notes how
in the Osuna palace in 1752, for example, there
appear as employees of that house two secretaries,
a chamberlain, a gentleman-in-waiting, a general
treasurer, an accounts clerk, an agent, a family
doctor, seven pages, an archivist, a valet, a
steward, a butler, a general buyer of daily provi-
sions, a baker and his assistant, four cooks, a
kitchen boy, a groom, three footman, nine coach-
men, three carriage hands, four mule drivers, two
stableboys, one lamplighter, two houseboys, a
master of household repairs, a hairdresser, ten
general servants, a washerwoman, three lawyers,
an a friar. In addition, the female corps was made
up of five ladies-in-waiting, four chambermaids...
In view of the enormous number of servants and
dependents, the question arises of how the envi-
ronment of each was defined, of how spaces for each
kind of servant or staff member was established. It
is obvious that there was not only an organization
by floor, but also, that there was even another,
three-dimensional one, where hallways and corri-

dors interlaced without ever coming into contact,
and that enormous labyrinth where the encounter
does not take place defines something that had
already appeared in El Escorial. Pedro Martín
related it in his day: the existence of keys of one,
two, or three revolutions for the Monastery locks,
so that people of the Court could only reach
common areas; those loyal to the king —holders
of keys of two revolutions— also has access to a
second space; the monarch's intimates had keys of
two revolutions that allowed them to pass to a
third space— and only Felipe II and the people of
his Household were holders of keys of three
revolutions that characterized the last sacred
space.

To know then in what part of the Monastery the
King lives, which is his dining room, or which even
the throne room, are features that we still do not
know about El Escorial, despite the abundant
literature written on the subject. In this sense to
understand and define the zones previously menti-
oned, to study their use and define what those
channels of circulation were opens doors to a new
way of understanding history.

Sin ISOVER te sentirás aislado.

Porque cada vez más, la gente quiere casas bien aisladas. No quieren oír los gritos de los vecinos. Ni pagar un 40% más de calefacción. Quieren Isover. No se conforman con menos.

Isover es lana de vidrio. Por eso, puede absorber hasta el 70% del ruido incidente. Adiós a los ruidos de los demás.



Y como aislamiento térmico, permite ahorrar hasta un 40% en el recibo de calefacción. Así se reduce también la contaminación del medio ambiente. Y además, Isover actúa como una barrera contra el fuego, ofreciendo la máxima seguridad.

Por eso los profesionales prefieren Isover. El mejor aislamiento térmico y acústico. Inclúyalo en sus proyectos. Porque a nadie le gusta que le aíslen.



Lana de Roca



Lana de vidrio

High profile

Sottsass Associati



ARCON

&

EL PICAPORTE

Las manillas Fusital han sido
diseñadas por:

Gae Aulenti
Mario Bellini
Cini Boeri
Achille Castiglioni
Gianfranco Frattini
Gregotti Associati
Vico Magistretti
Sottsass Associati
Marco Zanuso

 **Fusital**
DESIGN D'AUTORE

EL PICAPORTE: 03003 ALICANTE - Pintor Aparicio, 38 - (96) 512 40 80 • 06005 BADAJOZ - Avda. Santa Marina, 11 - (924) 24 07 51 • 48011 BILBAO - Alameda de Urquijo, 53 - (94) 421 40 89
15004 LA CORUÑA - Alfredo Vicenti, 40 - (981) 27 33 90 • 24004 LEON - Modesto Lafuente, 7 - (987) 21 45 54 • 26005 LOGROÑO - B. C. Guardia Civil, 2 - (941) 20 61 21
28036 MADRID - Paseo de la Habana, 33 - (91) 564 92 11 • 28220 MAJADAHONDA - Real Alta, 7 - (91) 638 89 98 • 30001 MURCIA - Plaza Romea, 6 - (968) 21 62 04
33004 OVIEDO - Asturias, 25 - (985) 23 77 23 • 07011 PALMA DE MALLORCA - Pascual Ribot, 18 - (971) 45 46 16 • 20003 SAN SEBASTIAN - Boulevard, 12 - (943) 42 15 70
39009 SANTANDER - Sta. Lucía, 2 - (942) 36 43 30 • 15705 SANTIAGO DE COMPOSTELA - Rua das Hortas, 4 - (981) 56 63 91 • 41011 SEVILLA - Virgen del Valle, 71 - (954) 27 13 62
46004 VALENCIA - Cirilo Amorós, 5 - (96) 351 76 01 • 36202 VIGO - Progreso, 10 - (986) 43 83 78 • 50008 ZARAGOZA - San Vicente Mártir, 23 - (976) 22 65 43

ARCON: 08029 BARCELONA - Roselló, 21 - (93) 419 19 33 • 17002 GERONA - Emili Grahit, 18-20 - (972) 21 52 44 • 08240 MANRESA - Carrió, 7 - (93) 872 11 55
43202 REUS - Avda. Doctor Vilaseca, 15 - (977) 32 17 33



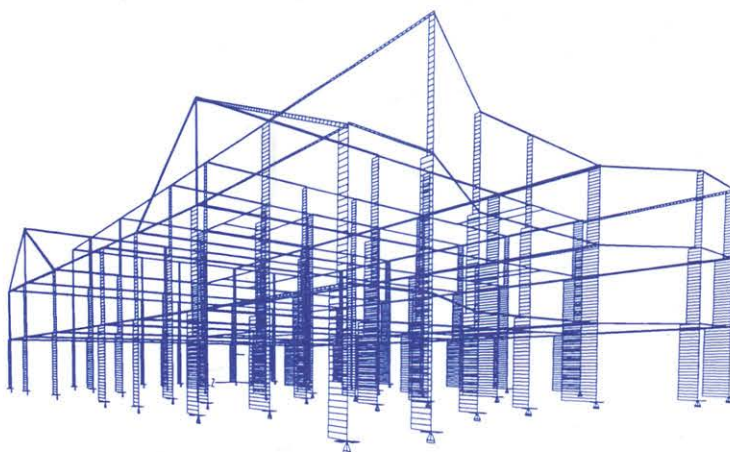
Congresos Congresses

Rotterdam	The Park, Recent Trends in Park Design. Tendencias recientes en diseño de parques y jardines. Ponentes, <i>Speakers</i> : Andreu Arriola, Sven-Ingmar Andersson, Gilles Clement, Bernard Huet, Adriaan Geuze, Prof. dr. Peter Latz, Norfried Pohl, dr. Clemens Steenbergen	Boymans-van Beuningen museum. Rotterdam. Congress secretariat, Organisatiebureau VVV Rotterdam. Coolinger 67, 3012 AC, Rotterdam. The Netherlands. Tel.: 31 10 402 32 50.	El 6 y el 7 de febrero. <i>6th and 7th February.</i>
Valladolid	VI Curso de Postgrado. Restauración arquitectónica (2ª parte). <i>VI Doctorate Course.</i> <i>Architectural Restoration II</i>	Escuela Técnica de Arquitectura de Valladolid. Av. Salamanca s/n 47004 Valladolid. Tel.: 42 30 00 Ext. 4491.	De enero a abril. <i>January to April.</i>
Barcelona	Master Urbanismo de las ciudades. Programa: Proyectar la periferia. <i>Program: Design the Periphery</i>	Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. C/ Montalegre, 5. 08001 Barcelona Tel.: 93 412 07 81. Laboratori d'Urbanisme ETSAB. C/ Diagonal, 649. 08028 Barcelona. Tel.: 93 401 64 00.	De abril a mayo. <i>April to May.</i>
Valencia	V Congreso Iberoamericano de Urbanismo. <i>V Iberoamerican Urbanism Congress</i>	Conselleria d'Obres Publiques Urbanisme i Transports. Blasco Ibáñez, 50. 46010 Valencia Tel.: 96 361 56 51.	Del 20 al 24 de abril. <i>20th to 24th April.</i>
Madrid	La Modernidad como estética. XII Congreso Internacional de Estética. <i>Modernity as Aesthetics.</i> <i>XII International Congress on Aesthetics</i>	Instituto de Estética y Teoría de las Artes. Paseo de la Castellana, 101, 2ª planta. 28046 Madrid Tel.: 91 556 20 44.	Del 1 al 5 de septiembre. <i>1st to 5th September.</i>

tricalc

Calcula cualquier estructura tridimensional formada por barras de cualquier material o combinación de materiales, con cualquier geometría e incluso con barras inclinadas, sin necesidad de su descomposición en pórticos.

SISTEMA DE CALCULO ESPACIAL DE ESTRUCTURAS TRIDIMENSIONALES



Además, calcula el armado de las barras de hormigón según la Norma EH-91 y dibuja sus planos de armaduras y sus cuadros de pilares, y comprueba las secciones de las barras de acero según la Norma MV-103.

Está desarrollado para su uso sobre ordenadores personales compatibles bajo el entorno MS-WINDOWS 3.0.

La introducción de datos y la obtención de resultados se realiza de una forma completamente gráfica, pudiéndose visualizar la estructura por plantas, por planos o espacialmente, incluso con sus cargas, sus desplazamientos y sus solicitaciones.

arktec

Estébanez Calderón, 5. 28020 MADRID. Tlf. (91) 570 39 47.

Exposiciones Exhibitions

Bruselas Bruxelles	Paul Hankar. Dix and d'art nouveau Primera retrospectiva de uno de los arquitectos principales del Art Nouveau en Bélgica. <i>First retrospective of one of the most important architect from Belgian's Art Nouveau</i>	Fondation pour l'Architecture. 55, rue de l'Ermitage. 1050 Bruxelles. Tel.: 02 649 02 59.	Del 17 de diciembre al 1 de marzo de 1992 <i>17th December 1991 to 1st March 1992</i>
Burdeos Bordeaux	4 de Barcelone. Lapeña-Torres/Llinás/Mateo/Miralles-Pinós	Arc en rêve centre d'architecture. 7 rue Ferrère F-33000 Bordeaux Tel.: 33 56 52 78 36.	Del 24 de enero al 12 de abril. <i>24th January to 12th April.</i>
Londres London	Jubilee Exhibition of Drawings and Watercolours from the National Monuments Records of Scotland. Exposición itinerante sobre la arquitectura escocesa con los dibujos y acuarelas de los fondos del National Monuments Record de Escocia.	Royal Institute of British Architects Heinz Gallery. 21 Portman Square, London W1. Tel.: 071 580 5533	Del 16 de enero al 22 de febrero <i>16th January to 22th February</i>
	From City to Detail. The work of Roger Dienen. De la ciudad al detalle. Obras de Roger Dienen.	The Architecture Foundation. The Economist Building. 30 Bury Street. London SW14 GAU	Marzo. <i>March.</i>
Madrid	Cubismo Checo. Arquitectura y Diseño. 1910-1925. <i>Czech Cubism in architecture, furniture and design.</i> <i>Vitra Design Museum.</i>	Museo Español de Arte Contemporáneo. Av. Juan de Herrera s/n.	Del 17 de diciembre de 1991 al 15 de febrero de 1992. <i>17th December 1991 to 15th February 1992.</i>
Montreal	Corpus Sanum in Domo Sanum: l'Architecture du Mouvement en faveur de la salubrité domestique 1870-1914. La arquitectura doméstica del siglo XIX a través de la relación entre cuerpo humano y el interior de la casa. <i>The domestic architecture from XIX Century through to the relation between human body and interior house.</i>	Centre Canadien d'Architecture, 1920 rue Baile. Montreal, Québec, H3H2S6 Canada. Tel.: 514 939 7000.	Hasta el 16 de febrero. <i>To 16th February.</i>

CIUDAD	TEMA	INFORMACIÓN	FECHA
Niza Nice	Guy Rottier. L'architecture inventée.	Musée d'art moderne et d'art contemporain. Nice. Tel.: 93 62 61 62	Del 24 de enero al 22 de marzo. <i>24th January to 22th March.</i>
Paris	La Lumière et la Ville. La luz como material esencial del espacio nocturno. <i>The light as essential material of nightly space.</i> Obras de B. Tschumi, J. Nouvel, R. Narboni, Y. Kersalé, R. Piano... <i>Works by B. Tschumi, J. Nouvel, R. Narboni, Y. Kersalé, R. Piano...</i>	Galerie de l'Esplanade. Galerie ART 4. Etablissement Public pour l'Aménagement de la région de La Defense. Paris. Tel.: 47 96 23 94	Del 11 de diciembre de 1991 al 11 de marzo de 1992. <i>11th December 1991 to 11th March 1992.</i>
Zurich	Anton Schweighofer, Architekt Wien Anton Schweighofer, arquitecto, Viena <i>Anton Schweighofer, architect, Wien</i>	ETH-Hönggerberg Architekturfoyer. CH-8093 Zürich. Tel.: 01 377 2936	Del 7 de febrero al 6 de marzo <i>7th February to 6th March</i>

Conferencias Conferences

Delft	Fine Dutch tradition. 5 lectures about Dutch architecture and landscape. Cinco conferencias sobre la arquitectura y paisajismo holandés	Delft University of Technology, Faculty of Architecture, Room B, Berlageweg 1, 2628 CR Delft. Tel.: 31 15 78 41 22.	Desde 14 de febrero hasta 13 de marzo. <i>14th February to 13th March.</i>
Londres London	Restructuring the Sites of Practice. Reestructurando los lugares de la práctica. Discurso anual del Riba. <i>The Riba Annual Discourse.</i> Ponente. <i>Speaker:</i> Jennifer Bloomer, Director of Graduate Programmes in Design, Iowa State University. Directora de los Programas de Graduado en Diseño, Universidad de Iowa.	Royal Institute of British Architects. 66 Portland Place. Londres WIN 4AD	25 Febrero. <i>25th February.</i>

Cartas al director

Letters to the editor

Muy señores nuestros:

En relación al reportaje aparecido en la Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid ARQUITECTURA nº 286-287, sobre un edificio de viviendas en la calle Eugenia de Montijo en Carabanchel, Madrid (pág. 160-167) nos gustaría hacerles notar que en dicho inserto aparece como autor de la misma Fernando J. Rodríguez Torres, cuando en la ficha que les facilitamos por escrito aparecen como autores del proyecto:

Arquitectos: Fernando J. Rodríguez Torres y Ernesto J. Muntaner Pedrosa.

Aparejador: Cristóbal Rodríguez Villanueva.

Aparejador E.M.V.: Adela Secades.

Por lo cual nos gustaría que apareciera reflejado en el próximo número de su revista.

En espera de sus noticias les saluda atentamente.

Fernando J. Rodríguez Torres
Ernesto J. Muntaner Pedrosa
 Madrid, octubre de 1991

Estimado Director:

Como ya te comenté telefónicamente, me gustaría que pudieses publicar en vuestro próximo número la siguiente nota aclaratoria:

"En el número 286-287 —último número del anterior equipo redactor— se omitió el dato sobre el organismo promotor del edificio Embajadores, 37. Dicha promoción fue llevada a cabo por la Empresa Municipal de la Vivienda de Madrid."

Te doy las gracias de antemano por si fuera posible su inclusión.

Un abrazo.

Jesús San Vicente
Juan Ignacio Mora
 Madrid, 8 de noviembre de 1991

Dear Sirs:

In relation with the article appearing in the Magazine of the Official School of Architects of Madrid, "ARQUITECTURA", No. 286-287, on the apartment building located on Calle Eugenia de Montijo, in Carabanchel, Madrid, (pps. 160-167), we would like to draw to your attention the fact that in said insert, Fernando J. Rodríguez Torres appears as the author of the structures. However, the data which we furnished to you in writing, shows the following as the authors:

Architects: Fernando J. Rodríguez Torres and Ernest J. Muntaner Pedrosa.

Quantity surveyor: Cristóbal Rodríguez Villanueva.

Quantity Surveyor (E.M.V.): Adela Secades.

Consequently, we would like it to be reflected as such in the next issue of your magazine.

We look forward to hearing from you and remain,

Yours faithfully,

Dear Editor,

As I already mentioned to you on the telephone, I would like you to publish the following clarifying note in your next issue:

"In number 286-287 —the last issue of the previous editorial staff— information was omitted on the promoting body of the Embajadores, 37 building. This promotion was carried out by the Empresa Municipal de la vivienda (Municipal Housing Company) of Madrid.

I thank you in advance, in the event that you find it possible to include this note.

Best regards.

ÍNDICE DE ANUNCIANTES POR ACTIVIDAD

Informática

Arktec
 Computercad
 Taunus

Pavimentos

Buchtal
 Escofet-Bayer

Instalaciones Eléctricas

Lapafil

Encofrados

Peri

Puertas y Perfilera

Grupsa
 Deceuninck
 Huls Internacional

Fachadas

Alcotan
 Umaran

Recubrimientos, Aislam, Imperm

Intemper
 Isover

Arquitectura Interior

El Picaporte
 Sistemas TDM

Vidrios

Pilkington

Ferías

Expocad 92
 Arco 92
 Interark 92
 Cevisama 92

Revistas

Proun
 Precios de la Construcción
 El Paseante

Urbanismo

Cubis-Ludic

Ascensores

Zardoya Otis

Sistemas de Seguridad

Cerberus

Mobiliario de Oficina

Roneo

Accesorios Baño

Inda

Reprografía

Negra

Concursos

Gerencia de Urbanismo

Exclusiva de Publicidad

OLGA ORTEGA ASOCIADOS, S. A.

Central:

Joaquín María López, 23, 4º dcha.

28015 Madrid.

Telefs.: (91) 543 57 88 - 543 61 48.

Fax: (91) 544 75 70

Delegación Cataluña:

Muntaner, 233, 2º, 2.ª.

08021 Barcelona.

Telef.: (93) 414 22 56.

Fax: (93) 414 38 05.

Coordinadora: Susana Poblá.



Deceuninck, Libertad Creadora.

DECEUNINCK. Puertas y ventanas de alta tecnología para todos los estilos de construcción y renovación. Sin limitaciones. Inalterables al paso del tiempo, los perfiles de carpintería y decoración en P.V.C. DECEUNINCK, se adaptan perfectamente a su nivel de exigencia profesional y creativa.

Envíenos el cupón adjunto y compruébelo: recibirá gratuitamente un amplio dossier de información técnica.

Solicite su información gratuita mediante este cupón.

Nombre y Apellidos: _____
 Profesión: _____
 Calle: _____ Nº: _____
 Población: _____ Provincia: _____
 Código Postal: _____ Teléfono: _____

Sírvase rellenar este cupón en mayúsculas y enviarla a Deceuninck Ibérica,
 Avda. de la Industria 25, Polígono Industrial de Coslada, 28820 Coslada-Madrid

ARQUITECTURA



deceuninck®

PREMIOS DE URBANISMO ARQUITECTURA Y OBRA PÚBLICA 1991

I. Objeto

El Ayuntamiento convoca, conforme a las presentes bases, los VI Premios de Urbanismo, Arquitectura y Obra Pública correspondientes al año 1991, para valorar y distinguir aquellas actuaciones y trabajos que incidan en el espacio urbano, y que por su calidad contribuyan a la mejora del medio, estimulen la perfección técnica, en la promoción urbana y sirvan de referencia para realizaciones futuras.

II. Ambito

Los premios se estructurarán en los siguientes apartados:

- A. Planes o proyectos de carácter urbanístico.
- B. Actuaciones que supongan un tratamiento específico del espacio público y del entorno.
- C. Infraestructuras urbanas.
- D. Edificios de nueva planta.
- E. Edificios o conjuntos restaurados o rehabilitados.
- F. Areas o locales comerciales.
- G. Actuaciones temporales.
- H. Medios de difusión.
- I. Trabajos de Investigación.
- J. Historia Urbana.

III. Premios

Los premios otorgados por el Ayuntamiento no implican, para los autores retribución en metálico alguna, entregándose a los mismos un galardón en que se simbolice la distinción obtenida.

IV. Participantes

Serán premiados los autores individuales o en equipo así como los promotores de los trabajos o proyectos cuyas obras realizadas durante el año 1991, que concurran a la convocatoria.

El Jurado podrá proponer igualmente aquellos trabajos que considere oportunos en cualquiera de los apartados.

V. Documentación

La documentación de los proyectos y obras se presentarán en una carpeta de tamaño obligatorio DIN A-3, que contendrá todos los documentos necesarios para explicar su trabajo y dos diapositivas seleccionadas a tal efecto, consignando nombres, dirección y teléfono de los autores.

VI. Jurado

El Jurado se compondrá de siete miembros, estará integrado por profesionales de reconocido prestigio en los campos del Urbanismo, la Arquitectura y el Diseño, así como representantes de los Colegios Profesionales y de los medios de comunicación.

El Ayuntamiento hará públicos los nombres de dichos miembros tan pronto como sea conocida su designación.

VII. Fallo del Jurado

El jurado facilitará el fallo definitivo de forma que el órgano municipal pueda resolver, anunciar y entregar los premios preferentemente durante el mes de mayo de 1992.

VIII. Calendario

El plazo de presentación de la Documentación se iniciará el 7 de Enero de 1992 y concluirá el 31 de marzo de 1992.

La inscripción y presentación de documentos se efectuará en el Area de Urbanismo, calle Paraguay, c/v a Alfonso XIII, 129, durante las horas de oficina antes de las 13 horas del día 31 de marzo de 1992.

IX Bases

Las bases completas pueden recogerse en:

GERENCIA MUNICIPAL DE URBANISMO
c/ Paraguay, c/v Alfonso XIII, 129
MADRID



Ayuntamiento de Madrid
Area de Urbanismo



¿Cuáles son los límites de la libertad creadora?

KERAION, "Como", 1250 x 800 x 8 mm (SMEG, Mónaco, Arquitectos: Henriot, Paris y Chiappori, Mónaco)

El ámbito de libertad en la configuración ha de ser lo más amplio posible. KERAION de BUCHTAL cumple con este requisito. Un buen ejemplo de ello son las fachadas, cuyo recubrimiento ofrece un sinfín de posibilidades si se utiliza el material adecuado. KERAION significa emplear placas de hasta 2 m², con tan sólo 8 mm de espesor, escoger entre más de 90 vidriados, colores y estructuras de superficie y aprovechar las posibilidades de combinación con otros materiales, por ejemplo con el vidrio. KERAION, la cerámica de larga vida para fachadas con vida propia.

Les ruego me envíen información sobre:

☐ KERAION fachadas ☐ KERAION ☐ Gama completa de BUCHTAL

Nombre _____

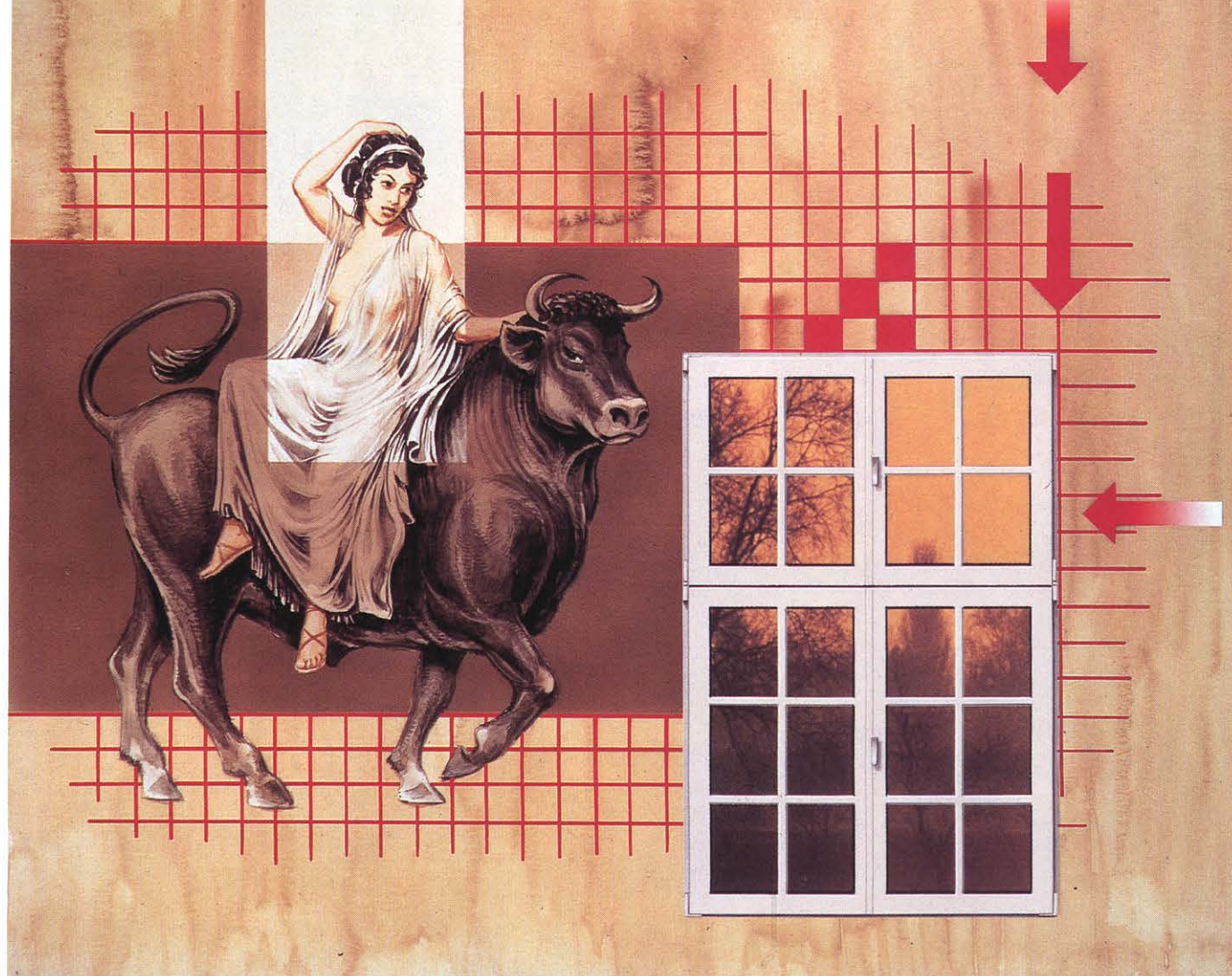
Calle _____

CP/Población _____

BUCHTAL
QUALITÄTS-KERAMIK



Pedro Luis Peral, Comandante Zorita 13/15,
28020 Madrid, Tel.: 53 34 353, Fax: 53 42 119
José Luis López Dalda, Padua, 29, entlo. 2a., esc. Izq.,
08023 Barcelona, Tel.: 2380833, Fax: 4150197



3/7979E

Ventanas para Europa

Perfiles de VESTOLIT® BAU*) (PVC-HI)

¡Cuando el Mercado Único sea una realidad, la ventana de VESTOLIT BAU llevará ya tiempo ocupando su lugar! El material altamente resistente al impacto de estos perfiles (PVC-HI) cumple las normas de calidad nacionales e internacionales; habiéndose

acreditado en Europa a lo largo de 30 años con más de 30 millones de ventanas instaladas.

Gracias al desarrollo de nuevas formulaciones y a ensayos a largo plazo en las más diversas climatologías, Hüls ha contribuido decisivamente a que la ventana de PVC se imponga. Creatividad y know-how en la fabricación han permitido alcanzar un elevado estándar de calidad en la confección de ventanas.

¡La ventana de VESTOLIT BAU ya ocupa su lugar en Europa! Su larga duración y la posibilidad de reciclaje del material avalan sus ventajas medioambientales.

*) VESTOLIT BAU es la marca del PVC puro y compuestos a base de VESTOLIT P 1982 K, listos para la transformación.

HÜLS ESPAÑOLA, S. A.
Passeig de Gràcia, 54, 8º
Tel.: (93) 487.13.30
Fax: (93) 215.77.15

hüls

Este es el símbolo de su seguridad

CONQUEST EUROPE NEAT



EN TODO EL MUNDO SE RECONOCE ESTA
FIGURA COMO SÍMBOLO DE LA PROTECCIÓN

CERBERUS. EL MITOLÓGICO CAN CERBERO DA
SEGURIDAD A 250.000 INSTALACIONES EN LAS
QUE SE DESARROLLAN LAS MÁS DIVERSAS ACTIVIDADES.
EN 1.941 LA COMPAÑÍA SUIZA **CERBERUS** COMENZÓ
A INVESTIGAR, DISEÑAR Y DESARROLLAR SISTEMAS DE
SEGURIDAD QUE PROTEGIERAN A LAS PERSONAS Y
SUS BIENES.

CERBERUS PROTECCIÓN S.A. EXISTE EN ESPAÑA DESDE
HACE MÁS DE 25 AÑOS. ES LA RESPUESTA DE **CERBERUS** A
LOS REQUERIMIENTOS DE NUESTRO MERCADO EN
SISTEMAS ELECTRÓNICOS DE SEGURIDAD CONTRA ROBO,
DETECCIÓN DE INTRUSOS, CONTROLES DE ACCESOS,
C.C.T.V. Y SISTEMAS DE DETECCIÓN Y EXTINCIÓN
AUTOMÁTICA DE INCENDIOS. UNA COMPAÑÍA QUE

ESTUDIA CASOS CONCRETOS PARA DAR
SOLUCIONES A LA MEDIDA. CON UN MÉTODO DE
TRABAJO QUE ANALIZA RACIONALMENTE CADA
RIESGO, SELECCIONA LOS MEDIOS TÉCNICOS ADECUADOS,
E INSTALA EQUIPOS Y ATIENDE SU PERFECTO
FUNCIONAMIENTO CON SERVICIOS DE MANTENIMIENTO
ALTAMENTE CUALIFICADOS, PARA GARANTIZAR AÚN
MÁS LA SEGURIDAD EN LA POST-VENTA.
ES LA CONSECUENCIA DE UNA CONTÍNUA
INVESTIGACIÓN EN BANCOS DE PRUEBAS POR LOS
DEPARTAMENTOS DE I/D, DE LA PERMANENTE
FORMACIÓN DE NUESTRO PERSONAL Y UNA DILATADA
EXPERIENCIA EN EL SERVICIO AL CLIENTE.
ES LÓGICO QUE **CERBERUS** SE DISTINGA COMO SÍMBOLO
DE PROTECCIÓN.

¿ESTÁ SEGURO DE NO NECESITARNOS?



CERBERUS

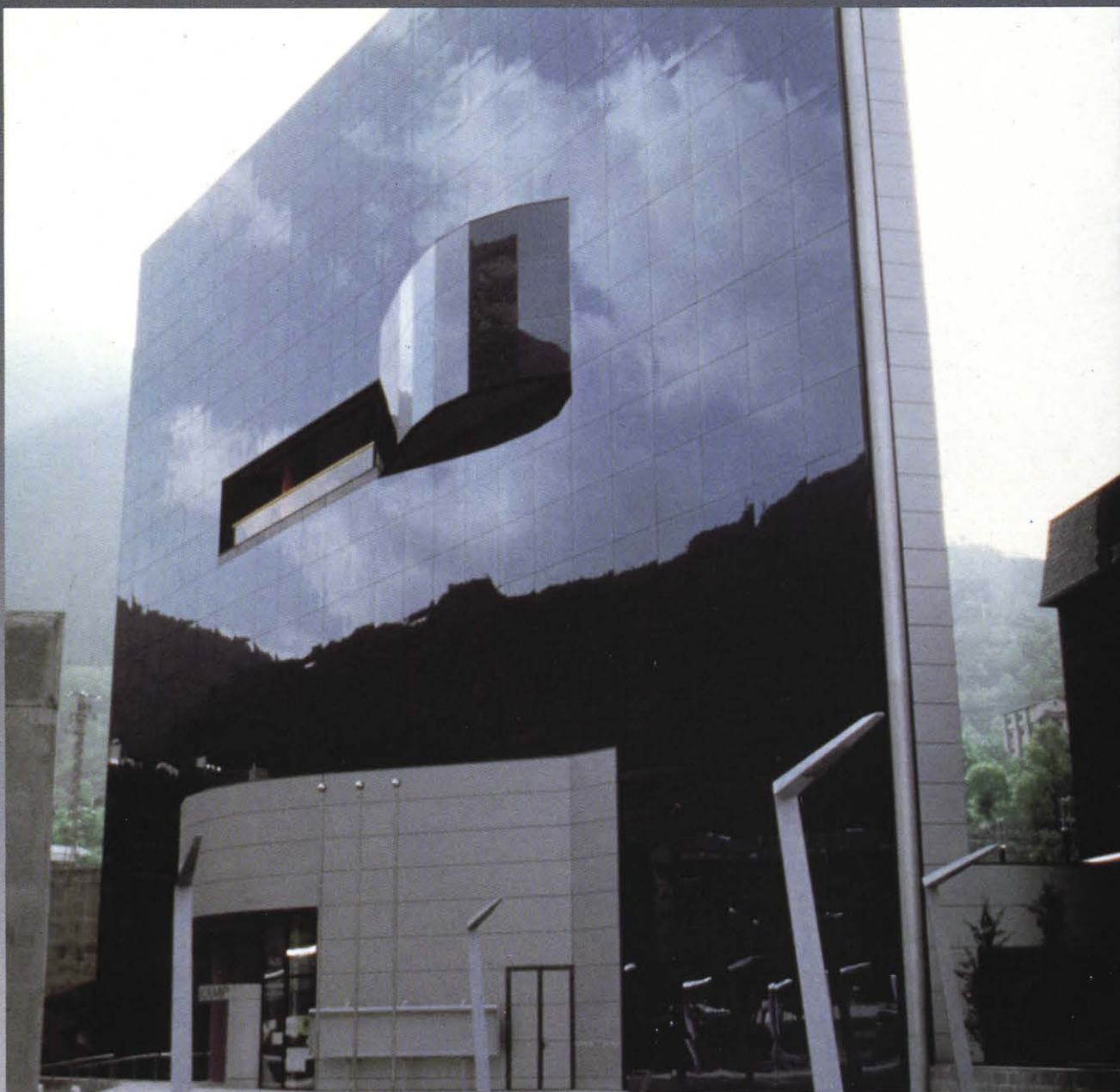
SISTEMAS TDM

Espacios Técnicos con imagen



Santa Brígida, 51 - 28220 Majadahonda - Madrid

Tfn.: 911638.87.11-638.87.96 - Fax.: 911639.07.17



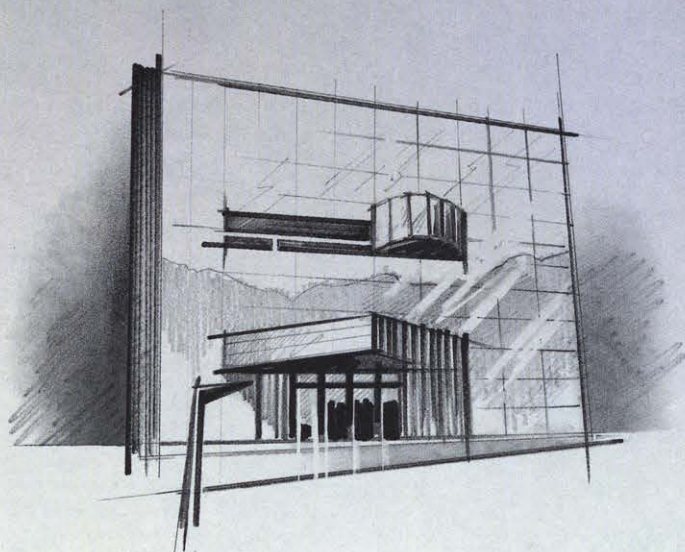
Una nueva obra con aluminio

EKONAL®

Sistema FV70 Structural Glazing

Carpintería de aluminio Alemana con y sin rotura de puente térmico
Perfiles de muro cortina con soluciones específicas para cada diseño

Edificio: COMÚ D'ENCAMP (Andorra)
Arquitecto: Roberto Suso / Juan García-Borés
Arquitecto Técnico: Jaime Viaplana
Constructora: Construcciones y Contratas, S.A.
Realizado por: SISTEMAS ALBEKO, S.A.



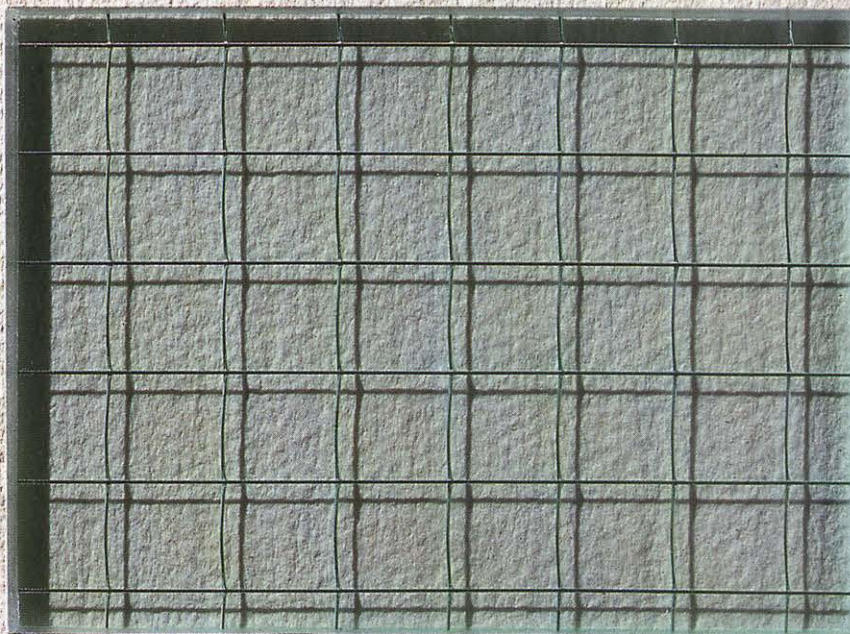
EKONAL®

EKONAL ESPAÑA, S.A.
Lepanto 406 - 2ª planta - 08025 Barcelona
Tel: (93) 433 15 44 - Fax: (93) 455 97 34

¡SOCORRO!



HE AQUÍ LA AYUDA



CUANDO SURGE EL FUEGO, UNA LLAMADA DE AUXILIO PUEDE LLEGAR DEMASIADO TARDE. CUANDO CADA SEGUNDO CUENTA, UN MINUTO PUEDE PARECER UNA ETERNIDAD Y UNA HORA PUEDE SIGNIFICAR LA SALVACION.

ANTES DE QUE SE HAGA NECESARIO PRESTAR AUXILIO, PREVEA LA SOLUCIÓN Y EVITE EL RIESGO ACRISTALANDO CON EL VIDRIO ARMADO PULIDO DE PILKINGTON LAS SUPERFICIES TRANSPARENTES QUE PUEDAN FACILITAR LA RÁPIDA TRANSMISIÓN DEL FUEGO: SALIDAS DE EMERGENCIA, PUERTAS DE PASO, ETC.

EL VIDRIO ARMADO PULIDO DE PILKINGTON ELIMINA EL "EFECTO CHIMENEA" INTERCEPTANDO LAS LLAMAS, GASES Y HUMO, POR LO MENOS DURANTE UNA HORA; LO SUFICIENTE PARA DAR UN RESPIRO

VITAL A LOS AMENAZADOS POR EL FUEGO.

ESTO HA SIDO CONFIRMADO POR LABORATORIOS INDEPENDIENTES DE TODO EL MUNDO, EXISTIENDO CERTIFICADOS PARA PROBARLO. EN TODO CASO QUIZÁ SEA MÁS IMPORTANTE Y SIGNIFICATIVA LA PRUEBA VERDADERA QUE HA PASADO EL VIDRIO ARMADO PULIDO DE PILKINGTON EN SITUACIONES REALES, MANTENIÉNDOSE ÍNTEGRO INCLUSO AL PRODUCIRSE FRACTURAS O AL RECIBIR CHORROS DE AGUA A GRAN PRESIÓN.

NO ESPERE A QUE ALGUIEN PIDA SOCORRO.

EVITE ESTE RIESGO UTILIZANDO EL VIDRIO ARMADO PULIDO DE PILKINGTON Y ASEGURE SU TRANQUILIDAD.



PILKINGTON
VIDRIO RESISTENTE
AL FUEGO

PARA MAYOR INFORMACIÓN DIRÍJASE A:

PILKINGTON INTERGLASS, S.A. KAREAGA, S/N 48903 BARAKALDO-VIZCAYA
TELF: 94/482 01 02 - FAX: 94/482 08 10

Bayer y Escofet, calidad para la Barcelona del 92



Foto: TAVISA

Passeig de Minici Natal. Montjuïc. Arquitectos: Federico Correa, Alfonso Milà, Carles Buxadé, Joan Margarit.
Propiedad: AOMSA. Constructor 1ª fase: DRAGADOS Y CONSTRUCCIONES, S.A.

- | | |
|--------------------------------|--------------------------|
| 1. Pavimento Vibrazolit pétreo | 5. Peldaños |
| 2. Remate de estanque | 6. Rebosadero de cascada |
| 3. Aplacado de luminarias | 7. Aplacado de muros |
| 4. Pilares escultura | 8. Remate de muros |

**Pigmentos inorgánicos
Bayferrox®**

Escofet®

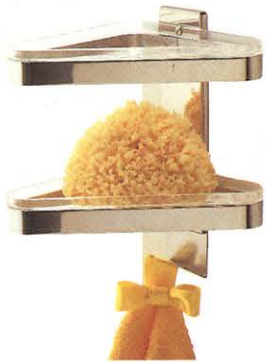
Hijo de E.F. Escofet, S.A.
Ronda Universitat, 20. 08007 BARCELONA
Tel: (93) 318 50 50 Fax: (93) 412 44 65

Bayer 

BAYER HISPANIA COMERCIAL, S.A.
División PK - Pau Clarís, 196
Tel. (93) 217 40 12 - 08037 BARCELONA

LOS CROMADOS EN EL BAÑO

Los cromados siguen ocupando una posición de privilegio en los artículos destinados al baño. Hay razones para ello: En parte la tradición y también el criterio generalizado de asociar el acabado cromado a la asepsia y limpieza que siempre se persigue en el baño.



Hay también otra razón de peso: Un acabado cromado de garantía, realizado sobre latón (INDA es el fabricante líder en Europa en accesorios de latón), es una combinación que garantiza una gran longevidad.



INDA ofrece cuatro series de baño completas incluyendo armarios, espejos y una amplia variedad de accesorios:

★ SERIE "SPORT"

Serie funcional, económica, de uso extendido para instaladores, profesionales y también particulares.

★ SERIE "COLORELLA"

Muy amplia y completa. Se presenta también en acabado oro y ocho acabados en color.



✂

Deseo recibir más información:

Empresa

Dirección

Provincia



Inda España, S. A.
Azufre, 10 - Tel. (91) 656 64 30
Fax (91) 656 55 48
Torrejón de Ardoz - 28850 Madrid



★ SERIE "EUROPA"

Colección de accesorios de gran presencia y robustez. También se presenta en acabados de color y anódicos.



★ SERIE "HOTELLERIE"

Una serie altamente profesionalizada y completa que resuelve el equipamiento del baño de hoteles, residencias, etc.



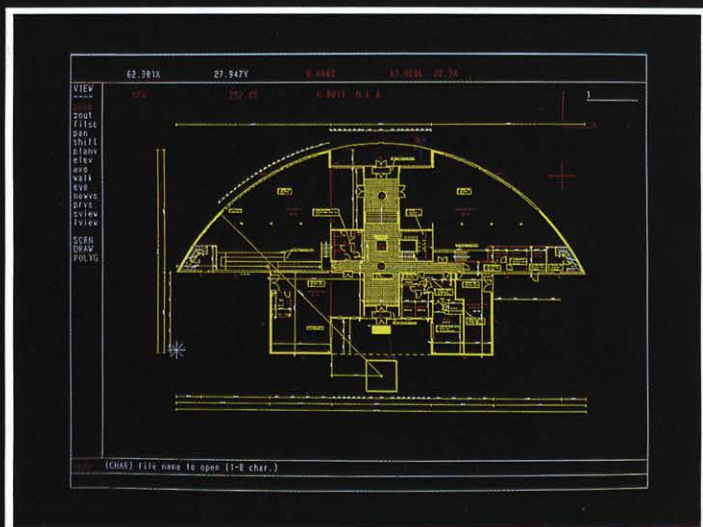
Si desea recibir **gratuitamente** información completa sobre las series cromadas de "INDA", remítanos el cupón adjunto.

Distribuimos:

VECA (accesorios, espejos y mamparas), **CERAMICA DOLOMITE** (aparatos sanitarios), **CISAL** (grifería) y **BREAK** (bañeras de hidromasaje).



libera su imaginación



velocidad excepcional



verdadera imagen real

ARC+ V. 6

CREAR +

Único programa de CAD para Arquitectura que integra la potencia de las 2 y 3 Dimensiones en un único módulo, **ARC+ Versión 6** le permite concebir con gran facilidad, pasando instantáneamente de las vistas ortogonales a cualquier perspectiva.

El diseño en el espacio, fundamento de **ARC+**, libera su imaginación para la creación, eliminando los trabajos rutinarios de la ejecución tradicional...

PRODUCIR +

La potencia del 2D de **ARC+ Versión 6** le coloca en el primer puesto de las herramientas de producción de planos de ejecución.

Con una velocidad excepcional en el entorno MS.DOS, **ARC+** permite manipular objetos tridimensionales sobre modelos de gran complejidad.

CONVENCER +

Integrando todas las perspectivas y secciones que pueda necesitar, **ARC+ Versión 6** es un apoyo estratégico a la hora de presentar y vender sus proyectos.

En exclusiva para España **CAD RENDER** y **ARC+** transformarán su proyecto en 3D sólido en una verdadera imagen real.

DISTRIBUIDOR ZONA CENTRO
Demo Arquitectura
San Alberto, 1, 4.º - 28013 Madrid
Teléf. (91) 523 34 65

JUEGOS KOMPAN



• DISEÑO •

• CALIDAD •

• SEGURIDAD •

• VALOR LUDICO •



KOMPAN
CUBIS LUDIC/JOC, S.A.
C/ Montseny, s/n.º Nave 12
08338 Premià de Dalt
(Barcelona)
Tel. (93) 752 28 39
Fax (93) 752 10 31

OTIS EN LA EXPO'92

S E V I L L A

En la Expo'92, OTIS va a dejar el pabellón de muchos países bien alto.

Es una gran responsabilidad que no se puede confiar a cualquier marca. Por eso, obras tan relevantes como los pabellones de **EE.UU., Inglaterra, Alemania, Francia, Japón, Suecia, Holanda, Dinamarca, Nueva Zelanda, España, Andalucía, Rank Xerox, Redesa, Cruz Campo** y los de muchos países y entidades más, han confiado a OTIS sus instalaciones de transporte vertical.

Y es que, a estas alturas, es preferible subir con el líder.



P A B E L L Ó N D E G R A N B R E T A Ñ A

*para los que quieren dejar
el pabellón bien alto.*

OTIS

ZARDOYA OTIS, S.A.
Plaza del Liceo, 3 - Tel.: 759 10 00
28043 MADRID

Los primeros del mundo... y subiendo.

Valencia (España)

3 - 7 Marzo 1992



CEVISAMA'92

10º Salón Internacional de Cerámica, Vidrio, Piedras Naturales, Recubrimientos para la Construcción, Saneamiento, Grifería, Materias Primas y Maquinaria



FERIA MUESTRARIO INTERNACIONAL
INTERNATIONAL TRADE FAIR
FIRA MOSTRARI INTERNACIONAL
VALENCIA

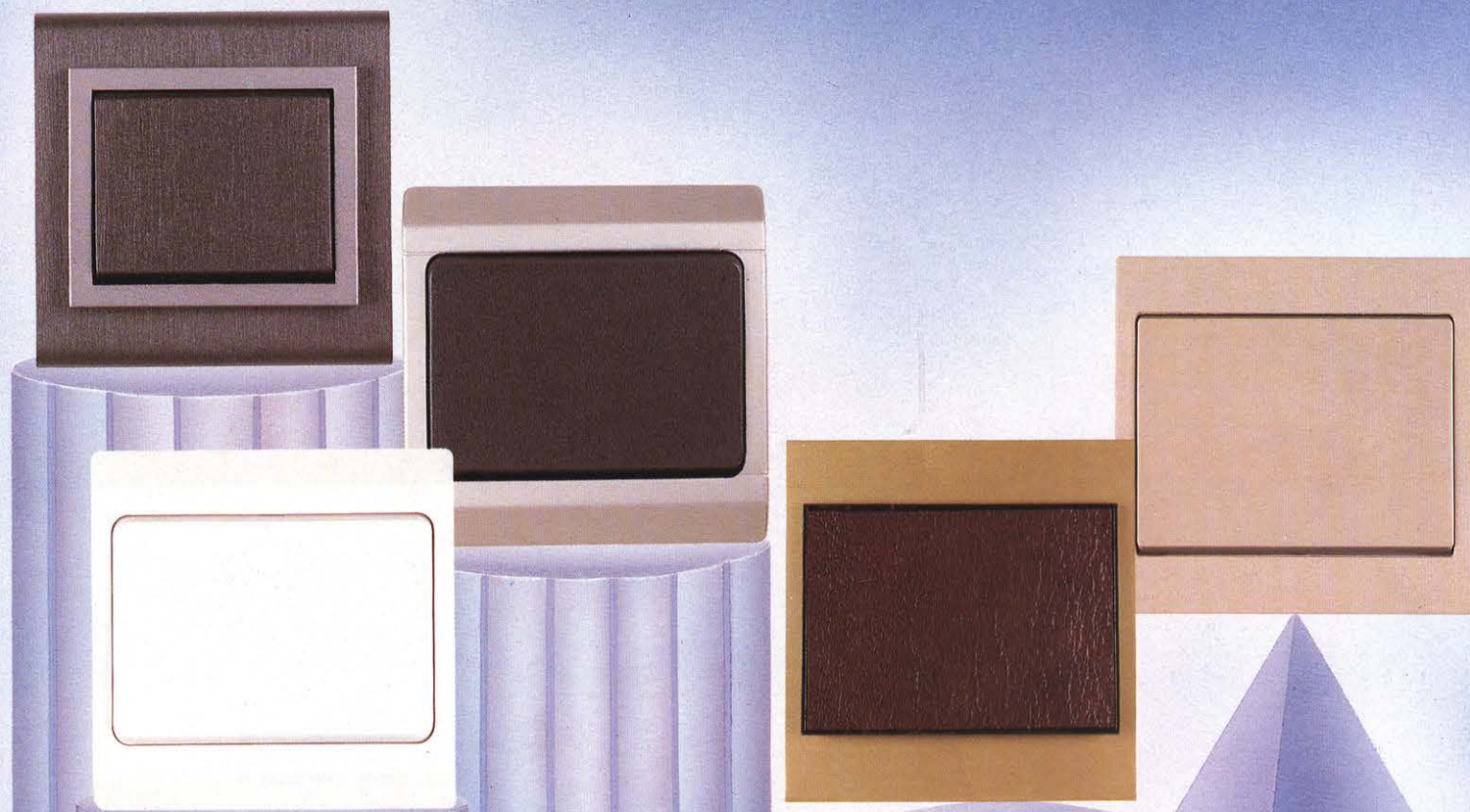
Apartado 476
46080 VALENCIA
Telégrafo FERIARIO
Teléfono 386 11 00
Télex 62435 FERIA E
Telefax 363 61 11

EXCO
Salón Tecnológico
de la Construcción
VIDRIO
Salón del Vidrio Plano,
Maquinaria y Accesorios
Concurso Internacional
de Diseño Industrial e
Innovación Tecnológica

Ministerio de Industria y Energía
IBERIA **ICEX**
TRANSPORTISTA OFICIAL
VISTORIO ESCOBAR
del Comercio Exterior
GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA D'INDUSTRIA, COMERC I TURISME
RENFE

Nuko

Prestigio y Diseño en Todos los Hogares



Lapafil



EDIFICIO DEL SENADO (MADRID)
 ARQUITECTOS: D. José Ramos Illán.
 D. Antonio García Vereda.
 D. Salvador Gayarde y Ruiz de Galarreta.

Fachadas Singulares ALCOTAN.
 No existe otra carpintería con
 tantas cualidades técnicas.

ALCOTAN
 CARPINTERIA METALICA

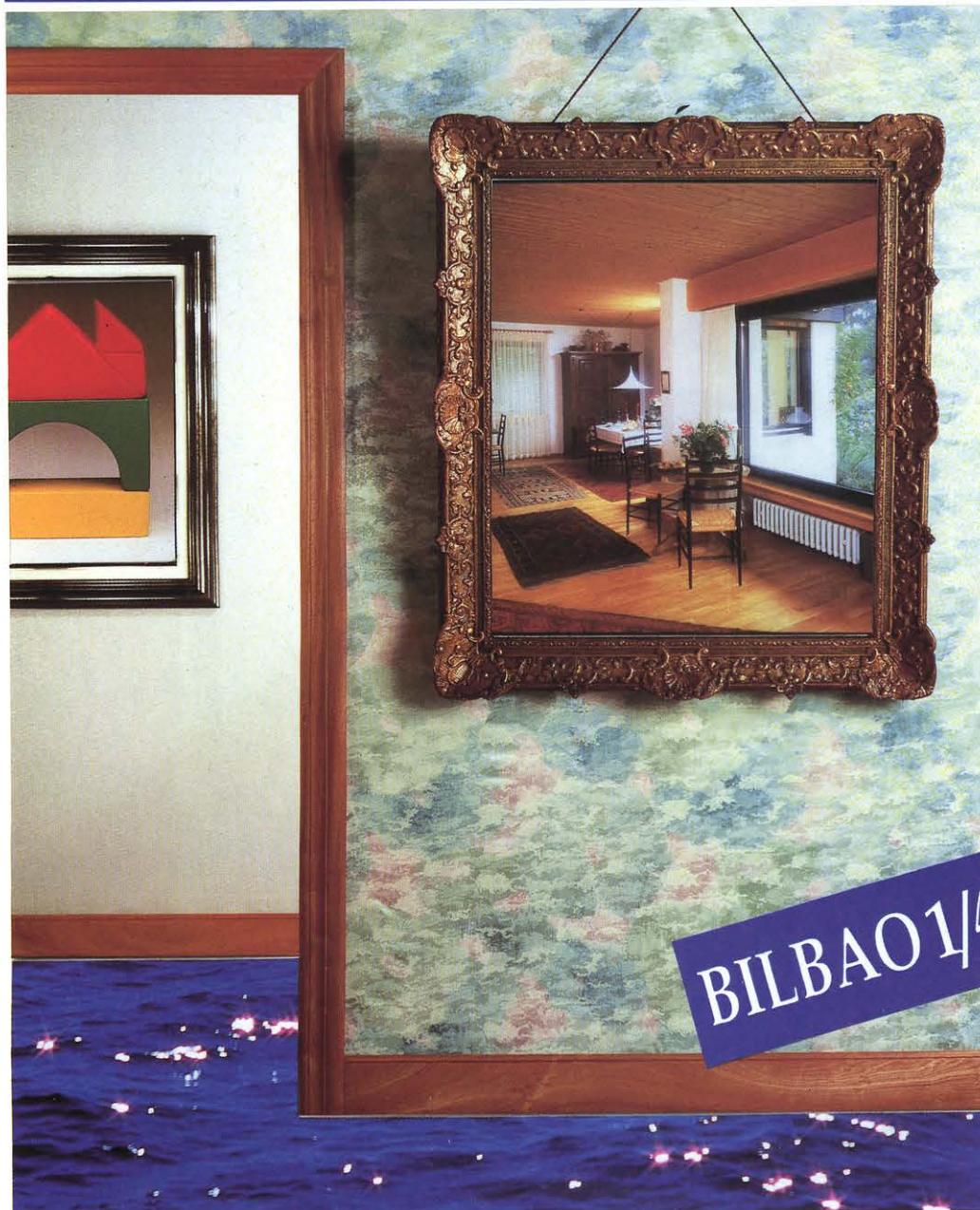
OFICINA COMERCIAL:
 Avda. Menéndez Pelayo, 11, esc. izda., 2º dcha. 28009 Madrid
 Teléfono: 577 06 29. Fax: 577 44 18

FABRICA:
 Polígono de Cogullada, C/ Castaño, s/n. FUENLABRADA (Madrid)
 Teléfonos: 607 30 61 y 607 31 00. Fax: 607 02 24

UNISECO, S.A.

INTERARK 92

BIENAL INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA INTERIOR Y DISEÑO



simoes

LEBRINDAMOS UNA MAGNIFICA "RECOMENDACION" PARA SUS FABRICADOS.

Precisamente la que le ofrece la presencia de importantes grupos de arquitectos, aparejadores, decoradores y otros prescriptores, para los cuales, INTERARK, constituye el punto de atracción habitual para la toma de contacto con las novedades aparecidas en el mercado europeo de materiales y componentes para Arquitectura Interior y Diseño.

Le conviene "dejarse ver" en INTERARK. Es el mejor escaparate para sus productos.

IBERIA
LINEAS AEREAS DE ESPAÑA

FERIA INTERNACIONAL DE BILBAO  **BILBOKO NAZIOARTEKO ERAKUSTAZOKA**

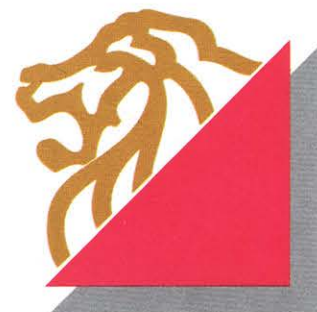
Apdo. 468 - 48080 Bilbao - Tfños. (94) 441 54 00 - 441 75 00 - 441 67 00 -
Telefax (94) 442 42 22 - Télex 32617 FIMB-E

Se celebra simultáneamente con AMBIENTE, Feria Internacional Monográfica de las Instalaciones

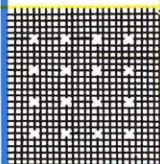
AMBIENTE RONEO, EL TRABAJO A BUEN RÍTMO.



Desde que Roneo entra en su oficina, se respira otro ambiente. Y el trabajo de todos comienza a sonar a buen ritmo. Los cuatro modelos de la línea Ambient de Roneo, son los instrumentos perfectos para lograr la armonía en la distribución del espacio y el aprovechamiento racional de cada metro cuadrado. Y la experiencia de Roneo en el diseño integral de ambientes, crea una atmósfera de actividad en la que cada uno domina su propio espacio vital. Deje que Roneo cree el ambiente de su oficina. Verá como el trabajo marcha a buen ritmo.



RONEO
BUEN TRABAJO



ARCO
CO

EDUARDO MOMENE



ARCO 92
MADRID
13-18 FEB

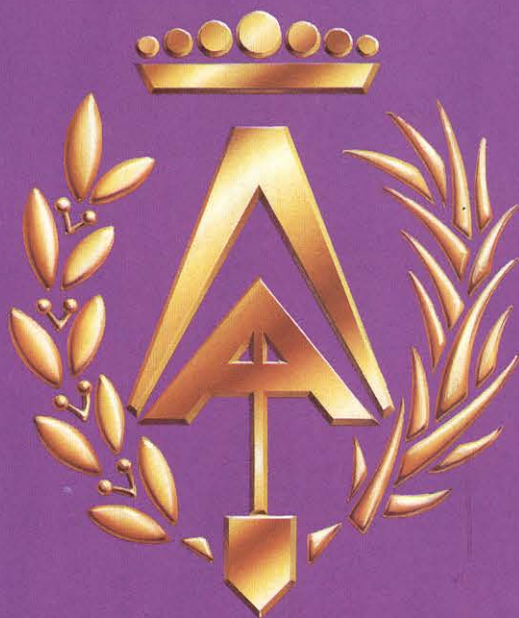
PROJECTE GRÀFIC RICARD BADIA



PRECIO

DE LA CONSTRUCCION

CENTRO 92



COLEGIO OFICIAL DE APAREJADORES Y ARQUITECTOS TÉCNICOS DE GUADALAJARA

Información para nuestros amigos usuarios:
Novedades CENTRO 92.

Se han actualizado y ampliado todos los precios de la edición CENTRO 91. Se han insertado **NUEVOS CAPITULOS DE URBANIZACION**. Se han modificado sustancialmente los capítulos de **ESTRUCTURAS, ALBAÑILERIA, INSTALACIONES y JARDINERIA**. Se ha adaptado la versión informática para su utilización en los programas de "Mediciones y Presupuestos" existentes en el mercado.

NOVEDAD- 92
Le suministramos también, si lo desea,
el PROGRAMA de Mediciones y Pre-
supuestos en un lote formado por:
(PROGRAMA + BASE DE DATOS +
LIBRO)
todo completo al PRECIO de
98.000 Pts. + I.V.A.

8ª edición

Información y pedidos:

Gabinete Técnico de Publicaciones del C.O.A.A.T. de Guadalajara. C/. Capitán Arenas, nº 8. 19003 GUADALAJARA.

Tlfns.: (911) 21 27 94

Fax: (911) 25 31 00

P.V.P.

Libro (2 tomos) 11.000 Pts. + I.V.A. + Gastos de envío

Informática (Libro+diskettes) 22.000 Pts. + I.V.A. + Gastos de envío

D. Profesión N.I.F.

Dirección Localidad Tlfn.

FORMA DE PAGO: Contra reembolso

FIRMA

Gabinete Técnico de Publicaciones

COMO DIOS MANDA.

Entre en el Templo de Salomón, según la tradición, una obra diseñada por el mismo Dios, cuyo conocimiento permitiría deducir las reglas de la única arquitectura perfecta. La "revelada" por El. La importancia que la Biblia concede a la descripción del Templo ha generado a lo largo de siglos numerosas especulaciones arquitectónicas.

En 1.596 y 1.604 aparecen en Roma los tres volúmenes de *In Ezechielem explanationes et apparatus urbi ac templi hierosolymitani* de Juan Bautista Villalpando y Jerónimo de Prado. Un trabajo monumental que contó con el apoyo de Felipe II para su impresión.

La presente edición numerada de 2.000 ejemplares pretende rescatar del olvido y permitir la adecuada valoración de este monumento de la cultura occidental.

Se trata de la obra más completa y documentada hasta



el momento sobre el templo. La edición consta de tres volúmenes: *Comentarios a la profecía de Ezequiel*, de Juan Bautista Villalpando primera traducción íntegra del texto latino del Tomo II de la *visión de Ezequiel* con todos sus grabados facsímiles, planos y despleables. *Comentarios sobre la profecía de Ezequiel*, manuscrito inédito de Jerónimo de Prado, conservado en la

Universidad de Harvard, junto al resto de las láminas de Villalpando. *Dios, arquitecto*, con 255 ilustraciones, plantea toda la problemática del Templo a través de los estudios de los más renombrados especialistas mundiales. Por último el programa JBVR completa la edición y facilita su consulta informática.

El Templo de Salomón es, en resumen, el tratado arquitectónico español más importante de todos los tiempos. Una obra como Dios manda.



EDICIONES SIRUELA

Si desea apreciar la obra en toda su magnitud, envíenos este cupón con sus datos y recibirá una lámina facsímil.

Nombre..... Apellidos

Dirección..... Población D.P. Teléfono

Puertas Automáticas
en Acero Inoxidable,
Latón, Cobre, Bronce
y Lacados.

Obras de prestigio avalan la tecnología, diseño y alta calidad de los productos y soluciones que ofrece **GRUPSA**.

Group-Matic S-600 y S-300 son los sistemas de Puertas Automáticas que **GRUPSA** fabrica e instala en Acero Inoxidable, Latón, Cobre, Bronce y Lacados.

El Sistema S-600 Automatic aplica las técnicas más avanzadas de control por microprocesador en Puertas Automáticas:

Correderas, Batientes, Giratorias, Correderas Curvas y Correderas Antipánico Integral.

también para el techo de Madrid ...

intemper ES LA SOLUCION !!

Tanto en productos como en sistemas de impermeabilización, INTEMPER tiene la solución para cada obra singular

Losas FILTRON, fieltros sintéticos FELTEMPER y láminas RHENOFOL, son algunos de los productos INTEMPER utilizados en Torre Picasso para tratar elementos tan dispares como el helipuerto, la cubierta técnica —a 150 m de altura—, la del edificio anejo de Canal Plus, e incluso las zonas ajardinadas y peatonales que circundan el edificio central



intemper
española, s.a.

VINAROZ. 38 - 28002 MADRID - ☎ (91) 415 71 50 - 416 40 58 - 416 47 61 - ☎ (91) 519 06 86.

AHORA ya puede trabajar

CON C.A.D.®



En **taünus, s.a.**, líder en Aplicaciones Informáticas, le ofrecemos **SOLUCIONES LLAVE EN MANO** adaptadas a sus necesidades específicas y se las instalamos en un plazo de tiempo mínimo, gracias a la alta cualificación de nuestro equipo profesional.

Por esta razón, en **taünus, s.a.**, Ud. siempre tendrá un asesoramiento eficaz y permanente y podrá comprobar cómo obtiene rápidamente una alta rentabilidad de su inversión.

No lo olvide... consúltenos y solucione de una vez por todas sus necesidades informáticas.



ENSEÑANZA • PERSONALIZACION • DPTO. APLICACIONES GENERACION DE BIBLIOTECAS • MANTENIMIENTO

AUTOCAD. PROGRAMA DE DISEÑO AUTOCAD V. 11

- Dibujo en 2D y 3D reales.
- Vistas múltiples - Sistemas ventanas. (Trazado simultáneo).
- Acotación automática y asociativa.
- Reparación de dibujos dañados.
- Lenguajes de programación AUTO LISP, C.
- Soporte para red local.

AUTO ARQ. PROGRAMA DE DIBUJO PARA ARQUITECTURA

- Simbología básica 3D.
- Generación automática de listados y planos de carpintería.
- Rutinas de conversión 2D y 3D perspectivas a partir de la planta.
- Conexión con programas de mediciones y presupuestos.
- Bibliotecas de símbolos y elementos.

A.E.S. SISTEMA IBM PARA ARQUITECTURA E INGENIERIA

- Sistema modular.
- Entorno Unix.
- Dibujo en 2D y 3D específico para arquitectura.
- Incorpora concepto doble para muros y tabiques.
- Base de datos Gráfica para aplicaciones de arquitectura.
- Bibliotecas y detalles constructivos.
- Excelente capacidad de visualización Gráfica.
- Generación de imágenes de gran realismo.
- Módulos de energía, iluminación, estructuras, potencia, aire acondicionado, etc.

F.M.S./A.C. PROGRAMA DE PLANIFICACION URBANA

ESTACIONES DE TRABAJO BASADAS EN PC/PS2 IBM

- Procesador 386 sx. 16 MHz.
- Memoria 2Mb.
- Coprocesador matemático.
- Monitor color 16" alta resolución.
- Digitalizadora 12" x 12" con cursor y lápiz.
- Plotter A1 - A4 a.

Con **AUTOCAD** desde **1.950.000** ptas (56.129 ptas/mes).

Con **A.E.S.** desde **2.500.000** ptas (71.960 ptas/mes).
(módulo gráfico)

ESTACIONES DE TRABAJO BASADAS EN RISC, SIST. 6000

- Modelo 320 Work station.
- Memoria 16 Mb.
- Disco duro 320 Mb.
- Diskette drive 3 1/2.
- Velocidad de proceso hasta 10 veces superior al 386.
- Ratón tres pulsadores.
- Monitor color Gráfico 16" alta resolución.

Con **A.E.S.** desde **5.000.000** ptas. (143.920 ptas/mes)
(módulo gráfico)

Distribuidor Autorizado CAD
y Agente IBM



taünus, s.a.

APLICACIONES INFORMATICAS

Para más información recorte y remita este cupón a Taünus, s.a. APLICACIONES
INFORMATICAS. C/ Príncipe, 25 (Edificio Hexágono). 28008 MADRID.
o bien llame al **42 95 35** o **42 81 63**

Nombre.....
Apellidos.....
Empresa.....
Cargo.....
Dirección.....
Población.....
C.P.....
Telf.....

fachadas ligeras



Hotel Indautxu - Bilbao

Doctores Arquitectos: D. Rafael de Pedro Pérez-Salado - D. José Ribas González - D. José Ribas Folguera

proyecto - ejecución - colocación
de construcciones metálicas
en aluminio - a/inoxidable - hierro pvc

domicilio social y fábrica:
48960 galdácano-usándolo vizcaya (España)
c. torreondo, 4
teléfono (94) 457 03 00*
fax. (94) 456 69 77

intercambio tecnológico:
biosca fachadas ligeras, s.a.
08008 barcelona
rambla catalunya, 129
teléfono (93) 415 34 44
fax (93) 415 12 17

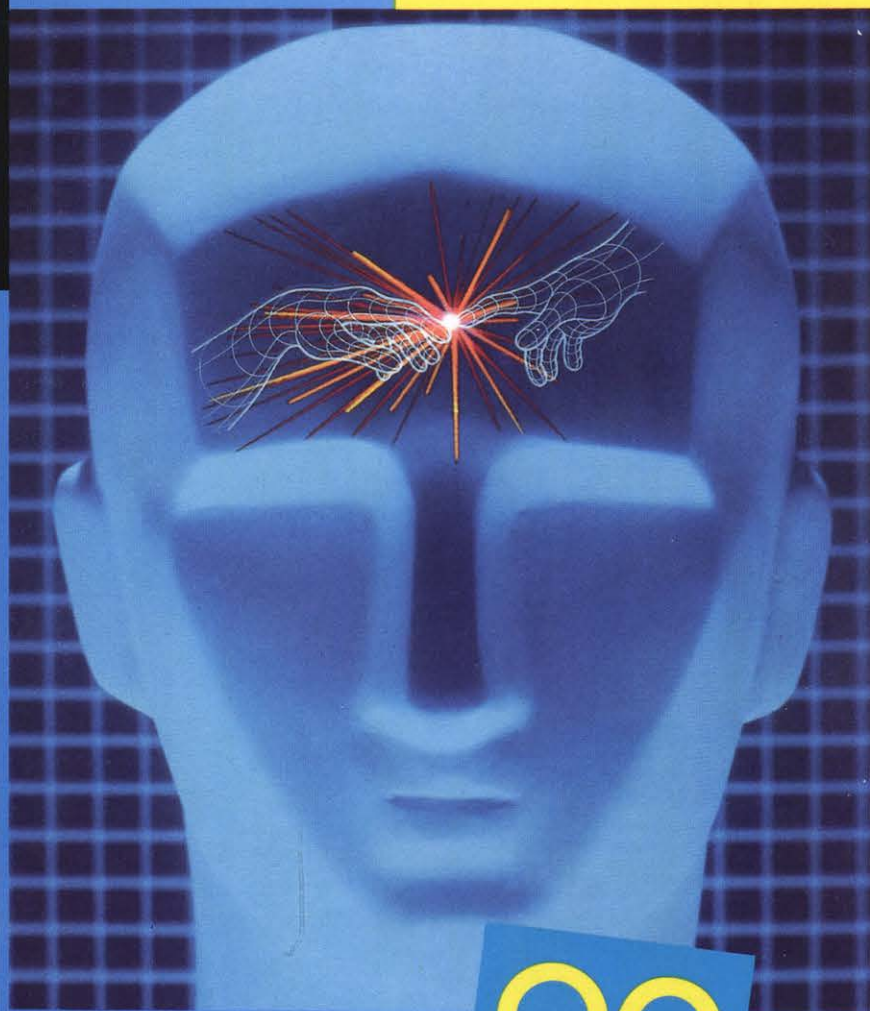
fachadas singulares
fachadas ligeras viconti
fachadas vidrio continuo
ventanas y puertas

PREFABRICADOS METALICOS

UMARAN
SOCIEDAD ANONIMA

rilova fachadas ligeras, s.a.
09001 burgos
polígono i, villalonquejar
c. lópez bravo
teléfono (947) 20 58 09
fax (947) 27 39 48

**II SEMANA
INDUSTRIAL Y
TECNOLOGICA
5-8 MAYO 1992**



92

ORGANIZA



IFEMA
Feria de Madrid

28067 Madrid.

Tel.: (91) 722 50 00.

Telex 44025/41674

IFEMA-E.

Fax (91) 722 57 91.

España.

EXPOCAD

PATROCINA



**V Salón Monográfico
del CAD-CAM-CAE**

Parque Ferial Juan Carlos I. Madrid

**SALONES INTEGRADOS
EN LA II SEMANA INDUSTRIAL Y TECNOLÓGICA**

POWDEX'92



SALON
INTERNACIONAL Y
CONFERENCIA SOBRE
TECNOLOGIAS Y
EQUIPOS PARA
PRODUCTOS
PULVERULENTOS



SALON INTERNACIONAL DE LAS
TELECOMUNICACIONES

EXPOCAD

SALON MONOGRAFICO
DEL CAD · CAM · CAE



SALON DEL EQUIPAMIENTO
PROFESIONAL RADIO TELEVISION



SALON Y CONGRESO DE
LASER Y ELECTRO-ÓPTICA



SALON DE COMPONENTES
INSTRUMENTACION Y
SUMINISTROS PARA
ELECTRONICA E
INFORMATICA

P. F. C

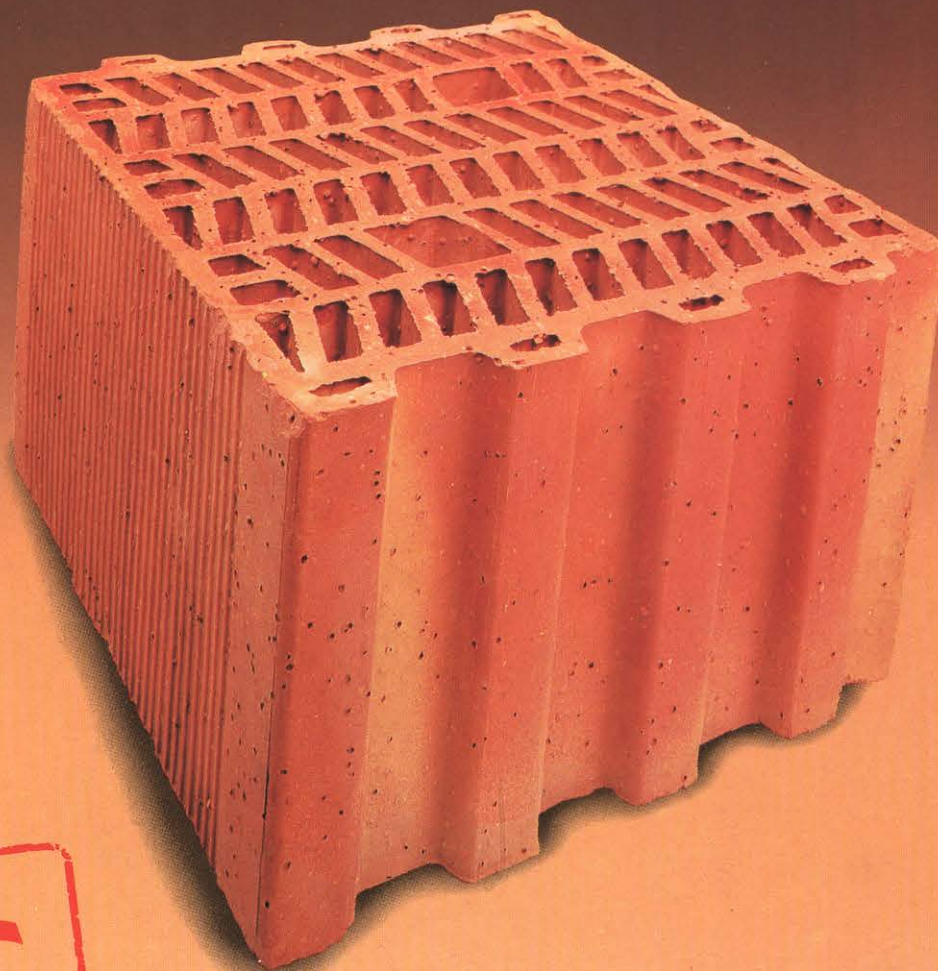
ARQUITECTOS
MADRID - FEBRERO - 1992

INTERNACIONAL

PROYECTO FIN DE CARRERA PRO
YECTO FIN DE CAR [REDACTED]
FIN DE CARRERA PROYECTO FIN DE
CARRERA PROYECTO FIN DE CARRE
RA PROYECTO FIN DE CARRERA
PROYECTO FIN DE CARRERA PRO
YECTO FIN DE CARRERA PROYECTO
FIN DE CARRERA PROYECTO FIN DE
CARRERA PROYECTO FIN DE CARR
RA PROYECTO FIN DE CARRERA
PROYECTO FIN DE CARRERA PRO
YECTO FIN DE CARRERA PROYECTO
FIN DE CARRERA PROYECTO FIN DE
CARRERA PROYECTO FIN DE CARR
RA PROYECTO FIN DE CARRERA
PROYECTO FIN DE CARRERA PRO
YECTO FIN DE CARRERA PROYECTO
FIN DE CARRERA PROYECTO FIN DE
CARRERA PROYECTO FIN DE CARR
RA PROYECTO FIN DE CARRERA
PROYECTO FIN DE CARRERA PRO
YECTO FIN DE CARRERA PROYECTO
FIN DE CARRERA PROYECTO FIN DE
CARRERA PROYECTO FIN DE CARR
RA PROYECTO FIN DE CARRERA
PROYECTO FIN DE CARRERA PRO
YECTO FIN DE CARRERA PROYECTO
FIN DE CARRERA PROYECTO FIN DE
CARRERA PROYECTO FIN DE CARR

P O S T R O Y F N I A

T E R M O A R C I L L A[®]



LA SOLUCION MAS RACIONAL Y ECONOMICA

Con Termoarcilla[®] obtendrá además de unas excelentes prestaciones, una economía excepcional, debido al rendimiento de mano de obra y ahorro de mortero. Hasta 40 m.² de muro por día (1) y con un 40% menos de mortero.



**CONSORCIO
TERMOARCILLA[®]**

C/ San Bernardo, 22 - 1.^º 28015 MADRID
Tels.: 521 28 83 521 26 58

(1) Rendimiento de un oficial con su ayudante en una jornada de 8 horas.



Si desea recibir más información, rellene y envíe este cupón a:
Consorcio Termoarcilla - C/ San Bernardo, 22 - 1.^º 28015 MADRID

NOMBRE: _____
PROFESION: _____
EMPRESA: _____
DIRECCION: _____
POBLACION: _____

PERI®

Técnicas de encofrados



Autovía Málaga — Antequera

MADRID: 653 49 99
SEVILLA: 457 95 24
MALAGA: 22 70 87

BARCELONA: 318 95 80
VALENCIA: 243 00 17
MURCIA: 968 / 21 61 77

