

ARQUI  
292 TEC  
TURA













Núm. 292. Julio 1992 - Año LXXIII. V Epoca.

**Director Emérito Senior Editor**

Francisco de Asís Cabrero

**Directores y Editores Editors & Publishers**

Fernando Porras-Ysla

Federico Soriano

**Consejo de Redacción Editorial Board**

Ábalos y Herreros

Luis Burillo

Mansilla + Tuñón

Gabriel Ruiz Cabrero

Ricardo Sánchez Lampreave

Luis Feduchi

**Coordinadora de Redacción Managing Editor**

Rocío Rein

**Colaboradores Collaborators**

José Manuel Peña

Stanley Allen

**Maqueta Layout and Design**

Federico Soriano

**Producción Production**

Fernando Porras-Ysla

Rocío Rein

**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, Nuria Ruano.  
**Administración:** Myriam Delage. **Publicidad:** Olga Ortega &  
Asociados, S. A. Central: Joaquín María López, 23, 4º dcha.  
28015 Madrid. Teléf.: (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\$. 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: Piazza del Duomo, Pistoia.

Foto: Peter Smithson.

Pág. 1: *Cutting Device, Base Plate Measure*, Richard Serra.

Foto: Eduardo Belzunce.

Pág. 129: Madrid.

Foto: Florian Bolk.





# ÍNDICE CONTENTS

## OPINIONES OPINIONS

### 4 Editorial Editorial 4

### 5 El Orden sustento de la arquitectura PAUL A. ROYD The Order supporting Architecture 5

## CAPTURAS SEIZURES

### 6 [Sobre la arquitectura española] ALEJANDRO DE LA SOTA [On Spanish Architecture] 6

### 7 Metrópoli de la mente MASSIMO CACCIARI Metropolis of the Mind 7

### 8 Pabellón de Finlandia, Expo 92 ARKKITEHTUURITOIMISTO 92 Finnish Pavilion, Expo 92 8

### 11 Opinión-U-Crónica PEDRO G. ROMERO Opinion-Or-Chronicle 11

### 12 Concurso de la Ópera: Organización y planning ARANGUREN, CORRALES, MOLEZUN, PAREDES, SOTA The Contest of the Opera: General Organization and Planning 13

### 14 La internacional del ensayismo PIERRE BORDIEU The International of Essayism 14

## CUADERNOS NOTEBOOKS

### 17 En torno al ensayo LUIS MORENO MANSILLA & EMILIO TUÑÓN Around the Essay 17

### 18 Sin título LUIS MORENO MANSILLA & EMILIO TUÑÓN Untitled 18

### 22 Por una filosofía del ensayo FRANCISCO JARAUTA Towards a Philosophy of the Essay 22

### 27 Pdiieptoilliä: 1961-1966 ÁLVARO SOTO AGUIRRE Pdiieptoilliä: 1961-1966 27

### 31 Ensayos, analogías, metáforas LUIS ROJO Essays, Analogies, Metaphors 31

### 36 Un cubo rojo, apoyado en un vértice, con una perforación cilíndrica JAVIER MAROTO A Red Square, Supported on a Vertex, with a Cylindrical Perforation from de cara a cara One Side to the Other 36

### 39 Ensayo en la Filarmonía IGNACIO G. PEDROSA An Essay on the Philharmonie 39

### 45 Algunos puntos de vista FEDERICO SORIANO Some Points of View 45

### 49 Alison & Peter Smithson FEDERICO SORIANO & ALBERTO NICOLAU Alison & Peter Smithson 49

### 50 St. Hilda College 50

### 52 Aprendiendo de A & P S. FEDERICO SORIANO Learning from A & P S. 52

### 54 Robin Hood Gardens 54

### 56 Alison & Peter Smithson SÖREN THURRELL Alison & Peter Smithson 56

### 60 The Economist Group 60

### 62 Universidad de Bath, Edificio 6 Este, Escuela de Arquitectura y de Ingeniería de la Construcción. Génesis PETER SMITHSON University of Bath, Building 6 East, the School of Architecture and Building Engineering. Genesis 62

### 77 Visto desde el aire: obra en la Universidad de Bath ALISON & PETER SMITHSON Seen from the Air: Work at the University of Bath 77

### 80 El Acrópolis Place... Una descripción ALISON SMITHSON The Acropolis Place... A Description 80

### 84 El Acrópolis Place... Una reflexión PETER SMITHSON The Acropolis Place... A Reflection 84

### 85 On the Trundling Turk ENRIC MIRALLES On the Trundling Turk 85

## OBRAS WORKS

### 89 Rehabilitación del Palacio de la Audiencia, Soria RICARDO ANTÓN, MARÍA FRAILE, MARIANO MAGISTER, JAVIER MAROTO Rehabilitation of the Court House, Soria 89

### 95 Concurso para la ampliación de la sede del Colegio de Arquitectos, Málaga JAVIER MAROTO, ÁLVARO SOTO Competition for the Extension of the Headquarters of the Architectural Association, Málaga 95

### 97 Intercambiador de transportes de Coslada-San Fernando, Madrid RAFAEL TORRELO Transport Exchanger from Coslada-San Fernando, Madrid 97

### 100 Centro de cálculo, oficinas de informática de gestión y central de instalaciones de telecomunicación, Madrid RAFAEL TORRELO Computing Center, Administrative Computing Offices and Telecommunication Installations Headquarters, Madrid 100

### 102 La geometría silenciosa SALVADOR PÉREZ ARROYO The Silent Geometry 102

### Ampliación de la Biblioteca de Turku, Villa Korso, Abo Akademi, Museo Sibelius, Escuela Secundaria Lärkan, Refinería de Azúcar Cultor WOLDEMAR BAECKMAN Extension of the Turku Library, Villa Korso, Abo Akademi, Sibelius Museum, Secondary School Lärkan, Cultor Refinery

## LECTURAS READINGS

### 112 El Guggenheim re-figurado STAN ALLEN The Guggenheim Refigured 112

### 120 El Castillo de Roma Halat JANUSZ K. GLOWACKI El Castillo by Roma Halat 120

### 123 La ingeniería de una escultura de Roy Lichtenstein IGNACIO COBIAN BABE & JAVIER RUI WAMBA The Engineering of a Roy Lichtenstein Sculpture 123



Habrá que despejar las dudas a las que nos conducen las apariencias. La intención no es destapar mitos. No se trata de recuperaciones, ni búsqueda de novedades en pos de algún valor olvidado. No nos interesan los arquitectos. No hay af n de investigación histórica, ni de resurrección de viejos axiomas. Retomar las obras, desde su interés propio, hará que los nombres se desvanezcan, las figuras se diluyan. Releamos otro discurso, no necesariamente de su autor, no necesariamente desde su época. Con un sentido singular, unitario, podemos construir una reflexión desde un contexto propio y con una intención fija.

Trazar vínculos no evidentes, no atender a su coherencia histórica, con una actitud heterodoxa y con el derecho de mantenerse impuro, lejos de lo analítico, de lo puramente lineal.

Se ejerce así una acción compleja en la proposición de una idea, en la construcción de un argumento, en la elaboración de un ensayo.

Su propio entramado adquiere como operación intelectual, el mismo rango que las obras en las que se sustenta.

Estamos ante una construcción indivisible, con la misma intensidad en su trabazón interior que el hospital, el teatro o las viviendas que apoyan el argumento: un argumento edificado.

Las críticas al método no pueden ir contra la solidez del mismo, ni contra el rigor de su peso histórico pues ambas categorías no le pertenecen. En todo caso contra la ética de quien perfila, elige y construye, si ésta no responde a lo que el propio método exige.

*It will be necessary to clear up the doubts to which appearances lead us. The intention is not to unveil myths. It is not a question of recuperations, nor of novel quests after some forgotten value. We are not interested in architects. There is no zeal for historical research, nor for the resurrection of old axioms.*

*In order to take up the works again, from their own interest, names must disappear and figures be diluted. We re-read another discourse, not necessarily that of the author, nor of his time and epoch. With a unitary and singular sense, we can compose a reflection from its own context and with a fixed and insistent intention.*

*The goal is to trace links which are not obvious, without concentrating on their historical coherence, with a heterodox attitude and with the right to keep oneself impure, far from the analytical, from the purely lineal. Thus is exercised a complex movement in the proposition of an idea, in the construction of an argument, in the elaboration of an essay.*

*Its own framework acquires as an intellectual operation, the same range as the works which it defends and by which it sustains itself.*

*We face an indivisible construction with the same intensity in its interior network as the hospital, the theater or the houses that support the argument: a built argument.*

*Criticisms of the method cannot go against the solidity of the same, nor against the rigor of its historical weight, since neither category pertains to it. At any rate against the ethics of anyone who outlines, chooses and constructs when that person does not respond to what the method itself demands.*



# El Orden sustento de la arquitectura

# The Order Supporting Architecture

5



Paul A. Royd es arquitecto, fotógrafo y colaborador habitual de la revista *Arquitectura*. Actualmente prepara un estudio de detalle alternativo para la remodelación de la calle Príncipe de Vergara de Madrid, con el fin de que sea incorporado en la revisión del P.G.O.U.M. Sus fotografías "La Gran Vía se permite una licencia", aparecieron publicadas en *Arquitectura*, 291.

Paul A. Royd is an architect, photographer and regular collaborator with *Arquitectura*. He is currently preparing a detailed alternative study for the remodelling of Príncipe de Vergara Street in Madrid, so that it can be incorporated into the revision of the P.G.O.U.M. His photographs "The Gran Vía Allows for a License", were published in *Arquitectura*, 291.



## 6 [Sobre la arquitectura española]

### [On Spanish Architecture]

ALEJANDRO DE LA SOTA

De la revista *Architese*, núm. 6 1991. Esta revista suiza dedicó la totalidad de este número a la arquitectura española reciente. Debido a la referencia del texto de Alejandro de la Sota que en el pie de foto se hace, publicamos el aludido proyecto del Pabellón de España en la Feria de Bruselas de 1957 de J. A. Corrales y R. V. Molezún. Alejandro de la Sota es arquitecto y su obra más reciente es La Embajada Española en París.

*From the magazine Architese, no. 6, 1991. This Swiss magazine dedicated this entire issue to recent Spanish architecture. Due to the reference to the text of Alejandro de la Sota, which is made in the photo caption, we are publishing the project for the Spanish Pavilion at the Brussels Fair of 1957 by J. A. Corrales and R.V., Molezún. Alejandro de la Sota is an architect and his most recent work is the Spanish Embassy in Paris. Translated by Christopher Emsden.*

Se sorprende uno de la sorpresa que produjo el conocimiento de las obras de arquitectura producidas en España durante un período de tiempo en el que, por razones ya tratadas desde tantos puntos de vista diferentes, existió un gran alejamiento en las relaciones habituales entre países culturalmente no tan alejados. La *autarquía* española, el desinterés exterior por lo que en la arquitectura española sucedía, el alejamiento de cualquier tipo de información nos llevó a los arquitectos españoles a nuestros quehaceres propios usando cada uno sus personales recursos: cada uno fue cada uno, sin inquietudes ni mayores ambiciones que las de usar honestamente aquello que tenía a mano, intelectual y materialmente.

A parte de *intenciones de grupo*, más o menos dirigidas ideológicamente, existieron otras libertades tan grandes que sorprenden también

los variadísimos “productos arquitectónicos” que en este tiempo se realizaron. Bastaba para inspirarlos una ligera noticia de un viaje, una postal recibida, un chiste bien contado, para que la reacción en uno pudiera tener resultados con algo positivo dentro. Son así pues, fáciles de separar las tendencias personalísimas de un buen conjunto de obras que más que separar obras separan autores. Al menos desde dentro resulta difícil hablar de Arquitectura Española.

Ni los aislamientos ni su descubrimiento a posteriori evitan el afán por la buena obra que precisamente a las buenas obras caracteriza. Su dispersión de modelos que desde fuera se admira y resulta difícil de catalogar parece, observado a un mayor nivel, no ser lo mejor para cualquier avance en el conjunto de un país. Lo que sí puede admitirse es que fue inevitable por sí mismo. Los arquitectos españoles conocemos bien lo negativo de esta prueba; lo positivo, lo agradecemos nos lo señalen desde fuera, como premio a la inocencia, a una actitud.

Por todas estas cosas se echa a pensar uno sobre algo tan glorificado hoy en día como la información. Todo en este mundo es estar bien informado.

Si al dar la vuelta al “descubrimiento”, los arquitectos españoles descubrimos lo realizado fuera de España en ese mismo período de tiempo, uno podría asombrarse también de un montón de intentos de encontrar nuevas salidas a la arquitectura y podría hacerse una gran lista de “soluciones” propuestas a ese momento tan necesitado de ellas. Empezando por cualquier “postmoderno” se llega al final, por ejemplo a un gran nuevo París o a un gran nuevo Berlín y uno realmente piensa si la arquitectura necesita mostrar tanto los avances tecnológicos como si ella misma no tuviera una marcha propia, con su propio ritmo, utilizando los que la técnica le ofrece. En este punto estamos, en este punto estoy.

*Some surprises are quite surprising, as witnessed by some of the revelations produced by the study of architectural works done in Spain during a time when, for reasons already given from so many different points of view, there was a great alienation*

*in the usual relations between countries hardly culturally distant. Spanish autarky, lack of foreign interest in what happened in Spanish architecture, the alienation of any sort of information—all of these led us Spanish architects to undertake our own tasks in isolation, each using his or her own personal resources. Each went his own way, with no greater ambitions than those of justly and decently using whatever he had, intellectually and materially, at hand.*

*Apart from the set of intentions more or less subject to ideological command, there existed other liberties—indeed, so great that the extremely varied “architectonic products”, realized during this period, are also a surprise. To inspire them, perhaps a light-hearted travel report, a post card, or a well-told joke was enough to evoke a reaction which might contain something positive. It is easy, then, to distinguish the personalized tendencies of a good assembly of works, something which, more than distinguishing the works, results in the separation of the authors or creators themselves. As a result, it is difficult, to say the least, even to speak of Spanish Architecture from within.*

*Neither the isolations nor the a posteriori discovery can avoid acknowledging the labor and desire for good work that consistently characterizes the best works.*

*This dispersion of models, admired from the outside and consequently difficult to catalogue, when observed at a higher level, does not seem to be the best for any sort of advance in the country as a whole. What can be said is simply that, by itself, it was inevitable. Spanish architects know well the negative side of this proof; for the positive, we gratefully acknowledge what they tell us from the outside, as if it were a prize for innocence, for an attitude.*

*All of these things lead one to think about what right now is so glorified: information. Everything, in this world, is to be well-informed.*

*If, to turn the “discovery” around, we Spanish architects can discover what happened outside of Spain during this same period, one might be just as surprised at the enormous efforts to find new points of departure for architecture, and might make long lists of “solutions” proposed for this moment which so calls out for them. Beginning by any sort of “postmodern”, one arrives in the end at a great new Paris or a great new Berlin; for*



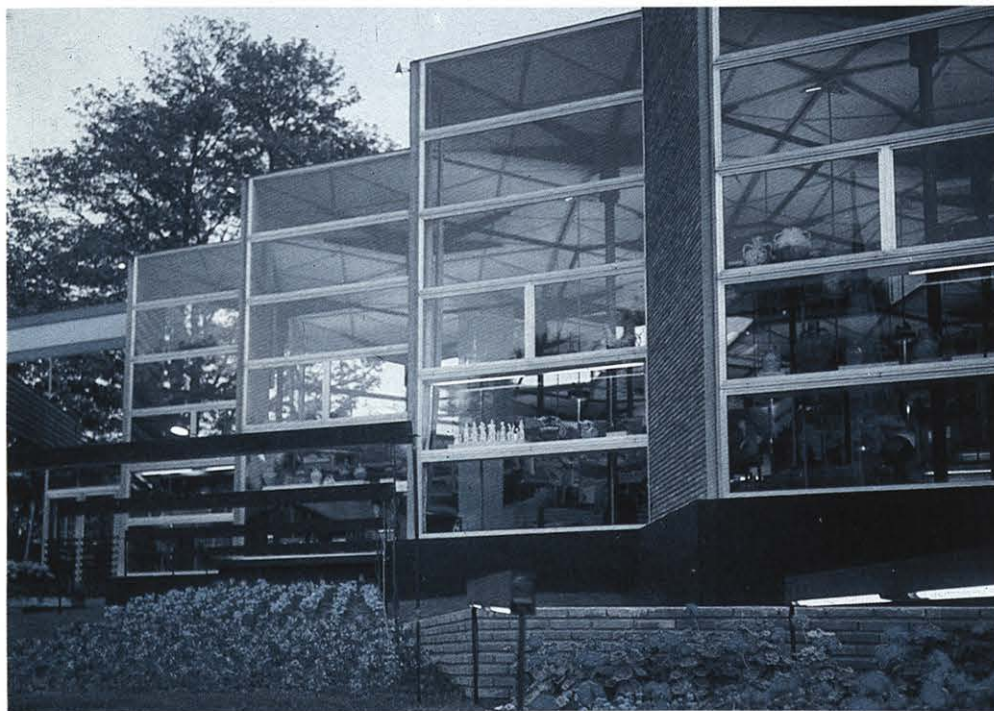


example, and one really wonders if architecture needs to make such a show of technological advances, as if it lacked its own manner of progressing and its own rhythm as well, using whatever technology can offer it. This is where we are; this is where I am. 7

## Metrópolis de la mente

### Metropolis of the Mind

MASSIMO CACCIARI



Exterior e interior del Pabellón de España en la exposición de Bruselas, 1957, de los arquitectos españoles Corrales y Vázquez Molezón, ejemplo de obra maestra, una de tantas no permanentemente difundidas.

*The exterior and interior of the Spanish Pavilion at the exposition in Brussels, 1957. Designed by the Spanish architects Corrales and Vazquez Molezun, it is one of several masterpieces whose influences have not yet spread.*

De la revista *Casabella*, 585, diciembre 1991. Massimo Cacciari es profesor de Estética del Instituto di Architettura di Venezia y próximamente publicará un libro recopilación de sus artículos sobre arquitectura en Yale University Press bajo el título *Philosophy of Modern Architecture*. Traducido por Mar García Lozano.

*From the magazine Casabella, 585, December 1991. Massimo Cacciari is a teacher of Aesthetics of the Istituto di Architettura di Venezia and will publish shortly a book compiling his articles on Architecture with Yale University Press, under the title Philosophy of Modern Architecture. Translated by Bruce Boreham.*

### 1. La aporía de la metrópoli

Desde hace más de un siglo, la sociología, la filosofía y la urbanística nos han "entrenado" para que consideremos la metrópoli como un sistema funcional de relaciones, de nexos. La *abstracción* del intelecto metropolitano consiste precisamente en eso, en que su "cosa" es sólo relación-nexo. La "cosa" de la metrópoli no es ya un *objectum*, no *objeta* ya nada a su consideración intelectual. El mundo de la





Pabellón de Finlandia en la Expo 92, Sevilla, de Arkkitehtuuritoimisto 92. De izquierda a derecha las imágenes corresponden a “La Garganta del Infierno”, una formación rocosa en el centro de Finlandia, y a la rampa de acceso al propio pabellón.

*Finnish Pavilion in Expo 92, Seville, by Arkkitehtuuritoimisto 92. From left to right, the images correspond to “The Throat of Hell”, a rocky formation in the center of Finland and the access ramp to the Pavilion itself.*

metrópoli realiza la “gedeutete Welt” rilkiana. La relación, en efecto, no puede subsistir por sí misma. El nexa no puede existir separadamente, como *individuum*. Es necesariamente “doble”. En cuanto eliminación de la “cosa” como *objectum* (*Gegen-stand*), la metrópoli representa también la dimensión en que nada es del *individuum* como *individuum*. El trauma metropolitano —no suficientemente investigado por Simmel primero, y por Benjamín después— es constitutivo del *deber* que cada individuo debe “asumir” de vivirse a sí mismo, más allá de la forma de su individualidad, como un intelecto abstracto, de actuar como *individuum*, sino como un representante de la

Norma universal de la mediación-relación-nexo que gobierna la metrópoli. Pero lo que hasta ahora no se ha investigado en absoluto, tiene que ver con la aporía interna e ineliminable de esta imagen de la metrópoli. En el mismo momento en que se elimina o se pretende eliminar en ella cualquier referencia objetiva, en el mismo momento en que se quiere mostrar y componer la “danza” de las relaciones sin ninguna alusión a fundamentos objetivos, surge la *idea* de la metrópoli como Relación de relaciones. La metrópoli aparece entonces como un *Todo* de relaciones. Las distintas “ciencias” que acompañan e intentan “programar” la dimensión

metropolitana, presuponen ese Todo; sus diversas metodologías quisieran formar un único campo de relaciones, el *espacio* de su sinergismo. La idea de la metrópoli como sistema funcional de relaciones *presupone*, por tanto, la idea de un espacio de relaciones. El fundamento objetivo (la forma objetiva del fundamento) se ha “vencido”, pero no así su forma ideal-típica. Hay que tener en cuenta que todas las “ciencias” metropolitanas surgen de tal idea y encarnan su aporía; es decir, de la idea de la definibilidad *espacial* de un Todo, de una Relación de relaciones. En este sentido (aunque aquí no podemos adentrarnos en las consecuencias específicamente filosóficas de



este discurso) pueden llamarse ciencias dialécticas; en el sentido de que el Todo está presupuesto en la relación y en el nexo de las partes, y define los *métra* insuperables de éstas. La consecuencia es que, aún dándose en la metrópoli puntos de vista y métodos específicos y autónomos, en constante y recíproca in-formación, sus dinámicas temporales son efectivamente *espacializables* ya que todas insisten en ese Todo (presupuesto) de relaciones.

## 2. El “como si” metropolitano

Es precisamente la radical problematización de la idea de un *sistema* de relaciones lo que vuelve a abrir el discurso sobre la metrópoli. Quizá estemos viviendo el tránsito de una metrópoli de “relatividad restringida” a otra de “relatividad general”. En el ámbito de la primera, con el fin de “volver” a través de la especificidad de cada método a la idea presupuesta de una totalidad de nexos, no puede darse una equivalencia efectiva entre todos los “cuerpos de referencia”. La dimensión metropolitana es analizada en un número infinito de funciones que detentan características galileanas y funcionan como cuerpos galileanos (en movimiento uniforme, rectilíneo, sin rotación) con respecto a todos los otros casos o eventos que “irrumper” en ella constantemente. Se trata, también en el caso de la relatividad restringida, de un continuo cuatridimensional pero perfectamente reducible todavía a las propiedades del espacio tridimensional euclídeo. También aquí el tiempo deja de ser tratado como absoluto-independiente, también aquí todo espacio es “arrollado” en ese continuo cuatridimensional, pero el sistema se calcula todavía a partir de puntos de vista, funciones o cuerpos “rígidos”. Estos in-forman a cada elemento del conjunto, permitiendo de este modo conformar un Todo.

Podemos decir en general: los lenguajes que asumen-presuponen la idea de un Todo de relaciones (y la idea de la metrópoli como lo *posible real* de este Todo) funcionan como “cuerpos de referencia privilegiados”. Su reloj es el que mide los tiempos de todos los elementos del conjunto. La consecuencia de esto es de una importancia fundamental: se

excluye a priori la consideración de las influencias de los “campos gravitatorios” en dichos cuerpos-lenguajes. A pesar de que se mueven en el tiempo no sufren variaciones. Por eso podemos referirnos a ellos constantemente. Operamos *como si* el ritmo de su reloj no se modificase de un campo a otro. El lenguaje de referencia funciona como referencia *en todas partes*. Esta es su hybris —y su ficción: *demasiado* lenguaje.

## 3. La “ciudad a la europea”

En la *Evolución de la física*, publicada con Infeld en 1938, Einstein recurre a una metáfora “urbanística” para explicar la diferencia entre relatividad especial y general. Llama “ciudad americana” a la visión del continuo producida por la permanencia de un sistema de referencia privilegiado, cuyas medidas dependen del Reloj colocado en él. Se le puede aplicar tranquilamente la geometría euclídea, y basándose en dicha geometría continúa siendo representable. Pero al “*simplex sigillum veri*” de la ciudad americana ideal se contrapone la ciudad “a la europea”. En esta, el aparato analítico fundado en el “misterioso sistema de coordenadas inerciales” (en la idea de cuerpos-lenguajes “indeformables”) deja de funcionar (de “simplificar”, de reducir lo complejo). La “ciudad a la europea” se construye a partir de un sistema de referencia *cualquiera*, elegido arbitrariamente. En ella no funciona ya la hipótesis de relojes regulares y reglas rígidas.

La “ciudad a la europea” es, para Einstein, imagen de ese continuo espacio-temporal donde los sistemas de referencia pueden ser cualesquiera; donde la distribución de la materia cambia continua e *imprevisiblemente*, donde no gobiernan ni el Reloj ni la Regla; donde los cuerpos (y los lenguajes) se deforman durante su movimiento; donde, como consecuencia de ello, el movimiento determina la forma del objeto, y el tiempo no es un álveo donde suceden “cosas” (relaciones, nexos, lenguajes, formas) sino que es las “cosas” mismas; y donde cada “cosa” puede funcionar, pues, como “cuerpo de referencia”. Las geometrías de esta ciudad “a la europea” ya no podrán ser euclídeas.

La ciudad americana ideal no puede ser imagen de la relatividad general, y por ello nunca llegará a “cubrir totalmente nuestra Tierra”. Ningún Lenguaje, ningún Tiempo (ese Logos y ese Cronos unidos desde siempre) podrá recubrir enteramente la Tierra. En los campos gravitatorios, que dependen de la distribución de la materia, *no existen* cuerpos rígidos con propiedades euclídeas, ni relojes o reglas independientes del campo. Existe una multiplicidad de tiempos, ritmados por relojes *irregulares* fijados a cuerpos de referencia no rígidos, elegidos arbitrariamente. Einstein llama a estos “cuerpos”, que se deforman durante su movimiento a través de la acción del campo gravitatorio, *moluscos*.

La metrópoli (pero, ¿podemos seguir llamándola así?) de la relatividad general está constituida por la interacción de los movimientos de los “cuerpos” molusculares indefinidamente elásticos. (Ejercicio: imaginemos un continuo espacio-temporal donde *moluscos* que poseen sus propios ritmos, y no tiempos medidos a partir del siempre-igual de la mera sucesión, cambian de forma según el campo gravitatorio donde se encuentren, donde *sucedan*; e imaginemos un conjunto construido a partir de uno cualquiera de esos moluscos, un conjunto, esto es, construible de forma totalmente independiente de la elección del molusco).

## 4. ¿Angelópolis?

Que el aparato imaginativo-matemático sea infinitamente más complejo para la “ciudad a la europea” que para la “parrilla” americana no tiene nada de esotérico o “abismal”. Si lo parece, depende únicamente de la escasa o nula familiaridad de las llamadas “ciencias humanas” (que representan los lenguajes propios del desarrollo metropolitano) con este tipo de conceptos. La ciudad “moluscular” puede describirse tan claramente como la ciudad “de relatividad general”, pero su configuración espacial no está *dada*. En cierto sentido dicha configuración se ha ido deconstruyendo en una pura procesualidad. Su dimensión es *ideal* sólo en el sentido de que no aparece como el lugar donde se sitúan determinados movimientos-eventos, sino como el



10 conjunto, nunca predeterminable, de esos mismos eventos. Aquí no subsisten propiedades autónomas del espacio. No existe, por tanto, un *espacio* metropolitano que pueda describirse independientemente de la "aventura" de nuestros moluscos. Sin embargo, el universo que de vez en cuando representan sus movimientos y sus transformaciones, será siempre *finito* aunque *ilimitado*, en el sentido absolutamente preciso de que no podremos nunca alcanzar un punto de vista externo a él capaz de fijar su límite.

Esta relación que domina cualquier visión auténticamente relativa, *no relativista*, entre finito e ilimitado, es central en el capítulo dedicado a Mondrian (y a Brouwer) de mi libro *Icone della legge*. Creo que puede ser útil volverlo a pensar en este contexto.

Igual que un "cuadro" de Mondrian es una construcción perfectamente finita y, al mismo tiempo, totalmente privada de un "marco" que permita tomarla como *modelo* de construcciones posteriores, así el espacio representado por la interacción (en el límite, instantánea) de los distintos moluscos es todo el espacio representable y, al mismo tiempo, no es en absoluto el único espacio. No existe ahí un Nomos del espacio que presida el movimiento de los moluscos, sino que son los *órdenes* que dicho movimiento asume (sus ritmos) lo que configura el espacio. Cada mundo es perfectamente finito; pero los mundos son ilimitados. Esta concepción puramente ideal del espacio "metropolitano" convierte en vacua literatura la retórica sobre la *Mobilmachung* planetaria. El (nefasto) futurismo de la velocidad, del viaje, de la masa-en-movimiento, cede el puesto a la "contemplación" de un espacio en el que coinciden expansión y contracción, donde la máxima dilatación temporal puede hacerse coincidir con la total inmovilidad. Un "leibniziano" multiverso de *informaciones* sustituye a un modelo todavía centrado en la imagen de traslaciones materiales. "Toma tu placer como guía": cualquier mónada de ese multiverso estará inmediatamente presente donde quiera, libre como un ángel de las constricciones de la "distancia". Podría objetarse ingenuamente que en un espacio semejante se anula la dimensión temporal (y que justo eso condena-

ría la forma de vida metropolitana, tan profundamente unida en su origen al prepotente surgir del problema del tiempo). Pero es cierto lo contrario. Sólo aquí el tiempo ya no es geometrizable-espacializable (sólo aquí el continuo espacio-temporal es irreducible a medidas euclídeas) porque el tiempo de cada mónada es *interno*, es un tiempo *propio*, libre de la "onnitudo" de aquel Logos-Cronos al que todavía tendía la metrópoli (en su lógica, como hemos visto, más y en primer lugar que en su efectivo realizarse). La simultaneidad de las relaciones informativas sólo anula la distancia en términos físico-materiales, pero de ningún modo anula la individualidad del molusco, del ritmo de su reloj. Menos aún anula la imprevisibilidad de sus ritmos "futuros". No se realizará aquí lo que ya estaba en un "armario de posibles" (la imagen es de Bergson), del mismo modo que una "construcción" finita de Mondrian no realiza lo que ya estaba en un modelo. Nunca lo posible se hace real, como si esto real estuviese ya contenido de algún modo en aquello posible; como mucho, lo real proyecta "hacia atrás" su sombra, y de ese modo descubrimos sus posibilidades. Los moluscos arbitrariamente elegidos como referencia para la construcción de este espacio finito (e ilimitado) se trasforman al actuar; por ello está excluido a priori que lo real pueda entenderse como realización de un posible, es decir, como un espacio ya encerrado (en la forma de lo posible) en una idea que lo preceda y lo proyecte.

Pero la imprevisibilidad y casualidad del proceso no contradice para nada la construibilidad de ese espacio, de ese orden finito de relaciones e informaciones.

### 5. ¿Nueva York en Venecia?

En las obras "dedicadas" a Nueva York es donde Mondrian cuestiona más radicalmente las cualidades de su propio continuo. Su Nueva York no es la "parrilla a la americana" a la que Einstein oponía la auténtica relatividad de la "ciudad a la europea", sino ¡el más complejo y problemático "icono" de ésta! Es como si en ella hubiese desaparecido todo sistema rígido de referencia, todo cuerpo

galileano, todo número fijo del tiempo, todo lenguaje o forma privilegiados. La calle es calle, pero se convierte también en plaza y casa. Cualquier elemento asume diversas configuraciones y significados, en relación a los distintos campos gravitatorios. La distinción entre plano-color y lyra-límite vacila hasta perderse totalmente en las "danzas-labirintos metropolitanos" de sus últimas obras. A ninguna función se le puede asignar un solo lenguaje tipo. Ningún lenguaje es "demasiado lenguaje" como para poder mantenerse constante en cada situación. La forma de cada lenguaje no es sino la aventura de sus deformaciones. Ningún Lenguaje, ningún Arquitecto puede proyectar el conjunto, a pesar de que la construcción aparezca, como hemos visto, perfectamente finita.

En este momento se hace irresistible el recuerdo de ese *mundus alter* veneciano que Tafuri ha vuelto a visitar en *Venecia y el renacimiento*, un mundo en el que "la orgullosa exaltación de las virtudes del proyecto", el erudito y autónomo lenguaje del Arquitecto, la *hybris* de la Novitas, cede el paso no ya a la simple mediocritas del compromiso o, peor aún, a la frustrante indecisión, sino a la *complexio oppositorum* que de verdad consigue armonizar los opuestos. Armonía que vivía en un Leonardo Donà, valeroso opositor de la "autonomía" scamozziana y admirador del San Jorge palladiano. El conocimiento que da forma al conjunto (que lo in-forma) no nace ni de la identidad ni de la analogía entre lenguajes dados. La mera búsqueda de lo análogo es *deletérea* precisamente para el fin de la continuidad y de la tradición, tanto como la irrupción de la *hybris* proyectante. Continuidad y novedad se entrelazan de forma imprevisible, ajenas a cualquier abstracta tipología. Variaciones mínimas, filamentos sutiles (densidades cromáticas, perfiles, espesores, dimensiones) ponen en relación a los mismos opuestos. La oposición tipológico-estilística puede resultar *productora* de forma, *constructiva*, si es tratada en relación a estas otras variables infinitamente elásticas.

La Nueva York de Mondrian reclama la ciudad moluscular por excelencia: Venecia, "problema abierto de la cultura europea" (Tafuri).





"A finales del siglo XX la única queja que pudiéramos considerar sobre el asunto de las Celebraciones debe referirse únicamente a la monotonía con que éstas se suceden, por lo demás, sólo podríamos estar satisfechos con la manera en que se ha constituido el mundo". La celebración de exposiciones universales no es más que la culminación de una concepción utópica del mundo. El actual estado de las cosas no podría ser más satisfactorio. El ideal del Artista como gobernante está cada día más cerca o estamos ya en su gobierno.

*"At the end of the twentieth century the only complaint we could consider on the matter of the celebrations must refer solely to the monotony with which they take place; as for the rest of it, we could only be satisfied with the way in which the world has been constituted." The celebration of universal exhibitions is no more than the culmination of a utopian conception of the world. The current state of things could not be more satisfactory. The ideal of the Artist as ruler is nearer every day, or we are already under their rule.*



Se refiere una historia en *Utopía de los Residentes* sobre la aparición de los últimos topos, quizás demasiado truculenta: "En el país de la Semilla surgió después de la guerra el último topo. Jamás vio la luz y no conocía otro espacio que el mundo subterráneo. Apareció quinientos años después de la Gran Guerra en una sociedad de armonía y progreso. Él, que sólo conocía las medidas de su propio cuerpo, interpretó las descripciones de lo que allí se daba por comparación con sus propios miembros. Así, donde había puertas entendió su boca, y donde avenidas su espalda, y donde jardines su pelo". Así se cuenta en la ciudad de los Residentes.

*"A story is told in Utopia of the Residents about the appearance of the last moles, perhaps too horrifying. 'In the land of the Seed the last mole appeared after the war. It never saw light and never knew any other space but the subterranean world. It appeared five hundred years after the Great War in a society of harmony and progress. He, who only knew the measure of his own body, interpreted the descriptions of what was given there for comparison with his own extremities. Thus, where there were doors he understood his mouth, where there were streets, his back, and for gardens, his hair'. So it is told in the city of the Residents.*



No es sólo la identificación que las estructuras sociales tienen con sus ferias universales, caso de la revolución industrial burguesa con las incipientes Exposiciones Mundiales, sino que además, en nuestro modelo de cuerpo social, toda la finalidad de la estructura social, económica, cultural y política tiende a mostrarse en la Feria Universal. Todo Cuerpo que se reconoce como tal tiende a su exhibición.

*It is not only the identification that social structures have with their universal fairs, the case of the bourgeoisie industrial revolution with the incipient world Exhibitions, but rather that, in addition, in our model of the social body, all the finality of the social, economic, cultural, and political structure tends to show itself in the Universal Fair. Every Body that recognizes itself as such tends toward its exhibition.*

Tras aparecer publicadas en la revista *El Peseante*, núm. 18/19, 1991, bajo el título de "Opinión-U-Crónica" estas obras del artista sevillano Pedro G. Romero fueron vueltas a tratar y presentadas con algunas variaciones en ARCO92. Las publicamos aquí tal y como fueron presentadas en el stand de la galería Fúcares. Pedro G. Romero es artista y su obra ha sido revisada y comentada por él mismo en el número de la *Revista de Occidente* "Nueve artistas de hoy", febrero, 1992.

*After being published in the magazine El Peseante, no. 18/19, 1991, under the title of "Opinion-or-Chronicle", these works of the Sevilla-born artist Pedro G. Romero were dealt with once again and presented with several variations in ARCO92. We are publishing them here just as they were presented at the stand of the Fúcares Gallery. Pedro G. Romero is an artist and his work has been reviewed and commented upon by the artist himself in the issue of the Revista de Occidente, "Nine Artists of Today", February, 1992. Translated by Deborah Gorman.*

Pero, en este punto, la idea de "metrópoli" no posee ya ningún aspecto dimensional. "Metrópolis" es tanto todo el planeta como mi cerebro. El viaje por los meandros de la Tierra es idealmente idéntico al viaje alrededor de mi habitación. Y ésta me parece, sin duda, una posibilidad de libertad como ninguna otra época ha conocido jamás.

## 1. The Aporia of the Metropolis

During the past century, thanks to sociology, philosophy and urban planning, we have become used to considering a metropolis as a functional system of interrelationships. This is exactly what the abstraction of the metropolitan mind is: its "essence" is interrelationship. The "essence" of the metropolis is no longer an objectum: it does not object to intellectual considerations any more. The metropolitan world achieves Rilke's "gedeute-te Welt".

In fact, the relation cannot exist in and of itself. The connection cannot exist separately, as an individuum. It is necessarily "double". Being the elimination of "essence" as an objectum (or Gegenstand), the metropolis is also the dimension in which the individuum as an individuum is null. The trauma of the city —partially investigated by Simmel, first, and then by Benjamin— constitutes the duty of every individual to act as an abstract mind, beyond individuality, acting not as an individuum, but as a member of the universal Norm of mediating interrelationship which rules the metropolis.

However, what has not yet been investigated at all is the inherently uneliminable aporia of this image of the metropolis. Even when we remove, or claim to remove, any objective reference, even when we want to show the "interplay" of relationships together without referring to any objective basis, the idea of the metropolis as a Relation of relations remains. The metropolis still appears as a Whole of relations. This Whole is taken for granted, implied by the various "sciences" which come with the metropolitan dimension and try to "plan" it: their different methodologies are meant to form a unique matrix of relationships, the space of their synergism. Therefore, the idea of the metropolis as a functional system of relationships implies the idea of space for relationships: the



- 12 objective basis (the objective form of their foundation) has been “overcome”, but its ideal-typical form has not been “overcome”, at all. We believe that all metropolitan “sciences” start from and embody the aporia of this idea: the idea, that is, of a possible spatial definition of a Whole, of a Relation of relations. In this sense (though here we cannot get into the specific philosophical consequences of the subject), such sciences can be considered dialectical, in the sense that the Whole is implied in the interrelationship of the parts and defines the insuperable metra of the parts themselves. Consequently, even though in the metropolis there can be specific autonomous points of view and methods which are continually and mutually being formed, their time dynamics can actually be “spatialized”, since these dynamics are all based on that (implied) Whole of relations.

## 2. The Metropolitan “as if”

Radically posing the idea of a system of relations as a problem reopens the discussion on the metropolis. Perhaps we are living through the transition from an idea of the metropolis in terms of “restricted relativity” to one in terms of “general relativity”. As for the first idea, so as to “come back” through the specificity of individual methods to the implied idea of a whole of connections, there cannot be any real equivalence between all the “referent bodies”. The metropolitan dimension is analyzed within a finite number of functions, which have “Galilean” characteristics and act as Galilean bodies (with uniform, straight, non-rotatory motion) towards all other events which constantly “interrupt” them. Even in the case of restricted relativity, its four-dimensional continuum can still perfectly fit the properties of Euclidean three-dimensional space. Here, too, time is no longer dealt with as an independent Absolute; here, too, space is “overwhelmed” in the four-dimensional continuum, but the system is still calculated based on solid bodies and “fixed” points of view and functions. They inform every element of the ensemble, which can then be enclosed within a Whole.

In general, we can say: those languages that assume/imply the idea of a Whole of relations (and of the metropolis as the possible realization of such a Whole) act as privileged “referent

bodies”. It is to their clocks that the times of all the elements of the ensemble are to be synchronized. The consequences of all this are of fundamental importance: the influence of “gravitational fields” on such bodies/languages is not to be taken into consideration a priori. Though moving in time, they do not undergo any variation. Without hesitation, we can therefore use them as reference points. We act as if the rhythm of their clocks did not change from field to field. The reference language works as a reference point anywhere. This is its hybris —and its pretence: too much language.

## 3. The “European City”

In his *Evolution of Physics*, published with Infeld in 1938, Einstein uses an “urban” metaphor to

explain the difference between restricted relativity and general relativity. He terms the “American city” as that vision of the continuum derived from a persistent privileged reference system, set to run with its own Clock. Euclidean geometry can easily be applied in this system, and, using such geometry, the system continues to be describable. But the “simplex sigillum veri” represented by the ideal American city contrasts with the “European city”. Here, the analytical apparatus, based on the “mysterious system of inertial coordinates” (on the idea of “non-deformable” bodies/languages), ceases to work (or “to simplify”, reducing what is complex). The “European city” is built starting from any arbitrarily chosen reference point. In it, the hypothesis of smooth-running clocks and standardized rulers does not work any more.

## Concurso de la Ópera: Organización y planning generales

- Se pretende crear una organización que permita un rendimiento máximo con un trabajo mínimo de cada uno de los componentes del grupo.
- Cada arquitecto será responsable de una única zona, en la que profundizará exhaustivamente.
- La visión parcial que este sistema puede producir se evita mediante la formación de grupos dobles y triples. La combinación de nombres está ideada de manera que al terminar la 3.ª Fase, todos los miembros hayan tenido acceso a todos los problemas que plantea el edificio.
- Se continuará manteniendo la reunión plenaria semanal (jueves, 4 p.m.). No obstante, los grupos dobles y triples deberán comenzar a reunirse independientemente casi a diario.
- La perfección del resultado depende de la disciplina de trabajo del Grupo. Un fallo de cualquiera de sus miembros perjudica directa y gravemente a los compañeros que le han confiado el estudio de una zona vital del edificio.

### Organización de grupos:

#### 1.ª Fase: 1-15 enero/64

##### GRUPOS SIMPLES

Accesos  
Público  
Sala  
Escena  
Explotación

Aranguren  
Sota  
Paredes  
Molezún  
Corrales

#### 2.ª Fase: 15-31 enero/64

##### GRUPOS DOBLES

Accesos-Público  
Público-Sala  
Sala-Escena  
Escena-Explotación  
Explotación-Accesos

Aranguren-Sota  
Sota-Paredes  
Paredes-Molezún  
Molezún-Corrales  
Corrales-Aranguren

#### 3.ª Fase: 1-15 febrero/64

##### GRUPOS TRIPLES

Acústica  
Estructuras  
Circulaciones  
Exteriores  
Interiores

Paredes con Molezún y Sota  
Molezún con Corrales y Paredes  
Aranguren con Sota y Corrales  
Corrales con Molezún y Aranguren  
Sota con Paredes y Aranguren

#### 4.ª Fase: 15-29 febrero/64

Organización del desarrollo

#### 5.ª Fase: 1-31 marzo/64

Desarrollo del anteproyecto

Documento redactado por los arquitectos que en él figuran, como esquema organizativo de su plan de trabajo para la realización del concurso para el proyecto de la Ópera de Madrid.



## The Contest of the Opera: General Organization and Planning

- The aim is to create an organization which will permit a maximum performance with a minimum of work for each one of the components of the group.
- Each architect will be responsible for a single area, which he will study in great detail.
- The partial view which this system might produce will be avoided by means of forming double and triple groups. The combination of names is arranged in such a way that at the conclusion of the Third Phase, all of the members have had access to all of the problems which the building presents.
- The weekly plenary meeting will continue to be held (Thursday, 4 p.m.). However, the double and triple groups should begin to meet independently almost every day.
- The perfection of the results depends upon the disciplined work of the Group. And failure on the part of any of its members will directly and seriously affect his colleagues who have entrusted him with the study of a vital area of the building.

### Organization of Groups:

#### First Phase: 1-15 January/64

##### SIMPLE GROUPS

|               |           |
|---------------|-----------|
| Entrances:    | Aranguren |
| Audience:     | Sota      |
| Hall:         | Paredes   |
| Stage:        | Molezún   |
| Exploitation: | Corrales  |

#### Second Phase: 15-31 January/64

##### DOUBLE GROUPS

|                         |                    |
|-------------------------|--------------------|
| Entrances-Audience:     | Aranguren-Sota     |
| Audience-Hall:          | Sota-Paredes       |
| Hall-Stage:             | Paredes-Molezún    |
| Stage-Exploitation:     | Molezún-Corrales   |
| Exploitation-Entrances: | Corrales-Aranguren |

#### Third Phase: 1-15 February/64

##### TRIPLE GROUPS

|              |                                     |
|--------------|-------------------------------------|
| Acoustics:   | Paredes with Molezún and Sota       |
| Structures:  | Molezún with Corrales and Paredes   |
| Passageways: | Aranguren with Sota and Corrales    |
| Exteriors:   | Corrales with Molezún and Aranguren |
| Interiors:   | Sota with Paredes and Aranguren     |

#### Fourth Phase: 15-29 February/64

##### Organization of the Development

#### Fifth Phase: 1-31 March/64

##### Development of the Preliminary Plan

*A document prepared by the architects who appear in it. It is the organizational plan for the work to be carried out in the building for the project of the Madrid Opera. Translated by Muriel Feiner.*

The "European city" is, for Einstein, the image of that space-time continuum where any reference systems can be used, where the distribution of matter changes continually and unpredictably, where the Clock and Ruler do not rule, where bodies (and languages) warp while moving; it is where, consequently, motion actively determines the shape of objects, and time is not a river-bed in which "things" (relations, connections, languages, forms) flow, but is these very "things" themselves, and where, therefore, any "thing" can act as a "body of reference". The geometry of such a "European city" can no longer be Euclidean. General relativity is not represented by the ideal American city which will never, therefore, "cover our entire Earth". No Language, no Time (the inseparable Logos and Chronos) can cover the

Earth entirely. In gravitational fields, which depend on the distribution of matter, there are no solid bodies having Euclidean properties, nor clocks nor rulers which do not depend on the field. There are a multitude of times, ticked out on irregular clocks associated with arbitrarily chosen non-solid bodies of reference. Einstein calls such "bodies" mollusks, which change shape while moving due to the action of gravitational fields.

The metropolis (can we still call it that?) of general relativity consists of the interacting movements of elastic mollusk "bodies". (Exercise: let us imagine a space continuum in which mollusks having rhythms of their own (and not the unvaryingly equal times of mere succession) vary their shape according to the gravitational field they are in, which they happen to be in —and let us imagine,

also, a whole which can be made starting from any one of these mollusks, a whole, that is, which can be made independently from the choice of the mollusk).

### 4. A City of Angels?

However more infinitely complex the imaginative-mathematical mechanism of the "European city" may be than the American "grid", it has nothing esoteric or profound about it. If it seems so, it is only because of the lack of familiarity that the so-called "humanities (which represent the types of language typical of urban development) have of the above-mentioned concepts. The "mollusk" city can be just as clearly described as that in "general relativity"; but, its spatial configuration is no longer any given shape. In a way, the city has undone itself through pure process. Its dimension is only ideal since it appears not to be the place in which certain movements/events occur, but the unpredictable whole of these events. Here, space has no autonomous properties. Consequently, metropolitan space can be described without taking into consideration the "adventures" of our mollusks'. However, the universe that, at any time, the mollusks' movements and transformations represent is always finite, though also unlimited, in the sense that we can never reach a point of view outside of it so as to define its boundaries. Such a relationship between the finite and the unlimited, which dominates any truly relative (not relativistic) vision, is the focus of the chapter dedicated to Mondrian (and Brouwer) of my work *Icone della legge*. I consider it useful to bring it up again in this context.

Just as a "painting" by Mondrian is a perfectly finite construction and, at the same time, lacks any "frame" at all which could make it a model for constructions to come, so the space represented by the interaction (at worst, instantaneous) of the various mollusks is all the space that can be represented now and yet, at the same time, it is not the only space possible. No spatial Nomos presides over mollusk movements; but rather, it is the order of such movements (and their rhythms) which shapes space. Every world is perfectly finite —but there are unlimited worlds.

Such a purely ideal conception of "metropolitan" space has made the discussion about planetary



14 Meibilmachung senseless. A certain (bad) Futurism centered on speed, travel, and mass-in-motion gives way to the "contemplation" of a space where expansion and contraction coincide and where the widest time expansion can be made to coincide with complete stillness.

A "Leibniz" multiverse of information replaces a model still centered on an image made of material changes. "Now, you let pleasure be your guide": any monad of this multiverse would be immediately present right where it wants to be, as free as an angel from the constraints of "distance". One could naively object that in such space the time dimension ceases to exist (and this would damn the metropolitan form of life, so deeply rooted in the overbearing importance of the problem of time). Actually, the opposite is true. Only here, time cannot be viewed in terms of geometry and space (only here, the space-time continuum cannot be reduced to Euclidean measures), because every monad has its own internal time, free from the "omnitude" of that Logos-Chronos which the metropolis still tends towards (in its logic more than in its actual formation, as we have seen). Simultaneously communicating information only eliminates distance in physical or material terms; it does not eliminate the individuality of the single mollusks, and of the rhythms of their clocks at all. It eliminates the unpredictability of their "future" rhythms even less. Here, what was already inside a "drawer full of possibilities" (using Bergson's idea) cannot be achieved, just as a "finite" construction by Mondrian which does not achieve what was already inside a model. What is possible never becomes real, as if such reality were already somehow contained within what is possible; on the other hand, what is real casts its shadow "backwards" so that we can discover "what made it possible". While proceeding, even the mollusks, which were arbitrarily chosen as a reference point for constructing this finite (and unlimited) space, change; a priori it is therefore impossible to consider what is real as the attainment of what is possible, that is as a space already included (in the form of a possibility) within an idea which precedes and foresees it.

However, the fact that such a process is random and unpredictable does not at all preclude the possible construction of such a finite space, such a finite order of relations and information.

## 5. New York in Venice?

It is in his works "dedicated" to New York that Mondrian examines most the properties of his continuum. His New York is certainly not the "American grid" which Einstein contrasted with the authentic relativity of the "European city", but rather a more complex and problematic "icon" of the "European city" itself! It is as if any set reference system within it, any Galilean body, any set time Number, any privileged language or form, were to have disappeared. A street is a street, but it can also become a square or a building. In relation to the various gravitational fields, every element takes on a different shape and meaning. The distinction between plane/color and lyre/border falters until it completely fades in the "metropolitan dances and labyrinths" of his last works. No function here can be given a single sort of language. No language is "such a language" as to remain constant in every situation. The form of each language is the manifestation of its deformations. No Language nor Architect can plan the whole, even though its construction appears, as we have already seen, perfectly finite.

Overwhelming, then, becomes the memory of that Venetian mundus alter which Tafuri revisited in Venezia e il Rinascimento: a world in which "the proud emphasis on the virtues of a project, the scholarly, independent language of the Architect, and the hybris of Novitas give way neither to the mere mediocrity of compromise nor, even worse, to frustrating indecision, but to a complexio oppositorum which is really capable of reconciling opposites. Such consonance took life in someone like Leonardo Donà, who strenuously opposed Scamozzi's "autonomy" and admired Palladio's St. George's Church: consonance which gives form to the whole (informs it), starting neither from the identity nor from the analogy of given languages. A mere search for analogy is specially harmful towards continuity and tradition—as harmful as interrupting the planned hybris. Continuity and novelty intermingle unpredictably, independent of any abstract typology. Minute variations, subtle lines of thought (differences in density, outlines, thickness and dimension) link opposites. A typological or stylistic opposition could even produce and build forms, if considered together with these other utterly flexible variables. Mondrian's New York recalls the "mollusk" city

par excellence: Venice is an "open problem of European culture" (Tafuri).

However, at this point, the idea of "metropolis" no longer has any dimensional aspect. A "metropolis" can be the entire planet or just my individual brain. Ideally, meandering around the World is identical to travelling around my room; and it seems to me that this is a chance for freedom which no other epoch has ever known before.

## La internacional del ensayismo

### The International of Essayism

PIERRE BOURDIEU

De la "revista de cultura" *Babelia*, 22, 14 de marzo de 1992, publicada semanalmente por *El País*. Pierre Bourdieu es un sociólogo francés, autor de varios libros, entre ellos *Esquisse d'une théorie de la pratique* [Borrador para una teoría de la práctica] y *La Distinction* [La Distinción]. Traducido por Jorge Onetti para *El País*.

From the "cultural magazine" *Babelia*, 22, March 14, 1992, published weekly by *El País*. Pierre Bourdieu is a French sociologist and the author of various books, among them; *Outline of a Theory of Practice* and *Distinction*. Translated by Christopher Emsden.

Creo que el ensayismo es una enfermedad francesa, french flu, como decía E. P. Thompson acerca de cierta forma francesa de marxismo. ¿Por qué este arte de disertar con elegancia sobre los grandes problemas de la época encontró un terreno tan favorable en Francia y en París? Sin duda debido al predominio del modelo del escritor sobre el del sabio o el del profesor, que lleva a valorizar el efectismo de la escritura en detrimento de la profundidad y



el rigor. Sin duda, también se debe a que el modelo de intelectual, que se sustenta sobre una autoridad de escritor o de sabio para intervenir en el dominio de la política, a la manera de Zola, está en Francia más reconocido que en otras partes (en todo caso, más que en los países anglosajones).

Gracias a la televisión y a los periódicos, se ha impuesto la forma extremada del ensayismo, representada por una nueva categoría de productores culturales de quienes los *nuevos filósofos* constituyen el prototipo; esos *filósofos periodistas* como los llamaba Wittgenstein y que en su mayoría trabajaban para televisión, radio, o en semanarios y periódicos, lanzaron al mercado bienes culturales como un nuevo tipo de producto. Esas obras de producción cíclica y circulación muy escasa pueden dar el pego a los ojos de los no conocedores: remedan los signos exteriores de las investigaciones de la vanguardia literaria o científica y tratan, con las apariencias del gran pensamiento los grandes problemas del momento. Esta aptitud para la simulación mimética llega al colmo con esos productores que celebran la cultura perdurable y condenan la degradación cultural por parte de los medios de difusión en obras de rápida circulación y éxito en esos mismos medios (Alain Finkielkraut, *La derrota del pensamiento*) o que denuncian en dichos medios, y en libros inmediatamente celebrados por los propios medios, su poder tiránico (Debray, *Le pouvoir intellectuel en France*).

Existe hoy día una internacional del ensayismo que está en vías de suplantar o sumergir la verdadera investigación, al imponer su discurso perentorio e inverificable sobre todos los temas de conversación obligada de la *jet-set*: París y Mayo del 68, los inmigrados y los disidentes (...) los ecologistas y las feministas, Gorbachov y los verdes. Llegado a este punto, pienso en la obra de H. Stuart Hughes, *Sophisticated Rebels*, que cayó recientemente entre mis manos. Sólo citaré algunas líneas *escogidas al azar*, sobre “la obsolescencia de los intelectuales”, uno de esos tristes tópicos que sólo el círculo vicioso de las evidencias compartidas pone al abrigo del cuestionamiento: “Durante los dos tercios iniciales del siglo XX, pareció factible incluir casi todo lo referente a ética

política bajo la rúbrica de pensamiento social, (...) pero ahora esa posibilidad está descartada. El consenso se ha esfumado. (...) Demolida por dos guerras mundiales, colapsándose y reviviendo continuamente, la sociedad *burguesa* proporcionó un tema importante a los escritores que disfrutaban de un *status* privilegiado en ella, aun cuando proclamaran como su meta el sacudirla hasta reducirla a sus cimientos. Poco a poco, esa sociedad que se dejó llevar a majestuosas generalizaciones, se ha ido fragmentando. Con ese proceso de fragmentación, el intelectual, en el viejo sentido de la palabra, se ha vuelto obsoleto”. Y así sigue. A cada palabra uno querría y podría preguntar: ¿Qué quiere decir? ¿Por qué dice eso? ¿Cómo lo sabe?

La internacional del ensayismo funciona a toda máquina en las *footnotes* falsamente eruditas, donde vemos desfilar a todos esos pensadores que se apresuran a echar el velo tranquilizador de una idea *inteligente* sobre el acontecimiento puro. Una secuencia de conceptos en -ismo, marxismo, estructuralismo, posestructuralismo, posmodernismo y nombres propios unidos a clichés; Louis Althusser, “el pontífice del marxismo estructuralista”, “el posestructuralista Jacques Derrida”, algunas vagas referencias a la muerte del hombre, Lacan y Foucault y su “denigración de lo individual y lo humano”, algunas anotaciones aproximativas sobre Roland Barthes, y se puede llegar a los “dos arrepentidos y aún jóvenes insurrectos”..., los *nuevos filósofos*, André Glucksmann y Bernard-Henry Lévy, de quienes se dice que han “reflejado fielmente la mentalidad de sus lectores”.

¿Acaso es necesario continuar? Parafraseando a Boris Vian cuando habla de *L'écume des jours*, habría que hablar de la espuma de los periódicos. Lo menos falso, en este océano de asertos infalibles a fuer de infalsificables, es sin duda la constatación de que hemos entrado en la “sociedad de especialistas; una sociedad de rigurosas y a menudo mutuamente incomprensibles competencias técnicas”. Sin duda es cierto que el desarrollo de una ciencia del mundo social y de cuerpos de especialistas dedicados a comprender, al detalle y con métodos rigurosos, fenómenos que los antiguos

filósofos sociales intentaban aprehender en y mediante una intuición sintética, ha hecho más difíciles y más improbables las vastas visiones del mundo social y las profecías sobre el sentido de su evolución. Pero, paradójicamente, ha favorecido sin duda el desarrollo de un ensayismo periodístico que llena, en apariencia y al menor costo, las ambiciones de las *grandes teorías* del pasado: ese género intelectual algo equívoco del que Francia ha hecho una especialidad, ejerce sobre los herederos anglosajones de un puritanismo positivista una seducción ambigua que, un poco a la manera del *gai Paris*, inspira una fascinación siempre mezclada de desprecio. (...) Se asiste actualmente a una mundialización del ensayismo que, como puede verse con el *posmodernismo*, no retrocede ni ante la contradicción ni ante la paradoja y hace, por ejemplo, de la *fragmentación*, el principio de una nueva visión global del mundo.

Pero quienes juzguen útil que una voz llegada de París trate de alertar contra la seducción fácil de los *artículos de París* de tipo cultural, no deben encontrar en esta condena la justificación de una resignación tan fácil para la división del saber que resulta de la escisión del trabajo científico: así como “la hipocresía es un homenaje que el vicio rinde a la virtud”, el ensayismo pasa a ser un homenaje a la necesidad de trabajar por superar los límites inscritos en la especialización. Y corresponde a los artistas, a los escritores y a los sabios el inventar las formas de comunicación y de acción que les permitirán asumir realmente, mediante un trabajo colectivo, el papel histórico del intelectual del que hoy los *filósofos periodistas* nos ofrecen la parodia.

*I believe essayism that is a French infirmity, the french flu as E. P. Thompson used to say regarding a certain Gallic form of Marxism. Why did this art of elegantly discoursing on the great problems of the day find such favourable terrain in France, and particularly in Paris? Without a doubt it is due to the predominance of the model of the writer over that of the savant or that of the professor, a predominance whose imperative valorizes the striving for rhetorical effects, to the*



16 detriment of depth of thought or rigor. Doubtless it is also due to the fact that the authority of intellectuals, sustained by the roles of writer and savant, to intervene in the political domain, in the fashion of Zola, is more recognized in France than in other places (more, at any rate, than in the Anglo-Saxon countries).

By the courtesy of television and the newspapers, an extreme form of essayism has been imposed, represented by a new category of cultural producers of whom the prototypes are the so-called new philosophers. Most of these, whom Wittgenstein used to call "newspaper-philosophers", work for television, radio, or for weekly magazines and newspapers, and regularly launch into the market cultural articles and effects much as if they were a new type of product. Their works, of cyclical production and scant circulation, can deceive the eyes of the non-connoisseur: they imitate the external signs of the vanguards of literary and scientific research, and address, with all the trappings of profound thought, the great issues of the moment. This aptitude for mimetic simulation finds itself in pig heaven with those producers who celebrate everlasting culture, and condemn the cultural degradation propagated through the media and other means of diffusion such as books of rapid circulation and instant star status, generally using these same mediums (Alain Finkielkraut, *The Undoing of Thought*). Another tendency is to denounce, again in the aforementioned mediums, and in books celebrated immediately by these same mediums, the tyrannical power of these mediums... (Debray, *Le pouvoir intellectuel en France*).

What we have today is an Essayist International, and it well on the way to supplanting or submerging real research, to imposing its peremptory and unverifiable discourse on all the obligatory conversational themes of the jet-set: Paris and May'68, the immigrants and the dissidents (...), the environmentalists and the feminists, Gorbachev and the greens. Having come to this point, I think of H. Stuart Hughes *Sophisticated Rebels*, a work

which recently fell into my hands and from which I will only cite a few lines, chosen at random, on "the obsolescence of intellectuals", one of those tristes topiques that only the vicious circle of an all too widely shared evidence shelters from questioning: "During the first two thirds of the 20th century, it seemed plausible to include almost all reference to political ethics under the rubric of social thought (...), but now that possibility has been left behind. Consensus has disappeared. (...) Demolished by two world wars, continually collapsing and reviving itself, bourgeois society provided an important theme to writers who enjoyed a privileged status within it, even though they often proclaimed their goal to be that of shaking it until it was reduced to its foundations. Little by little, that society which let itself be carried away by grandiose generalizations has been fragmenting. Along with that process of fragmentation, the intellectual, in the old sense of the word, has become obsolete". And so it goes, on and on. At each word one could and would like to ask: What does that mean? What does he want to say? Why does he say that? How does he know?

The International of Essayism functions at full stride in falsely erudite footnotes which, in their haste to draw the tranquillizing veil of an intelligent idea over the pure event, amount to a name-dropping parade. A sequence of concepts mesmerized by their -isms Marxism, structuralism, post-structuralism, postmodernism, and proper names joined to clichés: Louis Althusser, "the pontiff of structural Marxism", "the post-structuralist Jacques Derrida", some vague references to the death of man, Lacan and Foucault and their "denigration of the individual and the human", a few rough notes on Roland Barthes, and perhaps one may arrive at the "two repentant and still young rebels"... the new philosophers, André Glucksmann and Bernard-Henry Lévy, of whom it is said that they have "faithfully reflected the mentality of their readers".

Is it really necessary to go on? Paraphrasing Boris Vian when he speaks of *L'écume des jours*, one

ought to refer to the froth of the news magazines. The least false, in this ocean of infallible (by dint of being unfalsifiable) assertions, is without doubt the contention that we have entered into a "specialists society—a society of rigorous and often mutually incomprehensible technical domains". Doubtless it is true that the development both of a science of the social world and of specialist bodies dedicated to understand, in detail and with rigorous methods, phenomena which the classical philosophers used to grasp at through synthetic intuitions, has made even more difficult and improbable any grand theory of the social world, let alone prophecies on the meaning or direction of its evolution or growth. But, paradoxically, it has without a doubt favoured the development and proliferation of a journalistic essayism which fulfills, in appearance and at little costs, the ambitions of the grand theories of the past: over the Anglo-Saxon heirs of a positivist puritanism, this somewhat equivocal intellectual genre of the essay, a national delicacy of the French, exerts an ambiguous, seduction. Somewhat in the manner of le gai Paris, it inspires a fascination always tinged with contempt. (...) We are witnessing a globalization of essayism which, as can be seen nor flinch in face of a paradox. Indeed, it makes of fragmentation; for example, the principle of a new global vision of the world. But those who would judge it useful that a voice arriving from Paris tries to alert them against any easy seduction by Parisian goods of the cultural sort, ought not to find in this condemnation any justification for a comfortable resignation to the division of knowledge which results from the schism of scientific work. Just as "vice pays tribute to virtue in the coin of hypocrisy", so essayism becomes a testimony to the need to work to overcome the limits inscribed in specialization. And it belongs to artists, writers, and savants to invent the forms of communication and action that will permit them to assume, by way of a collective effort, the real historical role of the intellectual, of which the newspaper-philosophers today offer us a parody.



# En torno al Around the

por  
by Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón

# ensayo Essay

Sería interesante, quizás incluso útil, constatar el paralelismo que puede existir entre las nuevas tendencias del pensamiento y un género literario como es el ensayo y, más allá, entre éste y el modo de proyectar. El espíritu de la crítica postanalítica vuelve a descubrir una forma de pensar que renuncia a la certeza y, por tanto, al método. El pensar hoy, como el ensayo, como el proyectar, es una senda abierta que se traza al andar, mitad meditando, mitad percibiendo, en una suerte de reflexión orbital en la que el propio acercarse es capaz de dar forma personal a las cosas. Es precisamente este paralelismo lo que explica nuestro interés compartido por los escritos aparentemente tan dispares como el texto de Jarauta "Hacia una filosofía del ensayo" y la publicación de R. Rorty *Contingencia, ironía y solidaridad*. El presente CUADERNO trata de aproximar al lector el creciente interés que existe en estos momentos por la redefinición de la realidad y, por extensión, de la arquitectura, como método de conocimiento: un pensamiento discontinuo, por capas, por ensayos, que encuentra su unidad más en las rupturas y recomposiciones sucesivas que en la reflexión metafísica o analítica sobre la esencia y el absoluto, o sobre ese objeto de deseo que es la verdad.

El texto de Francisco Jarauta es el punto de partida para las reflexiones que cinco arquitectos —J. I. García Pedrosa, J. Maroto, L. Rojo, F. Soriano y A. Soto— hacen sobre diferentes formas de ver la realidad, a través de la re-descripción de algunas obras concretas. Un último estrato del CUADERNO está formado por un trabajo fotográfico de E. Belzunce, arquitecto y fotógrafo, que se superpone a los textos con la intención de enriquecer o diversificar las lecturas de temas tan alejados aparentemente como la obra de Scharoun, el interés de Pietilä por la naturaleza, la distante cercanía de exterior e interior en Herzog, la inquieta mirada de un retrato o la capacidad expresiva de la visión rasante.

La revista *Arquitectura* y los editores de este CUADERNO confían en la capacidad creativa del lector para que, como continuación de esta inconclusa conversación, descomponga y reunifique el contenido de estas hojas que rodean el ensayo.

It would be interesting, perhaps even useful, to confirm the parallelism that can exist between new trends in thought and a literary genre such as the essay and, beyond that, between the essay and the mode of projecting. The spirit of postanalytic criticism again discovers a way of thinking that renounces certainty and, therefore, method. Thinking today, like the essay, like projecting, is an open path that is marked out upon walking, half meditating, half perceiving, in a kind of orbital reflection in which the approaching itself is capable of giving personal shape to things. It is precisely this parallelism that explains our shared interest in books as apparently different as Jarauta's text "Hacia la filosofía del ensayo" ("Toward a philosophy of the essay") and R. Rorty's publication "Contingencia, ironía y solidaridad" ("Contingency, Irony, and Solidarity").

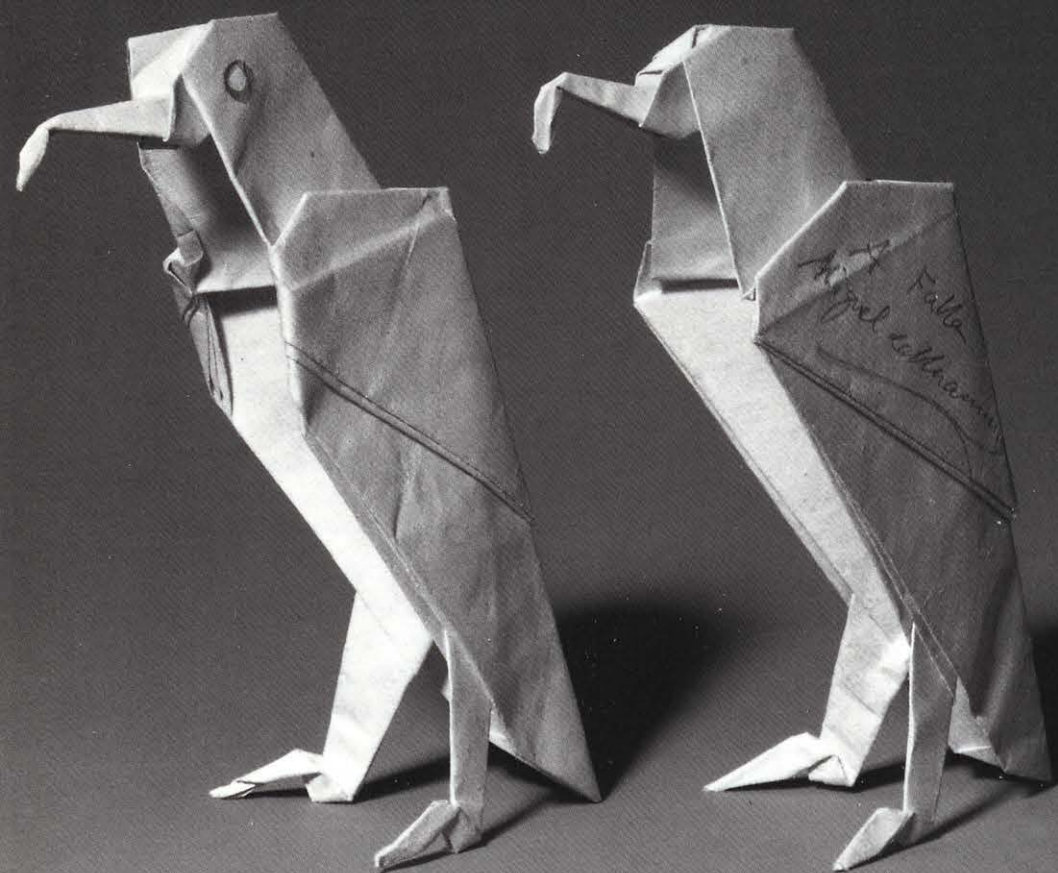
This dossier endeavors for the reader the growing interest that exists at this time in the redefinition of reality and, by extension, of architecture, as a method of knowledge: a discontinuous thought, by layers, by essays, that finds its unity more in successive ruptures and recombination than in metaphysical or analytical reflection on the essence and the absolute, or on that object of desire that is Truth.

Francisco Jarauta's text is the point of departure for the reflections that five architects —J. I. García Pedrosa, J. Maroto, L. Rojo, F. Soriano, and A. Soto— make about different manners of seeing reality, through the re-description of some particular works. A last stratum of the dossier is formed by a photographic work by E. Belzunce, architect and photographer, which is superimposed on the texts with the intention of enriching or diversifying readings of subjects as apparently far apart as Scharoun's work, Pietilä's interest in nature, the distant proximity of exterior and interior in Herzog, the uneasy gaze of a portrait, or the expressive capacity of the inclined vision.

The journal *Arquitectura* and the editors of this dossier rely on the creative ability of the reader to, as a continuation of this inconclusive conversation, break down and reunify the content of these pages surrounding the essay.

Fotografía de "Las Pajaritas" que Miguel de Unamuno dedicó a Manuel de Falla.  
Fotografía cedida por la Fundación-Archivo Manuel de Falla.

Photograph of the origami birds which Miguel de Unamuno dedicated to Manuel de Falla.  
Photograph courtesy of the Foundation-Archivo of Manuel de Falla.





## Sin título

LUIS MORENO MANSILLA  
EMILIO TUÑÓN ÁLVAREZ

1. Sigue siendo un secreto a voces, quizás el último del siglo, el hecho de que cualquier individuo es capaz de crear, a partir de sus obsesiones privadas, todo un mundo diferente, ausente de lo que parece obvio, personal y, por lo tanto, imaginativo.

Cuando Joseph Beuys enuncia, en 1964, el “concepto ampliado del arte” lo que está proponiendo es que todo hombre posee facultades creativas que deben reconocerse y ser ampliadas dentro del proceso de autocreación personal, de invención de la propia biografía como objeto artístico; para él, toda acción en la vida de un hombre puede ser considerada arte por el mero hecho de ser consciente de ello. La actitud de Beuys y su “plástica social” pueden entenderse como una re-descripción de lo expuesto con anterioridad por Freud al dotar a cada persona de un inconsciente creativo, democratizando así, en cierta medida, el genio.

Pero el hecho de que exista una capacidad creativa en todo hombre no supone, en sí mismo, que ésta llegue a tener una forma de ser que pueda trascender más allá de lo individual, sino que solamente “la coincidencia accidental de una obsesión privada con una necesidad pública”<sup>1</sup> puede transformar una acción personal en algo que contribuya al progreso de la sociedad, ya sea desde el punto de vista artístico, filosófico o incluso científico.

Sin entrar en consideraciones de valor sobre la necesidad personal de sintonía entre lo privado y lo público, la forma de expresión de la capacidad creativa se torna tan importante como el propio pensamiento, lo que unido a la consciencia de lo intangible de la verdad, convierte en principal instrumento de progreso la capacidad de hablar de forma diferente, más que el talento de argumentar bien. Tomar conciencia de lo que Rorty denomina la “contingencia del yo”<sup>2</sup> supone asumir no sólo la contingencia de la verdad, sino también la de nuestros propios ideales, valorando así la imaginación como facultad humana fundamental.

Es decir: la realidad es un objeto mudo, tenazmente indiferente a sus explicaciones, en el que lo importante no es si su descripción es pertinente o no, sino el hecho de que la realidad, siempre personal, es creada a partir de la elaboración de un léxico-vocabulario, entendido éste como “caudal de voces” capaz de arrastrar, por su propia elección, nuestra

## Untitled

Translated by Deborah Gorman

1. It is still an open secret, perhaps the last one of the century, that any individual is capable of creating, starting from his private obsessions, a whole different world, absent from what seems obvious, personal; and therefore, imaginative.

When Joseph Beuys enunciates, in 1964, the “enlarged concept of art”, what he is proposing is that each man has creative faculties that must be recognized and enlarged within the process of personal self-creation, of invention of one’s own biography as an artistic object; in it, every action in the life of a man can be considered art by the mere fact of being conscious of it. The attitude of Beuys and his “social plastic art” can be understood as a re-description of what was previously explained by Freud in granting each person a creative unconscious, thus democratizing, to a certain extent, genius.

But the fact that there exists a creative capacity in each man does not imply, in itself, that this comes to have a form of being that can spread beyond what is individual, but rather that only “the accidental coincidence of a private obsession with a public need”<sup>1</sup> can transform a personal action into something that contributes to the progress of society, whether from the artistic, philosophical, or even scientific point of view.

Without entering into considerations of value about the personal need for harmony between the private

and the public, the form of expression of the creative capacity becomes as important as thought itself. United to truth’s consciousness of the intangible, turns the capacity to speak in a different way into a principal instrument of progress, more than the talent of arguing well. To become conscious of what Rorty calls the “contingency of the I”<sup>2</sup> implies assuming not only the contingency of the truth, but also that of our own ideals, thus rating the imagination as a fundamental human faculty.

That is: reality is a mere object, tenaciously indifferent to its explanations, in which what is important is not whether its description is pertinent or not, but the fact that reality, always personal, is created starting from the development of a lexicon-vocabulary, understood as “a flow of words” capable of dragging along, by its own choice, our vision of the world.

And thus, while reality is distant from its explanations, paradoxically it can



Fresco romano en el taller de restauración de Pompeya. Foto: Luis Moreno Mansilla  
A Roman fresco in the Pompeii workshop for restoration. Photo: Luis Moreno Mansilla.

Mansilla + Tuñón es el estudio de arquitectura dirigido por los arquitectos Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón. Ambos son profesores de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid y miembros del Consejo de Redacción de *Arquitectura*.

Mansilla+Tuñón is the architectural studio directed by the architects Luis Moreno Mansilla and Emilio Tuñón. Both are Design Professors at the Madrid School of Architecture and members of the Editorial Board of *Arquitectura*.



visión del mundo.

Y así, mientras la realidad es ajena a sus explicaciones, paradójicamente solo puede entenderse desde el propio vocabulario con el que se describe, paradoja tan atractiva como la que aprisiona el acto de proyectar, pues en él siempre conviven la intuición de que una idea considerable de arquitectura debe poder expresarse con independencia de su forma, y la convicción de que esta idea es, ante todo, su forma de expresión.

2. La irrupción del azar en el pensamiento científico, no ajena quizás a una visión moderna de lo accidental y lo parcial, educada por la fotografía, abrió el camino de la valoración de lo contingente como catalizador de experiencias privadas y públicas. Así, por ejemplo, no es casual que cuando en 1967 A+P Smithson editan *Urban Structuring*<sup>3</sup> las primeras páginas de la pequeña publicación vengan ocupadas por las fotografías en las que Nigel Henderson congeló la vida de un suburbio británico. Las fotografías, encuadrando de una forma diferente el jugar de los niños en las calles, sirven de soporte para explicar los nuevos conceptos urbanos que A+P Smithson venían elaborando ya desde la reunión de Otterlo en 1959: asociación, identidad, modelos de crecimiento, *cluster* y movilidad. Estas metáforas, con las que se crea un nuevo vocabulario, permiten a los Smithson redefinir la realidad urbana y, en su tenaz búsqueda de superación de la ortodoxia moderna, coincidir con la inquietud pública ante ciertas carencias de la ciudad moderna.

Frente a los cinco puntos lecorbusierianos, aparecen, así, otros modos de ver lo arquitectónico y lo urbano, que aunque suponen una continuidad con los principios de la modernidad, encuentran su expresión muy alejada de una simple imposición formal. Paradójicamente la extrema capacidad persuasiva del léxico moderno produjo tanto su rápida difusión como su encasillamiento, y, simultáneamente, la reducción a constantes formales hizo posible la aparición del romanticismo de la modernidad. Esto explicaría por qué un gran número de personas nunca podrán estar contentas con la mera sustancia de la modernidad, aún cuando reclamen su genuina apariencia.

Con la revisión de lo moderno, las metáforas maquinistas-formales de los pioneros se sustituyen por las nuevas metáforas de actividad y agrupación. Una vez más el nuevo léxico se apoya en el vocabulario anterior, enfocando y re-describiendo aspectos que ya habían sido intuitidos o avanzados, en la época objeto de la crítica, y aportando con sus metáforas lecturas diferentes que, aún hoy, se mantienen independientes de sus formalizaciones.

Con la crisis de lo racional, el arquitecto se siente alejado del concepto positivista del progreso como línea continua unidireccional, en la que los

only be understood from the vocabulary with which it is described. It is a paradox as attractive as that which imprisons the act of projecting, since in it the intuition of which a considerable idea of architecture must be able to express itself independently from its form, and the conviction that this idea is, first of all, its form of expression, always exist side by side.

2. The invasion of chance into scientific thought, not distant perhaps from a modern vision of the accidental and the partial, trained by photography, opened the way to appraisal of the contingent as catalyst of private and



Fragmento del Partenón, Diana y Afrodita, British Museum. Foto: Emilio Tuñón.  
A fragment of the Parthenon. Diana and Aphrodite, British Museum. Photo: Emilio Tuñón.

public experiences. Thus, for example, it is not accidental that when in 1967 A. & P. Smithson edited "*Urban Structuring*",<sup>3</sup> the first pages of the little publication are occupied by the photographs in which Nigel Henderson froze the life of a British suburb. The photographs, framing in a different way the play of children in the streets, serve as a support to explain the new urban concepts that A. & P. Smithson had already been working on since the Otterlo meeting in 1959: association, identity, models of growth, cluster, and mobility. These metaphors, with which a new vocabulary is created, permit the Smithsons to re-

define urban reality and, in their tenacious search for transcendence of modern orthodoxy, to coincide with public anxiety in the face of certain shortages in the modern city.

Contrasting with the five LeCorbusierian points appear, thus, other modes of seeing the architectonic and the urban, which, although they imply a continuity with the beginnings of modernity, find their expression very distanced from a simple formal imposition. Paradoxically, the extreme persuasive capacity of the modern lexicon produced both its rapid spreading and its pigeonholing and, simultaneously, the reduction to formal constants made the appearance of modernity's romanticism possible. This would explain why a large number of people will never be able to be happy with the mere substance of modernity, even when they demand its genuine look.

With the review of the modern, the mechanical-formal metaphors of the pioneers are substituted by the new metaphors of activity and association. Once more the new lexicon is supported in the previous vocabulary, considering and re-describing features that had already been intuited or advanced, in the objective period of criticism, and contributing with its metaphors different readings that, even today, are sustained independent of their formalizations.

With the crisis of the rational, the architect feels distanced from the positivist concept of progress as a continuous one-directional line, in which postulates can be both accepted and refuted. Progress, today, can thus anchor itself not so much in a change in reality as in an alteration of the way in which it is perceived, as a recomposition and superimposition of partial re-descriptions and successive essays. What is important is not the existence of a single



20 postulados pueden tanto aceptarse como refutarse. El progreso, hoy, puede así anclarse no tanto en un cambio de la realidad como en una alteración de la forma en que ésta se percibe, como recomposición y superposición de re-descripciones parciales y ensayos sucesivos. Lo importante no es ya la existencia de un método único sino el ver más y de forma diferente: una cartografía dibujada a ras de tierra, más parcial, pero también más rica.

La arquitectura, entendida de este modo, puede ser tallada desde una condición de rodeo, de acercamiento, desde un pensamiento "por ensayos" d'Orsiano, capaz de convertirse en una reflexión fuertemente anclada en la persona, cuya integridad garantiza la cohesión de la obra, lejos ya de un sistema de pensamiento en el que la cohesión quedaba garantizada por un ejercicio analítico o un dispositivo ontológico que se acomoda más allá del tiempo y el lugar.

Cada edificio viene así vinculado a una reflexión distinta y discontinua, sea ésta sobre la re-definición de un objeto, un pensamiento, una intuición, o, las más de las veces, una obsesión, y permite integrar distintas sensibilidades a un tiempo, de forma que es irrelevante pensar una relación sistemática o rigorista con la función, la técnica, la historia o el contexto, pues todo ello es percibido tan naturalmente como el aire que respiramos.

El acto de proyectar se convierte en un camino infinito en el que el propio deambular es capaz de impregnar desde la forma de asentarse en la ciudad hasta el espíritu de una manilla. Es una conversación inconclusa, un rodear que conduce a hacer las cosas de nuevo y, por ello, uno es incapaz de aclarar con exactitud que es lo que se propone hacer antes de elaborar el lenguaje con el que acierta a realizarlo.

La creación de un nuevo léxico hace posible, por primera vez, la formulación de los propósitos mismos de ese vocabulario, y ello explica, quizás, el porqué una idea puede ser al tiempo independiente de su forma, pero ante todo, su forma de expresión. Al fin y al cabo, el orden de las cosas es independiente del orden de las ideas.

La arquitectura, también aquí, precipita en el proceso, se hace aprehensible, escorando el trabajo hacia la búsqueda de la forma de expresión de la idea, hacia el modo en que esta viene no representada, sino presentada, rebasando desde luego el concepto de estilo, pero también el de carácter, en cuanto que se aleja de la complicidad de la expresión de una vinculación necesariamente arquitectónica.

La arquitectura se presenta así en su existencia, entendida ésta en su acepción filosófica, es decir, en su forma de ser, igual que las cosas que son tienen además su forma de ser, como las piedras, los peces o los pájaros, todos ellos complejos, pero coherentes en sí mismos, a la vez parecidos, pero siempre distintos en su estructura, sus perfiles, su forma de relacionarse con el exterior, y por qué no, con sus propios sentimientos y pensamientos.

method, but rather seeing more and in a different way: a cartography drawn level with the ground, more partial but also richer.

Architecture, understood in this way, can be shaped from a condition of encircling, of nearing, from a thought "by d'Orsian essays" capable of turning it into a reflection strongly anchored in the person, whose integrity guarantees the cohesion of the work, already far from a system of thought in which cohesion was guaranteed by an analytical exercise, or an ontological device that is adapted beyond time and place.

Each building comes thus linked to a different and discontinuous reflection, whether it is about the redefinition of an object, a thought, an intuition, or, in most instances, an obsession, and allows integrating different sensibilities at one time, so that it is irrelevant to think of a systematic or strict relationship with the function, the technique, the history, or the context, since all of that is perceived as naturally as the air that we breathe.

The act of projecting becomes an infinite road on which wandering itself is capable of pervading, from the form of settling in the city to the spirit of a bracelet. It is an inconclusive conversation, an encircling that leads to doing things anew, and, therefore, one is incapable of clarifying with exactness what it is that one proposes to do before preparing the language with which one manages to carry it out.

The creation of a new lexicon makes possible, for the first time, the formulation of the same proposition of that vocabulary. That explains, perhaps, the reason an idea can be at the same time independent of its form, but primarily, its form of expression. After all, the order of things is independent of the order of ideas.

Architecture, also here, hurries in the process, it makes itself apprehensible, tilting the work toward the search for the idea's form of expression, toward the way in which this is not represented, but rather presented, surpassing of course the concept of style, but also that of character, to the extent that it is distanced from the complicity of the expression of a necessarily architectonic linkage.

Architecture presents itself thus in its existence, this being understood in its philosophical sense, that is, in its form of being, just as the things that are also have their form of being, like rocks, fish, or birds, all of them complex but coherent in themselves and at the same time similar but always different in their structure, their profiles, their form of being connected with the outside, and, why not, with their own feelings and thoughts.

<sup>1</sup> Richard Rorty. *Contingencia, ironía y solidaridad*. (Ediciones Paidós, Barcelona, 1991), pág. 57. Algunas de las reflexiones sugeridas en estas breves notas surgen del descubrimiento, en el libro de R. Rorty, de un léxico capaz de expresar intuiciones y obsesiones que rodean parte de nuestra actividad profesional y académica. Su lectura se produjo a raíz de una conversación, inconclusa, con los arquitectos Iñaki Ábalos y Juan Herreros, sobre temas tan diversos aparentemente como son el texto de F. Jarauta, su propia obra, el nuevo pragmatismo americano o la arquitectura de R. Venturi.

<sup>2</sup> Ibidem, pág. 43.

<sup>3</sup> Alison & Peter Smithson. *Urban Structuring*. (Studio Vista Ltd., Londres, 1967).

<sup>1</sup> Richard Rorty, *Contingency, Irony, Solidarity* (London, Polity Press, 1990).

Some of the reflections suggested in these brief notes arise from the discovery in R. Rorty's book of a lexicon capable of expressing intuitions and obsessions that surround part of our professional and academic activity. Its reading occurred because of a conversation, inconclusive, with the architects Iñaki Abalos and Juan Herreros, about subjects as apparently diverse as the text of F. Jarauta, their own work, the new American pragmatism, or R. Venturi's architecture.

<sup>2</sup> Ibid., p. 43.

<sup>3</sup> Alison & Peter Smithson. *Urban Structuring* (London, Studio Vista Ltd., 1967).







## Por una filosofía del ensayo

### *Towards a Philosophy of the Essay*

FRANCISCO JARAUTA

De la *Revista de Occidente*, 116, enero 1991, cuyo tema central era El Ensayo. Francisco Jarauta es filósofo y ensayista, catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia. Recientemente ha publicado el ensayo "La aventura sin nombre (filosofía y cultura contemporánea)", *Revista de Occidente*, 130, marzo 1992, y actualmente dirige la Colección de Arquitectura publicada por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

*From the Revista de Occidente, number 116, January 1991, the central theme of which was the essay. Francisco Jarauta is a philosopher and essayist, Professor of Philosophy at the University of Murcia. He has recently published the essay, "La aventura sin nombre (filosofía y cultura contemporánea)" ["The Adventure without a Name (Philosophy and Contemporary Culture)"] in Revista de Occidente, number 130, March 1992, and is currently directing the Architectural Series published by the Official Association of Assistants and Technical Architects of Murcia. Translated by Christopher Emsdem.*

En su introducción a *El alma y las formas*, dedicada a la esencia y la forma del ensayo (carta a Leo Popper), Lukács establece, con extraordinaria lucidez, el terreno de elección de este género representativo. El ensayo como forma, parte de la renuncia al derecho absoluto del método y a la ilusión de poder resolver en la forma del sistema las contradicciones y tensiones de la vida. El ensayo, escribe Lukács, no obedece a la regla de juego de la ciencia y de la teoría, para las que el orden de las cosas es el mismo orden de las ideas; ni apunta a una construcción cerrada, deductiva o inductiva. Por el contrario, el ensayo, partiendo de la conciencia de la no-identidad, es radical en su "no-radicalismo", en la abstención de reducirlo todo a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en su carácter fragmentario. Y al retroceder espantado ante la violencia del dogma, que defiende como universal el resultado de la abstracción o el concepto atemporal e invariable, reivindica la

forma de la experiencia del individuo, al tiempo que se yergue contra la vieja injusticia hecha a lo percedero, tal como apostilla Adorno en las páginas de todos conocidas.

El ensayo es la forma de la descomposición de la unidad y de la reunificación hipotética de las partes. Dar forma al movimiento, imaginar la dinámica de la vida, reunir según precisas y provisionales estructuras aquello que está dividido, y distinguirlo de todo lo que se presenta como una supuesta unidad, ésta es la intención del ensayo. Busca, por una parte, expresar la síntesis de la vida, no la síntesis trascendental, sino la síntesis buscada al interior de la dinámica efectiva de los elementos que la constituyen; por otra, sabe bien sobre la imposibilidad de dar una forma a la vida, de resolver su negativo en la dimensión afirmativa de una cultura, lo que le obliga a interpretarse como representación provisional, como punto de partida de otras formas, de otras posibilidades.

El ensayismo no oculta su dimensión errante. Y para utilizar una feliz expresión de Harold Bloom que lo define como un "vagabundeo del significado", podríamos entenderlo como un viaje, una errancia entre la forma y su superación irónica, entre lo que Lukács llamaba forma como destino y la aporía de una forma como totalidad independiente. Es un viaje permanentemente interrumpido por una omnipresente accidentalidad. Es la interrupción irónica que se alimenta de la sorpresa de ver una y otra vez suspendida la idea de esencia o de absoluto, por el simple hecho del irrumpir de las cosas o de la vida. Este error es justamente lo que acerca el ensayo a la vida. Lukács lo comenta no sin ironía, al recordar que al ensayo le acontece lo que a Saúl, que salió a buscar los asnos de su padre y se encontró con un reino, al igual que el ensayo, que en su búsqueda de la verdad, da con la meta no buscada, la vida, que tanto para Lukács como para Simmel coincide con el sentido inmanente de la cultura.

Este error de la forma del ensayo es justamente lo que permite al pensamiento, comenta Adorno en su nota *El ensayo como forma*, liberarse de la idea tradicional de verdad. Más que establecer adecuaciones, correspondencias y simetrías, prefiere organizar configuraciones o campos de fuerzas, en los que todas las

variaciones posibles y pensadas arbitran la lógica de su relación. El ensayo piensa su objeto como descentrado, hipotético, regido por una lógica incierta, borrosa, indeterminada: su discurso es siempre aproximación. Se sacude la ilusión de un mundo sencillo, lógico en el fondo, preestablecido, regido por una inexorable necesidad o voluntad. Por el contrario, el ser diferenciado del ensayo se nos muestra en su provisional espera, en ese tiempo de lo nunca acaecido, de lo posible o, al menos, de lo deseado. Y cuando su mirada oriéntase hacia un pasado relativamente lejano, no por eso abandona la ironía que rige su intención crítica. Ni su discurso ni su visión deben tomarse como la lectura verdadera. Es tan sólo una variación en la serie abierta de las aproximaciones, que posibilita recorrer no sólo la distancia, sino también el otro rostro de lo percibido, aquella historia que nunca aconteció. Esa distancia respecto a lo evidente es la que hace del ensayo la forma crítica por excelencia; su ejercicio es una provocación del ideal de la *clara et distincta perceptio* y de la certeza libre de duda. El ensayo obliga a pensar la cosa, desde el primer momento, como regida por una complejidad lógica, cuya resolución atraviesa el libre juego de un aleatorio impreciso e indeterminado en sus comportamientos.

Igualmente por lo que respecta al método, el ensayo suspende su concepción tradicional. En Lukács el discurrir del ensayo se presenta próximo al *Umweg* benjaminiano. El objeto central seguirán siendo las "cuestiones fundamentales de la vida", pero éstas son tratadas oblicuamente, es decir, a través del juego de sus variaciones y configuraciones reales. También para Benjamín, "*Methode ist Umweg*" (método es rodeo), que es lo mismo que señalar no una vía directa y unívoca en el análisis del objeto, sino más bien un recorrido que aparentemente nos aleja de él, pero que en la práctica nos permite una más correcta aproximación. El movimiento del *Umweg* es el que nos acerca al centro más profundo y oculto del objeto, al lugar en el que la suerte de los posibles se decide a favor de aquella forma particular de la vida o la cultura.

La renuncia a las formas de evidencia impone al ensayo un procedimiento abstracto, que decide tanto su estrategia discursiva como la



forma de conocimiento que le es propia. La abstracción consiste en el hecho de que la imagen muere en su aludir a otro, en su recordar algo, aquello que aparece a través del sistema de referencias o relaciones que se establecen. A diferencia de la poesía que recibe del destino su perfil, su forma —la forma aparece en ella siempre y sólo como destino, comenta Lukács—, en los escritos de los ensayistas la forma se hace destino, principio de destino, una vez que decide la resolución particular de los posibles. Y es esta decisión la que se constituye en la tarea principal de la crítica: el momento crucial del crítico es, pues, aquel en el que las cosas devienen formas. Pero el ensayista necesita la forma sólo como vivencia, y sólo la vida de la forma, es decir, aquella manera particular de realizarse, sabiendo que no se nos impone sino desde una instancia irrepresentable e inexplicable.

Este campo de incertidumbre, atravesado por la voluntad del ensayista, no libera sino más bien acentúa su propia relativización. El ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento, anota Adorno. La discontinuidad le es constitutiva y halla su unidad a través de las rupturas y suspensiones. Su orden es el de un conflicto detenido, que vuelve a abrirse en el discurrir de su escritura. En él se dan la mano la utopía del pensamiento con la conciencia de la propia posibilidad y provisionalidad. Tiene que conseguir el ensayo que en un momento se haga presente el infinito orden de lo posible, para después mostrarnos su lejanía desde el sentimiento que nos descubre, frente a aquel infinito orden, el sistema de la vida. Esta tensión entre utopía y límite se configura de una forma clásica en la relación entre naturaleza y cultura, que constituye a su vez el tema propio del ensayo. Del ensayo y del mito. Sólo estos dos discursos son capaces de sostener “el peso más pesado”, que dirá Nietzsche, esa forma de destino que nos supera y cuya lógica no está escrita en ninguna parte, ni en la voluntad de los dioses, ni en la voz de los astros, sino que permanece muda, apenas descubrible en lo que Benjamín llamará la “verdad del mito”, enigma indescifrable y que exige la tarea de un *Um-weg* infinito. Pero no es la nostalgia lo que parece llenar la

vida, como tampoco es la pérdida, la ausencia, lo que hace necesario el ensayo. Su objeto es más bien lo nuevo en tanto que nuevo, aquello que se perfila como forma posible, como variación de lo posible. El ensayo se enfrenta a la vida con el mismo gesto que la obra de arte, es decir, inventando un destino al mundo, un camino. Es curioso ver de qué manera en el capítulo de la primera parte de *El hombre sin atributos*, en el que Musil habla de la utopía del ensayismo, la actitud ensayística de Ulrich sea presentada en términos casi lukácsianos. Es el ensayismo, en efecto, el que proyecta los acontecimientos morales en un campo nuevo en el que comienza a definirse una nueva dimensión de la experiencia: “Era así —escribe Musil— que se formaba un sistema infinito de conexiones, cuyos significados independientes dejaban de existir; y lo que se presentaba como algo estable y definido devenía simple pretexto para muchos otros significados; el acontecimiento venía a ser el símbolo de lo que ocurría, y el hombre como compendio de sus posibilidades, el hombre potencial, la poesía no escrita de su existencia, se contraponía al hombre como obra escrita, como realidad y carácter”. La dimensión experimental y provisional presentada por el punto de vista del ensayo da lugar ahora a una forma abierta de organización de la realidad, como una actitud intelectual y existencial que sospecha de la linealidad unívoca y conclusa, prefiriendo la valoración y reconocimiento de lo incompleto y fragmentario. La invención del ensayismo, para Musil, responde simultáneamente tanto a la imposibilidad del relato como a la de aquellos otros órdenes lineales o totalidades sistemáticas a los que el orden narrativo está históricamente relacionado y que son igualmente criticados por Musil, como son: la linealidad de la Historia, los sistemas filosóficos y un cierto concepto de causalidad. Con él se intenta dar respuesta no sólo a la crisis del relato y de la novela, sino también a la crisis del pensamiento teórico sistemático, es decir, a la crisis de las certezas absolutas de la ciencia y la filosofía que domina el *fin-de-siècle*.

Es cierto que el concepto musiliano de ensayo se diferencia de alguna manera de las propuestas antes referidas de Lukács o Simmel una vez que su resolución principal se estable-

ce fundamentalmente mediante un nuevo ideal narrativo, cuya expresión máxima es *El hombre sin atributos*. Sin embargo, en la concepción musiliana está presente el mismo ideal teórico e igual decisión crítica frente a la experiencia del sujeto moderno. La utopía musiliana de la literatura como *Essayismus* se configura como un espacio descrito como intermedio entre la verdad objetiva y la subjetiva, entre religión y ciencia, entre *amor intellectualis* y poesía, como una “combinación de exacto y no exacto, exacta puntualidad y pasión”.

La vida, escribe Nietzsche en el *Caso Wagner*, ya no habita más en la totalidad, en un Todo orgánico y concluso. Algunos años después, Musil retomaba en un fragmento de sus *Diarios* estas mismas palabras, con las que Nietzsche intentaba definir la situación de la cultura de finales de siglo. El diagnóstico de esta pérdida abre el camino a aquellas experiencias de pensamiento que se sitúan en la conciencia misma de la crisis y que hacen necesaria una nueva estrategia discursiva, representada por el ensayo y las vanguardias artísticas. Musil, Benjamín, Broch, proclamarán el carácter plural y mudable de lo real, la inexistencia de un verdadero rostro del ser tras las máscaras del devenir, la inconsistencia de una realidad o una verdad dada, para afirmar en su lugar el juego infinito de los dioses con los dados, la noria de las infinitas interpretaciones, la permanente modificación del orden de la posibilidad.

Nace de esta posición la exigencia de tratar la realidad “como una tarea y una invención”, de abandonar toda proposición en indicativo, es decir, toda aserción definitiva y absoluta, para pasar a las formas del conjuntivo, en el sentido de la posibilidad. El ensayo se organiza así como discurso de lo incompleto, de lo no resuelto; es una incesante emancipación de lo particular frente a la totalidad. Puede ser que de aquella totalidad perdida quede la nostalgia, surja una mirada melancólica —“con qué ojos mirará Agathe... la otra orilla”, se pregunta Musil en un apunte de *El hombre sin atributos*, destinado al viaje al paraíso, es decir, al éxtasis de la perfecta unión amorosa—, pero ésta se verá atravesada una y otra vez por la risa de Zaratrústa. Es hacia ese “otro estado” musiliano que se orienta el trabajo del ensayo,



24 aún cuando su nuevo rostro no se manifieste todavía en las formas de la experiencia. En el orden de los fragmentos, lo negativo es entendido como laboratorio de una experimentación, cuyo tiempo no es dado predecir. El ensayo sostiene la tensión entre el negativo de la experiencia y la forma de la utopía a la que aquel negativo se orienta. Aquí utopía no significa otra cosa que el límite crítico-escéptico contra todo proyecto que se postule como restaurador de un orden totalizante y orgánico. Por el contrario, es al filo de la escritura irónica que se tiende a circunscribir los límites y la contradictoriedad de nuestro saber, a minar los fundamentos ilusorios de nuestra certeza práctica, en el tentativo de realizar, a través de los varios experimentos del discurso, una nueva sintaxis de la posibilidad, en la que el sentimiento esté articulado a la exactitud, la razón al entusiasmo, la verdad a la ilusión. Conviértese así el ensayo en los diálogos socráticos de nuestro tiempo.

In his introduction to *Soul and Form*, dedicated to the essence and form of the essay (and published as a letter to Leo Popper), George Lukács establishes—with extraordinary lucidity—the field of choice of this representative genre. The essay, as form, starts from a double renunciation: both of the absolute rights of method and of the illusion of having the power to resolve, within a formal system, the contradictions and tensions of life. The essay, according to Lukács, does not obey the rules of the scientific or theoretical game, for which the order of things is homologous to that of ideas; nor does the essay aim at a closed system, be it deductive or inductive in its construction. On the contrary, starting from an awareness of the non-identity (between the orders of things and of ideas), the essay is radical for its “non-radicalism”, for its abstention from reducing everything to a principle, its accentuation of the part in relation to the whole, and its fragmentary character. And, in horrified retreat in the face of the violence of dogma, which represents as universal what is in fact the result of abstraction or an invariable and atemporal concept, the essay aspires to revindicate the form of individual experience. At the same time, as observed in some of the well-known writings of Theodor Adorno, the essay bristles against the old injustices committed against the

perishable, the frangible and the transitory.

The essay is a form of the de-composition of unity and of the hypothetical reunification of the parts. To give form to movement, to imagine the dynamism of life, to reunite according to precise and provisional structures all that is divided, and to distinguish its object from all that is presented as a supposed unity—these are the intentions of the essay. On the one hand, it seeks to express the synthesis of life, not a transcendental synthesis, but a synthesis sought for in the interior of the effective dynamic of life's elementary aspects. On the other, it knows only too well of the impossibility of giving form to life, and also of the impossibility of resolving its negative into the affirmative dimension of a culture. These knowledges oblige the essay to interpret itself as a provisional representation, as a point of departure for other forms, and other possibilities.

The essay as a genre does not hide this errant and wayward dimension. To borrow the felicitous phrase of Harold Bloom, who defines the essay as a vagrancy of the signified, we might understand the essay as a voyage, a wandering between form and its own ironic overcoming, between what Lukács called form as destiny, and the aporia of any form taken as an independent totality. It is a voyage permanently interrupted by an omnipresent accidentality. This ironic interruption is nourished by the surprise of seeing the idea of essence or of the absolute once again suspended—by the simple fact of things or life irrupting into the world order as system. This errancy is exactly what brings the essay closer to life. Lukács notes this, not without irony, in recalling that what happens to the essay is the same as what happened to Saul, who went out to look for his father's donkeys and found himself with a kingdom. Likewise, the essay, in its search for truth, makes an unsolicited discovery, that of life, which for Lukács as well as for Simmel coincides with the immanent meaning of culture.

This meandering of the form of the essay, notes Adorno in *The Essay as Form*, is exactly what permits thought to free itself from the traditional idea of truth. More than establishing adequations, correspondences, and symmetries, the disposition of the essay is to re-organize configurations, or force-fields, in which all possible and imagined variations arbitrate the relational logic of the essay as experimental narration. The essay thinks of its objects as de-centered and hypothetical, as ruled by an unreliable, indeterminate, vague and blurry

logic: its discourse is always one of approximation. The essay shakes off the illusion of a world which is ultimately logical, simple, pre-established, and controlled by an inexorable necessity or will. On the contrary, the differentiated being of the essay is one which shows itself to us in its own provisional moment, not unlike a musical stop, in a pause whose time is that in which nothing has yet happened, a time of the possible or, at least, of the desired. And when it directs its gaze towards a relatively remote past, the essay does not abandon the irony that governs its critical intention. Neither its discourse nor its vision ought to be taken as true readings; they are no more than one version among many variations in an open series of approximations. It is this which makes it able not only to traverse great distances or times, but also to go over to that other face of the perceptible—that history which did not happen. It is this distance vis-à-vis the obvious which makes the essay the critical form par excellence; its exercise is a provocation of the rationalist ideal of the clara et distincta perceptio, and of a certainty free from doubt. The essay obliges one to think of objects, from the first instant, as under the sway of a logical complexity whose resolution would span the free play of chance, a chance whose modes and comportments are both indeterminate and imprecise.

Just as it does with respect to method, the essay suspends its traditional conception. Lukács' discussions of the essay resemble Walter Benjamin's notion of *Umweg*. The central object continues to be the “fundamental question of life”, but these are treated obliquely, that is to say, across the play of their real variations and configurations. For Benjamin as well “*Methode ist Umweg*” (method is roundabout), tantamount to the same message: not a direct and univocal line of analysis of the object, but rather, and even more, a ranging around which apparently takes us away from the object, but which in practice brings us closer, allowing us a more correct approximation. The movement of the *Umweg* is that which brings us nearer to the more profound and hidden centre of the object, to the place in which possibility's luck determines in favour of a particular form of life or culture.

The renunciation of the formal rules of evidence imposes on the essay an abstract manner of proceeding, one which determines its discursive strategy as well as its own way of knowing. The abstraction consists in the fact that the image dies



in its recollection of or allusion to something else, in its evocation of whatever appears through that system of references or relations which it itself has helped to establish. Unlike poetry, which receives its profile, its form, from destiny—form appears in poetry always and only as destiny, observes Lukács—in the writings of essayists, form makes itself into destiny, the beginning of destiny, once a particular resolution of the field of possibility is decided upon. And it is this decision which constitutes the principal task of criticism: the crucial moment for the critic is, then, that in which things become forms. But the essayist needs form only as a livelihood, and then only the life of the form, that is, its particular manner of realizing itself. The essayist knows that form does not impose itself on us except as an instance which is both unrepresentable and inexplicable.

This field of uncertainty, crossed in a wager by the will of the essayist, does not liberate but rather accentuates its own nature as a provisionality and a possibility. The essay must reach the moment in which the infinite order of the possible is made present, in order later to show us its remoteness from the sentiment which, compared to that infinite order, we are afforded by the system of life in its guise as essential or absolute.

This tension between utopia and limit is configured by a classic form, which itself constitutes the proper theme of the essay: the relation between nature and culture, a theme not only proper to the essay, but also to myth. Only these two discourses are capable of sustaining what Nietzsche called “the greatest of all burdens”—that form of destiny which exceeds us and whose logic is not written anywhere, neither in the will of the gods nor in any voices of the stars, but which stays ceaselessly mute, scarcely discoverable in what Benjamin would later call the “truth of myth”, an indecipherable enigma and one which demands the infinite labour of an infinite *Um-weg* without end.

But it is not nostalgia which appears to fill life, just as it is not loss or absence which make the essay necessary. Its object is more the new as new, that which profiles itself as a possible form, as a variation of the possible. The essay confronts life with the same gesture as the work, a road. It is curious to see how, in a chapter in the first part of *The Man Without Qualities*, in which Robert Musil speaks of the utopia of essayism, Ulrich’s philosophy of the essay is presented in virtually Lukácsian terms. In effect, the soul of the essay

projects moral events onto a new field in which is beginning to be defined a new dimension of experience. “It was thus”, writes Musil, “that an infinite system of connections was formed, one whose independent meanings ceased to exist; and what had been presenting itself as something stable and defined became a simple pretext for many other meanings. The event turned into the symbol of what was happening, and man as a compendium of his possibilities. The potential man as the unwritten poetry of his existence, was counterposed to man as a written work, as reality and as character.” The experimental and provisional dimension proposed by the point of view of the essay gives pace now to an open form of the organization of reality, an intellectual and existential attitude that suspects all univocal and conclusive linearity, preferring the valorization and recognition of the incomplete and the fragmentary. The invention of essayism, for Musil, responds simultaneously both to the impossibility of narration and to those other linear orders or systematic totalities to which the narrative order is historically related and which are equally criticized by Musil; such as, the linearity of History, philosophical systems, and certain overly mechanical concepts of causality. The new form of the essay is an effort to give a response not only to the crisis of the narrative and of the novel, but also to the crisis of systematic theoretical thought, or, in short, to the crisis of the absolute certainties of science and philosophy which dominated the *fin-de-siècle*.

The Musilian concept of the essay must certainly differ in some manner from the aforementioned propositions of Lukács or Simmel, especially since Musil’s principal resolution is established, fundamentally, by means of a new narrative ideal, whose maximal expression is *The Man Without Qualities*. Nevertheless, one can find in the Musilian conception the same theoretical ideal and an equal critical decision in face of the experience of the modern subject. The Musilian utopia of literature-as-Essayism is built around a space described as intermediary between objective and subjective truth, between religion and science, between amor intellectualis and poetry, as a “combination of the exact and the inexact, of precise punctuality and passion.”

Life, writes Nietzsche in *The Case of Wagner*, no longer resides in an organic and conclusive Whole. A few years later, in a fragment of his *Diaries*, Musil took up this same notion, that with which Nietzsche aimed to define the cultural situation at

the end of the century. The diagnosis of this loss opens the path to those experiences of thought which experimentally place themselves in the immanent consciousness proper to the crisis itself, and which necessitate a new discursive strategy, represented by the essay and the artistic vanguard. Musil, Benjamin and Broch all proclaimed the plural and mutable character of the real, the inexistence of any true face of being behind the masks of becoming, the inconsistency of one reality or of any given truth, in order to affirm in its place the infinite game of dice played by the gods, the endless chain of infinite interpretations, and the permanent modification of the order of possibilities. From this position is born the exigency to treat reality “as a labor and as an invention”, to abandon all propositions formulated in the indicative, that is, all definite and absolute assertions, in order to move towards forms of the conjunctive, in the sense of the possible. The essay is organized, thus, as a discourse of the incomplete and the unresolved; it is an incessant emancipation of the particular as opposed to the totality. Perhaps, wonders an emergent and melancholy gaze, all that remains of that lost totality is nostalgia —“with what eyes Agathe will look... at the other shore”, asks Musil in his notes of *The Man Without Qualities*. Agathe being destined for the voyage to paradise, that is, to the ecstasy of a union of perfect love, but this gaze and its view will see itself challenged again and again by Zarathustra’s laughter. It is towards that Musilian “other state” that the work of the essay is oriented, although its new look is still not manifest in the forms of experience.

In the order of fragments, the negative is understood as a laboratory of experimentation, whose time is not ours to predict. The essay sustains the tension between the negative of experience and the form of utopia to which that negative is related. Here, utopia means nothing other than the critical-skeptical limit which resists any and all projects which are postulated as restorers of a totalizing order. On the contrary, it is the very edge of ironic writing which tends to circumscribe the limits and the contrariety of our knowledge, to mine the illusory fundaments of our practical certainties, in the effort to realize, across various experiments of discourse, a new syntax of the possible—one in which pathos is joined to precision, reason to enthusiasm, and truth to illusion. In this way, the essay has become the form of the Socratic dialogues of our time.







ALVARO SOTO AGUIRRE

Algo, acaba recordando a otra cosa. Esta evoca a su vez algo más. La cadena podría hacerse infinita con tal de permanecer atados a ella, tener paciencia, ser tenaces. Memoria involuntaria, sensaciones censuradas, “momentos privilegiados” según Proust.

Figurémonos un fragmento-eslabón cualquiera de una cadena sin fin, rompamos la cadena y obtendremos un discurso antiplatónico, sin epílogo ni prefacio, sin el orden que traba el fragmento al todo, al renunciar a tomar aliento, a seguir el hilo, prefiriendo girar tras las contorsiones de una hebra de la cuerda. “¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora?”, es Beckett, situando el principio de su narración en un lugar indeterminado de la cadena silenciosa de los pensamientos de *El Innombrable*, en realidad escoge una hebra de entre otras, al azar, y la persigue obstinadamente a través de las 218 páginas de la traducción española de R. Santos Torroella. Obsesivamente recorre ese tiempo sin poder concluir nada, hasta el momento de alcanzar “no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, voy a seguir”... las últimas palabras de la última hoja.

Reima Pietilä, Finlandia 1923, gana el concurso para el centro de estudiantes Dipoli y lo construye, todo ello entre 1961 y 1966. Son dos fechas y detras de ellas existirán dos días y dos horas, y hasta dos instantes, pero Dipoli a pesar de todo pertenece menos a esas fechas que a la cuerda entrelazada de las obsesiones de Pietilä. No es casual por tanto que haya traducido a su lengua fragmentos de *El Innombrable*, incrementando su obsesión hasta hablar del edificio como “una parte facsímil, un fragmento del complejo natural del lugar”.

Finlandia parece un territorio en donde la naturaleza es inquietantemente igual y sin embargo en Otaniemi, el lugar donde Dipoli se construye, todo ha cambiado definitivamente.

No sabría decir en qué momento de esta cadena se ha introducido Claudio de Lorena en relación con el centro de estudiantes. Sé de una reciente visita al Prado, mientras me encomendaba para escribir estas líneas, y viendo aquellos paisajes en la rotonda, descubrí que en

Alvaro Soto es arquitecto y profesor de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Su artículo “Forma y lugar” fue publicado en *Arquitectura*, 271-272. Su obra más reciente se publica en el presente número en la pág. 95.

Translated by Christopher Emsden

Something, which ends up as a reminder of something else. Yet again, and, not for the first time, again. The chain of evocations can make itself infinite, provided that things remain linked to it, patiently remaining tenacious, patenting their tender. Involuntary memory, censured sensations; according to Proust: “privileged moments”.

Were we to imagine any one of the links of a chain without end, and break it, we would get an antiplatonic discourse, with neither epilogue nor preface, without the order that fastens the fragment to the whole, and, holding our breath, would follow the thread, preferring to spin along with the twists spun through a strand of rope. “Where now? When now? Who now” —thus Beckett, situating the origin of his telling narrative in an indeterminate place along the silent chain of thoughts of the Unnamable. Meanwhile, he selects one strand among others, randomly, hazardingly, and follows it, persecutes it obstinately, across the over 200 pages evocatively bound together. Obsessively he runs, time over-running, without being able to conclude anything, nothing, until the moment when he catches up, understands, arrives: “I don’t know, I will never know, in the silence one doesn’t know; I can’t go on, I must go on.” The last words of the last page: tender remains of an infinite chain.

Reima Pietilä (Finland, 1923) won the competition for the Dipoli Student Centre and, from that, went on to construct it —all this between 1961 and 1966. Two important dates, and behind them there will exist two days, and two hours —the rule of the chain extending even to two instants— but despite all that, Dipoli has less to do with those dates than with the rope braid of Pietilä’s obsessions. It is not by chance, then, that he had translated fragments of the Unnamable into Finnish, his language, increasing his obsession until he spoke, of the building: “part facsimile, a fragment of the natural complex of the place”.

Finland seems to be a place where nature is the same, restlessly the same, and nonetheless in Otaniemi, the place where Dipoli was built, everything has changed definitively.

I wouldn’t be able to point out that link in this chain which introduced

Álvaro Soto is an architect and Design Professor at the Madrid School of Architecture. His article, “Form and Place”, was published in *Arquitectura*, 271-272. His most recent project is published in the present issue on page 95.



28 realidad es imposible el facsímil a no ser que de alguna manera poética se confunda lo natural con lo pensado. Creo que Oscar Wilde antes que nadie, acertó señalando como la naturaleza imita al arte, pero esto era inevitable al menos desde las pinturas de Altamira, y por lo tanto la Italia hermosa, parafraseada en los paisajes de Lorena, acabó pareciéndose inevitablemente a los cuadros del pintor, si antes no lo era.

Con el transcurrir de los siglos aquellas naturalezas escuetas, ventanas dentro de ventanas, telones de fondo de tanta pintura renacentista, fueron sucesivamente invadiendo la escena con vegetación, pasando de ser el fondo a ser el tema, cubriéndose con plácidas o inquietantes ruinas, agua abundante, bosques frondosos, zarzas incluso; aquella suave luz de Anunciación en el jardín de los cipreses topiarios, se convirtió progresivamente en sombra y confusión, desorden, claroscuro... segura consecuencia, como dijo Wilde, de la desmesurada imaginación de los pintores. Pietilä, que de alguna forma sigue siendo un romántico, pensó que su edificio se adaptaba al medio natural como una "réplica de la naturaleza", y sin embargo fue el medio natural



el que irreversiblemente se doblegó ante la firmeza de la construcción. Siempre es así. El medio natural dejó de ser naturaleza. La naturaleza en Dipoli, en consecuencia, es un facsímil del centro de estudiantes Dipoli.

La fortuna de esta construcción la entiendo más como la ambigua complejidad del lenguaje organicista que se maneja y no tanto por la evidente calidad y hermosura del resultado formal. En esta situación el edificio se coloca en la frontera entre lo artificial, inevitable por su condición de objeto, lo mineral, por las cualidades de toda construcción y por fin lo antinatural, por la voluntad implícita de forzar el medio que toda arquitectura contiene.

En el centro de estudiantes se utiliza la riqueza añadida de lo paradójico como el mejor ardíd para hacer arquitectura. De esta manera la construcción tradicional en madera se convierte en unas piezas que la imitan en cobre. Los interiores, que reproducen la

*Claudio de Lorena to the student centre. I do know of a recent visit to the Prado, where I committed myself to write these lines, and where, seeing those landscapes in the rotunda, I discovered that it is impossible, in reality, that the facsimile should not in some poetic fashion confuse the natural with the thought-out. I believe it was Oscar Wilde, before anyone else, who figured out how to say that nature imitates art. Such a result was inevitable, at least since the paintings at Altamira or Lascaux. Thus, pretty Italy: paraphrased in the landscapes of Lorena, it ended up somewhat inevitably looking like his paintings. Maybe it already did.*

*With the passing of the centuries, those scenes of uninhabited nature, window within windows, backdrops for so much Renaissance painting, were successively colonizing canvas with vegetation, which went from being the background to being the theme, covering itself with placid or uneasy ruins, abundant water, luxuriant, frondiferous forests, even blackberry bushes posing as brambly thickets. That soft light of the Annunciation in the garden of overloaded cypresses was progressively converted into shadow and confusion, into disorder, chiaroscuro —a consequence sure enough, as Wilde said, of the excessive imagination of the painters.*

Pietilä. Centro de estudiantes Dipoli, Espoo, 1961-66.  
Pietilä. Students Center Dipoli, Espoo, 1961-66.

*Pietilä, who in some way continued to be a romantic himself, thought that his building adapted itself to its natural environment is a "replica of nature". And yet, nonetheless, it was the natural setting which irreversibly yielded before the solidity of construction. That is the way it always is. The natural setting ceased to be natural. As a result, Nature in Dipoli is a facsimile of the Dipoli student centre.*

*I understand the fate of this edifice not so much through the evident quality and beauty of the formal result, as by the ambiguous complexity of the organicist language in which it was written. In this situation, the edifice lies on the frontier between the artificial, an inevitable condition of being an object, the mineral, due to the material qualities of all building, and the antinatural, that implicit will to force the medium which all architecture contains.*

*At the student centre, the cunning of architecture used the paradox, adding richness through ruse. In the scheme at Dipoli, some pieces were built in*



morada del hombre primitivo en las cavernas y su impenetrabilidad, se iluminan chocantemente, o las ventanas, que en su variación y en la proximidad o alejamiento entre los vanos, se asimilan al espesor cambiante de los árboles, e incluso la cubierta termina repitiendo isomórficamente el terreno oculto y violado por la construcción.

Pienso ahora que los edificios de Pietilä, colocados uno junto al otro, forman un discurso aislado, un paisaje ajeno al lugar donde se instalaron. Cada uno, proyecto, boceto, edificio, se justifica en el lenguaje de autor, en el ascetismo de un vocabulario extremo y personal.

Recuerdo en este momento a José de Arcimboldo, otro pintor antiguo con la extraña afición de fascinar. Reima Pietilä retrata la Naturaleza manejando con maestría y genio rocas enormes, maderas y metales,

copper, but in imitation of the forms of traditional wood construction. The interiors, which reproduce the impenetrable cave dwellings of primitive man, are shockingly full of light; the windows, in their variations and in the nearness or distance between their bays, emulate the changing light thrown from the trees. Even the roof ends in isomorphic repetition of the terrain, hidden and violated by the construction.

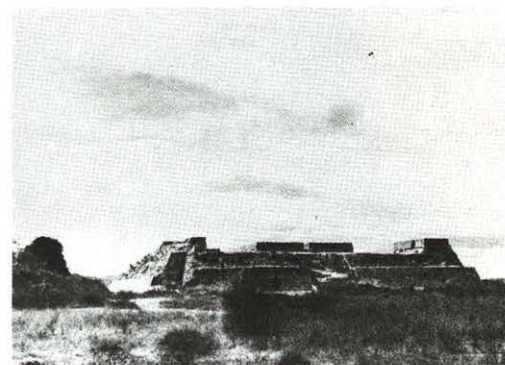
Now I see Pietilä's buildings, placed next to each other, as forming an isolated discourse, a landscape far from the place where they are installed. Each one —design, sketch, building— speaks in the language of its author, in the asceticism of an extreme and personal vocabulary.

My mind wanders here to José de Arcimboldo, another ancient painter with a strange penchant for fascination. Reima Pietilä portrays Nature with genial mastery, through enormous rocks, wood and metal, glass, concrete, etc..., but

vidrio, hormigón, etc..., pero tanto virtuosismo para evocar lo natural y confundir al ojo implica la aparición, por entre aquel amontonamiento de materias, de un retrato inconfundiblemente arquitectónico. Alguien, en algún momento histórico, descubrió la escritura automática. Los surrealistas con Breton a la cabeza, la redescubrieron como hizo Wilde con el arte y la naturaleza. Pietilä encontró más tarde otro término afortunado: Arquitectura Automática. Según él, Dipoli es una arquitectura surreal y automática. Automáticas fueron también una

such virtuosity at evoking the natural and deceiving the eye implies a vision which, among such an agglomeration of materials, is that of an unmistakably architectonic portrait.

Someone, at some historical moment, discovered automatic writing. With André Breton as their leader, the surrealists re-discovered it, just as Wilde re-discovered the relation between nature and art. Later, Pietilä found another fateful and felicitous term: Automatic Architecture. According to him, Dipoli is a surreal and automatic architecture. A series of photos by Breton in



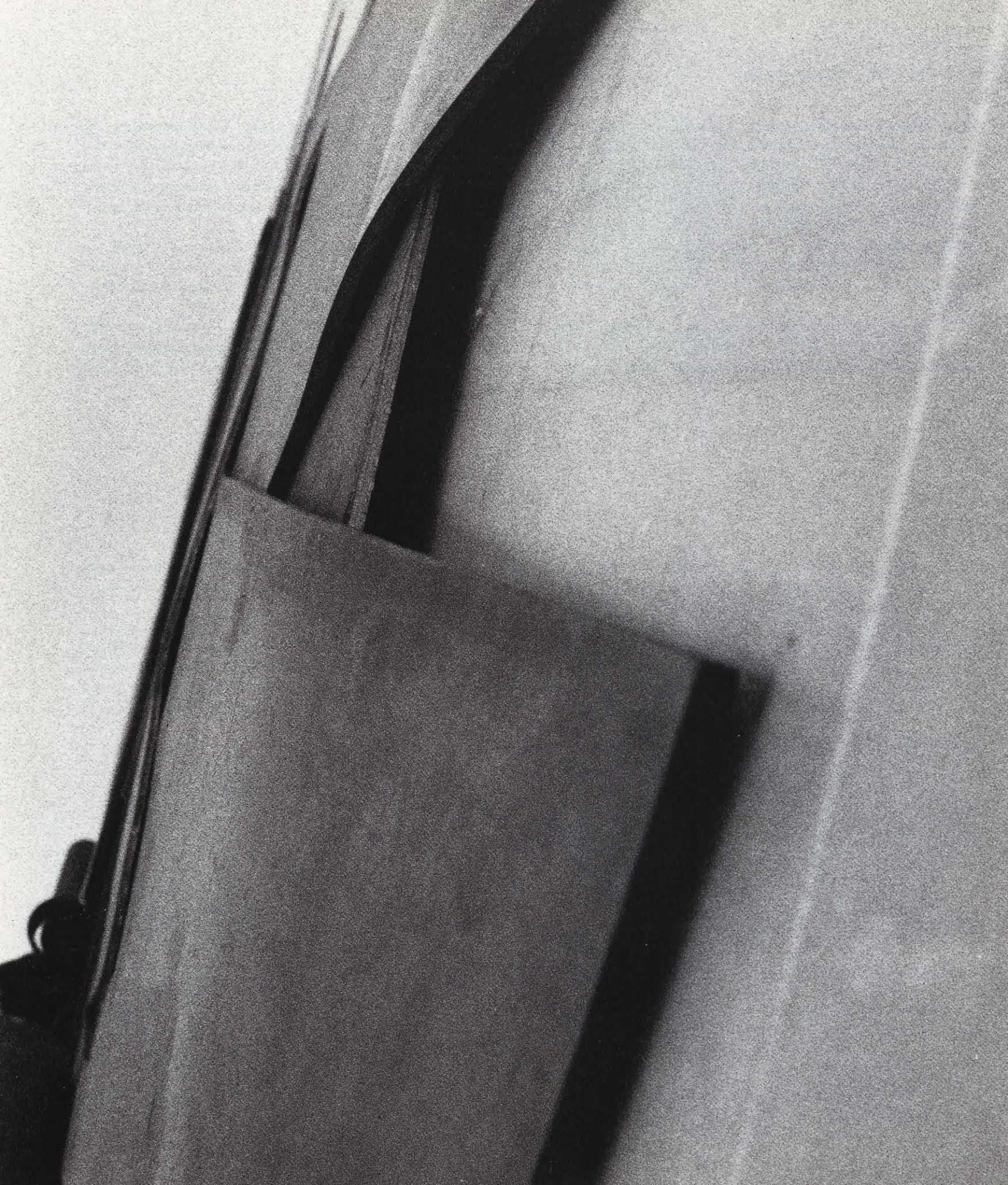
serie de fotografías que Breton hizo en Oaxaca, en el curso de un viaje a México en 1938, de entre ellas entresaco tres fotos conmovedoras que acaban siendo casi abstractas: la maternidad se disuelve entre los cacharros, la gente se convierte en postes o árboles adelantados al bosque que sirve de fondo, el templo de Montealbán sacraliza la horizontalidad del desierto.

Dipoli es un ejemplo, entre otros, de como la naturaleza hace lo mejor que sabe para engañar y fascinar al ojo.

Oaxaca, during a trip to Mexico in 1938, were also automatic; I select three moving photos from that series, three which end up being virtually abstract: maternity dissolving among earthen crockery, people becoming trees or stumps in front of the forest which serves as their background no less than their backdrop, the temple at Montealban sacralizing the desert's vortical horizontality.

Dipoli is one example among many of how Nature knows best how to make things which deceive and fascinate the eye.







## Ensayos, analogías, metáforas

LUIS ROJO

Los síntomas de la dificultad para construir formal y conceptualmente una fachada estaban ya presentes en las heterodoxias y contradicciones de aquella arquitectura que Kauffman bautizó con el nombre de la Ilustración. Sin embargo es en la Viena de Fin de Siglo cuando el problema se presenta con la rotundidad de un rostro. La arquitectura de Adolf Loos, en aquella circunstancia de crisis histórica de la *finis Austriae*, transforma aquellos síntomas en hechos y palabras con un rigor tal que, desde aquel momento, es imposible ignorarlo.

La arquitectura de Adolf Loos no compartía con las Vanguardias un común concepto del "espacio", pero sí un conflicto con las fachadas, con la expresión pública de la arquitectura. En su escrito *Arquitectura*, con su habitual equilibrio entre el realismo y los recursos metafóricos, Loos afirma: "Va vestido de una manera moderna aquel que pasa inadvertido".<sup>1</sup>

La fachada como plano de representación que cumple la función de un índice en el que podemos leer el contenido de aquello que se oculta detrás es, según Loos, una idea que debe rechazarse, así como el recurrir al trazo, la composición equilibrada o el ornamento. Cualquier reducción de la arquitectura a escritura, a una notación bidimensional, debe ser evitada.

En su arquitectura la intensidad está volcada al interior, hacia el espacio habitado, estableciendo una tensión no equilibrada entre el espacio interior y la fachada, en la que esta última queda sustancialmente disminuida en su función dentro de la obra de arquitectura. Fruto de una labor de "sastre moderno", Loos pone en práctica en sus "fachadas como fracs" <sup>2</sup> una eliminación de los recursos expresivos y del lenguaje que va más allá de un rechazo del eclecticismismo historicista y del ornamento, ofreciendo, en su muda sencillez, tanto un acto radical como incapacidad en la forma de necesidad. El silencio viene impuesto por un conflicto latente en el mundo moderno entre el individuo y la sociedad.

Transcurridos ochenta años desde que Loos hiciera tales afirmaciones uno se pregunta donde debe retomarse el problema y en qué términos. ¿Qué tipo de sistema simbólico es una fachada? En su naturaleza mediadora entre el interior y el exterior, ¿es quizá un reflejo de la estructura formal del edificio o sólo una máscara ficticia manipulada arbitrariamente?

En respuesta a este conflicto puede constatararse como un hecho la proliferación de recursos y mecanismos metafóricos en la arquitectura reciente. Sin entrar a discutir la naturaleza particular de cada caso, pueden citarse como ejemplos: las analogías formales de Rossi, la utopía de un mundo "moderno y técnico" presentado en forma de imágenes simbólicas por la arquitectura "high-tech", así como la gran

Luis Rojo es arquitecto y colaborador del estudio de Rafael Moneo. Su artículo "Thinking the Present o la máquina del movimiento continuo" fue publicado en *Arquitectura*, 289.

## Essays, Analogies, Metaphors

31

Translated by Christopher Emsden

The symptoms of the difficulty in formally and conceptually constructing a facade were already present in the heterodoxies and contradictions of that architecture which Kauffmann baptized with the name "Enlightenment". It is in fin-de-siècle Vienna, however, when the problematic resolves into the categorical image of the human face. The architecture of Adolf Loos, in that moment of historical crisis known as the *finis Austriae*, transformed those symptoms into words and deeds with such rigor that, ever since, they have been impossible to ignore.

The architecture of Adolf Loos did not share a common concept of "space" with the Avant-Garde, but did share a common sense of conflict regarding the facade, with the public expression of architecture. In his writing *Architecture*, with his usual equipoise between realism and metaphorical resorts, Loos affirmed that what passes as modern is that which goes without remark.<sup>1</sup>

The facade as a plane of representation, subscribing to the function of an index or sign in which we can read the content of that which is hidden behind, is, according to Loos, an idea which must be rejected, just as ought any recourse to the trace, to the balanced composition, or any appeal to the ornamental. Any form of the reduction of architecture to the idea of writing, to a two-dimensional notation, ought be avoided.

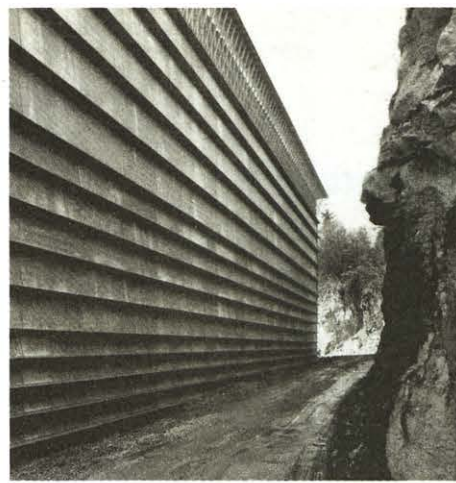
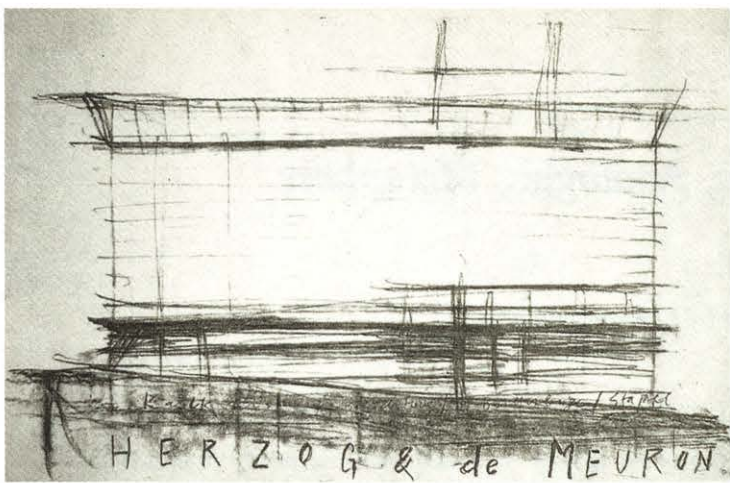
In Loos' architecture, intensity is tilted towards the inside, towards the inhabited space, thereby establishing an unbalanced tension between the interior space and the facade, in such a way that the latter is left with a substantially diminished function within the work of architecture. In his "facades as dinner jackets", the result of his labor as a "modern tailor",<sup>2</sup> Loos puts into practice an elimination of expressive resources and language. It is an elimination which goes beyond mere rejection of historicist eclecticism and ornamentality. More than radical, the elimination is due to the incapability of these resorts, an incapability shown by Loos as a form of necessity, offering his act in mute simplicity. Such silence is imposed by a latent conflict in the modern world, between the individual and society.

Eighty years having passed since Loos made such affirmations, one must ask oneself where one can and ought to take up the problem again, and in what terms. Just what sort of symbolic system is a facade? By its nature a mediation between inside and outside, is the facade perhaps a reflection of the formal structure of the building, or is it only and arbitrarily manipulated a fictional mask?

In response to this conflict, one notes as a fact the proliferation of metaphorical resources and mechanisms in recent architecture. Without entering into the discussion of the particular nature of each case, examples can be cited; such as, the formal analogies of Rossi, the utopia of a "modern and technological" world presented in the form of symbolic images by "high-tech" architecture, as well as much of postmodern iconography. Nevertheless, it is certainly the case that, in recent years, the function of metaphor in poetic language has also undergone a process of critique and transformation. This latter process might be used as a parallel and an analogy in an essay to

Luis Rojo is an architect and collaborator in the studio of Rafael Moneo. His article, "Thinking the Present or the Machine of Continuous Movement", was published in *Arquitectura*, 289.





Herzog & de Meuron. Almacenes  
Ricola, Laufen, 1986-87.  
Herzog & de Meuron. Warehouse  
Ricola, Laufen, 1986-87.

mayoría de la iconografía post-moderna. Sin embargo, es igualmente cierto que la función de la metáfora en el lenguaje poético también ha sufrido un proceso de crítica y transformación en los años recientes, proceso que puede usarse como paralelo y análogo para intentar esclarecer el uso de la manipulación de las metáforas en la arquitectura. En esta dirección Paul De Man, en el libro *Alegorías de la Lectura*, analiza la relación invertida que existe entre el “tema y las figuras” en la poesía de Rilke (es decir, entre el tema del poema y las figuras del lenguaje poético). En el poema *Al filo de la noche*<sup>3</sup> Paul de Man nos hace notar la correspondencia que se establece entre la interioridad del sujeto y el mundo exterior. En una primera lectura “el poema es un ejemplo de la más clásica de las metáforas, concebida como una transferencia de un espacio interior a un espacio exterior (o viceversa) por medio de una representación análoga.”<sup>4</sup>

Sin embargo, en una lectura más atenta, encontramos la inversión del orden figurado que, según De Man, caracteriza su poesía: la interioridad, que en un principio debería pertenecer al sujeto, está localizada por Rilke en los objetos, como por ejemplo el interior del violín. El sujeto pierde la individualidad de una voz particular para convertirse en la voz de las cosas. (*Soy una cuerda/...*)

Paul de Man hace hincapié en dos aspectos. Primero, que “el título *Al filo de la noche* no debe ser entendido como una metáfora del alba de una nueva lucidez, sino más bien como la condición persistente de confusión y de dispersión (del hombre moderno) de la que no hay escapatoria posible... Al transformarse en una cuerda musical, el yo participa para siempre en el error de las cosas dando, sin embargo, voz a este error.”<sup>5</sup> Al igual que Loos, Rilke asocia el nacimiento de la modernidad con la ruptura de un sistema filosófico y social cuya coherencia y estabilidad no podrá ser reconstruida. Las dificultades para expresarse, para encontrar una “manera de hablar”, son síntomas de dicha ruptura.

Segundo, la inversión del orden figurado, que invierte los atributos del adentro y del afuera y conduce a la “aniquilación del sujeto consciente” al transmitir la subjetividad del yo a los objetos. Este mecanismo desvía los temas y la retórica aparentemente tradicionales hacia un modo específicamente rilkeano en la que “el ente metafórico no es seleccionado porque corresponda análogicamente a la experiencia interior de un sujeto, sino porque su estructura (la del ente metafórico) corresponde a la de una figura del lenguaje: el violín es como una metáfora en la medida en que transforma un contenido interior en una cosa exterior, sonora.”<sup>6</sup> La analogía se establece entre el instrumento capaz de producir sonido, el violín, y la figura poética capaz de producir significado, la metáfora.

La relación que aquí establezco entre Loos y Rilke es ficticia, como ficticias son las relaciones establecidas por todas las analogías o

clarify the use and manipulation of metaphors in architecture.

Along these lines, in his book *Allegories of Reading*, Paul de Man analyzes the inverted relation which exists between the “theme and the tropes” in the poetry of Rainer Maria Rilke —in other words, between the theme of the poem and the tropes of poetic language. In the poem, *At the Brink of Night*<sup>3</sup>, de Man alerts us to the correspondence established between the interior of the subject and the outside world. In a first reading, “the poem is an example of the most classical of all metaphors, conceived as a transference of an interior space to an exterior space (or vice versa), by means of an analogical representation.”<sup>4</sup>

Nevertheless, in a more attentive reading, we find that inversion of the figurative order which, according to de Man, characterizes Rilke’s poetry: interiority, which in principle ought to pertain to the subject, is localized by Rilke in objects, as, for example, the interior of a violin. The subject thus loses the individuality of her or his voice in becoming the voice of things. (I am the string/...)

Paul de Man emphasizes two aspects. First, “the title *At the Brink of Night* need not be understood as a metaphor for the rising dawn of a new lucidity, but rather more like the persistent condition of confusion and isolation (of modern man) from which there is no possible escape... In becoming a musical string, the “I” participates forever in the waywardness of things, while still giving voice to this errant wandering.”<sup>5</sup> Like Loos, Rilke associates the birth of modernity with the rupture of a social and philosophical system whose coherency and stability cannot be reconstructed. The difficulties of self-expression, of finding a *façon de parler*, a way to speak, are symptomatic of that rupture.

Second, de Man detects an inversion of the figurative order, which by inverting the attributes of inside and outside, by transmitting the subjectivity of the “I” to objects, thereby leads to the “annihilation of the conscious subject”. This mechanism deflects apparently traditional themes and rhetoric towards a specifically Rilkean mode, in which the metaphorical entity is not selected because of any analogous correspondence to the inner experience of a subject, but rather because its structure (that of the metaphorical entity) corresponds to that of a linguistic trope: the violin is like a metaphor, in the sense that it transforms an inner content into an outer and objective thing, a musical note.<sup>6</sup> The analogy is established between the instrument capable of producing sound, the violin, and the poetic trope capable of producing meaning, the metaphor.

The relation which I establish here between Loos and Rilke is fictitious, as fictitious as are the relations established by all the analogies or metaphors of which we can think, for these do not operate in the field of “truth”, but rather in the domain of the “possible”. Even so, suggesting Loos and Rilke together in the same text only adds verisimilitude to the power of assertion that metaphors and analogies have in any act of expression, be it literary, architectural, pictorial, etc. In this particular case they motivate the relation between the internal subjective world and the external world of objects, a relation which so preoccupied Loos, and which constitutes as fundamental



“Qué otro camino nos queda sino llevar con nosotros todas las imágenes de la ciudad —la arquitectura construida, las formas y los materiales, el olor del asfalto, de los tubos de escape y la lluvia— y proceder a partir de estas imágenes como realidad y punto de partida, creando nuestra arquitectura por medio de analogías usadas como mecanismos de representación. El tratamiento de estas analogías, desmontándolas y renovándolas dentro de una realidad arquitectónica, constituye un tema central de nuestra arquitectura.”

Jacques Herzog

metáforas en que podamos pensar, ya que estas no operan en el campo de lo “cierto” sino de lo “posible”. Sin embargo, al ofrecerlos juntos en un mismo texto, se hace más verosímil el afirmar la potencia que las metáforas y las analogías tienen en cualquier acto de expresión, ya sea literario, arquitectónico, pictórico, etc. En este caso particular aplicadas a la relación entre el mundo interior subjetivo y el mundo exterior de los objetos, relación que tanto preocupaba a Loos y que constituye un tema fundamental en la poesía de Rilke.

El instrumento metafórico del violín, que contiene en su forma misma el mecanismo de expresión que le permite tener voz, es el objeto de la búsqueda de Herzog y De Meuron a través de su arquitectura.

“El exterior de esta nave/almacén está construido con elementos verticales y horizontales —vigas de madera, paneles fenólicos de madera, chapa metálica— colocados como si estos elementos estuvieran ellos mismos apilados.”<sup>7</sup>

El almacén de Ricola concentra en la fachada que envuelve su perímetro mecanismos que permiten una lectura del edificio y de su condición de almacén. La estructura formal de aquello que se almacena en su interior, maderas apiladas, se transmite al exterior dando forma a la fachada.

A pesar de aceptar finalmente un sistema compositivo tradicional, al rematar la fachada con una cornisa, Herzog y De Meuron recurren a una analogía entre forma y uso que se establece al margen de los recursos del lenguaje arquitectónico. El ritmo abstracto de las líneas horizontales de los tableros, las esquinas desmembradas que permiten ver cada una de las fachadas como un plano y no como parte de un volumen y la exposición de los elementos portantes como si de cuñas entre los tableros apilados se tratara, son los recursos utilizados para crear una imagen. La imagen figurativa del apilamiento horizontal.

La arquitectura de Herzog y De Meuron busca la legibilidad del proyecto, y con este objetivo hacen uso de analogías y de recursos metafóricos en la construcción de los mismos. En el proyecto de 1981 para unas piscinas, las cubiertas se asemejan a ondas producidas en el agua, y en la ampliación de un estudio de fotografía en Basilea, los lucernarios sobresalen de la cubierta como si de lentes fotográficas se tratara. Una simbología que relaciona el uso con la apariencia, la arquitectura con la imagen.

Sin embargo es este un proceso difícil de sistematizar y en el que la relación entre la idea que se quiere representar y los mecanismos figurativos utilizados se establece específicamente en cada proyecto. Esto se hace evidente sin más que comparar dos de sus proyectos: el almacén de maderas en Ricola y la casa de piedra construida en Liguria.

En esta última la expresión en la fachada de la planimetría por medio de una relación cuidadosamente elegida entre la estructura portante

“What can we do but carry within ourselves all these images of the city —of the given architecture, building forms and materials, of the smell of asphalt, exhaust and rain— and proceed from these images as our given reality, thereby creating our architecture by means of representational analogies? The treatment of these analogies, taking them apart and renewing them within an architectural reality, is a central theme of our practice.”

Jacques Herzog

theme in Rilke’s poetry.

The metaphorical instrument of the violin, which contains in one and the same form, its own, the mechanism of expression that permits it to have a voice —this is the object for which Herzog and De Meuron seek through their architecture.

“The outside of this warehouse is constructed with vertical and horizontal elements —wood beams, phenolic wood panels, metal sheeting— placed as if these elements themselves were being piled up for storage.”<sup>7</sup>

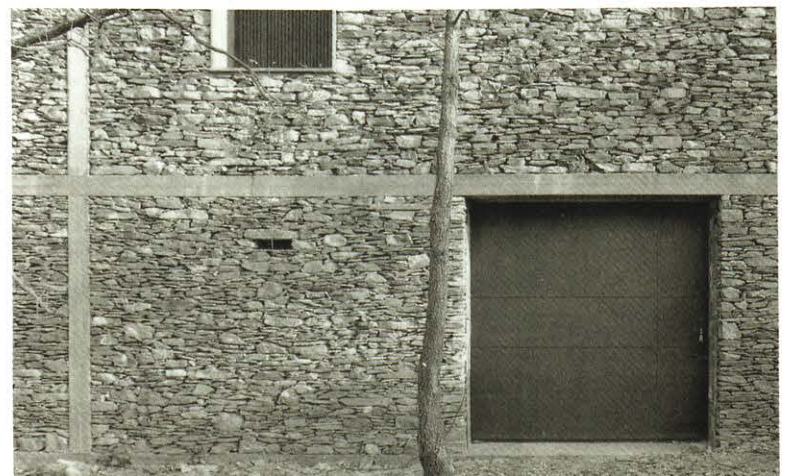
Central to the Ricola warehouse is the facade, which encompasses the building’s perimeters with devices that permit a reading of the edifice as well as of its state of being a warehouse. The formal structure of that which is stored inside, stacks of wood, is transmitted to the exterior, giving form to the facade.

Despite finally accepting a traditional compositional system, ending the facade with a cornice, Herzog and De Meuron resort to an analogy between form and use which sets itself up on the margins of the repertoires of architectonic language. The abstract rhythm of the horizontal lines of the panels, the disarticulated corners which allow one to see each individual front as a plane and not as part of a volume, and the exhibition of the load carrying elements as if they were wedges between stacked up panels —these are the devices used to create an image: the figurative image of a horizontal pile.

Herzog and De Meuron’s architectural designs seek legibility, and with this objective they make use of analogies and metaphorical resources in the material construction of their projects. In the 1981 design for a swimming pool complex, the profile of the hood resembled the ripples in the water; and for the extension of a photography studio in Basel, the skylights were made to project out as if they were camera lenses. Their symbology relates use with appearance, and architecture with the image.

This process, however, is difficult to systematize, and the relation between the idea to be represented and the figurative mechanisms utilized are established specifically for and in each project. This can be made evident without doing more than comparing two of their designs: the wood warehouse in Ricola and the stone house built in Liguria.

Herzog & de Meuron. Casa de piedra en Tavole, Liguria, Italia, 1982-88.  
Herzog & de Meuron. Stone house in Tavole, Liguria, Italia, 1982-88.





34 de hormigón y el cerramiento de piedra establece los parámetros dentro de los cuales se concibe el proyecto. El trazado de una cruz en la planta, cruz que ocupa el centro, obliga a un recorrido siempre perimetral en el interior de la vivienda. Este recorrido perimetral, queda representado en la planta por la piel envolvente de la fachada, construida con piedra local (específicamente guardada con este fin al derribar la antigua construcción que existía en el solar).

Dicha cruz se manifiesta en la fachada en la forma de la estructura de hormigón, entramado rígido que soporta el relleno de lajas de piedra. En palabras de Herzog "... una parte de la naturaleza comprendida dentro de una estructura racional, de la misma manera en que la tierra está contenida entre los muros de contención de piedra en los campos de Liguria."

El entramado de hormigón define la estructura formal de la casa, concebida como un rectángulo dividido en cuatro habitaciones y carente de un centro, a la vez que, transformado en un elemento visualmente emblemático, posee connotaciones figurativas y simbólicas. La figura de la "cruz", presente tanto en planta como en alzado y sección, permite una doble lectura, siempre ambigua, entre la de un símbolo con un significado cultural y mítico y la de un fragmento de una retícula abstracta e infinita de carácter neutro. Nótese como, con el propósito de mantener esta doble lectura, se ha evitado mostrar en la fachada los pilares que existen en las esquinas.

Sin embargo en este proyecto la analogía no opera en un nivel figurativo sino de una manera más abstracta: no se busca el parecido con un uso o una imagen, sino una transparencia conceptual que permita explicar la manera en la que se ha concebido el proyecto. La retícula de hormigón en forma de cruz se concentra en la superficie de las fachadas para permitir una lectura tanto de la configuración interior de la vivienda como de la estructura formal del proyecto. Consideradas nuevamente como los "objetos de la visión", las fachadas se ofrecen como planos en los que se han comprimido tanto el modelo conceptual del proyecto como la configuración formal del mismo.

En esta Casa de Piedra las fachadas se construyen como la metáfora rilkeana del violín, provocando "la resonancia del espacio, transformado por el cuerpo musical de las cosas".<sup>8</sup> El proyecto se enfrenta nuevamente al problema loosiano de la fachada como plano de representación: al igual que el violín transforma el espacio vacío de su interior en sonido por virtud de su forma, en la casa de Liguria se manipula el entramado de hormigón y la piedra, es decir, los elementos esenciales del proyecto, para provocar un sonido que es fruto de la forma, para hablar en la única manera posible.

In the latter, the expression of planimetry in the facade, by means of a carefully chosen relation between the load-carrying concrete frame and the stone partition wall, establishes the parameters within which the design is conceived. The tracing of a cross in the floor plan, the cross occupying the centre, requires a constantly perimetrical circulation inside the living space. This perimetric circuit remains represented in the floor plan by the enveloping skin of the facade, made of local stone. (The demolition of the ancient construction that had existed on the site had been specifically reserved to provide the stone.)

This cross appears in the facade in the form of the concrete structure, a rigid framework that supports the flagstone within. In the words of Herzog: "... a part of nature is contained within a rational structure, in the same manner as earth is held between the stone retaining walls in the fields of Liguria". The concrete frame defines the formal structure of the house, conceived as a rectangle divided into four rooms and lacking a centre; at the same time transformed into a visually emblematic element, it possesses figurative and symbolic connotations. The figure of the "cross", present in the floor plan as well as in the elevation and the section, permits a double reading, always ambiguous, between that of an abstract and infinite reticulum of neutral character. Note how, aiming to maintain this double reading, they have avoided showing the corner pillars in the facade.

Nevertheless, in this project, analogy does not operate on a figurative level, but rather in a more abstract fashion: it is not about any resemblance with a use or likeness to an image, but instead suggests a conceptual transparency, one which would allow an explanation of the way in which the design has been conceived. The concrete reticulum, in the form of a cross, is concentrated on the surface of the facades in order to allow a reading not only of, the formal structure of the design, but also of the interior configuration of the living space. Considered novelly as "objects of vision", the facades are like plans or maps onto which have been compressed the conceptual model no less than the formal configuration of the design.

In the stone house at Liguria, the facades are constructed like the Rilkean metaphor of the violin, provoking "the resonance of space, transformed by the musical body of things".<sup>8</sup> Loos' problem, that of the facade as a representational plane, is confronted once again in Herzog and De Meuron's design: just as, by virtue of its form, the violin transforms the vacant space of its own interior into its own sound, so the house at Liguria manipulates the framework of concrete and stone—that is, the essential elements of the design—in order to provoke a sound that is the result of the form: to speak in the only way possible.

<sup>1</sup> Adolf Loos, *Arquitectura*, Viena, 1910.

<sup>2</sup> Adolf Loos, *Arquitectura*, Viena, 1910.

<sup>3</sup> "Esta plenitud y mi aposento / despiertos sobre la tierra anochecida, / uno son. Yo mismo soy una cuerda tensa / sobre espaciosos susurros / y resonancias intensas. // Somos cual cajas de violines / de murmurante oscuridad colmadas; / dentro suena el plañir de las mujeres, / dentro, mientras duerme, / germina el rencor de las generaciones... / Si; / como hoja de plata debo vibrar, / todo temblará bajo de mí, / y aquello que en nosotros fracasa / buscará la luz, / la luz de mi tono danzarín / alrededor del cual el cielo ondula. / Y así, por las estrechas grietas / desmayado, / a los abismos eternos / e infinitos / descenderá..."  
Rainer Maria Rilke, *El libro de las imágenes*.

Versión castellana de E.M.S. Danero. (Buenos Aires, Librería Perlado Editores, 1956).

<sup>4</sup> Paul de Man, *Alegorías de la Lectura*. (Barcelona, Lumen, 1990), pág. 48.

<sup>5</sup> Paul de Man, *op. cit.*, pág. 50.

<sup>6</sup> Paul de Man, *op. cit.*, pág. 51.

<sup>7</sup> Herzog y De Meuron. Memoria del proyecto.

<sup>8</sup> Paul de Man, *op. cit.*, pág. 50.

<sup>1</sup> Adolf Loos, *Architecture*, Vienna, 1910.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> The poem, *Am Rande der Nacht*, is translated as literally as possible by Paul de Man: "My room and this wide space/watching over the night of the land/are one. I am the string/strung over wide, roaring resonances./Things are hollow violins/full of a groaning dark;/the laments of women/the ices of generations/dream and toss within.../I must tremble and sing like silver; Then/all will live under me,/and what errs in things/will strive for the light/that, from my dancing song,/under the curve of the sky/through languishing narrow clefts/falls/in the ancient depths/without end..."

<sup>4</sup> Paul de Man, *Allegories of Reading*.

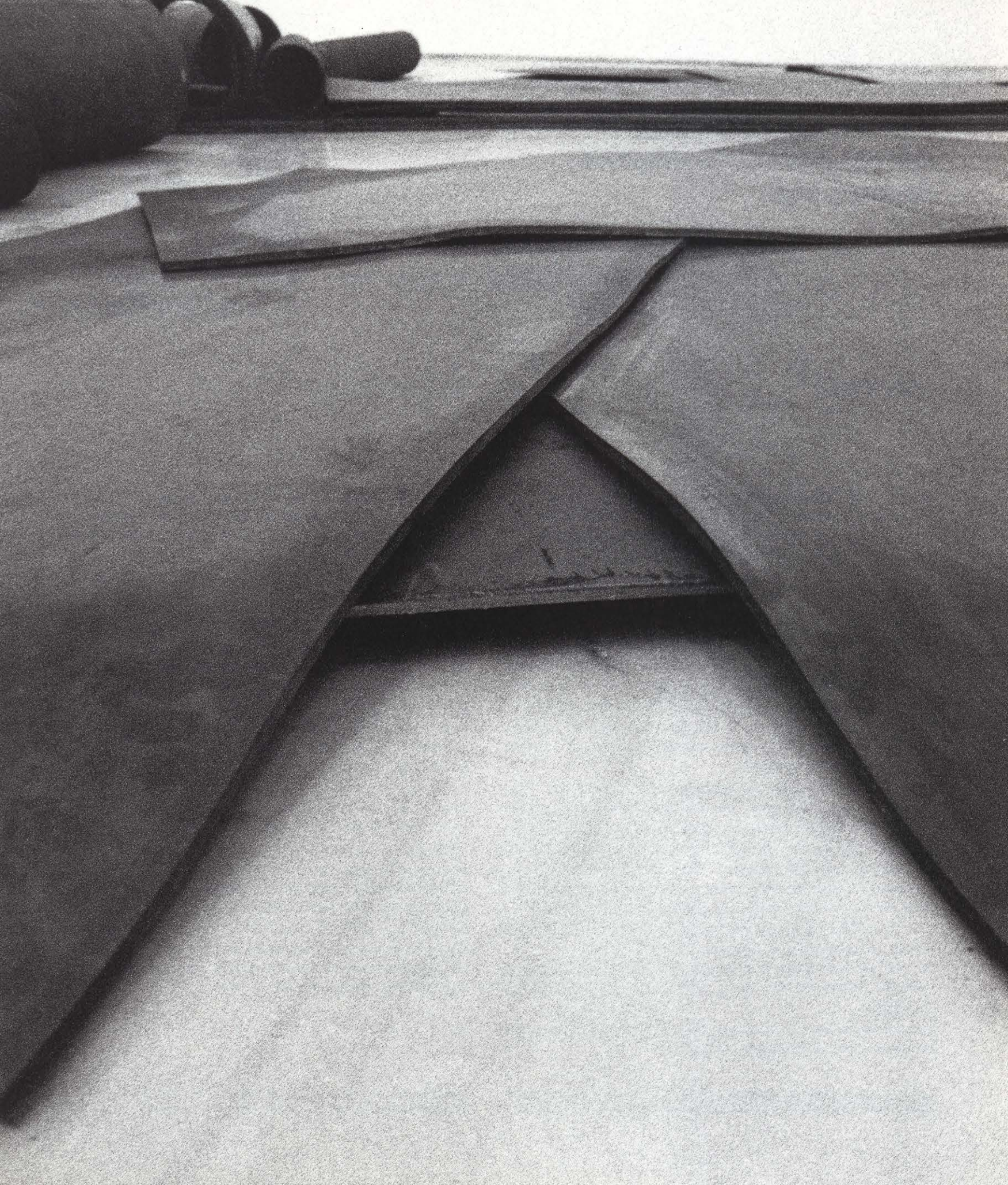
<sup>5</sup> *Ibid.* p. 50.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 51.

<sup>7</sup> Herzog and De Meuron, *Project Description*.

<sup>8</sup> Paul de Man, *Op. cit.*, p. 50.







36 Un cubo rojo, apoyado en un vértice,  
con una perforación cilíndrica,  
de cara a cara<sup>0</sup>

*A Red Square, Supported on a Vertex,  
with a Cylindrical Perforation from One  
Side to the Other*

JAVIER MAROTO

Translated by Muriel Feiner

“Brancusi como los japoneses, tomaría la quintaesencia de la naturaleza y la destilaría. Brancusi me mostró la verdad de los materiales y me enseñó a no empastar o decorar mis esculturas, para mantenerlas limpias como las casas japonesas.”

Isamu Noguchi

Algunas de las pequeñas esculturas de Noguchi como *Avatar* (1947, colección privada del artista) y *Kouros* (1945, MOMA) ofrecen un aspecto introspectivo. Estas dos figuras ofrecen una relación entre sí, casi con carácter caligráfico. El aspecto lineal y plano que tiene el mármol ligeramente rosado establece una fuerte relación espacial entre ambas piezas. La condición de delgadez o espesor de las líneas expresan cualidades de justeza, soledad, abundancia, suavidad, impermeabilidad y sinceridad.

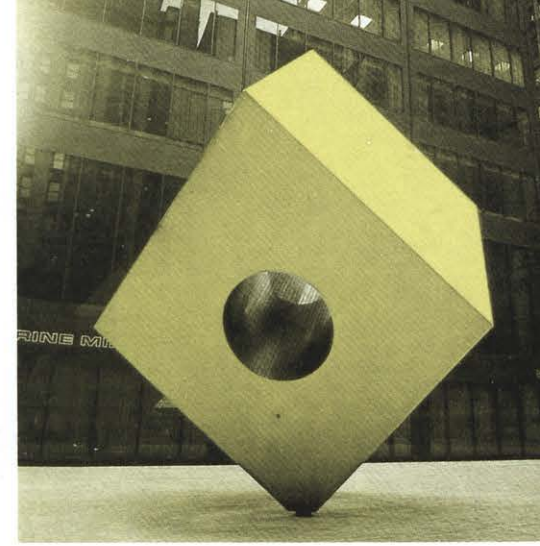
En el pequeño fragmento del jardín que realiza el escultor como monumento a su padre, coloca dos esculturas de gran tamaño, una en acero soldado llamada *Estudiante* y la otra en piedra titulada *MU*, que significaría algo así como *La Nada* o dicho en otras palabras *El Vacío* (una palabra central del vocabulario ZEN). Me han contado que en la enseñanza de esta palabra un maestro ilustraría este concepto con su mano en una posición similar a la que Noguchi ha esculpido.<sup>1</sup>

Para Le Corbusier la mano simboliza la capacidad del hombre para someter la naturaleza a sus objetivos.

En 1930 *La Main Rouge*. Los dibujos de 1938 del monumento de Vaillant Couturier no son sino un anticipo de *La Main Ouverte*, de Chandigarh.

La mano extendida como un plano de contemplación en horizontal. En vertical como una bandera. Un símbolo.

Javier Maroto es arquitecto y profesor de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Su obra más reciente se publica en el presente número en las págs. 89-96.



“Brancusi like the Japanese, would take the quintessence of Nature and would distill it. Brancusi showed me the truth about the materials and taught me not to fill up or decorate my sculptures, in order to keep them clean like the Japanese houses.”

Isamu Noguchi

Several of Noguchi's small sculptures; such as, *Avatar* (1947, the artist's private collection) and *Kourous* (1945, MOMA), manifest an introspective aspect. These two figures present a relationship between one another, almost with a calligraphic character. The linear and flat appearance of the slightly pink marble establishes a strong spatial relationship between both pieces. The thinness or thickness of the lines express qualities of fairness, loneliness, abundance, softness, impermeability and sincerity.

In the small fragment of the garden which the sculptor creates as a monument to his father, he places two large sculptures, one, of welded steel, called, *The Student*, and the other, in stone, entitled “*MU*”, which would mean something like “*The Nothing*” or expressed in other words, “*The Emptiness*” (a central word of the Zen vocabulary). I was told that in the teaching of this word, a teacher would illustrate this concept with his hand in a position similar to that which Noguchi has sculpted<sup>1</sup>.

For Le Corbusier, the hand symbolizes Man's capacity to submit Nature to his objectives —1930, *La Main Rouge*. The drawings of 1938 of Vaillant Couturier's monument are nothing but a forerunner of *La Main Ouverte* of Chandigarh, the hand extended, as in the horizontal a plane of contemplation, and in the vertical, as a flag. A symbol.

Javier Maroto is an architect and Design Professor at the Madrid School of Architecture. His most recent work is published in the present issue on pages 89-96.



“Al observar las cosas de una forma espiritual, somos como las ostras mirando al sol, a través del agua, y pensando que ese agua es como aire ligero.”

Herman Melville, *Moby Dyck*

En una reciente visita a la National Gallery de Londres contemplo el *Retrato de un Hombre* (1945), de Antonello da Messina. El aspecto diferencial de esta pintura con otras de su época, como el *Retrato de un Hombre* realizado por Sandro Botticelli, con unos pocos años de diferencia, es la Idea del Movimiento, el Volumen frente al plano. El retrato renacentista como proyección frontal queda aquí transformada por el giro de 3/4 partes de la cabeza. La mirada de esta figura ya no está sujeta al virtual “encuentro” con la del espectador. Se alinea en la dirección del movimiento.

Un análisis con rayos X de la pintura ha descubierto otra capa pintada con la mirada de estos ojos en dirección opuesta al movimiento.

En la arquitectura de Steven Holl la dimensión de los sentidos se manifiesta en la experiencia del espacio con una visión empírica pero también se mueve en el campo de las ideas.

Según sus propias palabras, él está muy interesado desde 1986 en los escritos de Merleau-Ponty, así como en otros autores involucrados en la disciplina de la fenomenología.

“Cada generación debe inventar su propia combinación de palabra y expresión con la que llevar a cabo su posición”. El interés por la creación de “Espacios Transformativos” o espacios de meditación en palabras del artista conceptual James Turrell.

“Cuando uno se sienta en uno de estos *Sky Spaces* el rectángulo del cielo se dispone de una forma única. Si uno sigue sus instrucciones de permanecer en la habitación quieto durante tres horas, uno experimenta esta condición de meditación”. Para Holl esto es una lectura fenomenológica.

Así son entendidos los esqueletos de sombras en la galería sudeste de la casa Berkowitz. El *Sky Walk* o el *Sleep Walk* de la casa Cleveland. El “Volumen de sombras” proyectado en la escalera de entrada de la casa Oxnard.<sup>2</sup> “La versatilidad del espacio abisagrado” del recientemente construido *Nexus World*, de Fukuoka.

Me viene a la memoria el *Raumplan* Loosiano<sup>3</sup> o el intento de incorporar la secuencialidad espacial al volumen puro de los contenedores. No es ésta sino otra visión empírica del espacio.

Para mí el proyecto de Arquitectura puede tener este carácter intuitivo e impresionista para asir la “Re-Presentación” de nuestra propia introspección en una dimensión más universal.

“Upon observing the things in a spiritual manner, we are like oysters looking up at the sun, through the water, and thinking that the water is like light air.”

Herman Melville, *Moby Dick*

On a recent visit to the National Gallery of London, I contemplated the *Portrait of a Man* (1475) by Antonello de Messina. The differential aspect of this painting from others of its epoch; such as, the *Portrait of a Man* by Sandro Botticelli, with a few years difference, is the idea of the Movement, the volume compared with the plane. The Renaissance portrait as a frontal projection remains here transformed by the 3/4 turn of the head. The look of this figure is no longer subjected to the virtual “encounter” with that of the spectator. It is aligned in the direction of the movement.

An analysis with X-rays of the painting has discovered another layer, painted so that the gaze of these eyes is oriented in the opposite direction to the movement.

In Steven Holl’s architecture, the dimension of the senses is manifested in the experience of the space with an empirical vision; but it also moves in the field of ideas. According to his own words, he has since 1986 been very interested in the writings of Merleau-Ponty as well as other authors involved in the subject of phenomenology.

“Each generation must invent its own combination of words and expressions with which to carry out its position.” The interest in the creation of “Transformative Spaces”, or spaces of meditation, as described by of the conceptual artist James Turrell:

“When one sits in one of these *Sky Spaces*, the rectangle of the sky is arranged in a unique manner. If one follows the instructions to remain still in the room for three hours, one experiences this condition of mediation.” This for Holl, is a phenomenological reading.

Thus, the skeletons of shadows in the south-eastern gallery in the Berkowitz house can be understood as are the “*Sky Walk*” or the “*Sleep Walk*” of the Cleveland house, the “*Volume of Shadows*” projected on the staircase at the entrance to the Oxnard house<sup>2</sup>, and “*The versatility of the hinged space*” of the recently constructed ‘*Nexus World*’ of Fukuoka.

The Loosian *Raumplan* comes to mind and the attempt at incorporating the spatial sequentiality with the pure volume of the containers. This is none other than a different empirical view of the space.

For me, the Architectural project can have this intuitive and impressionist nature in order to grasp the “Re-Presentation” of our own introspection in a more universal dimension.

<sup>0</sup> *Cubo Rojo*, 1968. Escultura de Noguchi en el Marine Midland Bank, New York City.

<sup>1</sup> “Stone as Centering Diane Apostoles Cappadona”, en *Art International*, vol. XXIV/7-8 M-A, 1981.

<sup>2</sup> Steven Holl *Anchoring*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1989.

<sup>3</sup> Max Risselada, “Loos y las crisis de la cultura heredadas de pensadores como Semper”, en *Raumplan versus Plan libre*, Nueva York, Rizzoli, 1988.

<sup>0</sup> Red cube, 1968. Sculpture of Noguchi in the Marine Midland Bank of New York City.

<sup>1</sup> “Stone as Centering Diane Apostoles Cappadona”, *Art International*, Vol. XXIV/7-8 M-A, 1981.

<sup>2</sup> Steven Holl, *Anchoring*, New York, Princeton Architectural Press, 1989.

<sup>3</sup> Max Risselada, “Loos and the Crisis of the Culture Inherited from Thinkers such as Semper”, in *Raumplan Versus Free Plan*, New York, Rizzoli, 1988.







# Ensayo en la Filarmonía

IGNACIO G. PEDROSA

Los mismos aplausos que en aquella noche del 15 de octubre de 1963 apagaban las reflexiones, inusitadamente reverberantes de las últimas notas de la IX Sinfonía de Beethoven, daban vida a un singular edificio, y más concretamente a una sala, que continúa encerrando reflexiones, estas bien otras, que resuenan intermitentemente en el discurso arquitectónico de buena parte de este siglo y que ahora en su finalizar precipitado reclaman vigencia.

Pensar hoy en la Filarmonía de Berlín, ubicada al margen de las tendencias y escuelas de estas últimas décadas, precisa considerar la opción arquitectónica que representó, abiertamente polémica respecto a la mentalidad con la que los arquitectos alemanes asumieron la reconstrucción berlinesa, fundamentada en las ilusiones racionalistas del período prebélico exaltadas por el desarrollo económico, y la perduración del concepto de un espacio para la música que ha adquirido carácter tipológico.

De entre la diversidad de lecturas que el edificio de la Filarmonía admitiría no es la menos importante la que permite entenderlo como propuesta de modificación del espacio en función de una distinta valoración de las relaciones humanas, como la concreción de una reflexión sobre la sociedad y en este sentido la realización de un sueño. Para ello es necesario acercarse a la evolución del pensamiento de Scharoun y comprender que este edificio singular es la concreción de un concepto madurado lentamente.

Scharoun perteneció al grupo de pioneros de los años veinte que agrupaba inicialmente a Häring, Mendelsohn, Mies van der Rohe, Gropius, los hermanos Taut, Bartning, Hilberseimer..., vinculados por

# An Essay on the Philharmonie

39

Translated by Muriel Feiner

The same applause as on that night of October 15, 1963, which extinguished the uncommonly reverberating reflections of the last notes of the IX Symphony of Beethoven, gave life to a unique building and more specifically to a Hall. This Hall continues to enclose reflections, which are indeed others, resounding intermittently in the architectonic discourse of a good part of this century and which now in their hasty conclusion call for validity.

Thinking today about the Philharmonie of Berlin, situated in the margin of the trends and schools of these last decades, it is necessary to consider the architectonic option which it represented. It was openly controversial with regard to the mentality with which the German architects assumed the Berlin reconstruction —based on the rationalist illusions of the pre-war period, exalted by the economic development and the perdurance of the concept of a space for the music which acquired a typological nature.

From among the diversity of readings which the Philharmonie building would admit, the least important is not that which would allow us to understand it as a proposal for the modification of space in terms of a different evaluation of human relations, as the definition of a reflection on society and, in this sense, the fulfillment of a dream. For this, it is necessary to approach the evolution of Scharoun's thought and understand that this unique building is the embodiment of a slowly matured process.

Scharoun belonged to the group of pioneers of the twenties which initially grouped together Häring, Mendelsohn, Mies van der Rohe, Gropius, the Taut brothers, Barning, Hilberseimer..., linked by one common thought and with whom he tried in vain to integrate his expressionist training with the great current of German rationalism. The rejection Hugo Häring received as



40 un pensamiento común y con los que trató en vano de integrar su formación expresionista a la gran corriente del racionalismo alemán. El rechazo que Hugo Häring recibió como secretario de *Der Ring* en el primer congreso del CIAM, en La Sarraz en 1928, tuvo el efecto de promover las diferencias que entonces separaron a *Der Ring*. Diferencias arraigadas en aquellos polos del pensamiento humano fundamentalmente distantes, el viejo cisma que se expresa, a veces, en términos de clásicos y románticos.

La posición de Scharoun, con el paso del tiempo se hace más compleja. Su postura formal y filosófica es enteramente personal. El pensamiento "orgánico" y la interpretación de la sensibilidad humanista de la arquitectura alemana, le sitúan al margen de una posible ubicación en el polo extremo frente al del racionalismo en la identificación del proceso de la historia de la Arquitectura como una sucesión de tendencias opuestas.

En lo esencial, el pensamiento de Scharoun hereda y desarrolla la noción de arquitectura "orgánica" de Häring, en la cual el espacio actúa como una fuerza positiva sobre la vida que contiene y parece centrarse en el modo según el cual la voluntad humana es empleada colectivamente para crear la forma del entorno.

Häring, paralelamente al desarrollo de su léxico constructivo, despliega los principios teóricos de la nueva arquitectura en su obra *Wege zur Form* (1924) donde distingue qué dos exigencias diferentes debe asumir, por un lado la voluntad volcada hacia la consecución de un objetivo, y por otra parte, la búsqueda de su expresión. Hoy está claro que las formas mejor adaptadas para conseguir ese objetivo y las formas nacidas de la subjetividad de la expresión no coinciden siempre. La historia del devenir de las cosas es en realidad la historia de las investigaciones hechas para expresar esas cosas.

Scharoun insiste repetidas veces en sus escritos en el hecho de que la noción de "orgánico" está ligada a la organización interior de la construcción y a sus relaciones con el mundo exterior y exige por tanto que la apariencia exterior de este "organismo" exprese igualmente su forma interior, lo que Scharoun llama la "esencia" de las cosas. El edificio acabado no es un objeto, sino que mantiene con su entorno relaciones sociales y humanas, es "un órgano de la vida influenciado por su entorno y que a su vez actúa sobre él". Nada tiene que ver con la imitación del mundo creado. El requisito determinante que emana del concepto de "orgánico" es que la forma del objeto no debe ser determinada desde fuera, sino buscada dentro del objeto mismo de donde surgirá un orden similar al que existe en la naturaleza.

Esas concepciones ideales del espacio, pasan luego por el filtro de la reflexión concreta y en el plano de la expresión plástica sorprenden, por las consecuencias que Scharoun ha extraído para su formalización, como si la ley de la construcción en el espacio deducida directamente de estos planteamientos rehusase ser fijada por medio de las fórmulas usuales.

Durante los años oscuros de inactividad y de guerra, se refugia en la meditación sobre el significado espiritual de la arquitectura, en proyectos y visiones, pero sin ninguna esperanza de realización. La



Hans Scharoun. Dibujos de la Filarmonía, Berlín, 1963.  
Hans Scharoun. Sketches of the Philharmonie, Berlin, 1963.

secretary of "Der Ring" in the first Congress of the CIAM in La Sarraz in 1928 had the effect of promoting the differences which then separated "Der Ring". These differences were rooted in those fundamentally distant poles of human thought, the old schism which was expressed, at times, in terms of classics and romantics.

Scharoun's position, with the passage of time, became more complex. His formal and philosophical posture was entirely personal. The "organic" thought and interpretation of the humanist sensitivity of German architecture situated him in the margin of a possible location at the extreme pole opposite that of Rationalism in the identification of the process of the history of Architecture, considered as a succession of opposed tendencies.

Essentially, Scharoun's thought inherits and develops the notion of Häring's architecture, in which space acts as a positive force on the life it contains and seems to center on the manner, in which human will is collectively employed to create the shape of its surroundings.

Häring, parallel to the development of his constructive lexicon, unfolds the theoretic principles of the new architecture in his work, *Wege zur Form* (1924), in which he distinguishes that two different requirements must be assumed; on one hand, the will totally directed towards the obtainment of an objective, and, on the other, the search for its expression. It is clear today that the forms best adapted to achieve that objective, and the forms born out of the subjectivity of the expression do not always coincide. The history of the flux of things is in reality the history of the investigations made in order to express those things.

Scharoun insists repeatedly in his writings on the fact that the notion of "organic" is linked to the interior organization of the construction and its relations with the outside world and demands then that the exterior appearance of this "organism" equally expresses its interior form, which Scharoun calls the "essence" of the things. The finished building is not an object, but maintains with its surroundings, social and human relations, "it is an organ of life, influenced by its surroundings, which, in turn, acts upon





Hans Scharoun. Interior de la Filarmonía, Berlín, 1963.  
Hans Scharoun. Interior of the Philharmonie, Berlin, 1963.

instauración del régimen nazi había forzado a que la mayor parte de sus colegas buscaran una nueva salida en la emigración, Gropius, Mies, Hilberseimer o Mendelsohn. Scharoun permaneció solo en Berlín, donde toda actividad profesional le fue suspendida y aún prohibida. Alejado de la realidad constructiva Scharoun, según sus propios términos, “recobra el hilo de su imaginación perdida”, soñando una arquitectura exaltada a través de una concepción del espacio fuertemente expresiva. Expresionismo que no persigue la invención de un lenguaje figurativo sino de un nuevo medio de comunicación, no un mundo cerrado de imágenes, sino una dinámica en la forma de presentarlas.

Sus acuarelas de esos años se tornan obsesivas, sólo dos temas se suceden en ellas en el transcurso de esos seis años; el templo y la ciudad, a menudo confundidos, en dibujos impregnados de un clima dramático.

En la posguerra dirige la Oficina Municipal de la Construcción y el Hábitat y tiene oportunidad de concretar lo que el urbanismo tiene para él de manifestación de la moral natural de la sociedad. Le lleva a centrar su interés en el proceso de creación, o más bien de recreación de esa moral. En la relación de tensión entre el hombre y el espacio dentro de la cual se efectúa el trabajo del arquitecto, tal como él lo concibe, el acto de construir se convierte en un acto moral. De alguna forma corresponde al arquitecto dirigir la influencia que ejerce sobre nosotros el espacio donde habitamos. Bajo esta óptica se entiende entonces por qué Scharoun estudia los proyectos siempre en relación con la unidad mayor del espacio urbano. Nociones tales como *Wohnzelle* (célula de habitación), *Wohngehöft* (parque de viviendas), *Schulschaft* (colectividad escolar) *Klassenwohnung* (escuela-casa), establecen una relación entre el modo de vida y el individuo, y precisan su concepción sobre la ciudad.

La realización de la Filarmonía de Berlín le fue encomendada a raíz de

it”. It has nothing to do with the limitation of the created world. The decisive requirement which emanates from the concept of “organic” is that the form of the object must not be determined from outside but sought from within the object itself, from which it will arise in a similar order to that which exists in Nature.

These ideal concepts of space pass then through the filter of the specific reflection and in the plane of plastic expression. They produce surprise, due to the consequences which Scharoun has extracted for their formalization. It is as if the Law of Construction in Space, directly deduced from these approaches, refused to be set up by means of the usual formulas.

During the dark years of inactivity and war, refuge was taken in the meditation of the spiritual meaning of Architecture, in projects and visions, but without any hope of execution. The establishment of the Nazi regime had forced the greater part of his colleagues to seek a new outlet in their emigration: Gropius, Mies, Hilberseimer or Mendelsohn. Scharoun remained alone in Berlin where all professional activity was suspended and even prohibited.

Far removed from the Constructive reality, Scharoun, according to his own terms, “recovered the line of his lost imagination”, by dreaming of an exalted architecture through a strongly expressive concept to space. It was Expressionism which did not pursue the invention of a figurative language, but of a new means of communication, not in a closed world of images, but in a dynamic one, in terms of the form of presenting them.

His watercolors of those years became obsessive and only two themes succeeded one another in the course of those six years: the temple and the city, often confused, in drawings impregnated with a dramatic climate.

In the post-war period, he directed the Municipal Construction and Habitat Office and had the opportunity of specifying what the urban development held for him in the way of manifestation of the natural morale of the society. It led him to center his interest on the process of creation, or rather recreation of that morale. In the relationship of tension between Man and Space, within which the architect’s work is carried out, just as he conceives it, the act of constructing becomes a moral act. In some ways, it corresponds to the architect to direct the influence it exercises on us onto the space in which we live. Under this view, it is understood then, why Scharoun studied the projects always in relation with the greater unit of urban space. Notions such as *Wohnzelle* (the call of the room), *Wohngehoft* (the set of homes), *Schulschaft* (scholastic collectivity) and *Klassenwohnung* (school-house), establish a relationship between the way of living and the individual and define his concept of the City.

The execution of the Philharmonie of Berlin was commissioned to him as a result of a contest which was carried out in 1956, and foreseen in another location. The new place selected, beside the Tiergarten park, did not make him modify his initial project.

Its origins, which should not be traced through the two unconstructed projects for the theatres of Mannheim and Kassel, lie perhaps in the sketches which he made in the insulation of his Berlin refuge, drawings in which Scharoun visualized vast public structures covered with light and crowds. In no place, apart from a building for worship, could these ideas be materialized better than in an area reserved for music.



42 un concurso que se desarrolló en 1956 y previsto en otro emplazamiento. El nuevo lugar escogido, al borde del parque Tiergarten, no le hizo modificar su proyecto inicial.

Sus orígenes, que no deben rastrearse a través de los dos proyectos no contruados para los teatros de Mannheim y Kassel, quizás estén en los croquis que realizó en el aislamiento de su refugio berlinés, bocetos en los que Scharoun visualiza vastas estructuras públicas cubiertas de luz y de multitudes. En ningún lugar, aparte de un edificio para el culto, se podrían materializar estas ideas mejor que en un recinto reservado a la música.

Ahora cuando el problema real es el de una sala de conciertos le permite incidir con resolución en la línea de la evolución del espacio musical, que va desde el lugar sagrado, al palacio y al teatro, para crear una sala para conciertos propia de nuestro tiempo y de nuestra sociedad. En la Filarmonía, frente a las salas que tan sólo representan una derivación de los espacios heredados, sin las servidumbres escenográficas, su propuesta consigue, lo que las propias palabras de Scharoun explican muy adecuadamente, lograr "una comunidad de personas afectadas y emocionadas".

El concepto del edificio no empieza, pues, con una fórmula previa, sino en el propio acontecimiento del concierto. "Me pregunto si existe alguna coincidencia en el hecho de que en cualquier lugar donde se improvisa música la gente se reúne en un círculo...". Se interrogaba Scharoun en una charla titulada *Musik im der Mittlepunkt*.

Hombre, espacio y música, están relacionados aquí de una nueva forma donde la manifestación musical toma absoluta primacía. La orquesta con su director están colocados en el centro óptico y espacial de la sala, no precisamente en el centro geométrico de la misma, pero sí como para poder estar rodeada totalmente por el público, subdividido en grupos que ya no hacen referencia a distintas clasificaciones sociales. Esta solución permite conservar a cada oyente

Now, when the real problem was a concert hall, it allowed him to resolutely influence the line of evolution of the musical space, which went from the sacred place, to the palace and to the theatre, to create a room for concerts, typical of our times and out society. In the Philharmonie, compared with halls which only represent a derivation of the inherited spaces, without the stage servitudes, his proposal achieved what Scharoun's own words very adequately explain, the attainment of "a community of affected and moved persons".

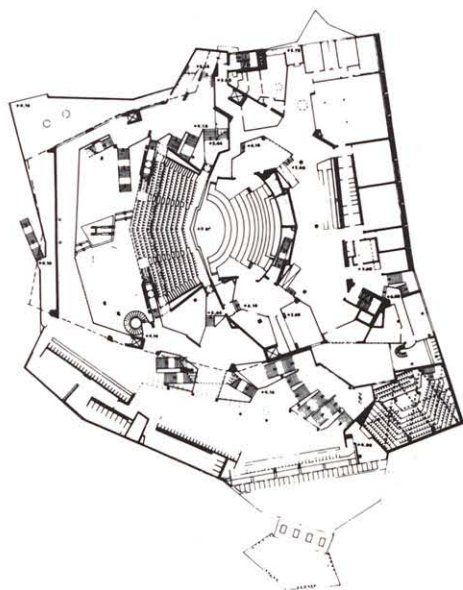
The concept of the building does not begin, then, with a priori formula, but in the very celebration of the concert. "I wonder if there is any coincidence in the fact that in any place where music is improvised, the people come together in a circle..." asked Scharoun in a talk entitled, "Musik im der Mittlepunkt".

Man, space and music are related here in a new way, where the musical manifestation takes on absolute importance. The Orchestra with its Director are placed in the optical and spacial center of the room, not precisely in the geometric center of it, but in such a way so as to be entirely surrounded by the audience, subdivided into groups which no longer make reference to different social classifications. This solution makes it possible to conserve for each listener in the room, despite its size, a certain intimate nature, necessary for the immediate and creative participation in the musical event. The execution of the musical work and the experience of it occurs in a place whose concept does not come from the aesthetic or formal, but from the event itself.

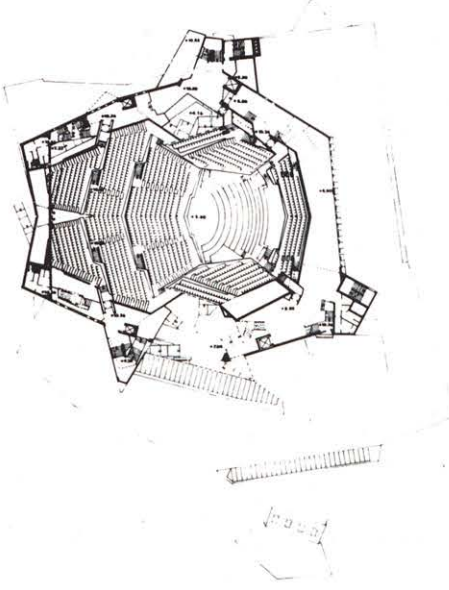
The brusque confrontation between the orchestra and the public, the latter of which is aligned in rows, does not exist. This abandoned arrangement gave way to a free and open musical community. Perhaps, for this reason, this work, in addition to being a testimony of the creative ability of its architect, represents more proof of the social spirit which his ideology demanded for the purposes of coexistence.

The space is always related to some purpose and to whomever penetrates it.

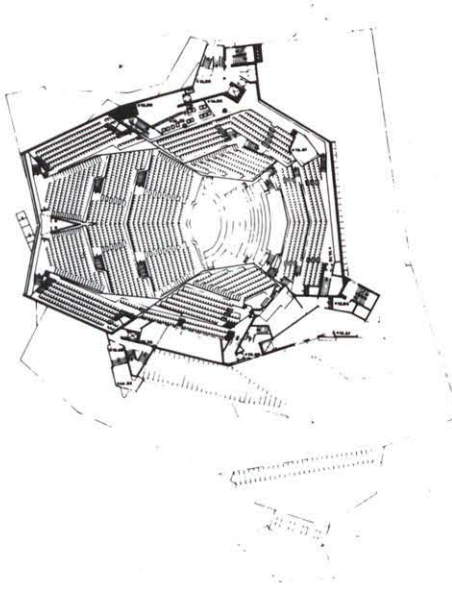
Hans Scharoun. Planta cota +4,16 - +6,08 m., Filarmonía, Berlín, 1963.  
Hans Scharoun. Floor plan level +4,16 - +6,08 m., Philharmonie, Berlin, 1963.



Planta cota +10,56 m.  
Floor plan level +10,56 m.



Planta cota +15,57 - +16,00 m.  
Floor plan level +15,57 - +16,00 m.





en la sala, a pesar de su extensión, un cierto carácter íntimo, necesario para la participación inmediata y creativa del acontecimiento musical. La ejecución de la obra musical y el vivir la misma, sucede en un lugar cuya concepción no parte de lo estético o formal, sino del acontecimiento en sí mismo.

El enfrentamiento brusco entre orquesta y público, alineado éste en filas, ya no existe, esta disposición abandonada cede paso a una libre y abierta comunidad musical, quizás por eso esta obra, además de ser un testimonio de la habilidad creadora de su arquitecto, representa una prueba más del espíritu social que su ideología demanda para la convivencia.

El espacio está siempre relacionado con algún fin y con quienes penetran en él, es una forma de conciencia y aquí como espacio para el esparcimiento debe estar impregnado del poder de evocación y del sentido del que está cargada la idea de recreo como tiempo libre y creador.

El edificio de Scharoun se basa esencialmente en la idea del "espacio central", en el modo de crear ese espacio a partir de la "esencia" de un paisaje y en función de determinadas necesidades sociales. En efecto el auditorio, situado sobre el vestíbulo principal, como espacio central condiciona tanto la disposición de los demás espacios y de los diferentes elementos constructivos como la forma del edificio.

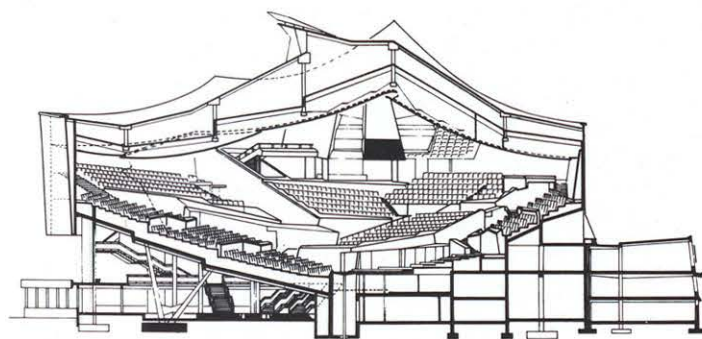
En el lenguaje expresionista de la Filarmonía no hay ni anarquía ni falta de lógica. Es de esa disciplina que preside el ordenamiento del todo y de las partes, de donde ha nacido el carácter más diferenciador de la obra de Scharoun, el gusto por la no evidencia del plan lo que le permite individualizar cada parte al quedar inserta en una jerarquía fundamental.

Todo esto puede llegar a explicar algunos aspectos de la arquitectura de Hans Scharoun y sin duda no va a sumar más mérito a la Filarmonía de Berlín que el constatar la vigencia de su planteamiento. Scharoun mismo no pretendería nada más respecto a su sala de conciertos. Dejémosle pues describírnosla:

"El espacio de la sala quiere recordar un paisaje. La sala simboliza un valle, en cuyo fondo está la orquesta, rodeada de "viñedos" superpuestos, escalonados. A este "paisaje terrestre" se le enfrenta el techo como un "paisaje celeste". En cuanto a su forma, resalta su aspecto de carpa, de tienda de campaña. Este carácter entoldado, es decir, convexo, encuentra justificación en las condiciones acústicas: se trata de esparcir, de repartir, difundir uniformemente la música por la sala con ayuda de las superficies convexas. El sonido no se emite desde una angostura de la sala, sino que emerge desde la profundidad, desde el centro de ella para dispersarse envolviendo enteramente al auditorio. Especial atención se prestó a conseguir un corto camino para el sonido entre la orquesta y las localidades más distantes en la sala. Las paredes de la sala no forman un solo plano, están "quebradas" y las limitaciones de los "viñedos" con sus diferentes inclinaciones y formas son útiles a la difusión del sonido. Esta solución ensayada aquí, es nueva y fue posible sólo gracias a los adelantos obtenidos en la investigación de la ciencia acústica".

*It is a form of conscience and here as a space for entertainment, it should be filled with the power of evocation and the meaning behind the idea that recreation is free and creative time.*

*The Scharoun building is essentially based on the idea of "central space" in the manner of creating that space as of the "essence" of a landscape and in terms of specific social needs. In fact, the auditorium, located in the main vestibule, as a central space, conditions both the arrangement of the other spaces and the different constructive elements as the shape of the building. In the Expressionist language of the Philharmonie, there is neither anarchy nor lack of logic. It is this discipline which presides over the arrangement of everything and the parts, from which the most differentiating character of Scharoun's work, the taste for the non-evident plan which make it possible to individualize each part as it is inserted into a fundamental hierarchy, is born.*



Hans Scharoun. Sección este, Filarmonía, Berlín, 1963.  
Hans Scharoun. East section, Philharmonie, Berlin, 1963.

All of this can help to explain several aspects of Hans Scharoun's architecture and, without a doubt, is not going to add further merit to Berlin's Filarmonia than that of its validity of approach. Scharoun himself did not pretend anything more in regard to his Concert Hall. Let us allow him to describe it to us:

*"The space of the room wants to remind us of the landscape. The room symbolizes the valley, in whose background is the orchestra, surrounded by superimposed, stepped "vineyards". This "terrestrial landscape" is confronted by the roof as the "celestial landscape". As regards its shape, its appearance as a big top stands out, it is a tent. This canopied, convex nature finds its justification in the acoustic conditions; the aim is to distribute, share, diffuse in a uniform manner, the music throughout the room with the help of convex surfaces. The sound is not emitted from the narrowness of the room, but emerges from the depths, from the center of it, in order to be dispersed, entirely enveloping the auditorium. Special attention is given to obtaining a short path for the sound between the orchestra and the most distant seats in the room. The walls of the room do not form single planes, they are "broken" and the limitations of the "vineyards" with their different inclinations and forms are useful to the diffusion of the sound. This solution tested here is new and was possible, only thanks to the advancements obtained in the research of acoustic science."*







## Algunos puntos de vista

FEDERICO SORIANO

El viajero contempla el mar de niebla. ¿Cuál es su rostro? ¿Hacia dónde dirige su mirada? Ha elegido un punto de vista elevado. Alzándose sobre el risco, adelantando ligeramente el peso de su cuerpo hacia adelante, observa unos retazos de nubes que parecen ordenarse del mismo modo que su alborotada cabellera. Sin embargo, hay una inmovilidad extraña que parece fijar la escena. Esta concentración visual nos hace fijar la vista en los detalles más insignificantes que quieren definir aquella perspectiva. Como si ellos nos fueran a dar la clave de tan extraño comportamiento. Su mirada evidentemente se dirige hacia adelante. Mira hacia el horizonte, hacia el frente. Observa el futuro, el paisaje que va a cruzar; del cual desconoce exactamente el borde de las cosas, reconoce tan sólo una difuminada silueta. En los retratos clásicos, o mejor en unas fotografías antiguas, las figuras nos dirigen sus ojos perplejos y asustados desde un pasado que los ha abandonado. En su mayoría ya han desaparecido. Pero los pensamientos que, en el mismo instante de sacar la fotografía cruzaron por sus cabezas siguen resonando, atrapados tal vez en los pigmentos, desde aquel tiempo anterior. El Ángel de la historia también vuelve la cabeza hacia atrás, hacia nosotros, mientras, irremediablemente, el tiempo lo empuja continuo hacia adelante. Los nadadores-constructivistas nadaban hacia adelante para que la piscina flotante se moviera hacia atrás.

El viajero de Friedrich mira hacia su destino. Por aquello del poema de Rilke “esto quiere decir Destino, estar enfrente, y nada más que eso y siempre enfrente” (*Las elegías de Duino*). Sólo los que han partido de la costa y tornan la vista atrás pueden ver el rostro de la estatua egipcia de la villa al borde del acantilado en Capri. Contempla su destino, pero nosotros no discernimos cuál es. Al no ver su rostro no podemos ver escritos en él pensamientos antiguos.

El viajero contempla el mar de piedra. El aire solidificado se ha posado sobre la tierra, pesadamente, conservando su color blanquecino. El viajero se ha sentado. Descansa un momento y mira. La superficie rugosa del terreno hace confundir las piedras del primer término con

Federico Soriano es arquitecto, profesor de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid y director y editor de *Arquitectura*. Su artículo “Bauen” fue publicado en el CUADERNO HANNES MEYER, 1926-1930, dirigido por el propio autor, en *Arquitectura*, 288. En este mismo número aparece publicado su artículo “Aprendiendo de A + P S.”, p. 52.

## Some Points of View

45

Translated by Deborah Gorman

The traveler contemplates the sea of fog. What does he look-like? Where does he direct his gaze? He has chosen an elevated point of view. Lifting himself over the cliff, lightly pushing the weight of his body forward, he sees some patches of clouds that seem to order themselves in the same way as his mussed hair. Nevertheless, there is a strange immobility that seems to fix the scene. This visual concentration makes us focus on the most insignificant details that want to define that perspective, as if they were going to give us the key to such strange behavior. His gaze is obviously directed forward; it looks towards the horizon, towards the front. He observes the future, the landscape he is going to cross, of which he does not know exactly the outline of things, but only recognizes a blurred silhouette. In classic portraits, or, better, in some old photographs, the figures direct their perplexed, land-startled eyes at us from a past that has abandoned them. Most of them have already disappeared. But the thoughts that, in the same moment of taking the photograph, crossed their minds continue resonating, trapped perhaps in the pigments from that earlier time. The Angel of history also turns its head back, towards us, while, irremediably, time pushes it continuously forward. The constructivist-swimmers swam forward so that the floating pool moved backwards.

Friedrich's traveler looks toward his destiny. Because of Rilke's poem “this means destiny, to be in front, and nothing more than that and always in front” (the *Duino elegies*). Only those who have departed from the coast and turn their view backward can see the front of the town's Egyptian statue at the cliff's edge in Capri. He contemplates his destiny but we don't discern what it is. Not seeing its face, we cannot see old thoughts written in it.

The traveler contemplates the sea of stone. The solidified air has settled heavily over the ground, maintaining its whitish color. The traveler has sat down, rests a moment and looks. The rough surface of the land confuses the stones in the foreground with the incomplete image of the Parthenon. This is, only in that moment, shadows. The traveler fixes his gaze outside of the photo's frame. Towards a place that we think we guess, but that nothing can affirm for us. The traveler also seems like another shadow, nothing more.

I think that he doesn't have to look. There is a piece of advice from Friedrich

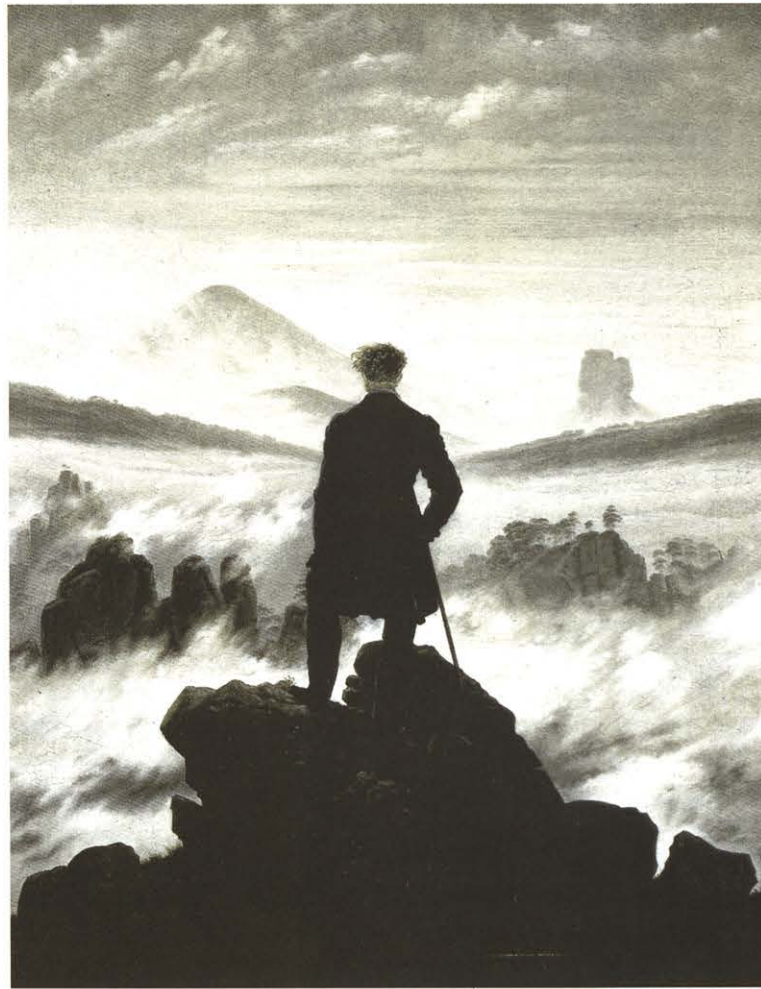
Federico Soriano is an architect, Design Professor at the Madrid School of Architecture and Director and Publisher of *Arquitectura*. His article, “Bauen”, was published in the *NOTEBOOK: HANNES MEYER, 1926-1930*, directed by the author himself, in *Arquitectura*, 288. In this same issue, his article, “Learning from A + P S.”, is published also on p. 52.



la imagen incompleta del Partenón. Éste es, tan sólo, en ese instante, sombras. El viajero fija su mirada fuera del encuadre de la foto. Hacia un lugar que creemos adivinar, pero que nada nos lo puede hacer afirmar. El viajero también parece otra sombra nada más. Pienso que no hace falta que mire. Existe un consejo de Friedrich a los jóvenes pintores que puede tener algo que ver con esta imagen: cerrar los ojos antes de pintar.

La mirada del viajero ha sido definida siempre como una visión romántica. El romántico no ve la verdad de las cosas. Su esencia real. Tampoco ve la verdad de lo que según el filósofo, existe detrás. Los objetos-ideas cuyas sombras es lo que percibimos en el mundo. No es, pues, una mirada realista, ni idealista. El romántico construye un mundo primitivo, que supone el más natural. Pero en el fondo, lo crea basándose en una convención que posee el mismo carácter intelectual que las que intentaba abolir. Se puede hablar así de una visión mentirosa. Es mentirosa por inexistente o irreal; en realidad por ser ilusoria. El Romántico-Moderno vuelve a ese casi no ver las cosas. Por ser romántico confía en usar un lenguaje personal y objetivo. Un lenguaje que no sea discursivo sino evocativo. La expresión natural, del buen salvaje. La expresión de sentimientos o ideas sin necesidad de culturas. Por ser moderno confía en aquel código internacional que, a fuerza de haber sido usado, se ha hecho inconsciente. Y la artificiosa simbología que lo dio origen, de puro familiar, se da por supuesto. La gente piensa en ello, también, naturalmente.

El viajero contempla ahora una superficie de tierra, vacía. Se ha transformado en una figura ambigua; no sabemos si tiene cuerpo, no sabemos si nos da la espalda. Aparece tranquilo y reposado. Ha perdido aquel ténue empuje que exhibía frente al mar de niebla. Casi al contrario, parece echarse ligeramente hacia atrás, precisamente lo que supone apoyar el peso del cuerpo en su pierna trasera. Vuelve a guardar distancia frente al mundo. Los objetos parecen haberse convertido, paralelamente, en fantasmas de sí mismos. Se yerguen sobre el horizonte con la misma impresión de desamparo que la figura transmite. El tiempo también parece solitario. El viajero sigue mirando hacia un punto fuera de la imagen. Ahora ya no podemos imaginar cuál es; ni si existe. El viajero no mira a nada. Más que observar un determinado paisaje, tiene la vista perdida.



Kaspar David Friedrich. El viajero contemplando el mar de niebla.  
Kaspar David Friedrich. *The traveler contemplating the sea of fog.*

to young painters that may have something to do with the image: close your eyes before painting.

The traveler's gaze has always been defined as a romantic vision. The romantic doesn't see the truth of things, their true essence, nor does he see the truth of what, according to the philosopher, exists behind. The object—ideas whose shadows are what we perceive in the world. It is not, then, a realistic gaze, nor an idealistic one. The romantic constructs a primitive world, which implies the most natural; but in the background, he creates it relying on a convention that has the same intellectual character as those he tried to abolish. One can speak thus of a deceptive vision. It is deceptive for being not-existent or unreal; in reality for being illusory. The Romantic-Modern returns to that almost

not to see things. Being a romantic, he is confident using a personal and objective language, a language that is not discursive, but rather evocative. The natural expression of the noble savage. The expression of feelings or ideas without the need for cultures. Being modern, he trusts in that international code that, by virtue of being used, has been made unconscious. And the artificial symbology that gave rise to it, being familiar, is assumed. People think about it also, naturally.

The traveller now contemplates an area of land, empty, he has become an ambiguous figure; we don't know if he has a body, we don't know if he turns his back on us. He appears to be calm and rested. He has lost that tenuous drive that he exhibited before the sea of fog. Almost to the contrary, he seems to lean back lightly, implying the support of the weight of his body on his back leg. He goes back to keeping a distance from the world. Objects seem to have turned, in a parallel fashion, into specters of themselves. They stand on the horizon with the same impression of abandonment that the figure transmits. The weather also seems solitary. The traveler continues looking toward a point outside of the picture. Now we already cannot imagine which it is; even if it exists. The traveler doesn't look at anything. More than looking at a determined landscape, he has lost his view.

The gaze of the critic is distant, while the gaze of the reader is near. The critic, or art, of architecture, constructs a landscape in which the objects of history and of the present arrange themselves before us according to a very



La mirada del crítico es lejana mientras que la mirada del lector es cercana. El crítico, de arte, de arquitectura, construye un paisaje en donde los objetos de la historia y del presente se disponen frente a nosotros según una muy calculada disposición; según su propia conveniencia. Es una mirada estática, quieta y libre. Para el crítico todo cobra la misma importancia. No ve una cosa mejor y el resto como fondo de ella. Todos los objetos se establecen homogéneamente sobre una superficie insólida. El perfil de las cosas pierde su rigor. Pierden corporeidad. Se desvanece la masa de sus cuerpos. Han quedado tan sólo figuras fantasmagóricas; un espectro incorpóreo compuesto sólo de luz; un reflejo que el crítico tiende a hacernos confundir con el objeto real. Proyectando sus pensamientos e ideologías sobre los objetos; claro, explica Ortega y Gasset, la distancia visual de esta visión es justo la inversa que su longitud geométrica; al fijarse en todo el campo visual homogéneamente, éste adquiere la condición de un vacío cóncavo, justamente el que acaba en el horizonte, pero que empieza en sus propios ojos. La atención en vez de proyectarse a lo lejos se ha retraído a lo más cercano.

Es curiosa la paradoja que se presenta con la mirada del crítico, la que más se imbrica con los objetos. Él mismo está dentro de su campo visual, forma parte del mundo criticado; la paja en el ojo ajeno. El lector, por el contrario, organiza su campo visual jerárquicamente, elige unos objetos sobre los que hace converger su mirada, dejando al resto como fondo neutro. Su mirada clasifica por estratos subjetivos, desde lo más cercano a lo más lejano. Impone, también a su manera, su personal orden y gusto. Pero ahora las formas aparecen claras en todos sus detalles. Ésta, una visión táctil, perfectamente definida, siente palpar todo el volumen de lo que ve. Siguiendo la misma descripción orteguiana, aquí el lector está fuera del mundo de los objetos. Los observa guardando una cierta distancia. El lector no necesita

calculated arrangement; according to their own convenience. It is a static gaze, quiet and free. For the critic everything has the same importance. He doesn't see one thing as better and the rest as the background of it. All of the objects are established homogeneously upon a surface that is not solid. The profile of things loses its accuracy. They lose corporeality. They make the mass of their bodies disappear. Only phantasmagorical figures remain; an incorporeal specter composed only of light: a reflection that the critic tends to make us confuse with the real object, projecting his thoughts and ideologies about the objects. Of course, explains Ortega y Gasset, the visual distance of this vision is just the inverse of its geometric longitude; on looking at nothing in the whole visual field homogeneously. This acquires the condition of a concave void, precisely that which comes to an end on the horizon but which begins in his own eyes. His attention, instead of projecting itself in the distance, has retreated to what is nearer. It is a curious paradox that is presented with the critic's gaze, that which overlaps most with objects. He himself is within his visual field, he forms a part of the criticized world: the blind spot. The reader, on the contrary, organizes his visual field hierarchically, chooses some objects on which to make his gaze converge, leaving the rest as a neutral ground. His gaze classifies by subjective strata, from

the closest to the most distant. He imposes, also in his own way, his personal order and details. His is a tactile vision, to be clear in all their details. This is a tactile vision, perfectly defined, that feels it touches all the volume of what he sees. Following the same Ortegian description, here the reader is outside the world of objects. He observes them, maintaining a certain distance. The reader doesn't need to overlap with what he reads.

The gaze of the creator is a foreshortening, a quick glance, a quick look from the corner of the eye. The creator eliminates those direct visions of which we have spoken, which create spaces or volumes, to remain only with the shafts

of light that break up all around, and which behave in a very different way. It is scientifically demonstrated that the distribution of the several and specialized visual cells is not homogeneous in the whole eye. As we focus on points in the front or to the sides, different cells will work. The level vision makes the visual plane lose depth, but without coming, as in distant vision, to construct planes of dematerialized shadows. Objects are atomized in such a way that, breaking up into a thousand



Mies van der Rohe ante la Acrópolis, Atenas, 1959.  
*Mies van der Rohe in front of the Acropolis, Athens, 1959.*



René Magritte, Bruselas, Bélgica, 1934.  
*René Magritte, Brussels, Belgium, 1934.*



48 imbricarse con lo que lee.

La mirada del creador es un escorzo, un vistazo rápido, una ojeada por el rabillo del ojo. El creador elimina aquellas visiones rectas de las que hemos hablado, que crean espacios o volúmenes, para quedarse tan sólo con los rayos que parten en derredor, y que se comportan de un modo muy distinto.

Científicamente se demuestra que la distribución de las diversas y especializadas células visuales no es homogénea en todo el globo ocular. Según enfocamos puntos al frente o a los laterales trabajarán distintas células. La visión rasante hace perder profundidad al plano visual, pero sin llegar como en la visión lejana, a construir planos de sombras desmaterializadas. Se atomizan los objetos de tal manera que, saltando en mil pedazos, no queda nada de ellos. Pierden forma, figura y trazas. Tan sólo conservan un "volumen" que parece no tener dimensiones. Es decir, conservan su corporeidad. Así escapamos de intentar distinguir en ellos formas reales, ideales o ilusorias. Lo interesante es que de esta manera percibimos su materia, de lo que están hechos, sin necesidad de influenciarnos por su forma aparente. Su aspecto se compone exclusivamente de sustancia, que no se presenta de forma continua. La realidad es una superficie de materia rugosa. En cierta manera, multitud de capas superficiales que construyen una naturaleza que se comporta como una esponja. La mirada rasante es la única que permite introducirse dentro de los pliegues de la realidad. Esta mirada también tiene una determinada distancia visual, que, evidentemente, debe ser negativa. Los objetos ya están dentro de la cabeza del propio sujeto. En vez de ver las cosas se ve el acto mismo de mirar. El propio sujeto se ve a sí mismo.

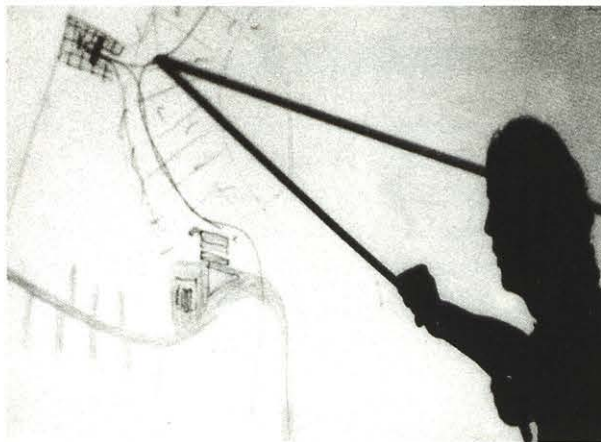
Ahora somos nosotros los que nos hemos colocado de espaldas, mirando un papel de niebla. El viajero se ha desvanecido de la imagen. En este instante comienza a desarrollar los mismos pensamientos que nosotros hemos seguido hasta el momento. Tan sólo su sombra se abalanza hacia el frente. Todos parecemos convivir en un estrecho espacio rasante. Su dedo expresionista, sobresaliendo del plano, deforma nuestro recuerdo de aquella imagen de la creación del hombre en la Capilla Sixtina.

Eduardo Belzunce es arquitecto y colaborador del estudio de Rafael Moneo. Su artículo "Un torbellino en una Naturaleza turbulenta" fue publicado en *Arquitectura* 288. "Ensayo" es una serie fotográfica que toma como pretexto la obra de Richard Serra *Cutting Device, Base Plate Measure* (Nueva York, 1969), según el montaje realizado por el artista para las salas del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en enero de 1992.

En la realización de visiones parciales de un objeto de dimensiones indeterminadas, desde puntos de vista distintos, muy próximos, y bajo una iluminación difusa de baja intensidad, encontramos como principal problema el de la limitada profundidad de campo. El camino a nuestro alcance para paliar esta carencia, es el empleo de un soporte de extraordinaria sensibilidad. (En este caso, película negativa pancromática de sensibilidad nominal 3200 ASA, forzada a 6400 ASA).

bits, nothing remains of them. They lose form, figure, and design. They only preserve a "volume" that seems not to have dimensions. That is, they preserve their corporeality. Thus, we escape from trying to distinguish in them real, ideal, or illusory forms. What is interesting is that in this way we perceive their matter, that of which they are made, without the need of influencing us by their apparent form. Their appearance is composed exclusively of substance, which does not present itself in a continuous way. Reality is a surface of rough matter. In a certain way, it is a multitude of superficial layers that construct a nature that behaves like a sponge. The level gaze is the only one that can be introduced within the folds of reality. This gaze also has a determinate visual distance which, obviously, must be negative. The objects are already inside the head of the subject himself. Instead of seeing things he sees the act of seeing itself. The subject sees himself.

Now we are the ones who have turned our backs, looking at a sheet of fog. The traveler has disappeared from the image. In this instant the same thoughts that we have followed us to this moment begin to develop. Only his shadow advances towards the front. We all seem to live in a narrow, level space. His expressionist finger, sticking out of the plane, deforms our memory of that image of the creation of man in the Sistine Chapel.



Rem Koolhaas, Barcelona, 1987.  
Rem Koolhaas, Barcelona, 1987.

Eduardo Belzunce is an architect and collaborator in the office of Rafael Moneo. His article "A Whirlwind Where Turbulence Is Normal" was published in *Arquitectura*, 288. "Essay" is a photographic series which takes as a pretext the work of Richard Serra *Cutting Device Base Plate Measure*, (New York, 1969), according to the arrangement made by the artist for the installation in the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía of Madrid in January of 1992.

In the execution of partial views of an object of undetermined dimensions, from different, but very close points of view, and under a diffused illumination of low intensity, we find as the main problem the limited depth of field. The path within our reach to soften this deficiency is the use of a support of extraordinary sensitivity. (In this case, a pancromatic negative film of nominal sensitivity 3200 ASA, forced to 6400 ASA).



Acerca del futuro sólo una cosa es cierta: que el árbol de la investigación tiene raíces bien fundadas que acceden a un terreno nuevo con cada cambio de estación, el tronco lo suficientemente robusto, capaz de soportar sobre su copa tanto crecimiento nuevo. El árbol de la investigación comenzó echando raíces fuertemente en el siglo XVII en el jardín europeo, ya que por aquel entonces no sólo era moral el investigar, sino que además se creía que el entendimiento de las curiosidades de la naturaleza conllevaba una obligación, la de llevar al florecimiento los nudos de crecimiento revelados por el entendimiento.

El florecimiento de este árbol, en términos de arquitectura, fue espectacular, ya que la investigación había alcanzado la capacidad de cambiar la apariencia natural de los materiales y de anticipar su acción en nuevas formas. Esto ocurrió en un tiempo en el que un árbol mucho mayor, pero de especie relacionada, el árbol del clasicismo, estaba disfrutando de un florecimiento tardío. La primera cosecha llegó durante los últimos años del árbol más viejo. De pronto el viejo árbol había producido en tres ramas diferentes un fruto excepcional, con un sabor seco y claro. Este fruto era la arquitectura neoclásica.

Los primeros frutos del árbol nuevo fueron los puentes de hierro y es a lo largo de esta misma rama, alimentada por raíces en silenciosa búsqueda, por la que la arquitectura continúa creciendo. El gigante caído del clasicismo todavía reside en el viejo huerto. Los hombres piensan largo y tendido en su fuerza pasada, en su legendaria longevidad, en su viejo suelo; ya que les dijeron que el antiguo árbol nunca dejó de producir.

Algunos trepan sobre el cercado y roban el polvo y las semillas secas, a las cuales no sólo dan nombre sino que además clasifican. Pero las semillas no crecerán de nuevo, pues la tierra ha alterado su naturaleza; es más, hay un sentimiento profundamente asentado, que no es bueno poner a prueba.

Sin embargo los trepadores del cerco están tentados porque el cultivo del árbol joven es arduo. Requiere esfuerzo y la cosecha a veces falla. Pero en buenos años bien trabajados el fruto es maravilloso y los mejores años aún están por llegar.

# ALISON & PETER SMITHSON

*Concerning the future, only one thing is certain: that the tree of enquiry has well-established roots reaching into new ground with each turn of the seasons, the trunk sturdy enough to support much new growth at its head.*

*The tree of enquiry started rooting strongly in the European garden in the seventeenth century, for by then it was not only moral to enquire but it was felt that understanding of the curiosities of nature carried with it an obligation to bring to a quality of flowering the nodes of growth revealed by understanding.*

*The flowering of this tree in terms of architecture was spectacular for enquiry had led to a capacity to change the seeming nature of materials and to anticipate their performance in new forms. This happened at a time when a much older tree, but one of related species, the tree of classicism, was enjoying a late flowering. The first crop came during the last good years of the older tree. The old tree had suddenly produced outstanding fruit with a dry, lucid taste: on three separate branches. This fruit was neo-classical architecture.*

*The first fruits from the new tree were the iron bridges and it is along the same branch, nourished by the still-searching roots, that architecture continues to grow. The fallen giant of classicism still rests in the old orchard. Men think longingly of its past strength, its legendary longevity, its old soil; for they have been told the antique tree never failed to bear.*

*Some climb over the fence and steal the dust and dry seeds; these they sort and give names to. But the seeds will not grow again for the soil has altered its nature; furthermore there is a deep-seated feeling that is not right to try. But the fence climbers are tempted because the cultivation of the younger tree is arduous. It demands effort and the crop sometimes fails. But in good years, well-husbanded, the new fruit is wonderful and the best years are still to come.*





Foto: F. Soriano.





Foto: E. Tuñón.



Foto: F. Soriano.



Foto: F. Soriano.

### **St. Hilda College, Garden Building.**

Emplazamiento. *Location.*  
**St. Hilda College. Oxford.**

Arquitectos. *Architects.*  
**Alison & Peter Smithson.**

Ingenieros de estructuras. *Structural engineers.*  
**Ove Arup & Partners.**

Fecha. *Date.*  
**1967-1970.**

Bibliografía. *Bibliography.*  
 A + PS "St. Hilda's", en *A.D.* October 1968.  
 Robin Middleton. "Pursuit of Ordinarity: Garden Building, St. Hilda's, Oxford", en *A.D.* February 1971.  
 A + PS. "Signs of Occupancy" en *A.D.* February 1972.  
 PS. "House with Two Gables", en *The Japan Architect*, December 1977.  
 "The Shift", en *Architectural Monographs* 7, London. Academy Editions, 1982.  
 Marco Vidotto. *A + P Smithson*. Genova, Sagep editrice, 1991.



## Aprendiendo de A & P. S.

FEDERICO SORIANO

Pensamos que asistimos a tiempos nuevos. El campo se presenta ante nosotros limpio y despejado; podemos recorrerlo en cualquier dirección. No hay en él ni un solo interés, ni un objeto, ni un único camino o lenguaje. Lueven ideas sobre cualquier punto.

Las lecturas, como pertenecientes al mismo juego de escalas, también son diversas y a menudo contradictorias. Se escriben textos que quieren centrarse en esta dispersión meditándola como fruto de la crisis de las utopías y la imposibilidad de teorías sustitutorias permanentes. Y puede que se publiquen junto a opiniones opuestas. Solo parece posible describir el panorama a través de colecciones de ensayos, y de un índice de temas y referencias entrecruzadas.

Lo original se destaca como un valor de lo actual. En el campo indiferenciado cada artista necesita encontrar unos rasgos nuevos que le diferencien del resto y le concreten sobre el fondo. Lejos quedan las referencias a los prototipos iniciales de las vanguardias.

Sin embargo seguimos inmersos dentro del Movimiento Moderno. La crisis moderna no es producto tan solo de cuestiones estilísticas, juzgadas como tales ya superadas. Fueron principalmente decisiones éticas bajo las cuales seguimos hoy inmersos. A las que todavía estamos respondiendo.

Este campo vacío donde nos encontramos es aquel territorio que las vanguardias predijeron y buscaron. No se indagaba, sin más, eliminar la exclusividad de la obra de arte, sino más bien la elevación de cualquier objeto a la categoría de lenguaje artístico. La artísticidad moderna pone en crisis, en cada acción, su propia existencia y su propia historia.

Nosotros seguimos manteniendo una visión moderna de los objetos y de las ideas. La ampliación del concepto de arte a cualquier estrato no hace sino corroborar que lo importante no es ya que un objeto sea relevante en sí sino que alguien lo considere de tal manera.

Los ojos que ven la masa de los esclavos de Miguel Ángel o los pliegues de las estatuas del Partenón son ojos modernos. Los ojos de sus creadores o admiradores hace tiempo que desaparecieron o se perdieron. Cualquier visión que mantengamos es de hecho enfocada desde una perspectiva moderna. Estamos aún cobijados bajo la sombra de ese árbol, ahora más duro.

La definición de las cosas no pasa necesariamente por una descripción pautada de las mismas. Visiones laterales, diarios escritos, aspectos contingentes, memorias constructivas van a hablarnos desde bordes distintos sobre el mismo punto de atención. La descripción de la ciudad también está en sus anuncios o en los billetes de sus autobuses.

Interesa fijarse en unos arquitectos fieles al desarrollo continuado, a la

## Learning from A & P. S.

Translated by Christopher Emsden

We think that we live in new times. The field before us appears clean and clear; we can move in any direction. There is no single interest nor object in it, no single road nor language. Ideas rain down at every point.

Interpretations, as parts of the same shifting scales, are also diverse and often contradictory. Texts are written which aim to concentrate on this dispersion, conceiving it as the fruit of the crisis of utopias and the impossibility of substituting any permanent theories. They are, on occasion, published next to opposed opinions.

The only way it appears possible to describe the panorama is by means of collections of essays, replete with an index and cross-references.

The original is distinguished as a value of the real. In the undifferentiated field, each artist needs to find some new features which will differentiate her or him from the rest, and will define her or him against the background. Any remote references to the initial prototypes of the vanguards remain far away. Nonetheless, we remain immersed in the Modern Movement. The modern crisis is not only a product of stylistic questions, to be judged like those already overcome. They were mainly ethical decisions, in which we remain immersed today, and to which we are still responding.

This empty field where we find ourselves is that territory which the vanguard predicted and sought. Their investigations did not so much lead to the elimination of the exclusivity of the work of art, as it did to the elevation of any object to the category of artistic language. It is in the aptitude of modern art to put in crisis, with every step, its own existence and its own history. We continue maintaining a modern way of looking at objects and at ideas. The expansion of the concept of art to include any stratum only confirms that what is important is no longer that an object be relevant in itself, but rather that someone consider it in such a manner.

The eyes that see the crowd of slaves by Michelangelo, or the curves and folds of the Parthenon statues, are modern eyes. It has been some time since the eyes of their creators or their audiences disappeared or were lost. Any vision that we maintain, in fact, finds its focus in a modern perspective. We are still sheltered under the shadow of that tree, now more mature.

The definition of things does not necessarily pass through a step-by-step description of them. Lateral views, written diaries, contingent aspects, constructive memories, all will talk to us, from various and distinct sides, on the same point of attention. Likewise, the description of the city is in its advertisements, or in its bus tickets.

It would be interesting to concentrate on some architects who are faithful to the continuing—at the same time as critical—development of the Modern Movement, architects who are convinced of the robust force of that seed. It

Federico Soriano es arquitecto, profesor de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid y director y editor de *Arquitectura*. Su artículo "Bauen" fue publicado en el CUADERNO HANNES MEYER 1926-1930, dirigido por el propio autor, en *Arquitectura*, 288. En este mismo número aparece publicado su artículo "Algunos puntos de vista", p. 45.

Federico Soriano is an architect, Design Professor at the Madrid School of Architecture and Director and Publisher of *Arquitectura*. His article, "Bauen", was published in the NOTEBOOK: HANNES MEYER, 1926-1930, directed by the author himself, in *Arquitectura*, 288. In this same issue, his article, "Some Points of View", is published also on p. 45.



vez que crítico, del Movimiento Moderno. Convencidos de la robustez de aquella semilla. No hace falta recurrir, pues, a recuperaciones de reglas de composición que como muletas equilibren posibles defectos al objeto. Dentro existen las necesarias, y propias, refinadas respuestas íntegras.

Elegidos un marco y unas reglas, cualquier solución es, en el fondo, indiferente. El interés no se presenta en los resultados, ni siquiera en el proceso. Cualquier marco o reglas son válidos de por sí. Hay que elegir los bordes entre los cuales puede maniobrase. Eliminamos valor al estilo.

La arquitectura se construye en base a obsesiones. Cualquier idea de arquitectura es un mecanismo inmaterial que necesita de las obsesiones del arquitecto para construirse. La persistencia de cualquier idea viene también del apoyo en otras anteriores. Y una vez resuelto el dilema, y construida una obra correcta, no necesita volver a repetirse.

Una descripción de los rasgos relevantes del edificio de St. Hilda, en Oxford, nos proporciona una lista de características propias de la arquitectura moderna ortodoxa: vaciado de las esquinas, supresión del cuerpo basamental por un simple apoyo sobre el plano abstracto, no hay cornisa ni coronación, cubierta plana, el uso del prefabricado, explícita construcción, el ornato como esgrafiado...

La correspondencia con lo clásico se deja reposar en el dibujo como sistema descriptivo de la fachada. Hay algo en estos alzados cuando los vemos representados a línea, que pueden hacerlos aparecer como parte de un sistema abstracto de líneas universales, una trama en la que también podría incluirse los de los edificios adyacentes.

Es fruto del equilibrio entre lo abstracto y lo concreto. La perspectiva moderna de las cosas nos hace que leamos lo clásico como lo abstracto y lo moderno como lo concreto.

Frente a la divergencia planteada por la rama italiana con la anexión de la analogía o las preexistencias, consideradas como las muletas compositivas añadidas, sus construcciones se incrustan en la realidad jugando en un plano de igualdad. No deben subordinarse como aquellas no se subordinaron. O deben hacerlo del mismo modo a como se hizo. Así permanecen con la misma natural dignidad que un edificio clásico que no juegue solamente en el campo de la figuración. También permanecen seguras porque se consideran a sí mismas íntegras.

Existe una ética propia del edificio que proviene de su propia verdad constructiva, entendida no solo materialmente. Cuando Vitrubio habla de simetría piensa en los mismos términos. Los Smithson creen que las leyes modernas de verdad y autenticidad, tanto constructiva o estructural como proyectual, poseen esa capacidad de imprimir integridad a un objeto y que ella se refleje al exterior con una dignidad equiparable a aquellos frutos honrosos del árbol clásico.

Pero también cualquier conjunto de leyes puede responder de la misma manera porque ellas modelan una determinada verdad. En realidad ningún objeto posee en sí valores éticos. Los adquieren por simpatía con la actitud del arquitecto.

La obra de A & P Smithson siempre despierta comentarios contundentes. Incluso en mayor medida que otros arquitectos cuyo propósito es ser permanentemente provocadores. Algo tiene que ver con exigir esta actitud moral en la toma de decisiones formales. Algo tiene que ver con la misma dignidad manifiesta que mantienen. Si el resultado es en cierta medida indiferente también lo es si es feo o bonito. No existen en ellos juicios de gusto o modas sino juicios de valor solamente.

would not be necessary, then, to resort or appeal to the recuperations of compositional rules which, like crutches, support and even out possible defects of the object. Instead, we would look inside for the existence of necessary, appropriate, refined and whole answers.

Once a framework and some rules have been chosen, any solution is ultimately indifferent. It is not the results which are interesting, nor even the process. Any framework or rules are valid of and by themselves. One has to choose the horizons between which one can manoeuvre. We bracket and subtract value from style.

Architecture, at bottom, is built by obsessions. An architectural idea is an immaterial mechanism which, in order to be constructed, needs the obsessions of the architect. The persistence of any idea also derives its support from other, earlier ideas. And, once a dilemma is resolved, and once a precise work constructed, there is no need to go back and repeat oneself. A description of the relevant features of the St. Hilda Building, Oxford, offers us a list of the characteristics belonging to orthodox modern architecture: hollowed-out corners, elision of the body of the base in favour of a simple support on the abstract plane, no cornices nor crowns, a flat roof, the use of prefabricated and explicit construction, ornament as etching...

The correspondence with the classical allows itself to settle in the drawing as the descriptive system of the facade. There is something in these elevations when we see them represented in lines, something which can make them appear as part of an abstract system of universal lines, a patterned weave, in which the adjacent buildings can also be included.

It is the fruit of an equilibrium between the abstract and the concrete. The modern perspective of things makes us read the classic as the abstract, and the modern as the concrete.

Compared to the divergence proposed by the Italian tendency towards the annexation of analogy and the pre-existent, considered as added compositional props, their constructions graft themselves on to reality, moving in a level plane of equality. They ought not to subordinate themselves like those did not subordinate themselves; or, alternatively, they ought to do so, and in the same manner as how those others did. Thus they endure with the same natural dignity as a classical building which does not operate only in the field of figuration. They also ensure their endurance because they consider themselves whole.

The building has its own ethic, which comes from its own constructive truth, understood not in material terms alone. When Vitruvius spoke of symmetry, he was thinking in the same terms. The Smithsons believe that, in constructive and structural dimensions no less than those of design, the modern laws of truth and authenticity possesses that capacity of imparting integrity to an object, an integrity reflected on the outside with a dignity equivalent to those honourable fruits of the classical tree.

Yet any set of laws can also respond in the same manner, because they model a particular, given truth. In reality, no object possesses in itself any ethical values; objects acquire them through sympathy with the attitude of the architect.

The works of Alison and Peter Smithson always evoke contusively forceful commentaries, even more than the works of other architects whose intention is to be permanently provocative. This has something to do with their demanding of this moral attitude in the taking of formal decisions. It has something to do with just this manifest dignity that these works maintain. If the result is, in a certain measure, indifferent, it remains so whether it is ugly or beautiful. There are no judgments of taste or style in them, but rather judgments of value only.





### **Robin Hood Gardens.**

Emplazamiento. *Location.*  
**Robin Hood Lane, Tower Hamlets. London.**

Arquitectos. *Architects.*  
**Alison & Peter Smithson.**

Ingenieros de estructuras. *Structural engineers.*  
**Ove Arup & Partners.**

Fecha. *Date.*  
**1966-1970.**

Bibliografía. *Bibliography.*  
 A + PS "Building on sites ringed with motorways to make them tolerable for family life: Robin Hood Lane", en A.R. September 1970.  
 Peter Eisenman "Robin Hood Gardens, London E.14", en A.D. September 1972.  
 PS. "House with Two Gantries", en *The Japan Architect*, December 1977.  
 "The Shift". *Architectural Monographs* 7. London, Academy Editions, 1982.  
 Marco Vidotto. *A + P Smithson*. Genova, Sagep editrice, 1991.







Fotos: E. Tufi3n.



## Alison & Peter Smithson

SÖREN THURELL

Traducido por Natalia Lumbreras

A principios de los años cincuenta, Alison y Peter Smithson ganaron el concurso de la Escuela Secundaria de Hunstanton en Norfolk, Inglaterra. Estaban recién casados y acababan de terminar sus estudios de arquitectura. El esquema propuesto era un ejercicio radical en el espíritu purista de Mies Van der Rohe y su consistente realización conmocionó al *establishment* arquitectónico de la época. Construcciones visibles de acero, superficies de fábrica de ladrillo visto y simples volúmenes ortogonales dieron una clara expresión de arquitectura mecánica al edificio, caracterizado por su solidez, consistencia y su carácter anónimo de producto masificado.

Las ideas-esquema proliferaron de manera incesante. Únicamente una minoría de éstas dieron lugar a la construcción de edificios. Ahora es posible acceder a esta obra a través de las revisiones realizadas por los arquitectos Marco Vidotto y Augusto Mazzini. En primer lugar se trata de una exposición que está viajando a diferentes lugares del mundo y junto con ella el libro *A + P Smithson. Pensieri, progetti e frammenti fino al 1990*. No se trata de un mero catálogo de una exposición; hasta la fecha es probablemente la exposición más completa de sus edificios y proyectos y ofrece además una lista completa de las obras escritas por y sobre los dos arquitectos. Lo único que falta para considerarlo una obra ejemplar es su traducción al inglés.

De todo este material está claro que, lo que en un principio podía ser considerado como un crudo ejercicio de estilo, tenía ambiciones mucho mayores que aspiraba a una mayor independencia. De hecho, lo que los Smithson intentaron con sus paráfrasis fue un examen crítico del posible uso de las desnudas construcciones de Mies. A través de los años esta investigación ha adoptado expresiones ricas y variadas. Lo que es importante al mismo tiempo y peculiar es que gran parte de esta actividad se ha producido bajo la forma de exposiciones, libros, panfletos y artículos.

La actividad verbal no parece haber sido una forma de expresión enteramente voluntaria. Este hecho se encuentra ilustrado por la afirmación de Alison Smithson, después de diez años sin encargos sustanciales, de que "el arquitecto se siente como un hombre sin brazos y prácticamente sin identidad si no puede construir", algo sobre lo que meditar en estos tiempos en que la totalidad de la profesión en muchos países afronta la perspectiva de una disminución duradera de las labores arquitectónicas.

El lenguaje no suele ser el medio natural de expresión entre los arquitectos. Cuando se utiliza queda a menudo restringido a la retórica sin contenido y que en el peor de los casos se contradice directamente con los propios edificios. *Without Rhetoric* [Sin retórica] es el significativo título de uno de los libros de la pareja de los Smithson e indudablemente sus escritos no habrían constituido una parte tan importante de su actividad si no hubiesen sido adaptados para transmitir sus intenciones y actitudes de un modo que complementara lo que deseaban decir en sus edificios.

Sören Thurell es arquitecto e investigador de teoría de la arquitectura en la Escuela de Arquitectura del Royal Institute of Technology, Estocolmo.

## Alison & Peter Smithson

In the beginning of the fifties Alison and Peter Smithson won the competition of the Hunstanton Secondary School in Norfolk in England. They were newly married and had just finished their architectural education. The proposed scheme was a radical exercise in the puristic spirit of Mies van der Rohe and its consistent realization stirred the architectural establishment at the time. Visible steel constructions, raw brick surfaces and simple orthogonal volumes gave a clear expression of machine architecture to the building, characterized by matter-of-factness, consistency and mass produced anonymity.

A wealth of idea-schemes have followed in a ceaseless stream. Only a minor number of these have led to the erection of buildings. This oeuvre is now accessible through the overviews of the architects, Marco Vidotto and Augusto Mazzini. Primarily, it is a question of an exhibition which slowly drifted from Rome via the Museum of Sketches in Lund towards the Academy of Fine Arts, Stockholm, then on via Istanbul and Ankara back to Europe. Together with it goes the book, *A + P Smithson, Pensieri, progetti e frammenti fino al 1990*, which is considerably more than an exhibition catalogue. To date it is the most complete exposition of their buildings and projects; and furthermore, it is provided with lists of most of what has been written by and about the two architects. The only thing missing to make it a standard work is a translation into English.

From all this material it is clear that what in the beginning could possibly have been seen as a crude style exercise, had ambitions with a further aiming towards a greater independence. As a matter of fact, what the Smithsons intended with their paraphrases was a critical examination of what Mies naked constructions could be used for. Through the years, this investigation has taken increasingly richer and varying expressions. What is both important and particular is that so much of this activity has been in the form of exhibitions, books, pamphlets and articles.

The verbal activity does not seem to have been an entirely voluntary way. This is illustrated by Alison Smithson's statement after ten years without substantial commissions, that "the architect feels as a man without arms and almost without identity if he cannot build", something to be pondered upon in these times when the entire profession is facing the perspective of a long-lasting drain of building tasks.

Language is usually not a natural means of expression among architects. When used, it often is restricted to rhetorics without content and which in the worst cases is directly contradicted by the buildings themselves. Without Rhetoric is the significant title of one of the books by the Smithson couple and undoubtedly their writing would not have been such an important part of their activity had it not been suited to transmit their intentions and attitudes in a way which complements what they wish to say in their buildings.

Sören Thurell is architect and researcher of architectural theory at the School of Architecture at the Royal Institute of Technology, Stockholm.



De hecho, una comparación entre las palabras, las imágenes y la obra construida es gratificante, dado que ilustra cómo expresamos y ordenamos nuestras experiencias de diversas maneras. Pero también es revelador. Las interpretaciones que hacen comprensibles los signos presumen una serie de convenciones que fácilmente nos ciegan ante aquello que unifica y puede ofrecer nuevas posibilidades. De este modo no percibimos que construimos con palabras de un modo muy similar a cómo construimos con ladrillos, aperturas o elementos constructivos grandes o pequeños... Asimismo no nos damos cuenta de que nos hemos acostumbrado a observar lo construido exclusivamente como una recopilación de objetos inanimados, sin percibir las relaciones en forma de distancias, influencias, movimiento y dinámicas que tienen en común con un modo de expresión lingüístico.

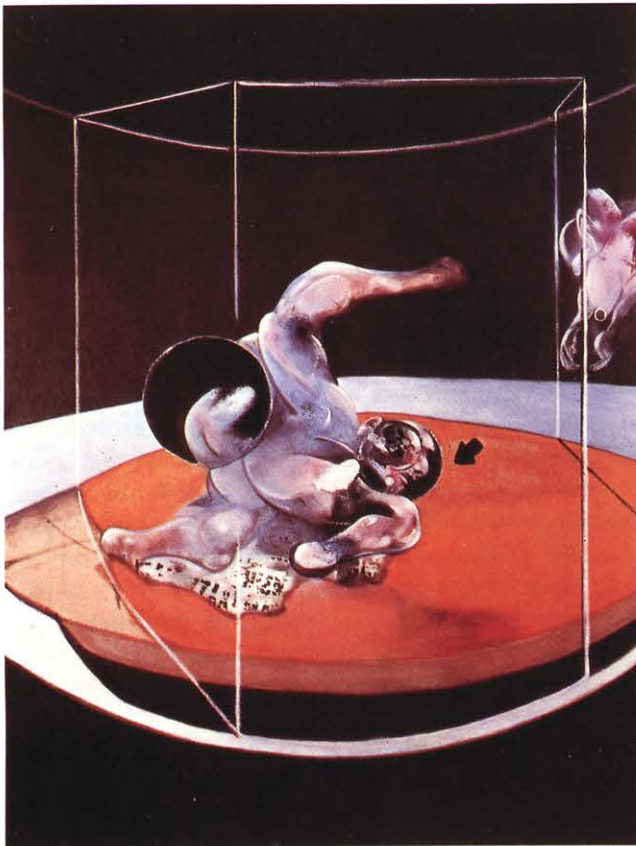
Este conjunto de dificultades para entender lo que esencialmente constituye lo construido puede probablemente resumirse en cómo percibimos la relación entre lo abstracto y lo concreto. El acuerdo de hacer una distinción clara entre ellos me parece particularmente obvio en este área donde lo construido es normalmente observado como representado a través de lo concreto. Considerando esta simplificación, que incluso algunos arquitectos suscriben, puede explicarse en parte la pobreza inherente a la arquitectura moderna.

Las dificultades y malentendidos que surgen no son exclusivos de la arquitectura. Cuando los Smithson etiquetaron su investigación con posibles expresiones como *nuevo brutalismo* fue recibido como un concepto tan

As a matter of fact, a comparison between words, images and the built form is rewarding, since it illustrates how we signify and order our experiences in varying ways. But it is also revealing. The interpretations which make the signs understandable presume conventions which easily blind us to that which unites and which can reveal new possibilities. Thus, we do not perceive that we build with words very much in the same way that we build with bricks, openings, and larger or smaller building elements. Similarly, we do not see that we have become accustomed to regarding the built exclusively as a compilation of soulless objects without perceiving their relations in the form of distances, influences, movements and dynamics which they have in common with a linguistic way of expression.

This field of difficulties to understand what essentially constitutes the built may perhaps be summarized in how we perceive the relation between the abstract and the concrete. The convention to make a sharp distinction between them seems to me particularly obvious in this area where the built is usually regarded as represented through the concrete. This simplification of view, to which quite a few architects subscribe, may explain something of the poverty which adheres to modern architecture.

The difficulties and misunderstandings which arise are not unique to architecture. When the Smithsons labelled their investigation of possible expressions as new brutalism it was received as an equally forceful and missed concept as the brutality of fact which the painter Francis Bacon refers to in his conversation with David Silvester. With a simple comparison it could be argued that what is aimed at is contained in the saying "to call a spade a spade". Of course, it is not the use of a blunt designation which is coarse, but the use of the spade itself. When Bacon depicts the naked reality which he can see hidden in the conventionally perceived object, he can argue in a similar way that it should not be this act of sincerity which should disturb the spectator, but the cruel reality which is concerned.

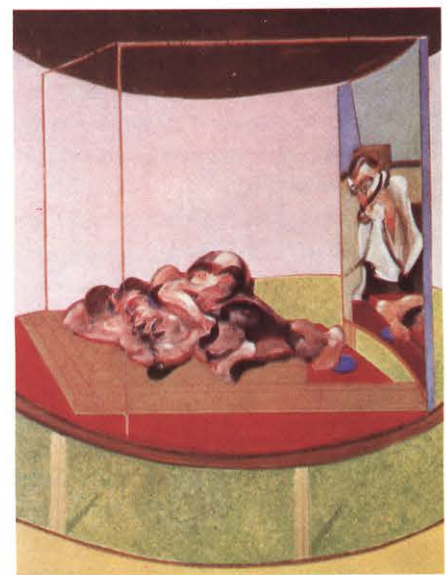


Francis Bacon, *Figura en movimiento*, 1976.  
Francis Bacon, *Figure in motion*, 1976.

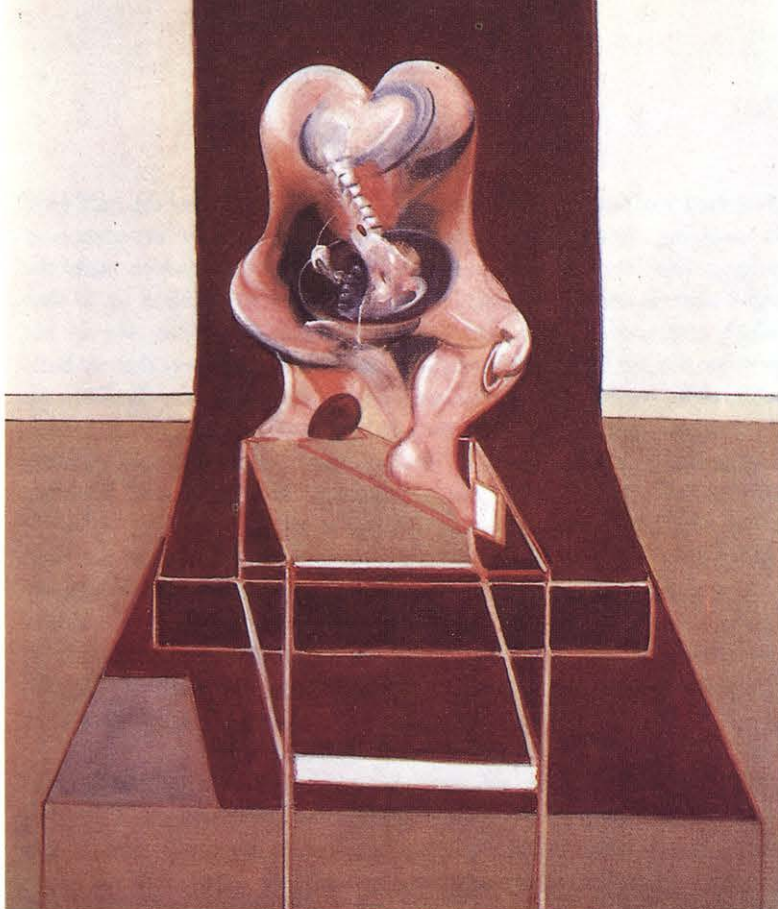
Francis Bacon, fragmento del tríptico *Estudios del cuerpo humano*, 1979.  
Francis Bacon, *fragment of triptych Studies of the Human Body*, 1979.



Francis Bacon, fragmento del tríptico inspirado en el poema de T. S. Eliot *Sweeney Agonistes*, 1967.  
Francis Bacon, *fragment of triptych inspired by the poem Sweeney Agonistes by T. S. Eliot*, 1967.







Francis Bacon, fragmento del tríptico inspirado en *La Orestíada* de Esquilo, 1981.  
Francis Bacon, fragment of triptych inspired in *Orestes* by Aeschylus, 1981.

vigoroso y erróneo, como la brutalidad del hecho a la que se refiere el pintor Francis Bacon en su conversación con David Silvester. Con una simple comparación podría argumentarse que lo que se pretende expresar está contenido en el dicho "llamar una pala a una pala". Por supuesto no es el uso de una tosca designación que resulta grosera, sino el uso de la pala misma. Cuando Bacon representa la cruda realidad que ve oculta en el objeto convencionalmente percibido, puede argumentar de un modo similar que no debería ser este acto de sinceridad lo que perturbara al espectador, sino la cruel realidad que subyace.

En el campo de la construcción, los Smithson alegan que el contacto del hombre con los significados de los objetos ha llegado a ser tan tenue que las cosas más burdas pueden ser dichas y hechas dentro de la arquitectura sin que nadie reaccione o se dé siquiera cuenta de ello. Pero esta insensibilidad no es sólo una cuestión de anomalías comúnmente aceptadas sino que es principalmente una cuestión de posibilidades que no se toman en cuenta, como el gusto por ver cómo algo ha sido producido, construido, puesto en su contexto y utilizado.

Resulta sorprendente que tales aspectos parezcan estar tan separados de la forma y la materia. Desde esta perspectiva la atención se dirige principalmente al proceso mismo en el que está involucrado el objeto. Con frecuencia esto adopta la forma de un descubrimiento. Cuando Bacon pinta trata de hacerlo sin intenciones, de este modo su cuadro parece surgir por sí solo independientemente del modo en que ha tratado el motivo. Este método de trabajo es raramente utilizado en la arquitectura; los Smithson aluden a las cavilaciones de Louis Kahn ante la imagen que descubre cuando se ha permitido que la casa crezca desde su interior. Durante el desarrollo posterior de su enfoque los Smithson se inspiraron en la tradición del *objet trouvé* de la pintura inglesa contemporánea. Por consiguiente, su arquitectura siempre modernística está claramente asociada a tradiciones constructivas vernáculas, que a menudo se

In the field of building the Smithsons claim that man's contact with the meanings of objects has become so attenuated that the coarsest things can be said and done within architecture without anybody reacting or even noticing it. But this insensitivity is not only a question of anomalies which are accepted; it is primarily a question of possibilities which are not cared for, the joy of seeing how something has been produced, put together, and is being put into a context and used.

It is striking that such aspects seem to be quite separated from form and material themselves. With this kind of perspective, the attention is directed primarily on the process itself in which the object is involved. Often this takes the shape of a discovery. When Bacon paints he tries to work without intentions, whereby his picture seems to arise all by itself out of his treatment of the motif. This working method is a seldom used possibility within architecture; the Smithsons mention the wonder of Louis Kahn when he draws the elevations of a house which has been allowed to develop from within itself. During the further development of their approach, the Smithsons were strongly inspired by the *objet trouvé* tradition in contemporary English painting. Accordingly, their constantly modernistic architecture is clearly associated with vernacular building traditions, what is often called a back-yard architecture, or even in a more distant past to primitive conceptions of shelter, the simple hut, the semantic associations of the place to heaven, earth, hearth, materiality, but also myths and imaginations. In all the richness of associations, commentaries and digressions which is their fertile ground, the Smithsons never degenerate into simplifying explanations. It is characteristic that what most often and best accompanies the presentation of their ideas and projects are their own texts. These move in the borderline between prose and poetry and may occasionally touch on the absurd. Their commentary on the sketches of Louis Kahn from 1954, on a house for de Vore, weaves delicately as a spider's web:

Did we then feel it as temple, and temple as empty, and empty as barn, and barn as tree? The Kahn house of brick columns was a brutalist place for the intellect... not barn... not temple... free of the wheel of seasonal labour... free of gods or ritual... Before this house design bricks had been unthinkable... and still were (even still are), but there and only here bricks became a brutalist tool.

Through their way of being (which reflects the architects) buildings may speak of how they are composed; they invite use, transmit the discovery of new uses, contribute to communication with other people, to encounters, to wonder. How is this possible? The house is like a tree which becomes covered with leaves; without them a sparse construction of branches in an empty space, and with them a thickening mass, a volume. Somewhere in between we find the layering of lattice upon other lattices, half transparent, half impenetrable. Or ramps, bridges, inserted between rows of rooms, or stairs between the surfaces of the façades. The changes of circumstances, the permanence of columns, the strong concentration of reflection turned inwards and the joy and exuberance directed outwardly. Can you read, can you perceive all this around you and within yourself?

Take the stair or the ramp to the plaza at The Economist and wrap with the walls of the buildings, feel detached from the surrounding traffic noise and still close by. Feel the floor of the place, in even rows of Portland stone slabs—porous, self-cleaning, ageing slowly and creeping like a wild vine upon the columns and spandrels of the façades. Watch another walker, John Steed on his way to meet Emma Peel, as you could imagine if you were a Londoner. Did he steal his way from the back or she down one of the narrow



ha llamado arquitectura de "patio trasero", o, incluso en un pasado más remoto, a las concepciones primitivas del refugio, la cabaña sencilla, las asociaciones semánticas del lugar con el cielo, la tierra, el hogar, la materialidad, y también con los mitos y la imaginación. En toda la riqueza de sus asociaciones, comentarios y disgresiones que es su punto fuerte, los Smithson nunca degeneran hacia explicaciones simplificadoras. Es característico que lo mejor y que más a menudo acompaña la presentación de sus ideas y proyectos son sus propios textos. Estos se mueven en la frontera entre prosa y poesía y pueden ocasionalmente caer en el absurdo. Su comentario sobre los bocetos de Louis Kahn de 1954 de una casa para de Vore se van entretejiendo delicadamente como una tela de araña:

¿Lo sentimos entonces como templo, y templo como vacío, y vacío como establo, y establo como árbol? La casa de Kahn de columnas de ladrillo era un lugar brutalista para el intelecto... ni establo... ni templo... libre de las labores propias de cada estación... libre de dioses o rituales... Antes del diseño de esta casa los ladrillos eran impensables... y todavía lo fueron después (incluso aún lo son), pero aquí y sólo aquí los ladrillos se convirtieron en un instrumento brutalista.

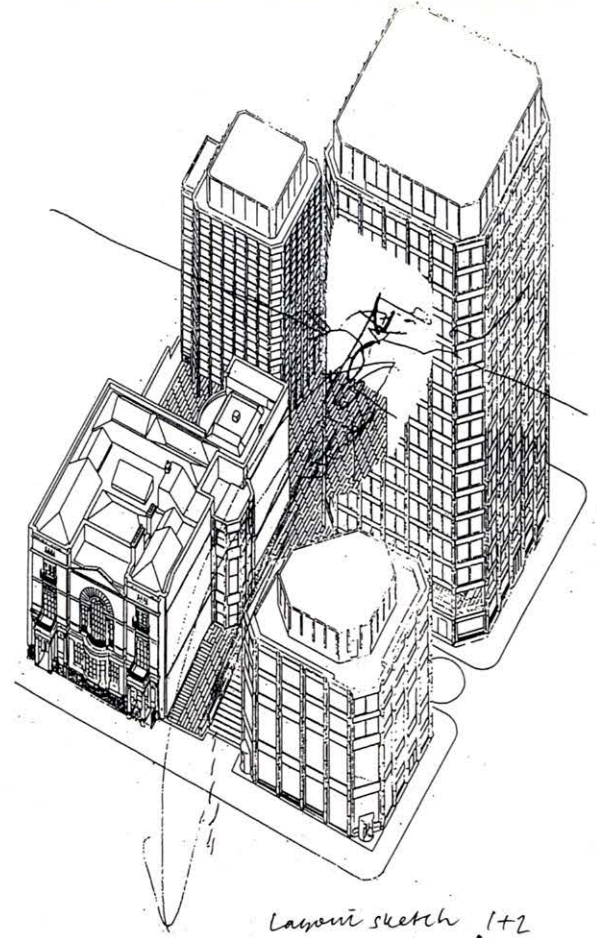
A través de su modo de ser (que refleja el del arquitecto) los edificios deben hablar de cómo están compuestos, invitan al uso, contribuyen a la comunicación con otras personas, a encuentros, a las disgresiones. ¿Cómo es esto posible? La casa es como un árbol que se cubre de hojas; sin ellas, se trata de una construcción poco densa de ramas en un espacio vacío, con ellas, una masa espesa, un volumen. En algún lugar intermedio encontramos la colocación del enrejado sobre otros enrejados, mitad transparente, mitad impenetrable. O rampas, puentes, insertos entre filas de habitaciones, o escaleras entre las superficies de las fachadas. Los cambios de circunstancias, la permanencia de las columnas, la fuerte concentración del reflejo que se vuelve hacia sí mismo y la alegría y la exhuberancia que lanza hacia fuera. ¿Puede usted leer, puede percibir todo esto alrededor suyo y dentro de sí?

Tome la escalera o la rampa hacia la plaza del The Economist y déjese envolver por las paredes del edificio, evádase del ruido del tráfico circundante, todavía cercano. Sienta el suelo del lugar, de hileras uniformes de lajas de piedra de Portland, porosa, autolimpiable, que envejece lentamente y trepa como la parra salvaje por las columnas y pechinas de las fachadas.

Mire a otro paseante, John Steed que va al encuentro de Emma Peel, como imaginaria si fuera londinense. ¿Ha aparecido él sigilosamente desde la parte trasera, o ella bajando por una de las estrechas escaleras? Puede alguien aún colarse en cualquier lugar desde que alguien ha reemplazado las escaleras secretas por una única, firme, amplia, derecha y confortable? ¿Puede alguien aún ver que el pedazo de carne cubierto de plástico en el supermercado es una pieza de animal muerto? Los cuerpos de Bacon avanzan a rastras por plataformas iluminadas por una luz despiadada. Quizás sufran, quizás sean repugnantes o espantosos, pero indudablemente están vivos. ¿Puede alguien reconocer que alguien ha tocado la piedra, que la gente ha estado trabajando? Es una labor eternamente recurrente el recordar el hecho de que las cosas llegan y pasan como nosotros mismos. Indudablemente es un proceso común de madurez cuando lo programático y rudo de la juventud se vuelve suave, pulido y refinado con la edad. Lo que importa es que la narrativa siga viva.

#### Referencias:

Marco Vidotto, A + P Smithson, *Pensieri, progetti e frammenti fino al 1990*, Genova, 1991.  
David Silvester, *The Brutality of Fact, Interviews with Francis Bacon*, Oxford, 3.<sup>a</sup> ed., 1987.



Un dibujo de Peter Smithson superpuesto sobre su perspectiva original para así explicar el movimiento sobre la plaza de The Economist en Londres. Este pequeño proyecto de rehabilitación de 1965 de los Smithson es el primer trabajo moderno de arquitectura en Inglaterra que se acoge a la ley de protección de monumentos.

Si la entrada principal con sus escaleras y su rampa se observa como positivo, esto se compensa con la entrada más escondida de la parte trasera, con dos estrechas escaleras, que puede considerarse negativo. Cuando recientemente, otra compañía constructora reemplazó ésta última por una escalera abierta similar a la que está en la fachada principal, la tensión entre la parte posterior y la frontal desapareció. Se ha dicho que hay londinenses que en un momento dado era precisamente esto lo que querían por su calidad, pero que ahora por nada del mundo pisarían este lugar.

A sketch by Peter Smithson superimposed upon the original perspective of presentation in order to explain the movement over The Economist Plaza in London. This small rehabilitation project (from 1965) by the Smithsons is the first modern work of architecture in England which has been put under monument protection.

If the main entrance with its stairs and ramp is regarded as positive, this is balanced by the more hidden entry at the rear, two narrow staircases, which then can be regarded as negative. When recently another architectural firm replaced the latter with an open stair, similar to the one at the front, the tension between back and front disappeared. It has been said that there are Londoners who previously searched this out explicitly for its quality but who now would not dream of setting their foot there.

stairs? Can anybody steal anywhere any longer since somebody has replaced the stealing stairs with one single-minded one, broad, straight and comfortable? Can anybody see any more that the plastic covered lump of meat in the super market is a piece of a slaughtered carcass? Bacon's bodies crawl on platforms lit by a merciless light. Perhaps they suffer, perhaps they are repugnant or frightening, but undeniably they are alive. Can anybody recognize that somebody has touched the stone, that "people have been at work"? It is a perpetually recurrent task to remind of the fact that things come and pass like ourselves. Undoubtedly, it is a common process of maturing when the youthful programmatic and rude becomes softened, polished and refined with age. What counts is to continue the narrative.

#### Referencias:

Marco Vidotto, A + P Smithson, *Pensieri, progetti e frammenti fino al 1990*, Genova, 1991.  
David Silvester, *The Brutality of Fact, Interviews with Francis Bacon*, Oxford, 3rd ed, 1987.



60 **The Economist Group.**

Emplazamiento. *Location.*  
**St. James Street. London.**

Arquitectos. *Architects.*  
**Alison & Peter Smithson.**

Arquitecto asociado. *Associated architect.*  
**Maurice H. J. Bebb.**

Colaboradores. *Assistants.*  
**George Kasabov, Tim Tinker, Ivor Prinsloo, Chris Woodward.**

Ingenieros de estructuras. *Structural engineers.*  
**Sir Robert Mc Alpine & Sons Ltd.**

Fecha. *Date.*  
**1959-1964.**

Bibliografía. *Bibliography.*  
"Ideas y realizaciones" en *Cuadernos Summa-Nueva Visión* 14. Noviembre 1968.  
Robert Maxwell. *New British Architecture*. London, Thames & Hudson, 1972.  
"The Shift", en *Architectural Monographs* 7, London, Academy Editions, 1982.  
P. Smithson "The Economist Building in 1989", en *Spazio e società*, Diciembre 1989.  
Stephen Greenberg. "The Economist: Building Revisit", en *Architect's Journal* 21, November 1990.  
Marco Vidotto. *A + P Smithson* Genova, Sagep editrice, 1991.



Foto: E. Tuñón.



Foto: E. Tuñón.





Foto: E. Tuñón.



Foto: E. Tuñón.



Foto: F. Soriano.



## Universidad de Bath, Edificio 6 Este, Escuela de Arquitectura y de Ingeniería de la Construcción.

### *University of Bath, Building 6 East, the School of Architecture and Building Engineering.*

Emplazamiento. *Location*  
Claverton Down, Bath

Ciente. *Client*  
University of Bath

Arquitectos. *Architects*  
Alison & Peter Smithson

Aparejador. *Job Architect*  
Lorenzo Wong

Arquitectos colaboradores. *Assistant Architects*  
Louisa Hutton, Pilar González Herri Haiz

Axonométricas. *Axonometrics*  
Ruth Pascua

Ayudantes en la oficina. *Clerks of Works*  
Derek Perham, Keith Wilbraham

Ingenieros de estructuras. *Structural Engineers*  
Harris & Sutherland: James Sutherland, David Rees,  
Doug Clark, John Golding, Jim Kellet, John Hung

Ingenieros de instalaciones. *Services Engineers*  
Donald Smith, Seymour & Rooley: Anthony Hartley,  
David Lowdon, Graham Mill

Supervisores. *Quantity Surveyors*  
James Nisbet & Partners: James Nisbet, Alan Tombs,  
Derek Ingram, Derek Adams

Contratista general. *General Contractor*  
Ernest Ireland Construction

## Génesis

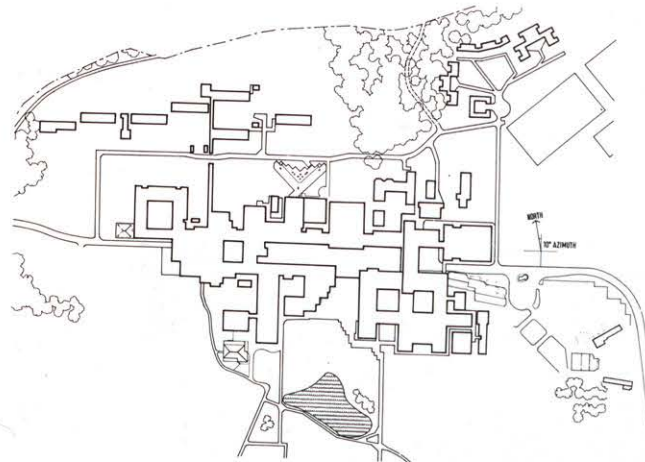
PETER SMITHSON

El día que fui a la Universidad de Bath por vez primera traté de llegar a ella como me imaginaba que lo haría un estudiante en su primera visita... en autobús desde la estación de autobuses. El autobús llegó a la rotonda y se detuvo. Me bajé y ante mí estaba la escalera negra de hierro.

Las escaleras negras de hierro que un día fueron el acceso normal al nivel principal del 'Paseo' de la Universidad.  
*The black iron stair which was once the principal day-to-day way up to the main 'Parade' level of the University.*

Foto: P. Smithson.

Claro que sabía que se trataba de una escalera temporal, pero el estudiante que estaba tratando de imaginar no lo sabía. Tomé una decisión... que si íbamos a construir en el campus de la Universidad de Bath no podíamos irnos sin hacer un acceso más fácil, un ascenso más acogedor desde la parada del autobús hasta la planta principal y peatonal que llamaban El Paseo.



El campus universitario existente en trazo grueso; los elementos 'ornamentales' añadidos por A. & P.S. en trazo fino.  
Dibujo: L.W., en Architects' Journal base drawing, 1991.  
*Established University campus in heavy line; added 'fringe' elements by A. & P.S. in light line.*  
Drawing: L.W., on Architects' Journal base drawing, 1991.

La fecha de esta primera visita era el 5 de enero de 1978.

La fecha en que concluyeron las obras del Edificio 6 Este —la Escuela de Arquitectura y de Ingeniería de la Construcción— con su suave camino de subida hasta El Paseo, era el 22 de abril de 1988: más o menos diez años después de mi decisión realista.

## Genesis

On the first day I came to Bath University I tried to arrive as I imagined a first-visit student would arrive... by bus from the bus-station.

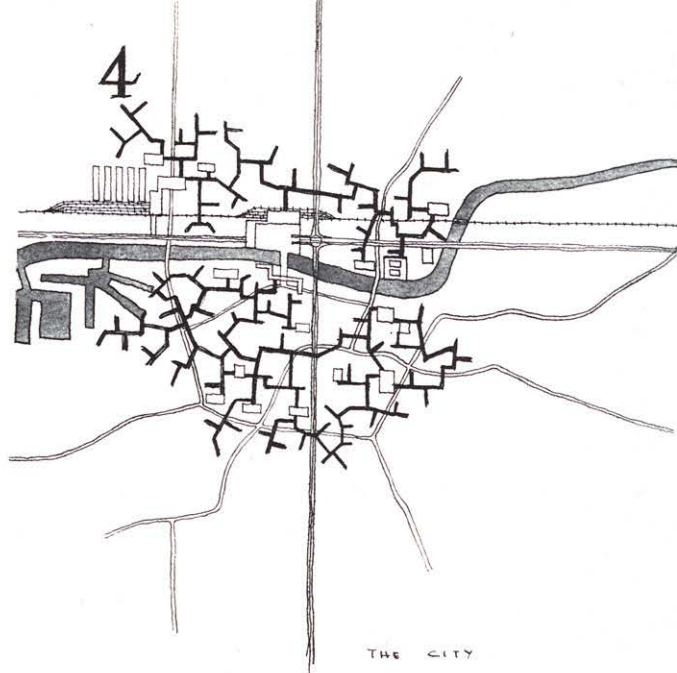
The bus brought me to the turn —around and stopped. I got out and before me was the black iron stair.



Of course I knew it was a "temporary" stair, but the first-visit student I was trying to imagine would not. I made a resolution... that if we were to build on the Bath University Campus we should not leave without making an easier ascent, a more welcoming way up, from the bus-stop onto the main, pedestrian only, level called The Parade.

The date of this first visit was 5th of January 1978. The date of Practical Completion of Building 6 East —the School of Architecture and Building Engineering— with its gently ascending walkway up to Parade Level, was the 22nd April 1988; more or less ten years from resolution to reality.





The Golden Lane Idea, 1952.  
La idea elaborada en una city fabric.  
The Golden Lane Idea, 1952.  
The idea elaborated into a city fabric.

Nadie pondrá en duda el hecho de que cualquier arquitecto sabe que para que la idea que subyacía a dicha decisión saltara a mi mente se requería una persistente obsesión... el trampolín de esa idea fueron los proyectos referentes a los circuitos peatonales —las calles en el aire del proyecto Golden Lane que predominaron durante los años cincuenta y las mallas y los edificios del período del Team X que se hicieron durante los años sesenta y setenta.

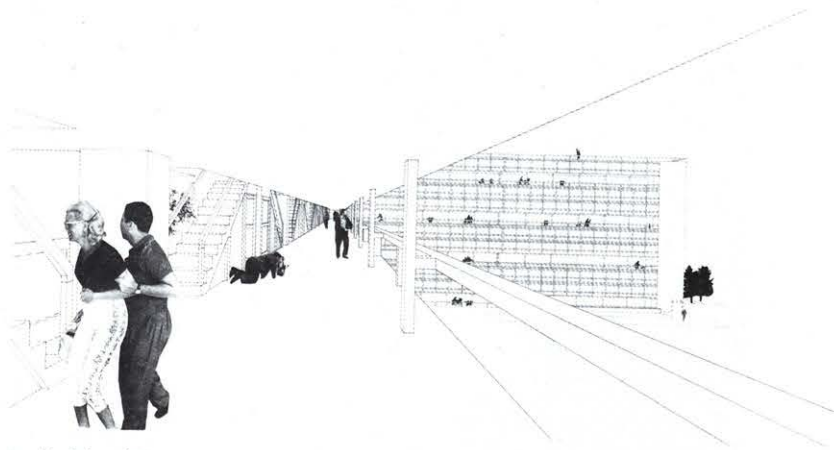
Ahora es algo instintivo en nosotros el hecho de buscar mallas... pensar dónde hacer un acceso fácil y dónde hacer uno difícil.

Of course, any architect knows that for the thought behind that resolution to jump into the mind needs a persistent obsession... the thought that jumped had as its springing board all those projects concerning pedestrian networks —the streets-in-the air— of the so-called Golden Lane idea which filled our 'fifties and the Nets and Mat-buildings of Team X period which followed through the 'sixties and 'seventies.

It is now instinctive in us to look for Networks... to think about where to make access easy and where to make it difficult.

Lo que la última década ha tenido de especial (¡los ochenta!) es que en el intento de desembarazarnos de esta obsesión, algo nuevo ha cristalizado... la noción de Sistema de los Conglomerados. Desde 1977 —el año en que me enteré de las intenciones educativas de la Escuela de Arquitectura y de Ingeniería de la Construcción de Bath a través de Ted Happold, el director de la Escuela— Alison y yo hemos ido desarrollando ideas y proyectos a raíz de los viajes que hicimos por Italia.

What has been special to the last decade (the 'eighties!!) is that in the working-through of this obsession something new has chrysalised... the notion of Conglomerate Ordering. Since 1977 —the very year I first heard about the teaching intentions of the School of Architecture and Building Engineering at Bath from Ted Happold its Head of School— there have been for both Alison and myself thoughts and projects arising from Italian journeys.



Vista desde la galería.  
Collage (Marilyn Monroe + Di Maggio). P.S., 1953.  
View along a deck.  
Drawing Collage (Marilyn Monroe + Di Maggio). P.S., 1953.

Estudio de la forma urbana en Kuwait, 1969.  
Axonométrica de los minaretes que hacen de señalizadores de la nueva forma urbana, visibles bajo las líneas discontinuas que dividen el entramado urbano.  
Dibujo: A. S.  
Kuwait urban form study, 1969.  
Axonometric of minarets acting as markers in the new urban form, visible down the crevice-sight-lines that divide up the urban fabric.  
Drawing: A. S.





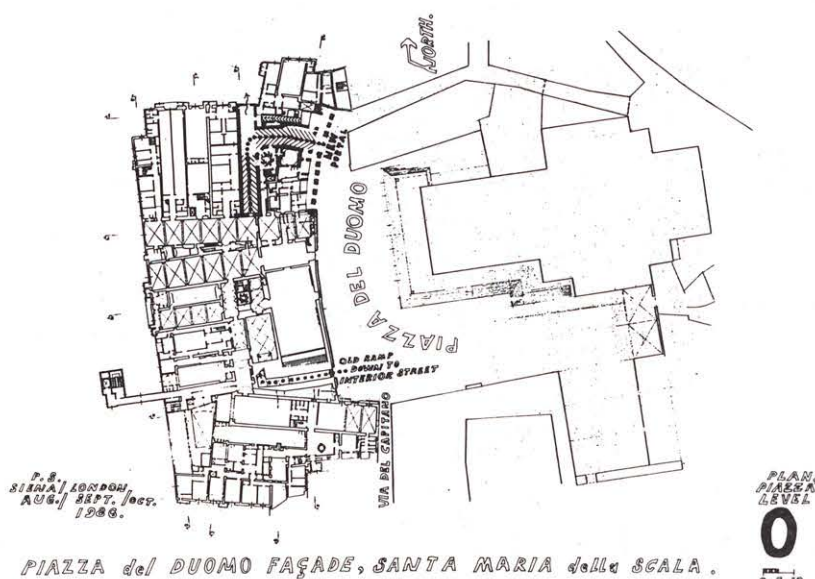


Piazza del Duomo, Pistoia. Después de la lluvia.  
Piazza del Duomo, Pistoia. After the rain.

Foto: P. S.

En lo que a mí se refiere, de modo paralelo a nuestro período de construcción en Bath (1978-1990) he participado muy estrechamente en el Laboratorio Internacional de Arquitectura y Diseño Urbano (ILAUD) de Giancarlo De Carlo. En el ILAUD se han realizado proyectos anuales de "intervención" en lugares históricos... en esas ciudades históricas de Italia tan familiares —Urbino, Siena, Génova, Pistoia...—, ciudades por las que nos movemos con tanta facilidad, pero que tantas dificultades ofrecen a nuestra mente.

For myself especially, parallel with our building period in Bath (1978-1990), has been a continuing involvement with Giancarlo De Carlo's International Laboratory for Architecture and Urban Design (ILAUD). For ILAUD there have been yearly projects for "interventions" in historic fabrics... in those familiar Italian historic cities —Urbino, Siena, Genova, Pistoia..., cities which we use with such ease but which our minds encompass with the greatest difficulty.

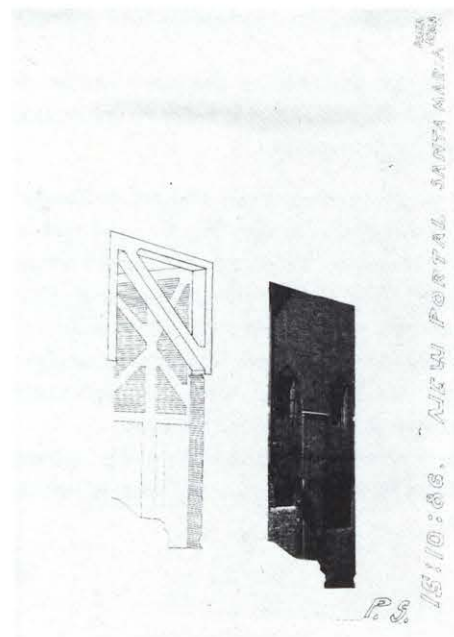


Nueva Portada: Santa Maria della Scala, Siena. Planta a nivel de la plaza del Duomo. Dibujo: P. S.  
New Portal: Santa Maria Della Scala, Siena. Plan Level 0. (Piazza del Duomo level). Drawing: P. S.

La nueva portada, y la parte de la vieja fachada que ha sido sustituida.

Fotomontaje: P. S.

The new portal and the part of old façade replaced.  
Photomontage: P. S.

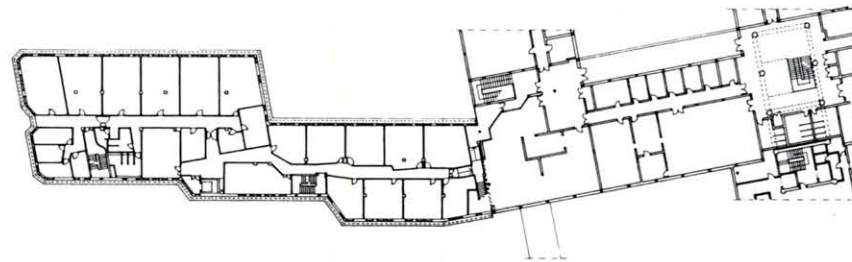


La comprensión de estas antiguas ciudades ha sido posible, en gran parte, gracias al modo en el que hemos analizado y trabajado en este edificio de reciente construcción, la Universidad de Bath.

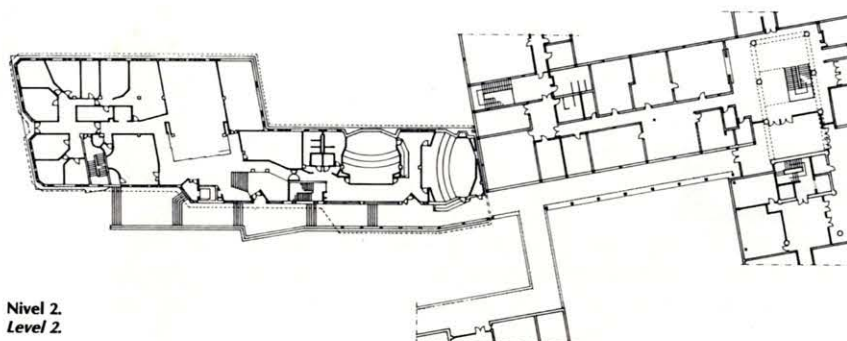
The coming to an understanding of these old built fabrics has been made possible in large part through the way we have been scrutinising and working with this new built-fabric, the University of Bath.



Nivel 4.  
Level 4.



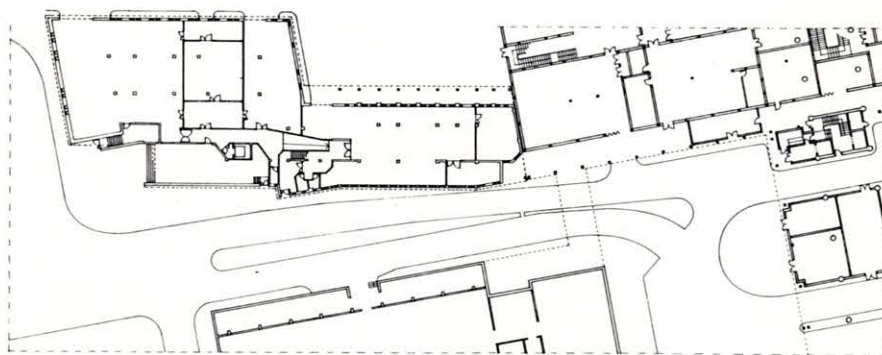
Nivel 3.  
Level 3.



Nivel 2.  
Level 2.

Universidad de Bath, edificio 6 este, conectado con el edificio 4 este.  
Plantas de todos los niveles.  
Dibujo: Ulrika Gynnerstedt.  
*University of Bath, Building 6 East connecting to Building 4 East.*  
*Floor plans at all levels.*  
*Drawing: Ulrika Gynnerstedt.*

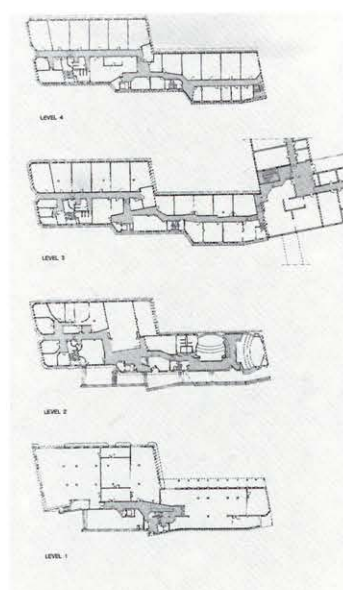
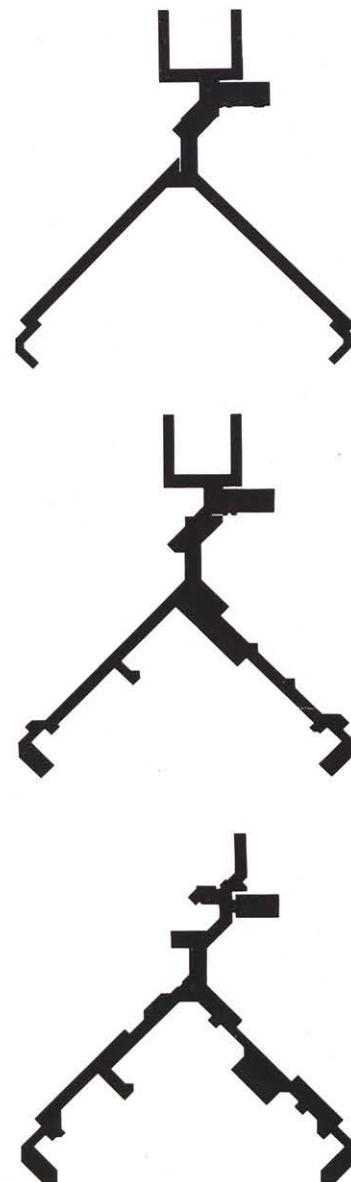
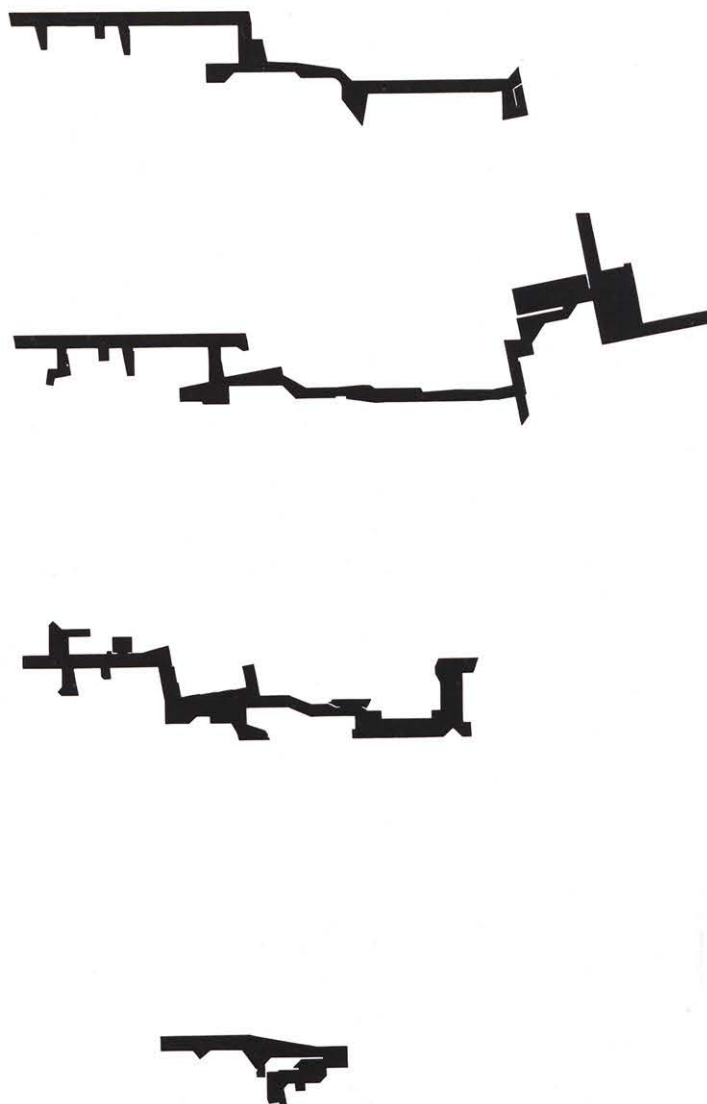
Nivel 1.  
Level 1.



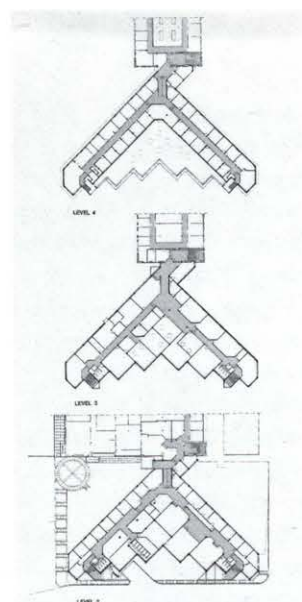
El progreso de esta comprensión puede seguirse en los ensayos publicados en el *ILAUD Year Book*, año por año. El término *Sistema de los Conglomerados* se utilizó por vez primera en un artículo titulado “*On the Edge*” [“En el límite”] (*ILAUD Year Book* 1984/85); a éste le siguió “*Conglomerate Ordering*” [“Sistema de los Conglomerados”] (*ILAUD Year Book* 1986/87), en el que el Edificio 6 Este —entonces en construcción— aparece como una tentativa de edificio conglomerado. Se da una definición más detallada del término en el artículo titulado “*Think of it as a Farm*” [“Piensa en él como si fuese una granja”] (*ILAUD Year Book* 1988/89) y en “*Shifting the Track*” [“Cambio de vía”] (*ILAUD Year Book* 1990/91). “Piensa en él como si fuese una granja” trata en concreto de definir las características de conglomerado del Edificio 6 Este.

*The evolution of this understanding can be followed in the essays already published in the ILAUD Year Book, year by year. The term Conglomerate Order is first used in an essay called “On the Edge” (ILAUD Yearbook 1984/1985); followed by “Conglomerate Ordering” (ILAUD Year Book 1986/1987) in which Building 6 East —then under construction— first appears as a tentative conglomerate building; it is further defined in the essay called “Think of it as a Farm”, (ILAUD Year Book 1988/1989) and that called “Shifting the Track” (ILAUD Year Book 1989/1990), and lastly “The Recovery of Parts of the Gothic Mind” (ILAUD Year Book 1990/1991). “Think of it as a Farm” specifically attempts to define the conglomerate characteristics of Building 6 East.*





Universidad de Bath, edificio 6 este, conectado con el edificio 4 este. Diagrama de los recorridos interiores proyectados.  
*University of Bath, Building 6 East connecting to Building 4 East. Diagram of internal perceived pathways.*



Universidad de Bath, segundo edificio de arte (1 Oeste Norte).  
*University of Bath, second art building (1 West North).*

Diagrama de todos los niveles de "rutas proyectadas" dentro del edificio.  
*Diagram of all levels 'perceived pathways' within the building.*

Planos de todos los niveles con las 'rutas proyectadas' interiores en sombreado.  
*Plans of all levels with internal 'perceived pathways' shaded.*



Desde que finalizaron las obras del edificio, y después de llevar a cabo nuestra costumbre de leer las cartas publicadas en las diferentes revistas, escribimos un artículo sobre la idea de que el tejado es otra cara... "no hay fachada trasera ni fachada delantera, todas las caras del edificio son en función de lo que tienen en frente", para la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* ("Two Roofs at the University of Bath"); y para la revista rusa *Arkhitektura y Construcción en Rusia*, el artículo "Seen from the Air" ["Visto desde el aire"].

Este artículo, titulado "Génesis", sigue paso a paso el "modo de formación y creación" del Edificio 6 Este.

Si el primer movimiento en su génesis fue la escalera de hierro, el segundo paso se debió a la petición de crear un volumen adecuado a su ubicación en el campus.

En 1982, el Secretario de la Universidad de Bath, Richard Mawditt y yo dimos un paseo por el lugar, y él me preguntó qué tamaño podría tener el

edificio en ese lugar (no podía tirarse nada construido). De esta "primera conversación" surgieron los "primeros dibujos", realizados en noviembre de 1982, que ya expresaban la forma del edificio actual...

el camino ascendente

los talleres y laboratorios en la zona verde

la zona residencial en el centro

la zona de estudio en la parte alta

Desde el principio el presupuesto fue muy ajustado (comparado, por ejemplo, con el edificio Lloyds en Londres que, según los precios de 1981, costó 2.420 libras por metro cuadrado (sin mobiliario ni instalaciones)). Uno de los dibujos de noviembre de 1982 muestra las siguientes cifras:

|                  |                                                   |             |
|------------------|---------------------------------------------------|-------------|
| PLANTA 1         | 852 m <sup>2</sup> x 445 £ por m <sup>2</sup> =   | 379.140 £   |
| PLANTAS 2, 3 y 4 | 2.166 m <sup>2</sup> x 315 £ por m <sup>2</sup> = | 682.290 £   |
| TOTALES          | 3.018 m <sup>2</sup>                              | 1.061.430 £ |

El formato general de estos "primeros dibujos" se redefinió posteriormente a raíz del manual para el usuario publicado en mayo de 1985 y de las

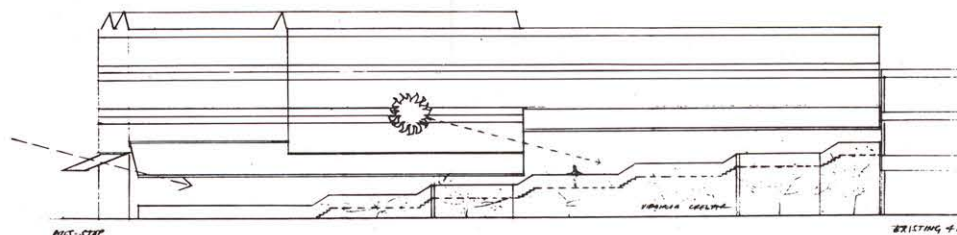
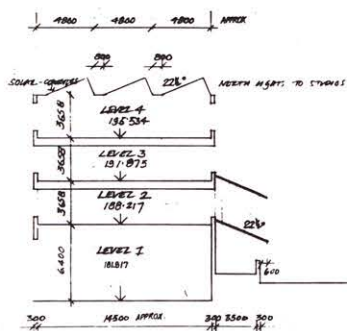
conversaciones con los usuarios a través de un comité de usuarios que se había creado.

La versión final se presentó a la universidad para su aprobación en enero de 1985.

Como siempre ocurre, una vez que el arquitecto se ve aprisionado por el concepto básico, se convierte en su sirviente: busca lo que necesita, somete cada detalle al escrutinio de ese concepto... para su aceptación, rechazo, aprobación, cambio. Nada que sea bienintencionado, pero que no se ajuste a la realidad, o ajeno, sobrevive a este escrutinio.

Los arquitectos que se ven inmersos en esta tarea tienden a atravesar un largo camino. Así, antes de que la comisión diera su respuesta definitiva y antes de que se publicara el manual del usuario, expusimos nuestras ideas en un papel y se las comunicamos a los ingenieros que realizarían las estructuras y las instalaciones —Harris, Sutherland y DSSR.

Este breve documento, titulado "Intenciones y Respuestas", se anticipó al manual del usuario en un año y medio.



Universidad de Bath, edificio 6 este:  
Primer dibujo de la idea para el edificio 6 este, noviembre 1982 (edificio acabado en abril de 1988).

University of Bath, Building 6 East:  
First drawing of idea for Building 6 East, November 1982 (building completed April 1988).

Since the building's completion, and following our usual custom of giving a different thought to each magazine requesting publication, we have given an essay on the idea that the roof is another face... "there is no back, no front, all faces engage with what they confront", to the French Magazine *L'Architecture d'Aujourd'hui* ("Two Roofs at the University of Bath"); and to the Russian Magazine *Architecture and Construction in Russia*, "Seen from the Air".

This "Genesis" essay attempts to follow Building 6 East's "mode of formation or generation".

If the first lurch towards its genesis occurred at the iron stair, the second was consequent to being asked to establish the volume-loading appropriate to its place on the campus.

In 1982 the Registrar of the University of Bath, Richard Mawditt, and myself walked round the site together and he asked how big a building could be placed there

(nothing was to be demolished). From this "first conversation" arose the "first drawings", made in November 1982, which established in a single effort the format of the building as it now stands...

the ascending walkway

the workshops and labs on the ground

the general accommodation in the middle

the studios on top.

From the beginning the budget was very modest (compared, for example, with the Lloyds' Building in London which at February 1981 prices was £ 2.420 per M2 (without furniture and fittings). One of those November 1982 drawings shows:

|                |                                                   |             |
|----------------|---------------------------------------------------|-------------|
| LEVEL 1        | 852 m <sup>2</sup> x £ 445 per m <sup>2</sup> =   | £ 379,140   |
| LEVEL 2, 3 & 4 | 2,166 m <sup>2</sup> x £ 315 per m <sup>2</sup> = | £ 682,290   |
| TOTALS         | 3,018 m <sup>2</sup>                              | £ 1,061,430 |

The general format of these "first drawings" re-

chrysalised later around both the written user-brief issued in May 1985 and the conversation with the users via a formal user-committee which followed.

The final arrangement was presented to the University for formal approval in January 1985.

As always, once locked-on to the basic concept the architects become its servants: searching for what it needs, submitting every detail to the scrutiny of the concept... for acceptance, dismissal, approval, change. Nothing willful or extraneous survives this scrutiny.

Architects bound into this task tend to take a high line. Thus, before the commission was absolutely final or the user-brief issued, they committed their thoughts to paper and communicated them to the structural and services engineers —Harris and Sutherland and DSSR.

This self-briefing document, called "Intentions and Responses", pre-dates the user-brief by some year and a half.



Dado que el Edificio 6 Este albergará las escuelas de Arquitectura y de Ingeniería de la Construcción, debe prestarse un especial cuidado al hecho de que el edificio en sí mismo será un lugar de instrucción.

#### PARA LA COMUNIDAD UNIVERSITARIA...

Lección según la cual:

"El deber principal de un edificio es para con el lugar del que forma parte".

Construir un fácil acceso de subida hasta el Paseo desde la parada de autobuses y desde el aparcamiento este como parte integral de los sistemas de acceso y salida del Edificio 6 Este.

#### Building 6 East: Intentions and Responses

As "6 East" is to house the combined Schools of Architecture and Building Engineering, special care should be taken so that the building itself is an instrument of instruction.

#### FOR THE UNIVERSITY COMMUNITY

The lesson that: "A building's first duty is to the fabric of which it forms part."

Make an easy ascent up to the Parade from the bus stop and east-end car parks as an integral part of 6 East's means of access and escape.

#### PARA LOS ARQUITECTOS...

Lecciones sobre el volumen, la luz, el sentido del sonido y la naturaleza del aire; de qué modo los individuos y los grupos se aclimatan a unas condiciones ambientales concretas.

Realizar volúmenes de formas diferentes iluminados con luz natural de maneras diferentes y hechos de materiales de soporte y de división con diferentes propiedades acústicas: en resumen, crear unas experiencias espaciales que no existan en ningún otro lugar del campus ni en la ciudad.

#### FOR ARCHITECTS

Lessons concerning volume, light, feel of sound and of the nature of air; how individuals and groups arrange themselves under specific ambient conditions.

Make differently shaped volumes naturally illuminated in wholly different ways and made of supporting and dividing materials with varied acoustic properties: in total giving spatial experiences not available elsewhere on Campus or in the parent City.

#### PARA LOS INGENIEROS DE ESTRUCTURAS...

Lecciones sobre la búsqueda de una idea constructiva para que cada pieza de material tenga una utilidad para el usuario, por ejemplo la ubicación de los elementos de modo que tengan diversos usos... como pantallas contra el ruido, como amortiguador de las vibraciones, como guía, como reorientador de la luz, etc.

Crear un entorno que exprese la idea estructural cohesionadora que surge de los diferentes usos del edificio.

#### FOR STRUCTURAL ENGINEERS

Lessons concerning the pursuit of a constructional idea so that every piece of material serves the users; e. g. the placing of the elements of the fabric so that they can act in many ways... screen out noise, dampen vibrations, order the plan, modify the light and so on.

Make a fabric which clearly demonstrates a cohesive structural notion arising from the uses of the building.

#### PARA LOS INGENIEROS DE INSTALACIONES...

Lecciones sobre cómo llega el calor al cuerpo en condiciones de trabajo y de descanso para el individuo aislado y como parte de un grupo: comunicar la sensación del modo en el que el cuerpo irradia su propio calor: la sensación de las corrientes de aire, de su olor, de su carga eléctrica, de su humedad, de su sequedad. Hablar de la luz como de una cualidad. Lecciones sobre la lógica de los fluidos.

Realizar una distribución que presente diferentes modos de acumulación y almacenamiento de calor. Crear diferentes focos de luz. Construir unos servicios sanitarios sencillos, diseñados con elegancia pensando en el acceso y la prestación de servicios.

#### FOR SERVICES ENGINEERS

Lessons concerning how heat reaches the body in work and rest conditions for the individual alone or as part of a group; give the feel of how the body radiates its own heat; the feel of the flow of air, its smell, its electric charge, its dampness, its drying, its place feel. Demonstrate light as a quality. Lessons as to the logic of fluids.

Make room arrangements which show different forms of heat gain and storage. Make different light sources. Make the sanitary arrangements simple; elegantly thought out as to access and servicing.

A. & P. Smithson  
Diciembre de 1983

(Reevaluación. Enero de 1989)

A. & P. Smithson  
December 1983

(Re-punctuated, January 1989)





La parada del autobús.  
El principio del camino visto desde arriba.  
*The bus stop.  
The foot of the walkway from above.*  
Foto: P. Smithson.

Sendero desde la parada del autobús hacia el paseo principal del campus; las áreas de servicio del edificio se sitúan por debajo del sendero.  
*Walkway from the bus-stop up to the campus main parade; service areas of the building lie beneath it.*

Foto: Martin Charles.

Mirando atrás a estas Intenciones y Respuestas de hace más de diez años... ¿qué funcionó bien?, ¿qué funcionó mal?, ¿qué lecciones aprendimos?

#### PARA LA COMUNIDAD UNIVERSITARIA...

Sin duda, logramos hacer un “fácil acceso de subida hasta El Paseo desde la parada del autobús y desde el aparcamiento este”... por las mañanas, esa corriente multicolor de figuras parece creada —como en una película— para ajustarse a nuestras intenciones.

*Looking back at those Intentions and Responses of almost ten years ago... what went well, what went badly, what lessons are being learnt?*

#### FOR THE UNIVERSITY COMMUNITY

Certainly we managed to make the “easy ascent up to the Parade from the bus stop and east end car parks”... indeed that multi-coloured stream of figures in the mornings looks contrived —as in a film— to match our intention.







Entrada a la 2ª planta (en uso para una revista de arquitectura de escuela secundaria).  
Entrance on Level 2 in use for an architecture lower school review.

Foto: Martin Charles.

Vista desde la planta 4 mirando hacia el Sur del campus universitario.  
View from Level 4 looking south into the University Grounds.

Foto: P. Smithson.

Vista, desde la planta 4 mirando hacia el este, donde se observa la ladera arbolada alrededor de Bathford sobre el Valle Avon.  
View from level 4 looking east to the wooded slope towards Bathford over the Avon valley.  
Foto: P. Smithson.



#### PARA LOS ARQUITECTOS...

Es posible observar "cómo los individuos y los grupos se organizan en condiciones ambientales específicas": los dibujos de los estudiantes están colgados por todo el edificio, del mismo modo que los estudiantes que están siendo evaluados tienen un espacio apropiado para ellos y su trabajo (si me dieran a elegir, me gustaría una esquina con vistas, para tener luz natural, para poder sentir el paso del día): todo esto se tuvo en cuenta.

Pero los juegos de luz, así como las vistas desde los estudios de la última planta, en algunos lugares escapa a nuestros planes... cuando todo está en silencio, y uno pasa desde el pasillo hasta uno de los estudios de la planta superior, se puede notar cómo se altera la respiración: uno experimenta algo que no es el efecto de los dibujos en la superficie, sino algo que abarca todos los sentidos. Esta es una de las lecciones.

#### PARA LOS INGENIEROS DE ESTRUCTURAS...

Sin duda alguna, las estructuras se amoldan perfectamente al formato del volumen.

Y el peso de las maderas del suelo y de los muros de la escalera amortiguan los diferentes sonidos (excepto las vibraciones del ascensor, que se sienten en las habitaciones de la planta segunda, que se encuentran encima del Laboratorio de Comprobación de Estructuras).

Pero durante la construcción tuvimos dos problemas en los sótanos...

El primer problema: los ingenieros de estructuras realizaron las pruebas sísmicas y los sondeos



#### FOR ARCHITECTS

Certainly one can observe 'how individuals and groups arrange themselves under specific ambient conditions': student's drawings find themselves pinned-up for review all over the building, as the groups being reviewed find a place suitable to them and their work (when it is my choice I like a corner with a view out, to have daylight, to sense the day passing): this was anticipated.

But the working of the light, together with the views out from the top floor studios, in some places is beyond what had been anticipated... entering alone, when all is quiet, from the corridor into a studio on the top floor one is conscious of one's breathing changing: one is experiencing something which is not the effect of graphics of surface but of an engagement of all the senses. That is a lesson.

#### FOR STRUCTURAL ENGINEERS

Certainly the structural arrangement seems natural to the volume format.

And the weight of the flat slabs and the staircase walls effectively dampen out differently paced sounds (except the vibration of the gantry hoist, felt in the level 2 rooms over the Structure Testing Laboratory).

But, below ground during construction, we had two small upsets...

The first upset: for the ground-conditions underlying the building, the structural engineers commissioned a seismic survey as well as the usual trial holes.

However, when excavations started the ground above the "rock-head" was discovered to be more broken than these surveys had revealed and much take-out of existing bad ground and of fill with new material took



ordinarios en el terreno sobre el que se asentaba el edificio.

No obstante, cuando empezaron las excavaciones, se descubrió que el terreno que se encuentra encima de la roca era menos compacto de lo que habían revelado las pruebas, por lo que hubo que sacar parte del material inservible y rellenarlo de nuevo (alrededor de un metro más en todo el área del edificio).

El segundo problema: se había planeado unir el duro suelo del Laboratorio de Pruebas a la roca con cables enlechados. Pero al realizar las fisuras en la roca para probar los cables, se produjo un río de lechada que no terminaba en la roca. La idea de utilizar la roca subyacente para empujar hubo de ser abandonada, y el reforzamiento del suelo duro hubo de modificarse para que hiciera de viga; con ello, el empuje contra el suelo duro trata de levantar el edificio... en lugar de elevar Claverton Down (que es el romántico nombre del lugar que ocupa la universidad).

#### PARA LOS INGENIEROS DE INSTALACIONES...

Con las instalaciones estamos sometidos a una serie de limitaciones además de los costes a la hora de elegir; la universidad tiene que poner en funcionamiento y mantener la calefacción, la ventilación eléctrica, los sistemas de iluminación, los ascensores, etc. Tienen su contrato de mantenimiento regular y de reposición de piezas, y tienen además ideas muy sensatas sobre lo que resulta más práctico.

Por poner el ejemplo más sencillo —los radiadores. Radiadores de agua colocados debajo de las ventanas a lo largo del perímetro del edificio para contrarrestar las corrientes de aire y evitar la condensación. Los radiadores que hemos elegido de acuerdo con los ingenieros de instalaciones son los mejores que podíamos pagar, por muy buena que sea la instalación, la tubería que los alimenta es algo tosca... los codos y las juntas están algo anticuados.

Por el contrario —por ejemplo— con los tableros ordinarios "Minerit" del techo de la planta alta se ha hecho un esfuerzo por acomodarlos a la forma y el estilo del edificio. Con los radiadores y las tuberías se ha hecho el mismo esfuerzo que con los techos, pero estamos en apuros... dan la impresión de estar "fuera de lugar".

En el Edificio 6 Este se han señalado los puntos de salida y entrada que están fuera del circuito normal... se ha colocado una puerta donde hay un pequeño ensanchamiento, o en un recodo, para marcar, sin interrumpir, la circulación normal.

place (about one metre over the whole building area).

The second upset: the strong floor for the Testing Laboratory was intended to be attached to the underlying rock by grouted-in cables. However, with the test-cable fissures in the rock absorbed a lake of grout with no end in sight. The idea of using the underlying hard-rock to pull against was therefore abandoned and the reinforcing of the strong floor changed so it could act as a beam; now a pull against the strong floor tries to lift the building... rather than lift Claverton Down (which is the somewhat romantic name of the University's location).

#### FOR SERVICES ENGINEERS

With the services we were subject to restraints of choice beyond those of cost; for the University has to run and maintain the heating, mechanical ventilating, lighting systems, the lifts, and so on. They have their regular maintenance contracts and replacement items, and also they have sensible views on what is practicable for it to manage.

To give the simplest example —the radiators. Perimeter-located water filled radiators sit silently under the windows to counteract down draughts and hold back condensation. The radiators we have jointly chosen with the Services Engineers are the best we could afford; but struggle how we may with their arrangement, the pipework serving them seems clumsy... the elbows and joints somehow old fashioned.

Whereas with —for example— the equally ordinary "Minerit" board of the top-floor ceilings, effort of arrangement has "brought-in" the ceilings with the form and feel of the building. To repeat, with the radiators and pipework, the same effort of arrangement has been made as for the ceiling but we are in difficulties... they seem "out of place".

In Building 6 East, points of exit and entry off the circulation ways are understated... a door is located at a small widening, or at a turn, so as to mark, but not interrupt, the running of the ways.

Ejemplo de un estudio de la planta 4 mirando hacia el sur del campus de la universidad.  
Typical Level 4 studio, looking south over the University's grounds.  
Foto: Martin Charles.





Las tuberías y los cables principales siguen estas líneas; avanzan, se curvan, suben y bajan, giran con nosotros. Al igual que las cornisas corridas del exterior, las tuberías y los cables del interior contribuyen a mantener la forma de conglomerado. Creemos que para mantener la idea de conglomerado del edificio, la luz, la calefacción y el movimiento del aire deberían ser muy variables y estar territorializados; pero eso depende de las regulaciones y de los instintos de los ingenieros de instalaciones.

*The main tubes and wires follow along these ways; running, bending, moving up and down, turning, winding with the going. Like the running cornices on the outside, the running tubes and wires on the inside help hold together the conglomerate form.*

*We believe that to sustain the general conglomerate notion of the building, light, heat and air movement need to be highly variable and territorialized: but this is in variance with Regulations and with Service Engineers' instincts.*



**Axonométrica del edificio en su contexto desde el sureste.**  
*Axonometric of whole building in context, from the south-east.*

Una reflexión final. El edificio pretende ser ideológico, que sirva como "instrumento de instrucción" a una escuela ideológica.

Como su expresión más pura, piénsese por ejemplo en las axonométricas publicadas... cada dintel, piedra, ventana, columna, muro o viga ha sido dibujado en su lugar preciso.

Para una escuela que cree que un edificio debería estar "realmente construido" por arquitectos e ingenieros juntos, creemos que estos dibujos expresan esa intención.

*One final reflection, the building is intended to be ideological, to serve as an "instrument of instruction" to an ideological School.*

*As its pure expression, consider perhaps the published "as-built" axonometric drawings... each lintel, stone, window, column, wall and cranked-beam has been drawn in place from the "Approved for Issue to Site" shop-drawings. For a School which believes that a building should be "really built" by architects and engineers together, these drawings seem to us to catch that intention.*

P. S. 9-1-89, revisado 12-3-92

P. S. 9-1-89, revised 12-3-92



## Edificio 6 Este: Addenda

### Building 6 East: Addenda

#### ALGUNAS FECHAS

16-9-77: P. S. oye hablar por vez primera de la escuela en Bath (Happold en Cato Lodge).

Del 14 al 21-10-77: P. S. primera visita al ILAUD en Urbino.

5-1-78: Primera visita a la Universidad de Bath.

#### LUGARES DE TRABAJO

En nuestra pequeña oficina, las mismas personas supervisan el edificio durante todo el proceso... ayudan a dibujar y siguen paso a paso las actividades *in situ*.

Una vez finalizadas las obras, los arquitectos no tienen una idea clara de lo que se ha hecho: están al final de una larga lucha.

Un edificio necesita diez años para asentarse... y más aún hasta que desarrolla su propio "estilo de ocupación".

#### SOME DATES

16-9-77: P. S. first hears about the School in Bath (Happold at Cato Lodge).

14 to 21-10-77: P. S. first visit to ILAUD in Urbino.

5-1-78: P. S. first visit to Bath University.

#### WORK POINTS

*In our small office, the same people follow the building throughout... help to make the working drawings, and follow on site that for which they were responsible.*

*On completion of the building the architects have no view on what has been achieved: they are at the end of a long struggle.*

*A building takes ten years to settle... for its "Style of occupation" to develop takes longer.*

#### LOS MEJORES DETALLES

Las barandillas.

Los servicios (a excepción de una tubería).

Los canalones que recogen el agua de lluvia.

La estructura metálica y el techo de la planta alta.

La plataforma de iluminación.



Pie del sendero, con Peter Holland, Cyril Wheeler y Dave, el encargado de la hormigonera (de izquierda a derecha) en el grupo central.

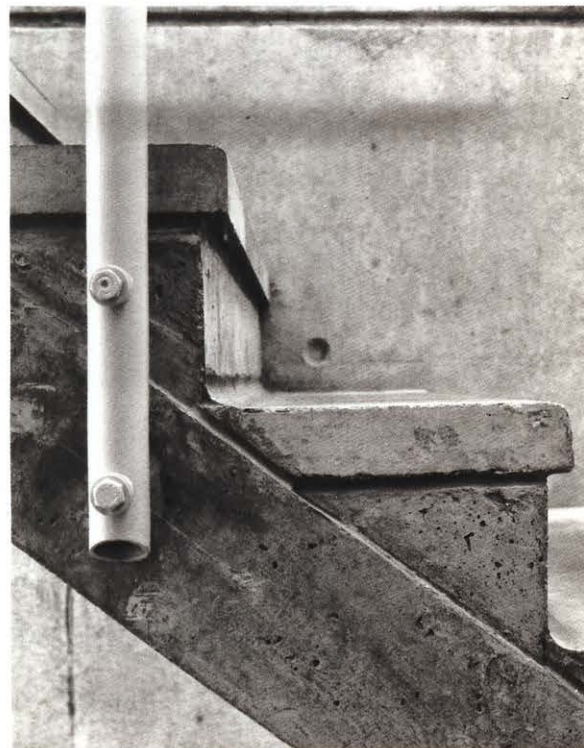
*Foot of walkway, with standing in central group (L to R) Peter Holland, Cyril Wheeler, Dave the Concretor.*

Foto: P.S.

Las escaleras de hormigón se realizaron en tres fases; primero una losa de apoyo realizada *in situ*; segundo, una estructura escalonada realizada aparte; y finalmente, las huellas prefabricadas. Este método de ensamble le permitió al contratista utilizar la losa de apoyo como medio de acceder a todas las plantas durante el duro período de construcción, y el método de ensamble se eligió a sugerencia suya.

*The concrete stairs were made in three operations, first an in-situ supporting slab, then a separately cast in-situ stooling, and finally the pre-cast treads. This method of assembly allowed the contractor to use the supporting slab for site access floor-to-floor during the heavy construction period, and the assembly method was adopted at his suggestion.*

Foto: Martin Charles.



#### THE BEST BITS

*The hand-rails.*

*The lavatories (one pipe excepted).*

*The stepped rain water gutters.*

*The top floor steelwork and ceilings.*

*The lighting platform.*





Fachada este desde donde se contempla la vista principal sobre el valle Avon. En este lugar muchos tendrán su primer contacto con la universidad: La fachada está claramente diseñada para captar la luz de la mañana y para crear un núcleo natural hacia el que se verán atraídas las personas de fuera para buscar la entrada o alguna información. La plataforma para realizar pruebas con la luz está en la cubierta.  
*The east end facing the principal open view over Avon valley. This is the point where many people will make their first contact with the University: the facade is strongly modelled to catch the morning light and from a natural focus towards which strangers will be drawn to gain access or seek information. Lighting experiments platform on the roof.*

Foto: M. Charles.

#### ALGUNOS DATOS DE INTERES

Edificios destacados para escuelas de arquitectura de este siglo:

La School of Art... Glasgow (1898-1909).

La Bauhaus... Dessau (1925-26).

La Hochschule für Gestaltung... Ulm (1953-55).

Todas ellas en bellas ciudades de provincia.

Todas ellas pobres y con problemas.

#### SOME REMINDERS

*Buildings for Architecture Schools that were hopeful events in this century:*

*The School of Art... Glasgow (1898-1909).*

*The Bauhaus... Dessau (1925-1926).*

*The Hochschule für Gestaltung... Ulm (1953-1955).*

*All in provincial but beautiful cities.*

*All poor and with problems.*





Vista Sur de la zona de servicios desde la cubierta; obsérvese que el canalón desciende en escalera hasta el desagüe.  
*South side view down into service yard from roof level; note stepping down of gutter fascia to rain-water outlet.*

Foto: Martin Charles.

75

Escuela de Arte, Glasgow; C. 1902; C. R. Mackintosh.  
 Un taller.  
*Glasgow School of Art; C. 1902; C. R. Mackintosh.*  
*A work room.*

Foto: Cortesía de Mrs. Mackintosh.



Hochschule für Gestaltung en Ulm regresando del CIAM 10 en Dubrovnik (en compañía de Bill y Jill Howell).  
*The Hochschule für Gestaltung at Ulm on the way back from CIAM 10 at Dubrovnik (in company with Bill and Jill Howell).*

Foto: P. S.







La Bauhaus, Dessau; 1925-1926; Walter Gropius.

Vista de los balcones de los estudios dormitorios de los estudiantes.

*The Bauhaus, Dessau; 1925-1926; Walter Gropius.*

*View of the balconies on the students' studio - dormitory.*

Foto: P. S.



## Visto desde el aire: obra en la Universidad de Bath

### *Seen from The Air: Work at The University of Bath*

ALISON & PETER SMITHSON

El Campus de la Universidad de Bath fue fundado en 1965 como Escuela Politécnica de Tecnología Avanzada a partir de un plan maestro del estudio de los arquitectos Robert Matthew y Johnson Marshall.

Desde sus comienzos fue concebido como una densa fábrica de actividades interconectadas... un posible *Mat-Building*.<sup>1</sup>

A nuestra llegada en 1978, la Universidad ya había adquirido cuerpo y alma... ya era, por decirlo de alguna manera, un pueblo con caminos y lugares establecidos.

Por aquel entonces —1978— la financiación estatal a las nuevas universidades, se había reducido prácticamente a cero; de ahí que las nuevas intervenciones tuvieran que ser escrupulosamente colocadas siguiendo el criterio de la intensificación de manera que fuera posible, como en acupuntura, influir en el cambio. Examinamos el Campus como cualquiera examinaría un viejo pueblo para ver qué era lo mejor que se podía hacer.

Lo que ha ocurrido en Bath en los años que siguieron está recogido en las siguientes fotografías aéreas.



1976: El Campus está bien establecido y se asemeja desde el aire a una planta industrial para la realización de algún proceso complejo. Los árboles con presencia espacial en los terrenos son los de las divisiones del viejo campo.

1976: *The Campus is well-established, looking from the air like an industrial plant for some complex process. The trees with spatial presence in the grounds are those of the old field divides.*

The Campus of the University of Bath was founded in 1965 as a College of Advanced Technology by a master-plan from the office of the architects Robert Matthew and Johnson-Marshall.

From its beginning it was conceived as a dense fabric of interconnected activities... a putative *Mat-Building*.<sup>1</sup>

On our arrival there in 1978, the University already had achieved mass and being... it was already, as-it-were, a collage with established ways and places.

State funding to the new universities had by then more or less come to an end; new interventions needed, therefore, to be accurately placed and be of the maximum intensity so as to be able —as in acupuncture— to effect change. We examined the Campus as one would an old village to see what best could be done next. What has happened on the Bath Campus in the years that followed is recorded in the following air-photographs.



1979: Los árboles recién plantados alrededor del lago son más visibles. El primer edificio y el primer montículo de A + P Smithson están en vías de construcción a la izquierda del lago.

1979: *The new trees around the lake are more visible. A. + P. S. first building and first mound are under construction to the left of the lake.*





1981: Algunos de los nuevos árboles van tomando espacio bajo la suave luz del sur, la “caja sótano” donde se apoya nuestro primer edificio y su terraplén están ya establecidos (a la izquierda del lago) y la forma delta de nuestro segundo edificio está en su sitio (arriba en el centro) formando dos pequeños patios con apertura lateral al estilo de Cambridge.<sup>2</sup>

1981: *Some of the new trees are spatial in the soft south light, the supporting “basement box” of our first building and its mound are now established [left of the lake] and the delta form of our second building is in place [top middle], making two small open-one-side Cambridge-style courts.<sup>2</sup>*

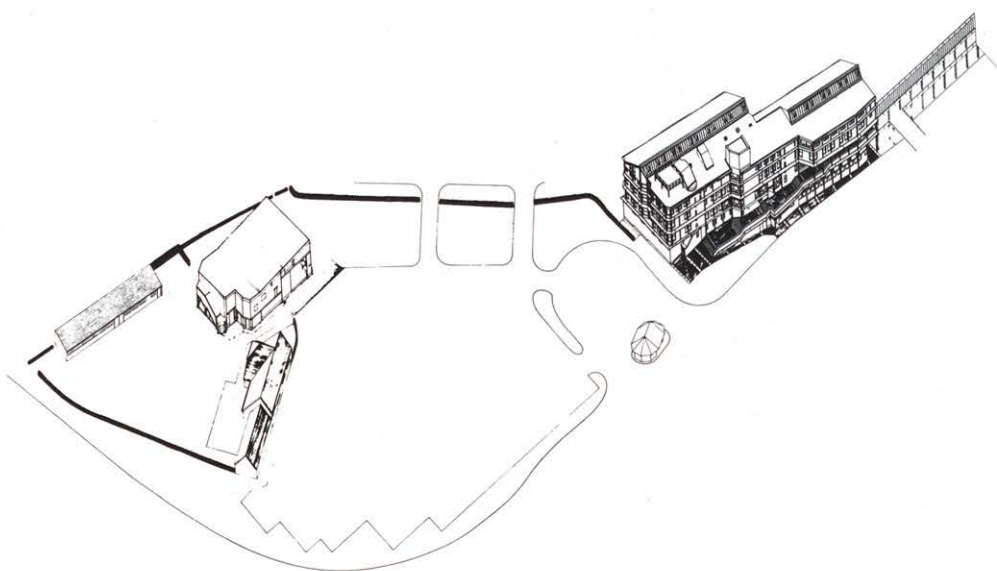
1987: De los árboles plantados, los primeros ya han adquirido un carácter espacial; nuestro edificio-delta, con sus torres de servicios, parece tener suficiente energía y volumen para empezar a conformar el límite del Campus. Las barracas naranjas de los contratistas están listas para la construcción de la Escuela de Arquitectura e Ingeniería de la Construcción (centro izquierda). Se ha hecho un esfuerzo para suprimir el impacto de los coches aparcados (centro derecha: comparar con 1976).

1987: *The earliest new trees have become positively spatial; our delta-building, with its service towers, is seen to have enough energy and volume to begin to effect the Campus edge. The contractors orange site huts are in position for the beginning of the construction of the School of Architecture and Building Engineering [middle left]. A conscious effort is being made to suppress the impact of parked cars [middle right: compare 1976].*

1990: Con la terminación en 1988 de la Escuela de Arquitectura e Ingeniería de la Construcción, hemos hecho una intervención en tres zonas del Campus; al sur, al norte y sobre todo al este.

Este edificio recientemente terminado en el lado este actúa como cancela entre el Campus y la parada de autobús a su pie, transformando el espacio de enfrente en el antepatio de la Universidad... están empezando a crearse nuevos espacios en el límite del campus.

1990: *With the completion in 1988 of the School of Architecture and Building Engineering, we have made an intervention on three sides of the Campus; on the south, the north and mostly on the east. This recently completed building on the east side acts as a gateway to the Campus from the public bus-stop at its foot, transforming the space in front of it into the forecourt of the University... new places are beginning to emerge on the edge of the Campus.*



El pequeño auditorio para actuaciones de los estudiantes, *The Arts Barn*, cuya primera fase fue entregada durante el verano de 1990, está en lo que ha terminado siendo el lado extremo de este antepatio, cambiando nuestra percepción de este espacio en el extremo este del Campus... toda la entrada lateral —aparcamiento, parada de autobús, camino de subida—, parece a primera vista, con una pequeña intervención, la plaza de un viejo



mercado que puede abarcar gran cantidad de actividades diferentes en momentos diferentes y parecer que está perfectamente adaptado a cada una de ellas; por ejemplo: primer punto de contacto con la comunidad de la Universidad... mercadillos de estudiantes... lugar de encuentro para los festivales de la ciudad... eventos estudiantiles... punto para la asamblea Rag de estudiantes... Morris Dancing... etcétera.

Fuera del complejo principal del Campus los edificios de alojamiento de estudiantes se extienden hacia un *quasi*; es decir, estilísticamente a medio camino del falso "Bath" de acuerdo a la percepción normal, turística del promotor.

La arboleda es cada año, en cada estación, una fuente de placer. Es esta arboleda, en continuo reajuste, la que en su madurez hará que el solar y la institución formen una unidad.

Finalmente, con respecto a la naturaleza de las fotografías aéreas... este complejo de actividades en Bath visto desde el aire difiere bastante de aquellas vistas aéreas de las trincheras del Frente Oeste en la Primera Guerra Mundial... donde la nueva topografía hecha por el hombre tiene una conexión orgánica con el movimiento natural de la tierra que se extiende aparentemente hasta el infinito.

Aquí, excepto cuando la luz es muy tenue, desde el aire todo parece bastante banal, suburbano, desa-

*The small students' performance auditorium, the Arts Barn —first phase handed over summer 1990— is on the far side of this forecourt... The whole entrance side —car-parks, bus-stop, walkway-up— suddenly, with this one small intervention, seems like an old market square that can accept many different activities at different times and seem perfectly suited to each; for example, first point of contact with University Community... student car-boot-sales... drive and ride for town festivals... student happenings... student Rag assembly point... Morris Dancing... and so on.*

*Outside of the main complex of the Campus, the student housing drifts slowly towards the "quasi"; that is, stylistically half-way towards the counterfeit "Bath" of the normal, day-tourist, developer's perception.*

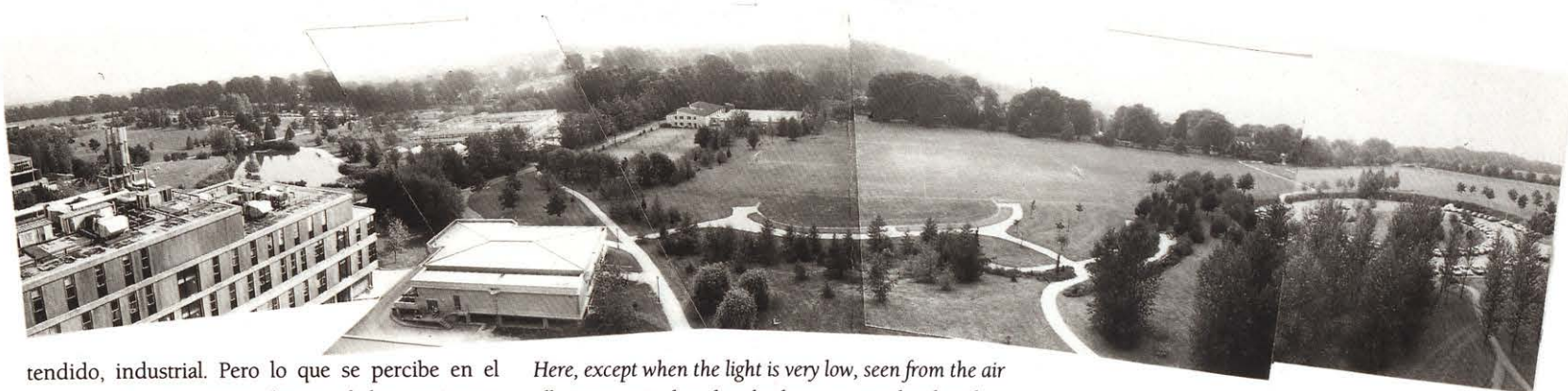
*The planting of the grounds is, each year, in each season, a source of pleasure. It is this planting, in continuous adjustment, which will, in its maturity, lock site and institution together.*

*Lastly, concerning the nature of air-photographs in themselves... this complex of activities at Bath seen from the air is quite unlike those air views of the trenches of the Western Front in the First World War... where the man-made new topography has an organic connection to the natural flow of the land stretching apparently to infinity.*



Primer plano de la fachada este, con el Edificio 6 Este atravesando la 'explanada' al fondo.  
*Close up view of the east-face, with Building 6 East across the 'forecourt' in the background.*

Foto: M. Charles.



tendido, industrial. Pero lo que se percibe en el terreno es lo más cercano al sueño de los arquitectos sociales de después de la Segunda Guerra Mundial que hemos construido en Gran Bretaña... para escapar de las politécnicas urbanas de las viejas ciudades industriales hacia la máquina en el jardín. Los edificios de la Universidad de Bath ubicados en el paisaje, la escenografía de la vieja arboleda, junto con aquella que ha sido añadida y que ha madurado desde su plantación, todo ello contribuye a este sueño.

Déjenme decir que cada vez que llego al Campus, independientemente del medio de transporte o de la hora de llegada, mis sentidos se excitan.

*Here, except when the light is very low, seen from the air all seems quite banal, suburban, unconsidered, industrial. But what is perceived on the ground is the closest we in Britain have built to the dream of the post-Second-World-War social architects... to escape from the urban polytechnics of the old industrial cities to the machine in the garden.*

*Bath University's buildings' set on the land, the scenography of the old planting, together with that which has been added and which has matured since the founding, all support this dream.*

*Let me say every time I arrive on the Campus —irrespective of the means of transport or the time of arrival— my senses lift.*

Edificio de recreo para el personal no académico: la máquina en el jardín.

El edificio de recreo y los jardines frente a él, visto desde el tejado del edificio residencial oeste.

*Non-academic staff amenity building: the machine in the garden.*

*The Amenity Building and the open grounds before it, seen from the roof of the west end residential building.*

Foto: P. S.

<sup>1</sup> "How to Read an Recognise a Mat-Building" en *Architectural Design*, noviembre, 1974.

<sup>2</sup> "Cambridge Walks", en *Architectural Design*, junio, 1976.



## The Acropolis Place...

Arquitectos. Architects  
Alison & Peter Smithson

Colaboradores. Assistants  
Lorenzo Wong, Antonio Merchante

Ingenieros de estructuras. Structural Engineers  
Michael Dickson, Michael Shaw

Ingenieros de Mecánica. Mechanical Engineer  
Tony Mc Claughlin

## Una descripción

Los fragmentos de la Acrópolis no constituyen una colección reunida por un individuo o una nación. Son únicos, no tienen similares o iguales y requieren una única solución en la protección.

Lo que se necesita no es un museo sino un "lugar para la Acrópolis", en el cual los fragmentos puedan respirar y tener su espacio necesario y luz natural. Para ofrecer este propósito, este espacio, nuestro *Acropolis Place* ocupa la totalidad del solar de Makryianni, hasta el margen trasero del pavimento, opuesto al Teatro de Dionysus en el lado sur de la Acrópolis.

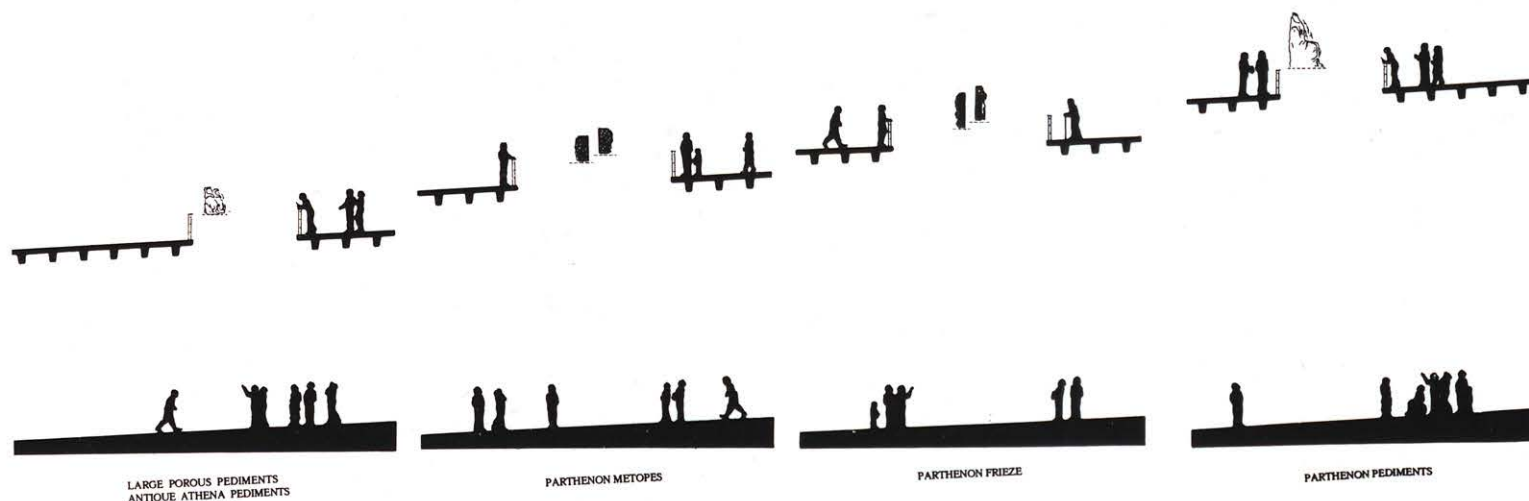
## A Description

The Acropolis building fragments are not a collection brought together by an individual or a nation. They are unique —having no like or equal— calling for a unique solution in protection.

What is needed is not a Museum but an "Acropolis Place", in which the fragments can breathe and have their necessary space and true light. To offer this fit, this space, our "Acropolis Place" occupies the whole of the Makryianni site, to the back edge of pavement, opposite the Theatre of Dionysus on the south flank of the Acropolis.

# M A K R Y I A N N I .

# T H E ' A C R O P O L I S P L A C E '

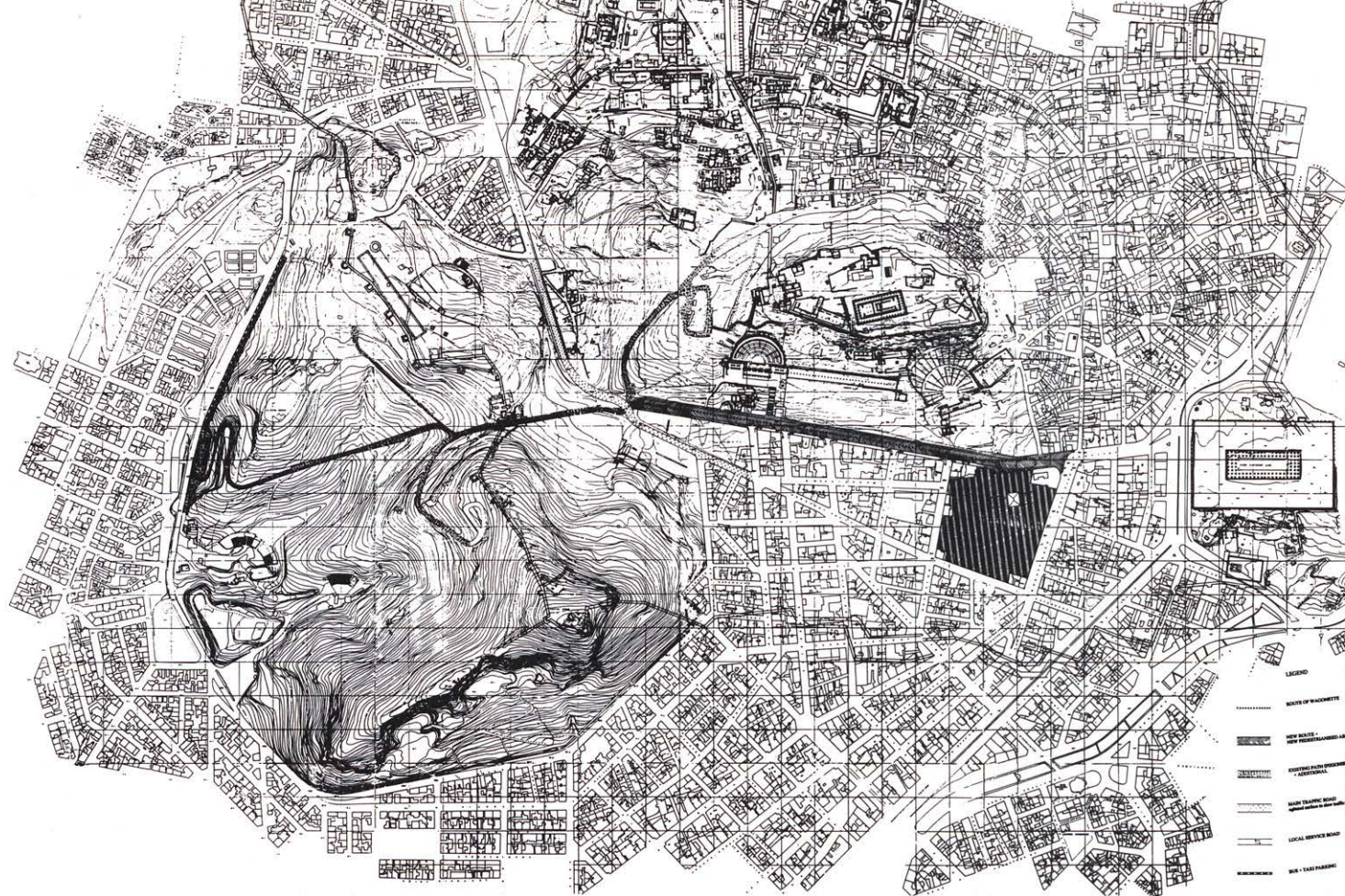


Vista de los fragmentos arqueológicos.  
Viewing of the archeological fragments.

En nuestro *Acropolis Place* se podrían mirar directamente las esculturas desde un nivel más alto o desde el nivel más bajo, levantándose como si estuvieran colocadas sobre sus edificios.

In our "Acropolis Place" you could look directly at the sculptures from an upper level, or, from the lower level, look up as if they were in position on their building.





Plano del parque arqueológico y ubicación del Acropolis Place Atenas.

Ubicación del lugar de la Acrópolis y sistema de caminos reorganizado y ampliado. Los aparcamientos para coches y autobuses se sitúan en la calle tangencial en el extremo izquierdo del parque.

*Plan of the archaeological park with the location of the Acropolis Place, Athens.*

*Showing the location of the Acropolis Place and the reorganised and extended pathway system. Car and bus parking along tangential road on the left edge of the Park.*

KORES  
ERECHTHEION  
ANTIQUE POROUS  
ATHENA  
PEDIMENTS  
PROPYLEA  
ATHENA  
NIKE  
FRIEZE  
METOPES  
PARTHENON  
FRIEZE  
METOPES  
PEDIMENTS

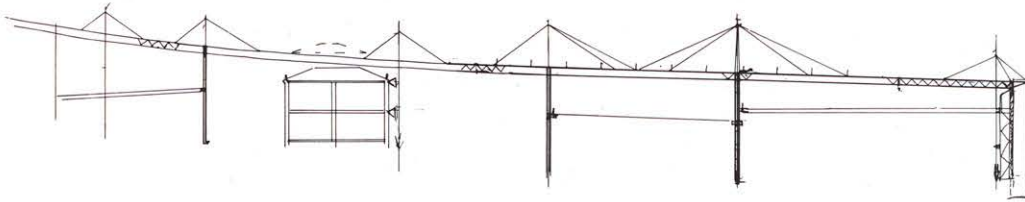
Ordenación general del lugar de orientación de los distintos fragmentos.

*The general arrangement of the location and orientation of the fragments.*

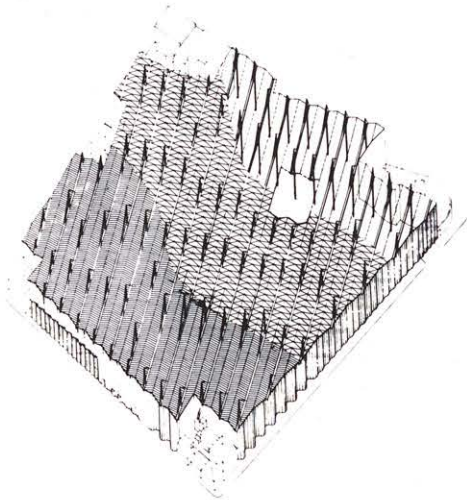
Cada fragmento de edificio fue alineado para encarar su orientación original.

*Each building fragment was aligned to face its original orientation.*

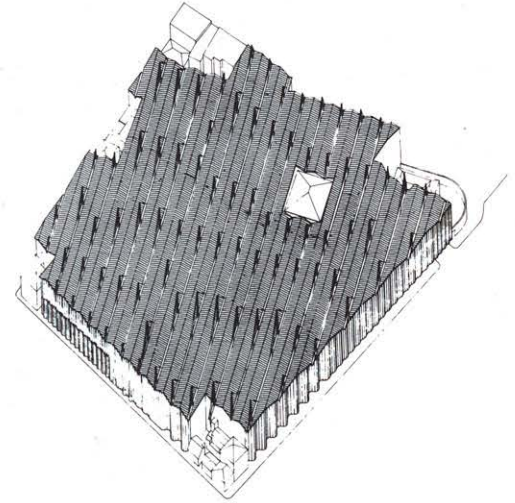




Proyecto de la cubierta y los mástiles.  
Esbozo preliminar del ingeniero de estructuras sobre el proyecto.  
*Roof and masts arrangement.  
Structural engineer's preliminary sketch of the arrangement.*



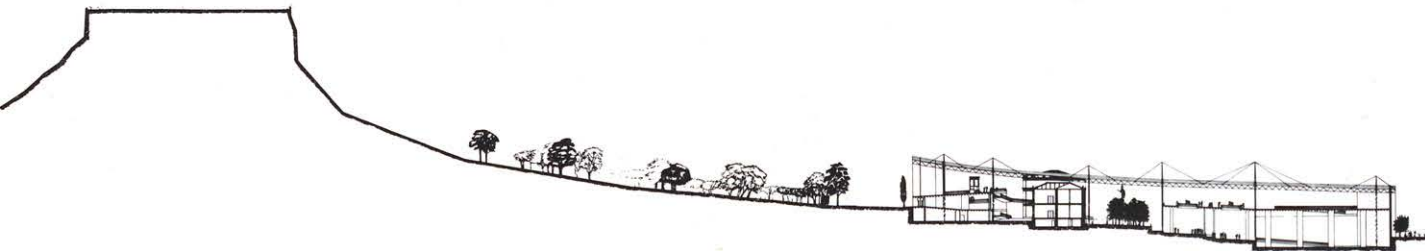
Vista axonométrica desde el sureste en la cual aparece, de arriba a abajo, los mástiles y los tirantes principales de sujeción, los arcos de punta triangular desde la cumbrera hasta los tirantes y, por último, la cubierta transparente.  
*Axonometric view from the south-east, which shows, top to bottom, the masts and primary support trusses with cable stays to the masts, the triangulated apex arches from ridges to trusses and lastly the transparent covering.*



Vista axonométrica de la cubierta desde el sureste.  
*Axonometric view of the roof from the south-east.*

La cubierta aparece como si se tratase de la cubierta de una vieja estación de trenes o de un mercado, pero está apoyada sobre unos mástiles y protegida del sol, controlado por relojes solares. Únicamente el bloque del viejo hospital sobresale a través de esta cubierta protectora que se extiende por todo lo alto y a lo largo de los laterales, que requieren delicadamente estabilidad y discreción... sobre los fragmentos del edificio la cubierta es como un peplos sobre una figura.

The "roof" appears as if it is an old railway station or market roof, but it is held up on masts and is sun-protected, controlled by solar clocks. Only the central block of the old hospital protrudes through this protective covering that stretches across the top and down the sides, gently indenting for stability and for discretion... over the building fragments the covering is as a peplos over a figure.



Sección norte-sur que se extiende por las pendientes hacia el sur de la Acrópolis en su lado este.  
*North-south section extended through the south slopes of the Acropolis at its east end.*

Vista desde la roca la cubierta se inclina hacia lo lejos; su área habría sido vista brillando parcialmente bajo la luz solar; en la confusión de Atenas hubiese sido discreto.

Nuestro Acropolis Place permite el movimiento libre de masas alrededor de los fragmentos en el espacio. No merecería la pena el mover los mármoles de Elgin únicamente de un museo a otro.

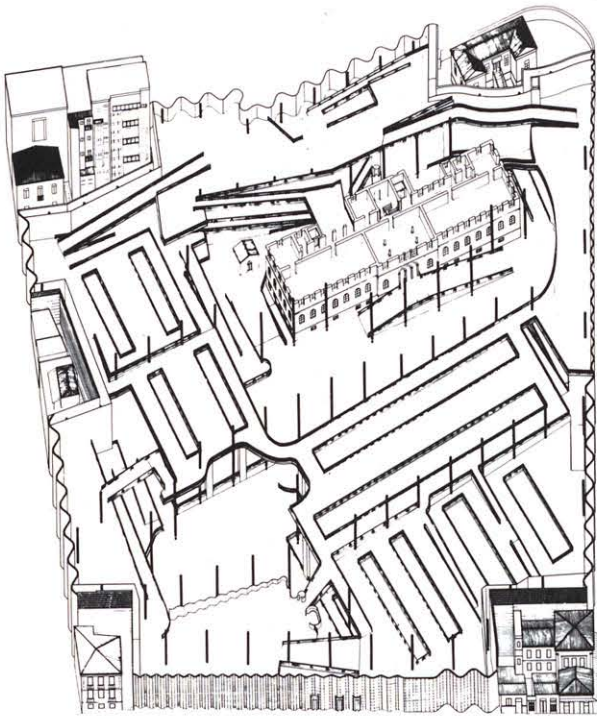
The protective roof tilts away from the view from the rock; its area would have been seen as only partially shining in reflecting sunlight; in the haze of Athens it would have been discreet.

Our Acropolis Place allowed for the free moving of crowds around the fragments in space. There would be no point in the Elgin marbles being moved simply from one museum to another.

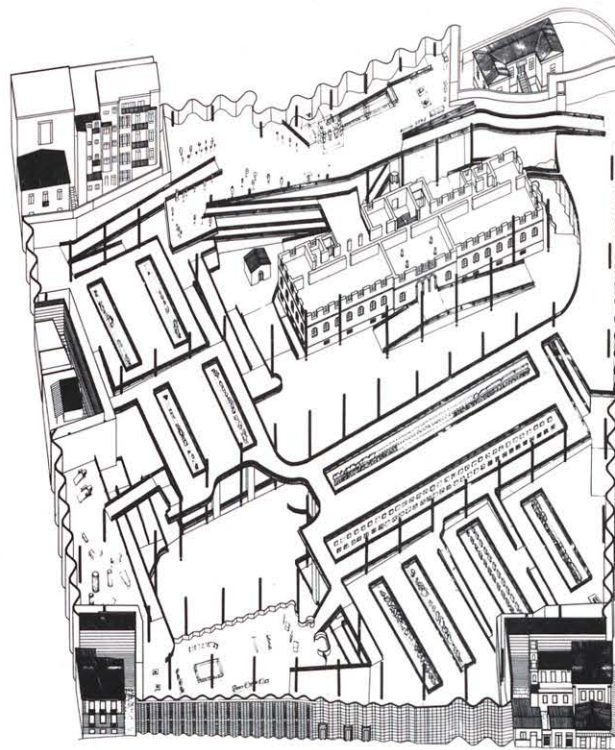
A. S.

A. S.



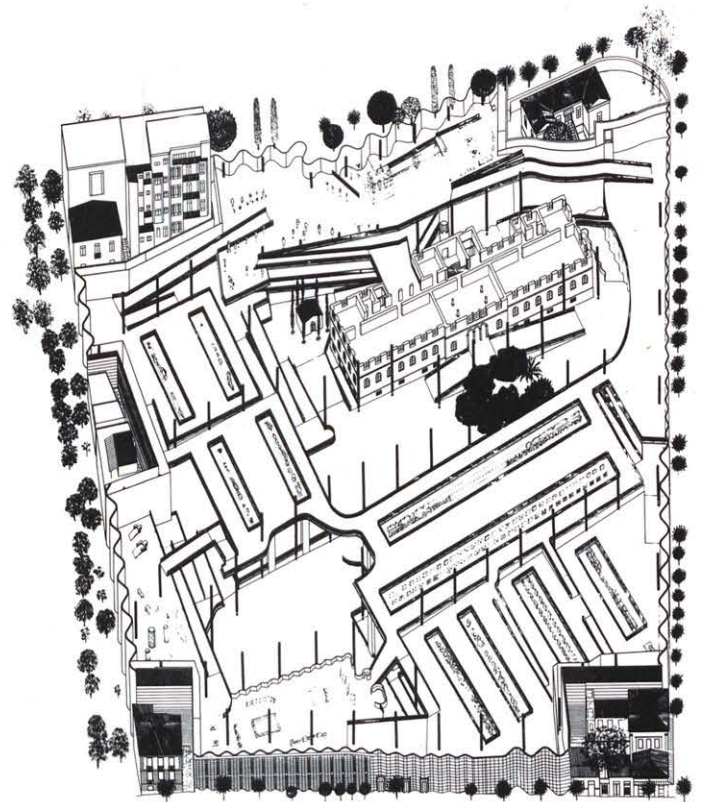
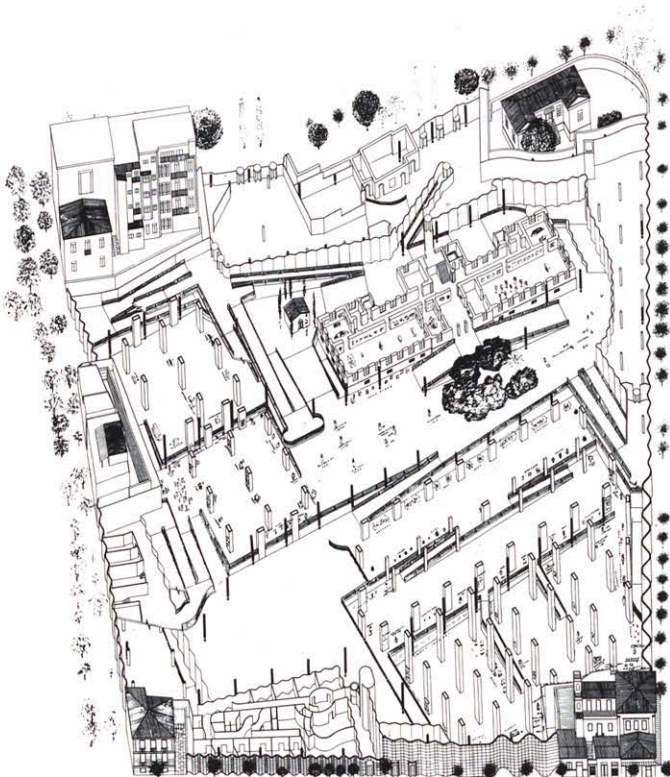


Axonométrica del nivel superior.  
Axonometric of upper level.



Axonométrica del nivel superior con fragmentos  
arqueológicos.  
Upper level axonometric with archaeological fragments in  
place.

Axonométrica del nivel superior con fragmentos  
arqueológicos y árboles.  
Upper level axonometric with archaeological fragments and  
trees in place.



Axonométrica del nivel inferior con restos arqueológicos y árboles.  
Lower viewing level with archaeological fragments and trees.



## Una reflexión

### A Reflection

Aunque haya surgido por una serie de circunstancias completamente diferentes, el resultado final de la estructura de las plataformas elevadas de observación del Acropolis Place da lugar a espacios irregulares alrededor de edificios conservados existentes y se implanta de manera similar a aquellos del proyecto *Hauptstadt Berlin* hecho hace más de treinta años.

En ambos casos los dos niveles principales sirven para distintos propósitos: en el *Hauptstadt Berlin* se establece a nivel del suelo el movimiento de los vehículos y en el nivel superior el de los peatones. En el *Acropolis Place* el nivel del suelo sirve para observar los fragmentos principales (desde espacios en que se alojan los fragmentos más pequeños sin una localización arquitectónica conocida); el nivel superior es para observar desde la perspectiva del ojo aquellos fragmentos de mayor interés (cuya localización arquitectónica es conocida y que por tanto pueden establecerse dentro de sus secuencias originales).

Evidentemente podría decirse que la similitud es debida al hecho de que ambos planos sean de sombras; pero la noción de los distintos espacios cerrados para percepciones de movimiento y vistas diferidas es común en ambos.

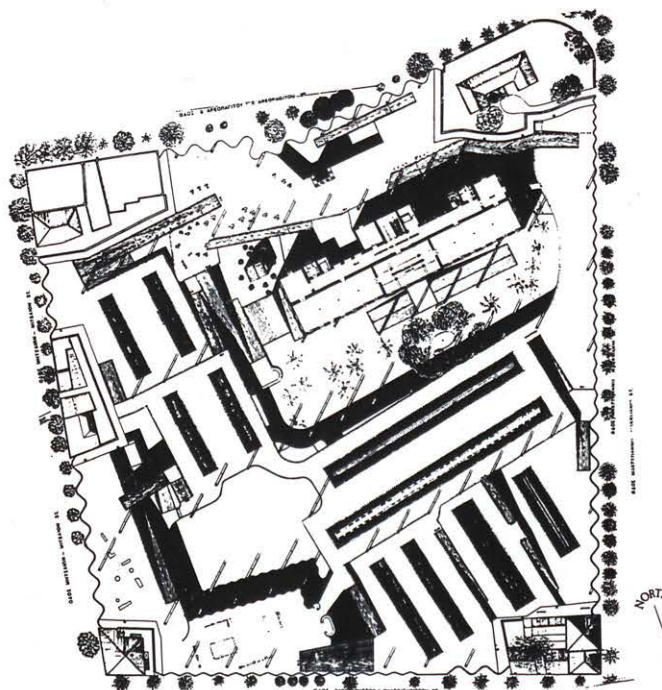
P. S.

*Although arising from completely different sets of circumstances the arrangement of the continuous "armature" of upper viewing platforms of the Acropolis Place makes irregular spaces around retained existing buildings and grounds very similar to those of the Hauptstadt Berlin project made more than thirty years earlier.*

*In both cases the two principal levels serve different purposes: in the Hauptstadt Berlin the ground level is for carrying the vehicular movement, the upper level the pedestrian; in the Acropolis Place the ground level is for looking-up to the major fragments (from spaces in which the smaller fragments with no known architectural location are housed), the upper level is for eye-level viewing of those major fragments (whose architectural location is known, and which, therefore, can be arranged in their original sequences).*

*Of course you could say that the similarity is due to the chance of them both being "shadowed plans"; but the notion of different shapes of enclosures for differing perceptions of movement and of viewing is common to both.*

P. S.





## On the Trundling Turk

ENRIC MIRALLES

Es difícil presentar estos objetos...

Siempre me he acercado a ellos a través del material que los acompaña: De los proyectos de donde provienen... de la casa desde dónde se dibujan.

Siempre los he visto cercanos a la palabra *ordinariness*, y quizás sus primeros muebles sean sólo observaciones sobre las cosas. La mirada dentro de la pequeña caja donde el jefe de estación del tranvía de la estación de Blackfriars se protege para revisar sus papeles, a la vez que cuidadosamente tiene a mano la mínima vajilla necesaria para preparar un té. Esta fotografía sería una de las claves para acercarse a tocar estos objetos: una extremada delicadeza dentro de su sentido utilitario más

Enric Miralles es arquitecto y profesor de la Escuela de Arquitectura de Frankfurt. Este texto es un comentario a los objetos y muebles diseñados por Alison y Peter Smithson a lo largo de los últimos cuarenta años, de los cuales una selección se exhibirá en la tienda B.d., Villanueva 5, Madrid, durante los meses de junio y julio.

It is difficult to present these objects...

I have always approached them through the material that accompanies them: from the projects they originate in... from the house from which they are sketched.

I have always seen them to be close to the word "ordinariness", and perhaps their first furnishings are only observations on things. The gaze inside the little box where the streetcar station chief of Blackfriars station protects himself to check his papers, at the same time that he carefully keeps at hand the minimum crockery necessary for the preparation of a cup of tea. This photograph would be one of the keys for getting closer to touching these objects: extreme delicacy within its largest utilitarian sense... a strange level of the Ordinary has been discovered.

To place them within their work these objects could be divided into two crossing roads that would start out from the "House of Tomorrow 1956" and from the Pavilion for the exhibition,

Enric Miralles is an architect and Design Professor at the School of Architecture in Frankfurt. This text is a commentary on the objects and furniture designed by Alison and Peter Smithson over the last forty years, of which a selection will be exhibited in the B.D. shop, Villanueva, 5, Madrid during the months of June and July. Translated by Deborah Gorman.

amplio... Se ha descubierto un extraño nivel de lo Ordinario.

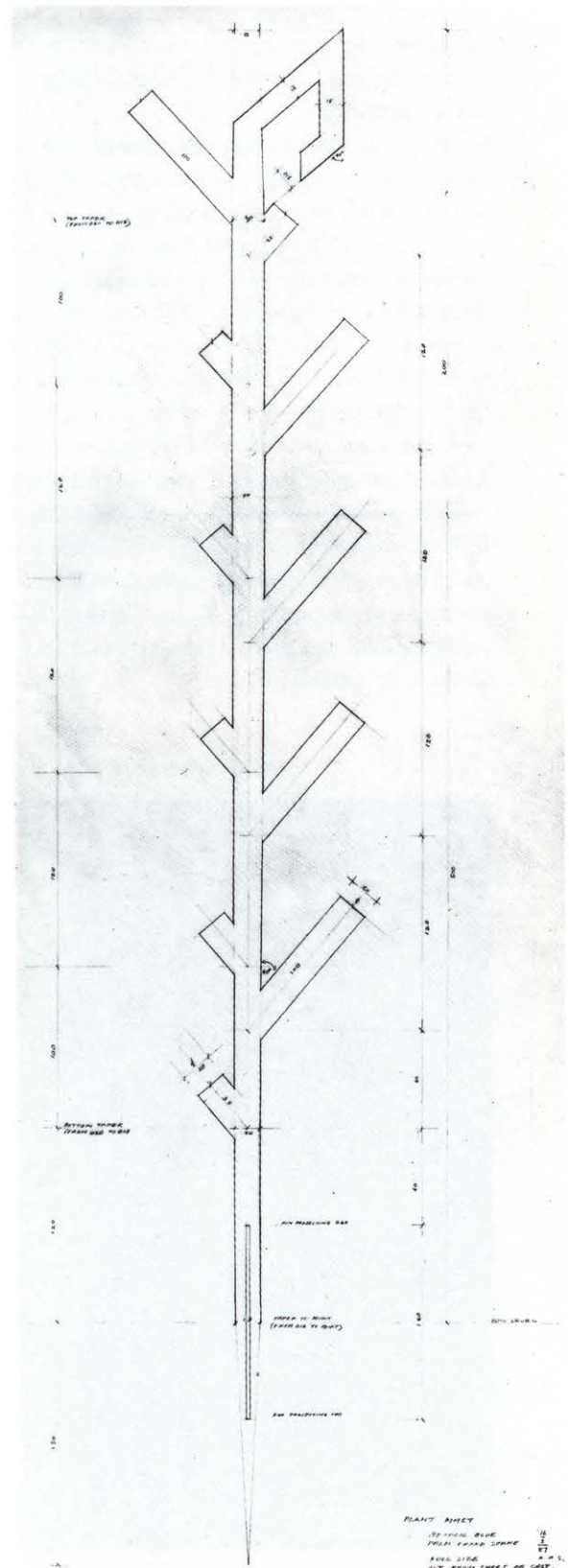
Para situarlos dentro de su obra estos objetos podrían dividirse en dos caminos entrecruzados que partirían de *House of the Future* 1956, y del Pabellón para la exposición *This is Tomorrow*, también de 1956. Conocer estos pabellones nos permite orientarnos entre estos objetos. No pertenecen a ellos, como proyecto, sino que lo hacen como Casa de la Memoria. Se podrían archivar entre las ideas en ellos contenidas.

Sin embargo hay un posible acercamiento físico. Al modo en cómo han sido manufacturados. En todos ellos existe un deseo de ligereza. Aparecen sobre los lugares con la misma delicadeza con que se colocan objetos sobre una repisa. La primera consecuencia es la de hacer aparecer el suelo dónde se depositan como un plano suspendido. El suelo es lo más parecido a una mesa. Las cosas se transforman en casi juguetes. Casi, si uno no

"This is Tomorrow", also in 1956. Getting to know these pavilions allows us to orient ourselves among these objects. They don't belong to them, like a project, but rather like a House of Memory. They could be filed away among the ideas contained in them.

Nevertheless, there is a possible physical approach. To the way in which they have been manufactured, in all of them there is a desire for lightness. They appear on the site within the same delicacy with which objects are placed on a mantelpiece: the first consequence is that of making the floor where they are placed like a suspended plane. The floor is the closest thing to a table. Things are transformed into almost-toys. If you are not careful, you could almost fall from the table. This effect of delicacy in resting upon something, of the absence of weight in favor of the internal rigidness of objects, produces a changing relationship of scale. In this sense they are almost toys: they offer a use beyond the purpose for which they were conceived...

Plant Frames, 1987

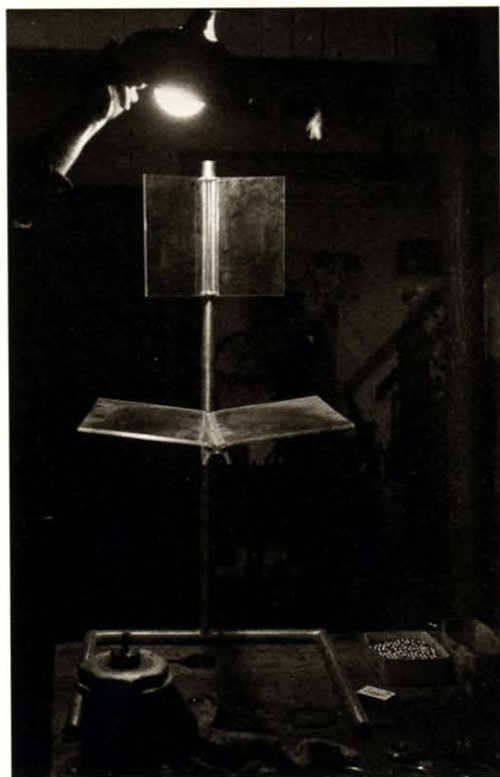




anda con cuidado, podría caer de la mesa. Este efecto de delicadeza en el apoyarse, de ausencia de peso, a favor de la rigidez interna de los objetos, produce una relación de escala cambiante. En este sentido son casi juguetes: ofrecen un uso más allá de la finalidad para que se pensaron...

Junto con los dos pabellones comentados, el taller donde son probadas estas piezas forma también parte de su modo de ser. La propia casa de los arquitectos es el lugar donde otras piezas de mobiliario se hacen trabajar a partir de relaciones complejas. La silla Z de Rietveld a través de su perfil se confunde con las molduras de madera de los paneles victorianos que cubren las paredes, y aparece como una moldura fuera de escala, mientras que su forma Z se mezcla con el giro de la puerta sobre la que lateralmente está apoyada la silla... Es decir, silla extrañamente de perfil humano, panel de madera de similar altura de respaldo, puerta en el momento de abrirse, forman una nueva unidad que pone a prueba y cambia la forma Z de partida.

Pogo Chair, House of the future, 1956



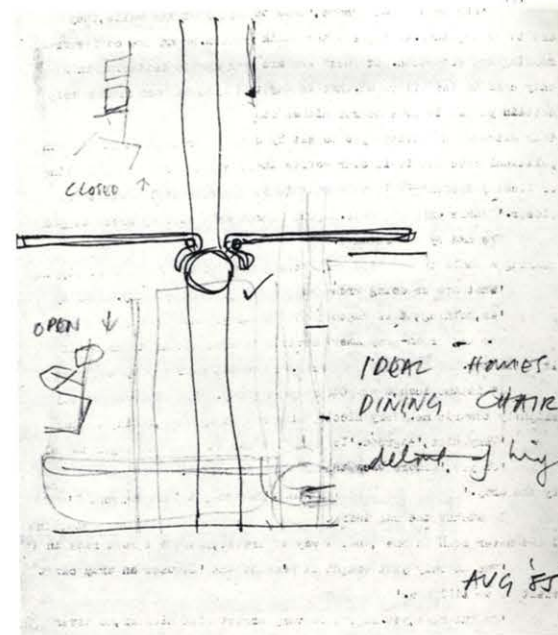
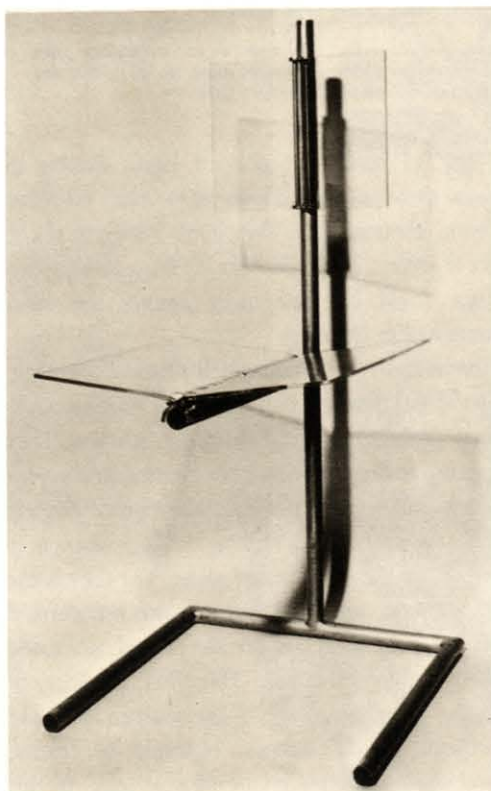
El sillón de Breuer se acerca al techo, y muestra el modo en que este sillón es una serie de distintas envolventes... la última, la propia habitación alrededor de la figura sentada...

Sobre una de las molduras de entrada a la casa corre una pequeña tabla donde se cuenta como un perfil femenino sentado sobre el Trundling Turk es parecido a la silueta sin dimensión de una montaña.

Las sillas para sentarse son las de Ray y Charles Eames.

Y algunas de las piezas que están aquí están confundidas entre estos objetos.

De ahí han sido extraídas. Aquí están como documentos de un pensamiento.



Together with the two pavilions mentioned, the workshop where these pieces are tested is also part of their character. The architects' house itself is the place where other pieces of furniture are put to work on the basis of complex relationships. Rietveld's Z chair, through its profile, is confused with the wood molding of the Victorian panels that cover the walls, and appears as a molding out of scale, while its Z form blends with the swing of the door on which it is laterally supported...

That is, the chair, strangely having a human profile, the wood panel of a height similar to the chair back, the door in the moment of opening form a new unit that puts the original Z form to the test and changes it.

The Breuer chair approaches the ceiling, and demonstrates the way in which this armchair is a series of different wrappings... the last one, the room itself around the seated figure...

On one of the moldings in the house's foyer runs a little panel where it is told how a female profile seated on the Trundling Turk is similar to the flat silhouette of a mountain.

The chairs for sitting on are those of Ray and Charles Eames. And some of the pieces here are mixed among these objects.

They have been taken out of there.

Here they are like a documents of a thought.



Hay un sofá —uno de los prototipos del Trundling Turk— que está aprisionado en la última planta de la casa y que se mueve con dificultad entre las puertas, y que al ir hacia atrás, como los cangrejos, a veces tropieza con la bañera... o con la pared. Sin embargo la delicadeza del suelo, al final le hace desplazarse con la precisión de las bolas de billar.

Las cuatro bolas dividen el peso de quien se sienta en cuatro y lo reparten sobre una amplia superficie. Los pies, al apoyarse sobre el suelo dan un radio de giro al mueble muy parecido a la dimensión de un paso. Y vemos cómo el mueble responde a cualquier ligera acción de su ocupante, alargar la mano, dejar un libro, mirar... Mientras que su silueta es ese relieve montañoso que se mueve con sorprendente agilidad.

La misma agilidad con la que en los diagramas sobre el funcionamiento de la pequeña cocina de los años treinta veíamos moverse al ama de casa.

Economía y riqueza de movimientos. Estos muebles son como una caja de sorpresas que al abrirla cuenta las condiciones económicas del vivir. Ofreciendo un nivel altísimo de las cosas comunes, pero fuera de la tradición.

Son muebles que acompañan, pero que no dependen de los proyectos...

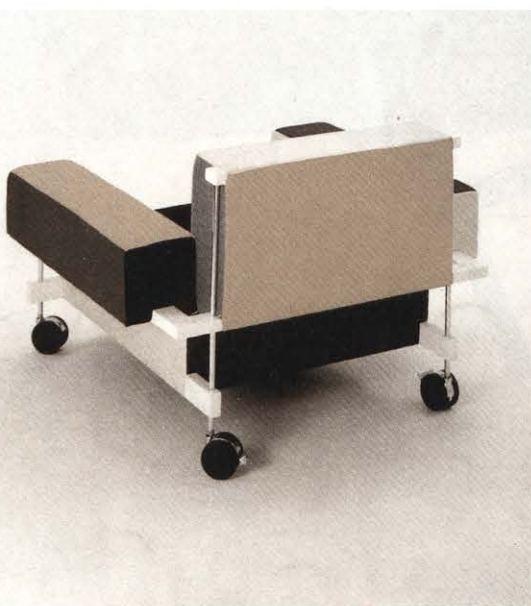


*There is a sofa... one of the prototypes of the Trundling Turk, which is entrapped on the top floor of the house and which moves with difficulty between the doors, and which, upon going backwards, like crabs, sometimes bumps into the bathtub... or into the wall.*

*Nevertheless, the delicacy of the floor in the end makes it move with the precision of billiard balls. The four balls divide the weight of whoever sits on and spreads it over a large area. The feet, supported on the floor, give the piece of furniture a radius of rotation very similar to the size of a step. And we see how the piece of furniture responds to any light action by its occupant, reaching out his hand, putting down a book, looking at something... while its silhouette is that mountainous relief that moves with surprising agility.*

*The same agility with which, in diagrams on the operation of the small kitchen of the thirties, we saw the housewife move. Economy and wealth of movements. These pieces of furniture are like a jack-in-the-box that, upon being opened, describes the economic conditions of life. Offering a very high level of ordinary things, but outside of the tradition.*

*They are furnishings that accompany but do not depend on the projects...*



*Trundling Turk, 1954*

87  
Me habéis pedido este texto de hoy para mañana, con muchísima rapidez... Y sólo podría hablar de estas piezas viéndolas, teniéndolas delante, usándolas. En la memoria se confunden con las ideas que las envuelven. Quizás la pieza más emblemática de esta confusión de lo que es y de lo que recuerda es la Fish Table. Que se conserva en la memoria con la extrañeza de la máquina de coser, que insiste en lo físico de las cosas, las notas en hojas, los pensamientos en objetos... Habría que acercarse a ella con la corrección del que toma buena postura al sentarse para conseguir la mejor caligrafía posible al escribir... Allí sentados casi nos parece ver nuestras ideas...



*Laterne, 1991*

*You have requested today's text for tomorrow, without any notice... and I could only talk about these pieces by seeing them, having them in front of me, using them. In memory they get mixed up with the ideas that surround them.*

*Perhaps the piece most emblematic of this confusion of what is and of what one remembers is the Fish Table. Which is preserved in memory with the strangeness of the sewing machine, which insists on the physical quality of things, the notes on sheets of paper, the thoughts in objects... One would have to approach it with the correctness of the person who maintains good posture when he sits down in order to achieve the best possible handwriting...*

*Sitting there he almost seems to see our ideas... It*



Es posible adormecerse con los brazos cruzados... y sorprendernos con la visión de nuestros zapatos entre los objetos recolectados, o los dedos que ya son peces...

Es una máquina de transformaciones... un buen ejercicio era desarrollarlas... Y empezar a fabricar montajes que hicieran coexistir estos objetos con el mundo de dónde provienen... Si no lo sabemos, podemos imaginarlo... Y sino, sólo probar. No pasa nada.

*is possible to fall asleep with your arms crossed... and to surprise ourselves with the vision of our shoes among the collected objects, or the fingers that are already fish...*

*It is a machine of transformations... it was a good exercise to develop them... And to begin to make montages that made these objects coexist with the world they come from...*

*If we don't know it we can imagine it... And if not only try. It doesn't matter.*





## Rehabilitación del Palacio de la Audiencia, Soria

### Rehabilitation of the Court House, Soria

Arquitectos técnicos. *Surveyors*

Santiago Hernán  
Antonio Carazo

Estructura. *Structure*

Luis Lasic

Empresa Constructora. *Construction Company*

AGROMAN, S. A.

Fotografías. *Photographs*

Antxón Hernández



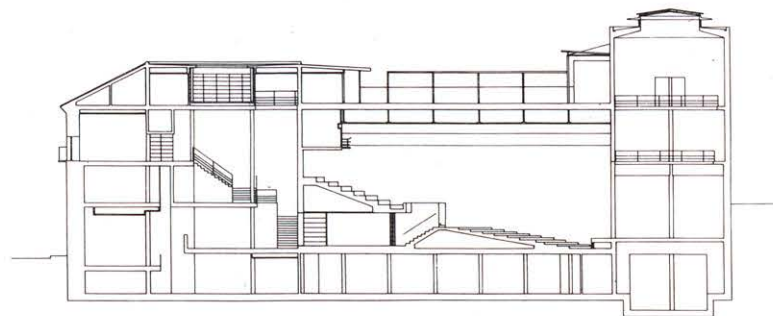
El programa se ha organizado en dos grandes bloques, uno de los cuales alberga el vestíbulo, salas de exposiciones y conferencias y el otro la sala del teatro, junto a un tercero que agrupa el programa complementario de estos dos, con una superficie construida ligeramente superior a 4.000 m<sup>2</sup>. El primer bloque se concibe como un espacio único, limitado lateralmente por un gran muro de piedra, fachada neta e interior que secciona el edificio en las dos partes mencionadas, adquiriendo el carácter de traza con un valor gravitatorio y emocional notable frente al resto de la planta. La iluminación del vestíbulo se realiza a través de una lámina de vidrio que recoge la totalidad de este espacio en su parte superior. La luz que penetra se refleja y resbala por el muro.

El vacío del vestíbulo se cierra en su frente por una escalera que comunica los diferentes niveles y finaliza en una pasarela que cruza el vacío en la última planta. Accedemos a través de este espacio a un pabellón situado en la cubierta, abierto a una terraza desde la que se disfrutan vistas lejanas del campo de Soria.

El segundo bloque se apoya en la parte interior del muro. La sala del teatro se define por unas dimensiones muy similares en longitud y anchura. Los parámetros verticales son de piedra y estuco.







Sección longitudinal.  
Longitudinal section.

En los planos horizontales se establece una relación entre el techo luminoso y el plano quebrado de madera que forman las gradas. La neutralidad pretendida en este espacio, se acentúa con un trazado regulador concéntrico en las gradas.

Suspendidos en el aire se han introducido los elementos más tecnológicos; una pasarela móvil de mantenimiento e iluminación y unos elipsoides luminosos que contienen la instalación de climatización.

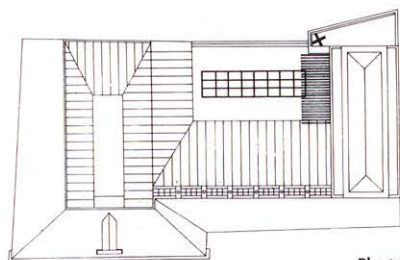
La disposición de las plataformas para exposiciones y actividades culturales, entendidas como planos muy aéreos de madera, provocan una sensación de paseo interior.

La pequeña escala aparente del edificio al exterior cambia radicalmente en el interior por el vacío introducido de gran escala y la percepción global de los diferentes niveles.

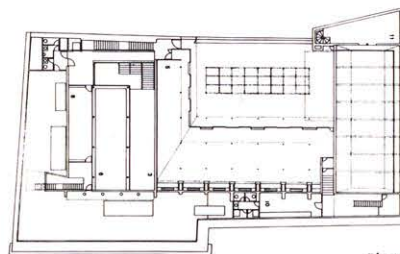
El espíritu del edificio nos lleva a concebir la estructura y su proceso constructivo como una parte integrante del diseño, y un medio para dar forma a su idea espacial.



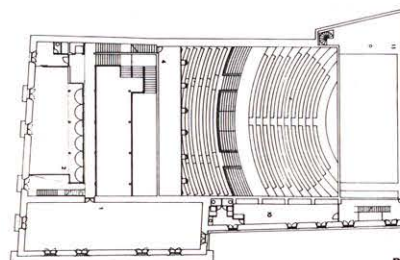




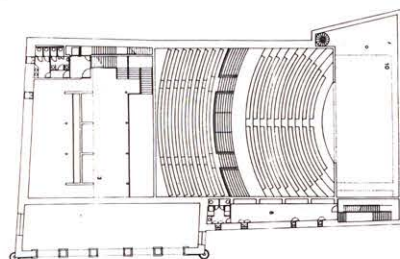
Planta de cubiertas.  
*Roof floor.*



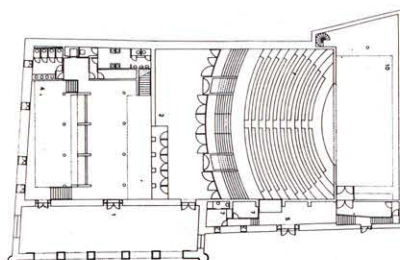
Planta de terrazas.  
*Terrace floor.*



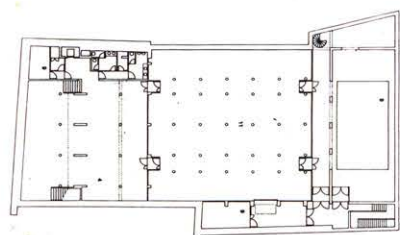
Planta primera.  
*First floor.*



Entreplanta.  
*Mid-floor.*



Planta baja.  
*Ground floor.*



Planta sótano.  
*Basement floor.*







The program has been organized in two large blocks, one of which covers the vestibule, exhibition and conference rooms, and the other, the theatre. A third block assembles the complementary program, with a constructed area of more than 4,000 m<sup>2</sup>. The first block is conceived as a single space, limited laterally by a large stone wall, an undecorated facade, and an interior that divides the building in the two above-mentioned parts. It acquires that character of an outline with a notable gravitary and emotional force, compared with the rest of the plan. The lighting of the vestibule is produced through a sheet of glass that brings together the totality of this space in its upper part. The light that penetrates is reflected and radiated along the wall.

The emptiness of the vestibule is closed in the front by a stairway which connects the different levels and ends in a gangway that crosses the emptiness. On the last floor, we cross this space to access a pavilion located in the roof, which opens onto a terrace from which one can enjoy distant views of the Campo de Soria.

The second block is supported by the interior of the wall. The theatre hall is defined by dimensions whose length and width are very similar.

The vertical faces of the wall are of stone and stucco. In the horizontal planes, a relation is established between the luminous ceiling and the rough plane of wood which form the stepped tiers. The neutrality sought for in this space is accentuated with a concentrically regulating outline in the tiers.







The most technological elements to be introduced are suspended in the air: a mobile gangway for technical and lighting work, and some luminous ellipsoids which contain the climate-control installations.

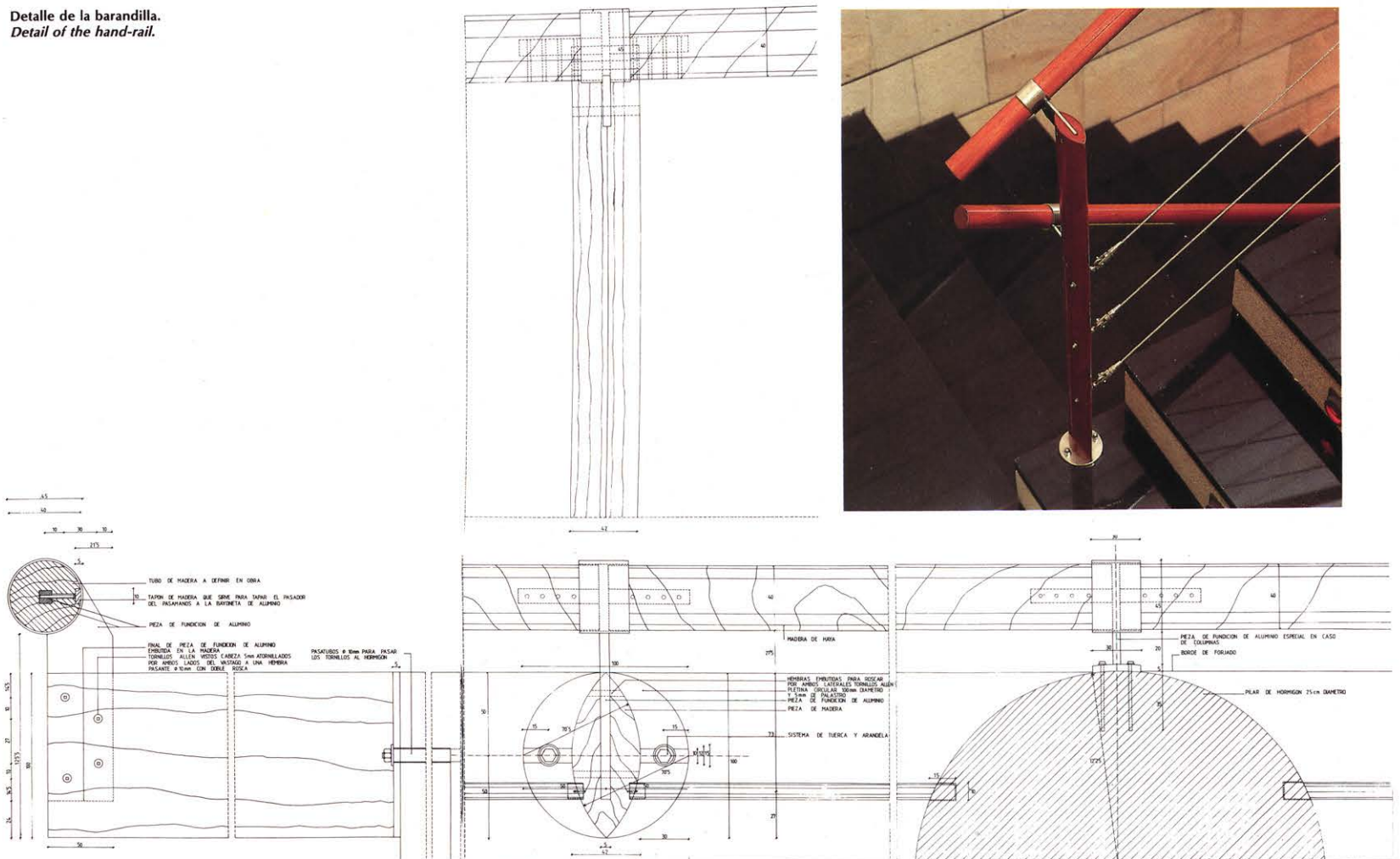
The arrangement of the platforms for exhibitions and cultural activities, are extended like aerial planes of wood, which provoke a sensation of an interior promenade.

The apparently small scale of the building when seen from the outside, changes radically in the interior, due to the introduction of the empty space and the global perception of the different levels.

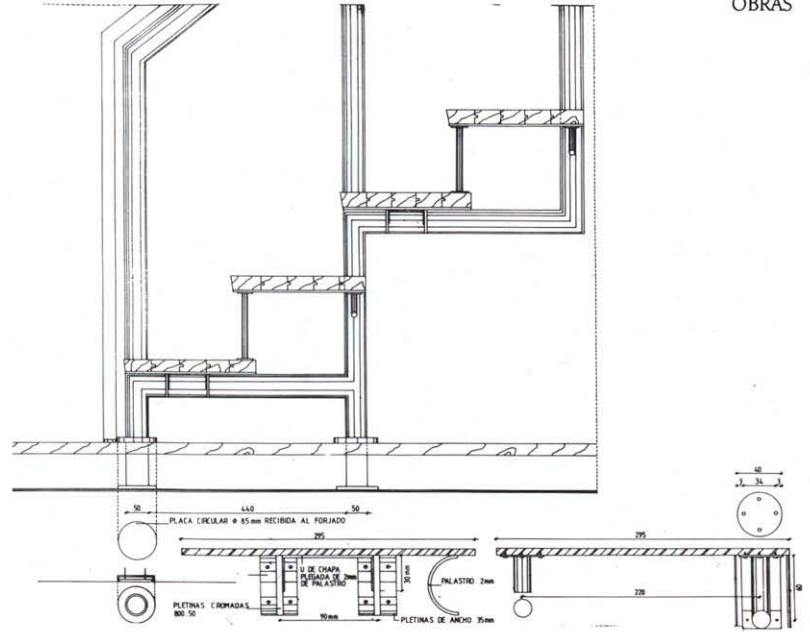
The spirit of the building leads us to conceive of the structure and its constructive process as an integral part of the design, and a means of giving form to its idea of space.

93

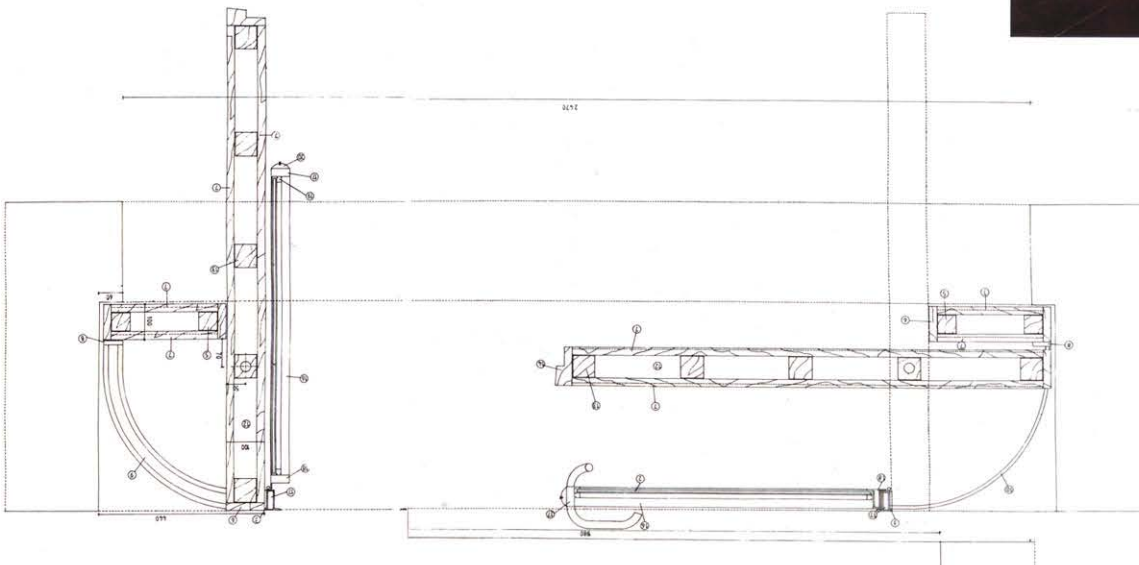
Detalle de la barandilla.  
Detail of the hand-rail.







Detalle de la escalera de la planta de terrazas.  
Stair detail of the terrace floor.



Detalle de la puerta de acceso.  
Detail of the main door.

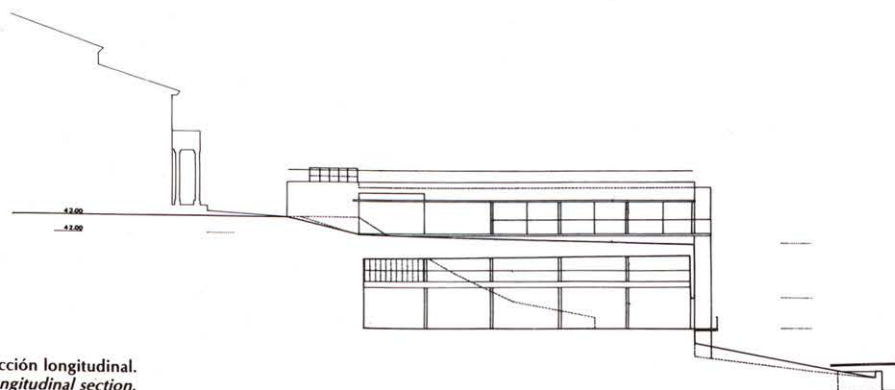
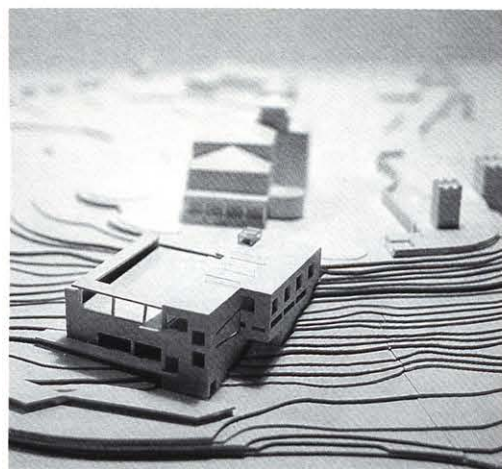
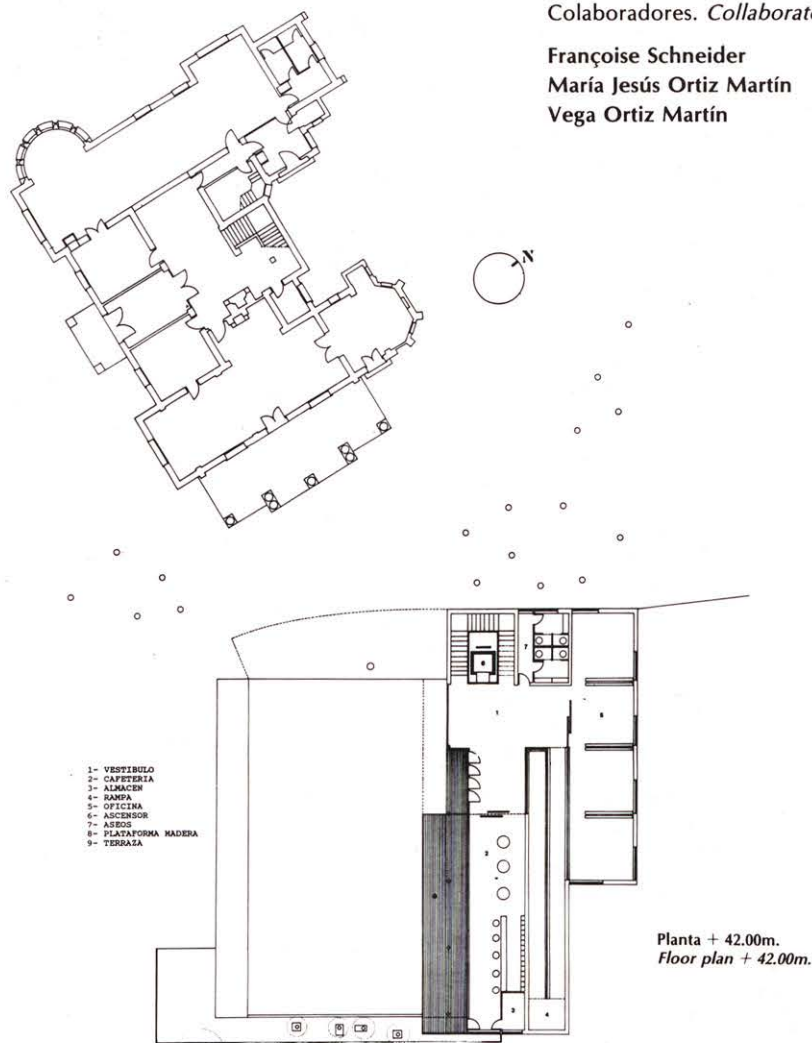


## Concurso para la ampliación de la sede del Colegio de Arquitectos, Málaga

### Competition for the Extension of the Headquarters of the Architectural Association, Málaga

Colaboradores. *Collaborators*

Françoise Schneider  
María Jesús Ortiz Martín  
Vega Ortiz Martín



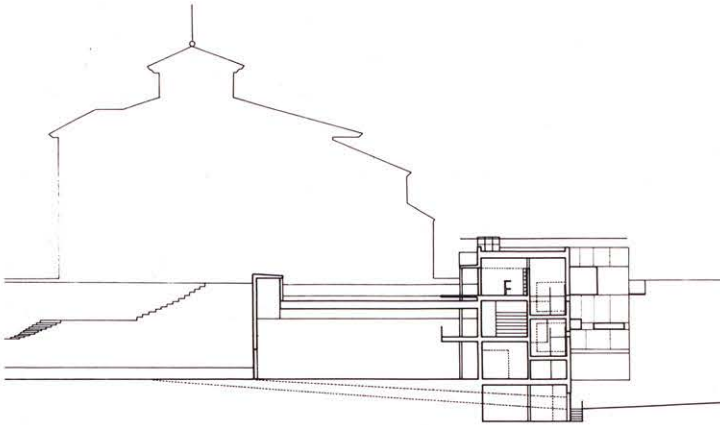
Nuestra intervención consiste en establecer un gran plano de terraza a la cota +42,00 m., con una ligera pendiente descendiente del 3 %, situado en continuidad con la explanada de asentamiento del edificio principal. Esta terraza nos permitiría tener vistas lejanas y se enfrentaría con el gran pórtico este de aquel edificio, sirviendo además como cubierta de la sala de uso polivalente de gran tamaño que se pide, con lo cual gran parte de la ampliación queda semienterrada, entre las cotas +35,00 m. y +43,00 m., percibiéndose en realidad desde el exterior como un basamento del edificio colegial.

Al gran plano de terraza, y por lo tanto a la sala polivalente, se adosa un pequeño edificio que contiene los servicios y oficinas demandadas constituyéndose además como una suerte de intercambiador con rampas, escaleras y ascensor, entre la cota del edificio principal (+43,00 m.) y la cota inferior de la sala grande (+35,00 m.).

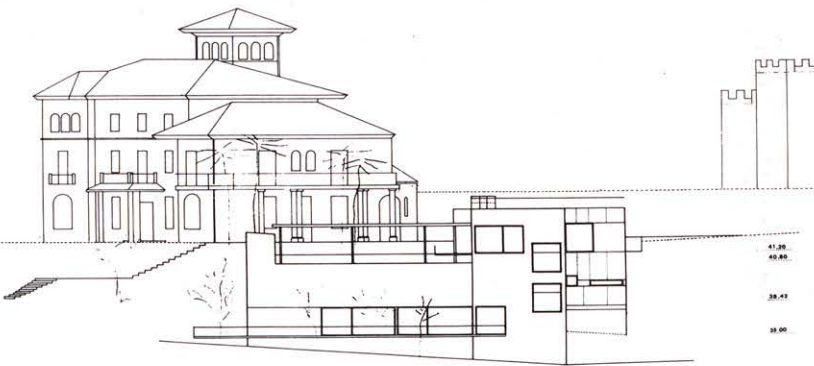
El uso de la luz y la orientación del edificio protagonizan gran parte de la propuesta que, a base de ventanas bajas, luces reflejadas y lucernarios, toma de la gran luminosidad de Málaga la cantidad precisa para el uso de los edificios proyectados, recibiendo la lección del uso de la luz matizada de los edificios árabes.

La sala polivalente contiene un gran lucernario al norte que permite la luz constante de una posible sala de exposiciones, y un ventanal muy controlado y bajo hacia el sureste, que daría luz reflejada sobre el pavimento. Los vestíbulos sucesivos quedan atravesados por una gran caja de cristal, que encierra la escalera, y que llevaría la luz hasta el nivel inferior.



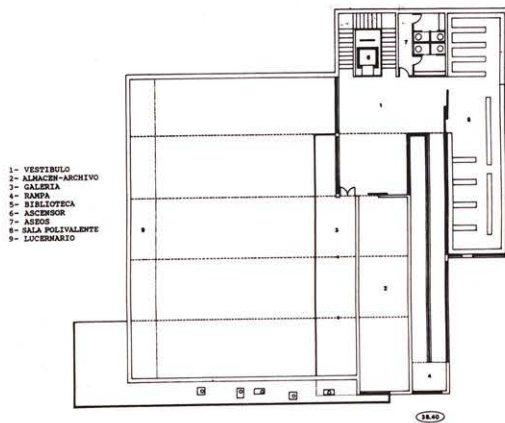


Sección transversal.  
Cross section.



Alzado.  
Elevation.

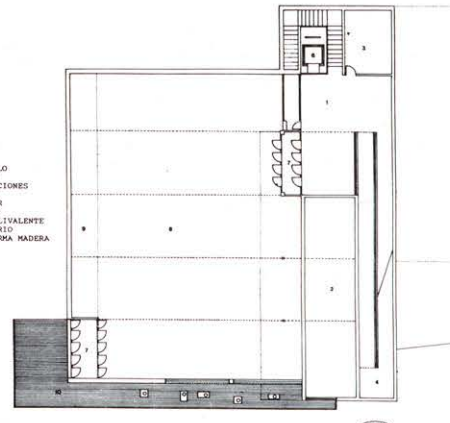
Planta + 38.40m.  
Floor plan + 38.40m.



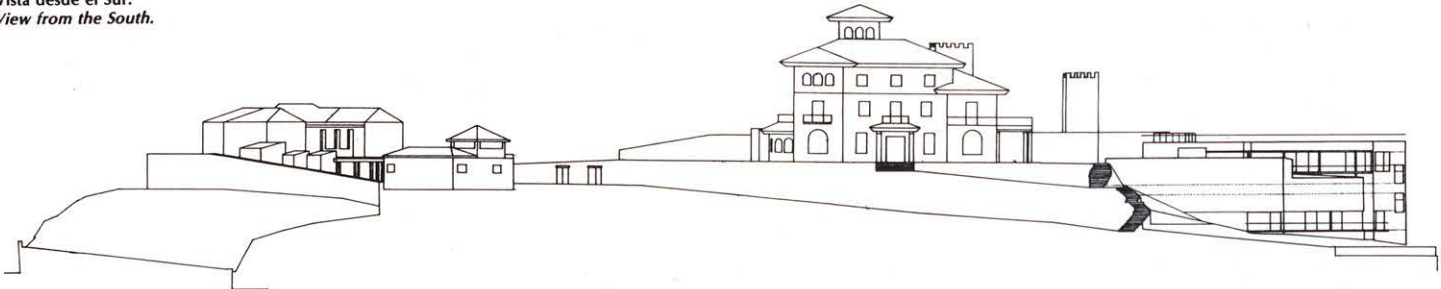
PLANTA 35.00

- 1- VESTIBULO
- 2- ALMACEN
- 3- INSTALACIONES
- 4- RAMPA
- 5- ASCENSOR
- 6- ACCESOS
- 7- SALA POLIVALENTE
- 8- LUCERNARIO
- 9- PLATAFORMA MADERA

Planta + 35.00m.  
Floor plan + 35.00m.



Vista desde el Sur.  
View from the South.



Our intervention consists in establishing a large terrace plane at the elevation of + 42.00m, with a slight descending slope of 3 %, situated in continuity with the esplanade of the foundations of the principal building. This terrace would allow distant views, and would face the large portico of the main building, as well as serving as a ceiling for the multi-use room in the program. With this, much of the extension would be half underground, between the elevations of + 35.00m and + 43.00m, so that when perceived from the outside it would seem to be the basement of the Association's main building. On the large terrace plane, and therefore also on the multi-use hall, we have attached a small building which, as well as containing the required services and offices, is constructed as a sort of interchange, with ramps, stairways and an elevator, ranging between the elevation of the main building (+ 43.00m) and the lower elevation of the new hall (+ 35.00m).

Protagonizing a large part of the proposed design are the orientation of the building and the use of light. By means of low windows, reflective lights and skylights, the proposal takes from the great luminosity of Málaga precisely the amount needed for the use of the projected buildings, drawing on the lesson given by Arab buildings, on the use of nuanced and gradual light.

The multi-use hall contains a large skylight to the north, which permits a constant light for a potential exhibition hall. It also has, to the southeast, a large and very controlled low window, which would give light reflected from the pavement. The successive vestibules are spanned by a large glass box, which encloses the stairway, and which carries light to the lower level.



## Intercambiador de Transportes de Coslada-San Fernando, Madrid *Transport Exchanger from Coslada-San Fernando, Madrid*

### El cielo sobre Madrid

"Ein Kind, Kind war..."

#### EL JEFE DE ESTACION:

De verdad, no aguanto más. ¡Voy a pedir el traslado! Aquí no puedo trabajar. En este despacho no tengo intimidad. No puedo hacer nada sin que me vean. Debía usted haber pensado esto de otra manera. ¡Así no hay quien trabaje! Este edificio está muy bien para una sala de exposiciones, para otra cosa, pero no para estación...

MUJER DE MEDIANA EDAD CON BOLSA DE GRANDES ALMACENES (SENTADA EN UN BANCO ROJO. —RENFE— CERCANIAS, SACA UNA REVISTA CON FOTOGRAFÍAS DE PRINCESAS Y MILLONARIOS, ARTISTAS Y TOREROS Y PASA PAGINAS LEYENDO DESPACIO TITULARES QUE APENAS OCUPAN LOS ESCASOS ESPACIOS QUE DEJAN LAS FOTOS DE PERSONAJES MORENOS Y ENJOYADOS.

¡Qué bonita casa! ¡Con veintitrés baños! Y con sus columnitas y estatuas, y estos cuadros que valen miles de millones. ¡Esto es vivir! ¡Y no como nosotros! Aquí estamos, en esta estación, tan rara y tan moderna... No sé a quien le puede gustar tanto. No entiendo como los viejos pueden venir a pasear por aquí, ni por qué mi marido y sus amigos vienen a tomarse los "chatos". Ni por qué mi hijo y sus amigos se citan aquí los sábados por la tarde. Si fueran ricos, seguro que no lo harían.

EL CANTINERO (DESDE DETRAS DE LA BARRA, APOYADO EN EL FRIGORIFICO, MIRA HACIA EL APARCAMIENTO SIN FIJAR LA VISTA:

¡Quien lo iba a decir! Desde que tiraron la antigua cantina, cada vez hay más gente. Voy a tener que contratar a otra persona. Nunca pensé que pudiera ser así cuando estábamos en el antiguo edificio. La verdad es que olía a matarratas, pero le tenía cariño al alicatado, a las rejillas, al tejado y a los muros llenos de pintadas. Cuando vinimos aquí, y no me dejaron hacer todo lo que quería o casi nada, no pensé que esto pudiera funcionar ¡hasta los fines de semana!

SENTADO EN EL COCHE, EL ARQUITECTO MIRA HACIA EL EDIFICIO, EL ANGEL APOYA SU MANO EN EL HOMBRO. EL AVION ATERRIZA EN LA PISTA DE BARAJAS. UN NIÑO MIRA EL MURO AZUL Y PIENSA SI DEBE PINTAR SOBRE EL.

¿Cómo sería si todo fuera como yo lo pensé? Tal vez nadie pasearía, los árboles se hubieran secado, tal vez nadie tomaría cervezas allí, las niñas no jugarían, y no hubieran puesto esos bancos, esas papeleras, ni tocado los vidrios, ni cambiado la distribución, ni la marquesina, tal vez no le faltarian esos tres tramos, y el andén sería más coherente, tal vez no hubieran puesto ese cartel, ¡vaya cartel!, tal vez...

EL ANGEL SONRIE. COMIENZA A VOLAR Y PLANEA SOBRE MADRID. DESCENDE SOBRE UN EDIFICIO QUE DESDE EL AIRE ES COMO UN GUSANO QUE SE ENROSCA JUNTO A UNA GRAN AUTOVIA URBANA, SOBRE UN HOMBRE QUE EN EL PATIO, MIENTRAS MIRA A TODOS LADOS, PONE CARA DE NO ENTENDER NADA.



Colaboradores. *Collaborators*

Miguel Valverde González, arquitecto *architect*.

Julio Hernanz Cabilla, arquitecto técnico *surveyor*.

Propiedad. *Owner*

Dirección General de Transportes.  
Consejería de Política Territorial.  
Comunidad de Madrid.

Estructura. *Structure*

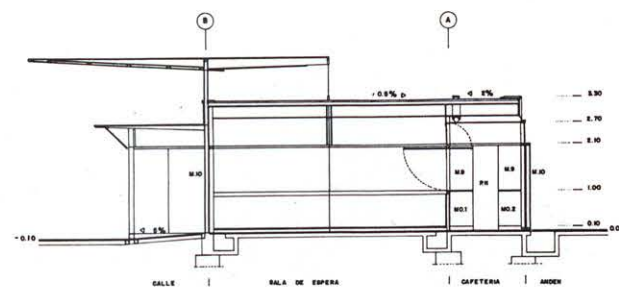
IBERINSA.

Instalaciones. *Mechanical*

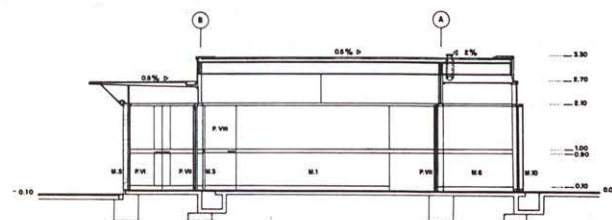
E.C.I.I.S.A.

Fotografías. *Photographs*

Florian Bolk.



Secciones transversales.  
*Cross sections.*







## The Sky Above Madrid

"Ein Kind, Kind war..."

### THE STATION CHIEF:

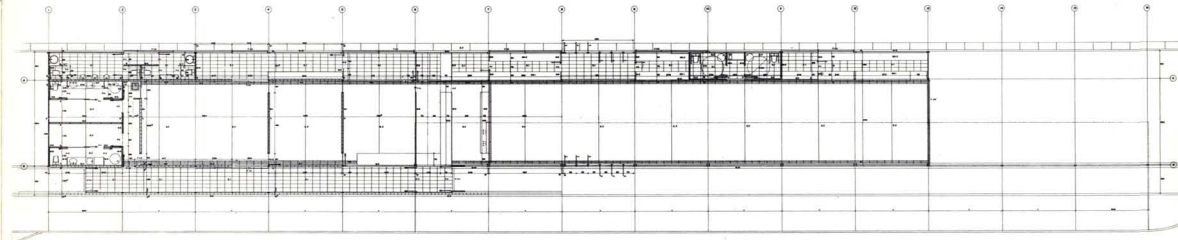
I cannot really stand much more of this. I am going to request a transfer! I can't work here. I have no privacy in this office. I can't do anything, without being seen. They should have thought about this differently. No-one can

work under such conditions, no-one! This building would be fine as an exhibition hall, or for something else, but not as a station....

A MIDDLE AGED WOMAN WITH A LARGE BAG FROM A MAJOR DEPARTMENT STORE (SEATED ON A RED BENCH-RENFE-CERCAÑAS (SUBURBAN LINES), SHE TAKES OUT A MAGAZINE WITH PHOTOGRAPHS OF ROYALTY, MILLIONAIRES, ARTISTS, AND BULL-FIGHTERS; AND SHE TURNS THE PAGES, SLOWLY READING THE HEADLINES IN THE SMALL SPACES

### BETWEEN THE PHOTOGRAPHS OF THE BRUNETTE, JEWELLED PERSONALITIES:

What a lovely house! Twenty-three bathrooms! And with those little columns and statues; these paintings must be worth millions. This is the life! And not like us! Here we are in this station, so expensive and so modern... I can't imagine who would like it so much. I don't understand how the old people can come here to take a walk, why my husband and his friends come here to have a drink, or why my son and his friends meet here on Saturday afternoon. If they were rich, I am sure that they would not come here.



Planta.  
Ground floor.

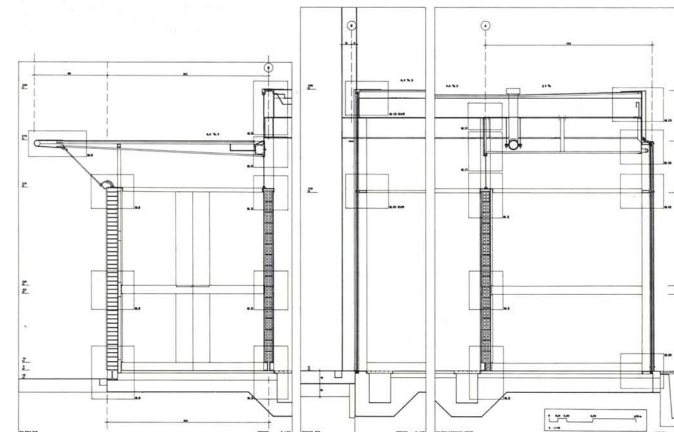


### THE BARMAN (FROM BEHIND THE BAR, LEANS ON THE REFRIGERATOR AND LOOKS TOWARDS THE PARKING AREA IDLY.

Who would have imagined it? Ever since they knocked down the old buffet, there are more and more people. I am going to have to hire another person. I never thought that things could turn out like this when we were in the old building. The truth of the matter is that it smelled of rat poison, but I was fond of the tiling, the grille work, the roof and the walls covered with graffiti. When we came here and they didn't let me do everything I wanted to do, I didn't think that this would work out at all, even on the weekends.

SEATED IN HIS CAR, THE ARCHITECT LOOKS TOWARDS THE BUILDING. THE ANGEL RESTS HIS HAND ON HIS SHOULDER. THE PLANE LANDS AT BARAJAS AIRPORT, A CHILD LOOKS AT THE BLUE WALL AND THINKS ABOUT WHETHER OR NOT HE SHOULD PAINT ON IT.

What would it be like if everything was the way I thought it would be? Perhaps no-one would walk, the trees would have dried up, no-one would have beers there, the girls would not play, and they would not have placed these benches, these rubbish bins, nor touched the windows, nor changed the distribution, nor the canopy. Perhaps these three sections would be lacking and the platform would be more coherent. Perhaps they would not have put up that poster, What a poster!, Perhaps...



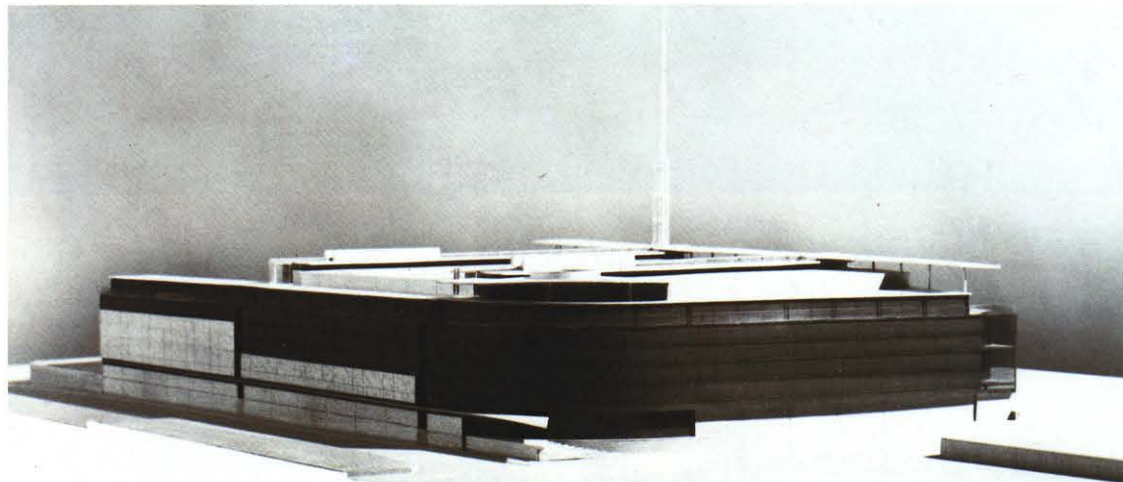
Secciones de la fachada.  
Sections of the façade.

THE ANGEL SMILES. HE BEGINS TO FLY THROUGH THE AIR AND GLIDES OVER MADRID. HE DESCENDS ON A BUILDING WHICH FROM THE AIR, RESEMBLES A WORM CURLING UP BESIDE A LARGE CITY MOTORWAY. HE DESCENDS ON A MAN IN THE PATIO, WHO LOOKS ALL AROUND, WITH AN EXPRESSION OF TOTAL CONFUSION.





100 **Centro de cálculo, oficinas de informática de gestión  
y central de instalaciones de telecomunicación, Madrid**  
*Computing Center, Administrative Computing Offices  
and Telecommunication Installation Headquarters, Madrid*



Una convocatoria a siete jóvenes arquitectos o equipos de arquitectos.

Pasado casi un año y medio desde la entrega del trabajo, uno de ellos construye el edificio, a pesar de todos los pesares.

Volver a mirar planos, fotografías de maqueta y textos no es un ejercicio de nostalgia, ni de autoafirmación. Es casi una necesidad, sobre todo cuando volvemos a enfrentarnos con otro edificio que contiene espacios de trabajo.

Y aquí comienza lo más sustancioso, y a la vez lo más complicado. Mientras nos agarramos donde podemos, zarandeados por la recolocación del paisaje que el llamado Nuevo Orden Mundial parece suponer, la vida y los valores del trabajador son sometidos al constante experimento de las teorías económicas.

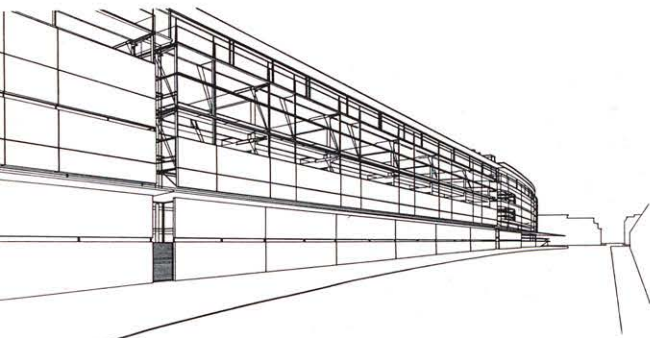
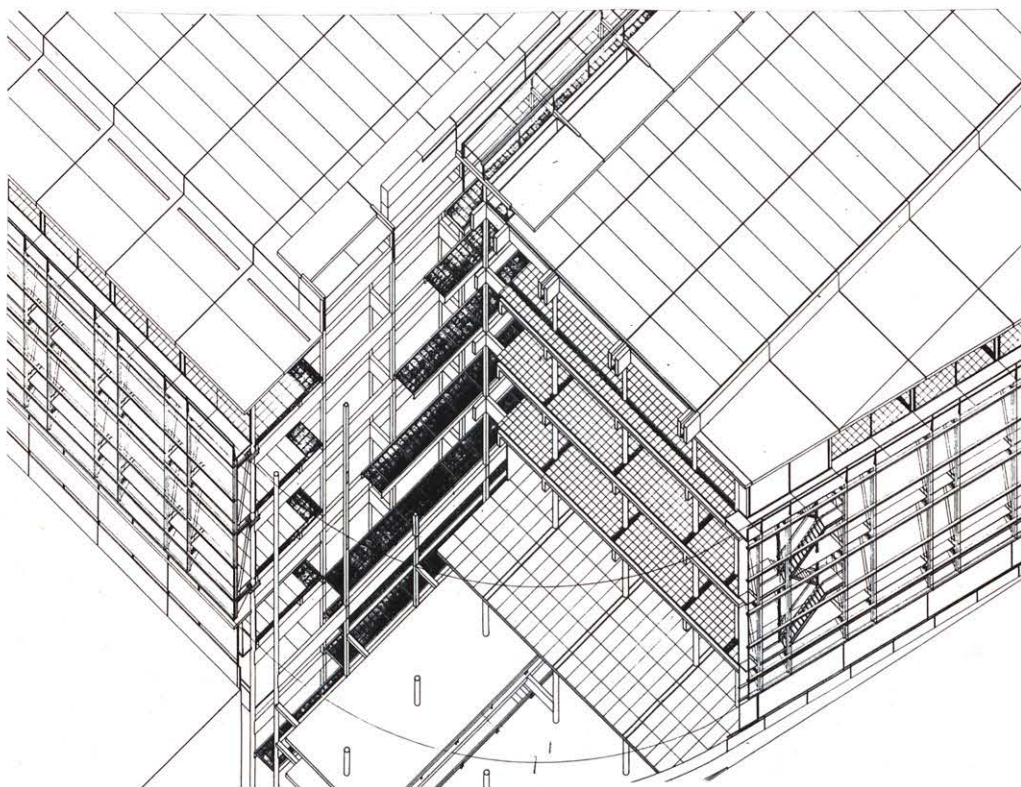
¿Alguien se atreve a definir los espacios productivos para el siglo XXI? ¿Alguien está en condiciones de hacer el edificio terciario e inteligente, por fin, definitivo? Vosotros, que sacando pecho para recibir medallas estais dando un paso al frente, callad para siempre.

**Concurso de anteproyectos**  
*Competition for Design Proposals*

Colaboradores. *Collaborators*  
María Jesús Carballo  
Jesús Plaza Pérez, arquitectos *architects*

Instalaciones. *Mechanical*  
CONSECA, S. A.

Estructura. *Structure*  
IBERINSA



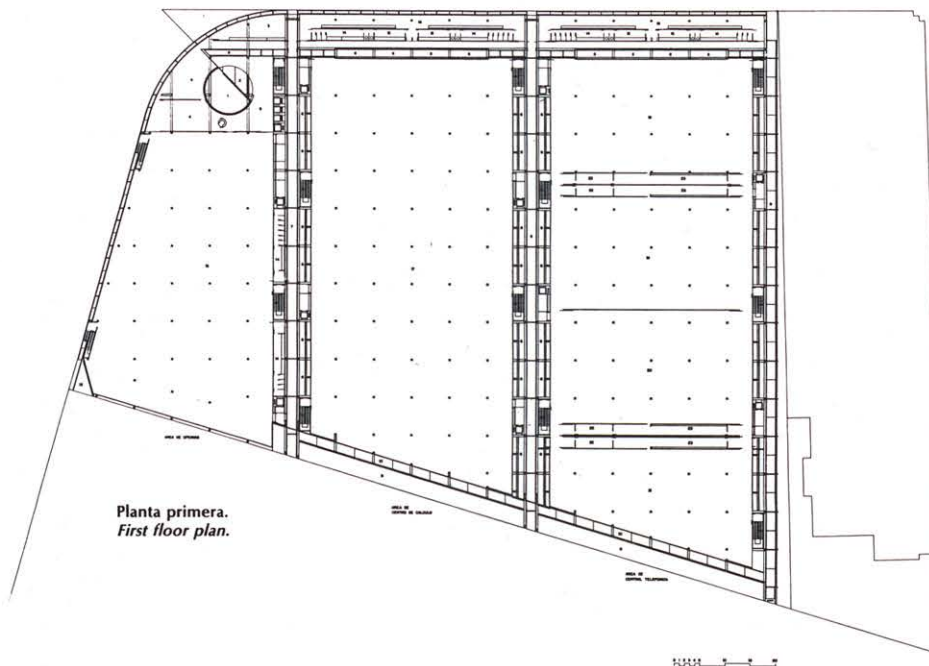


A call to seven young architects or architectural teams. One and a half year after the submission of the plans, one of them will construct the building, in spite of everything.

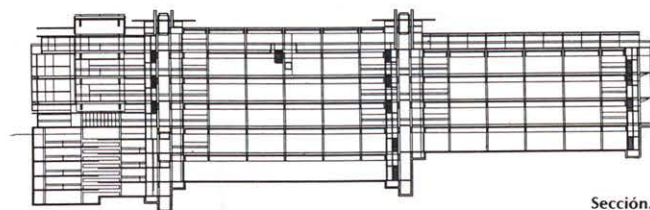
Returning to look at plans, photographs of models, and texts is not an exercise in nostalgia, nor of auto-affirmation. It is almost a necessity, especially when we return to confront another building containing spaces for work.

And here begins the most pithy and substantial, and at the same time the most complicated part. While we grab what and where we can, harassed by the replacement of the landscape that is apparently entailed by the New World Order, the life and values of the worker are subjected to the constant experiment of economic theories.

Does anyone dare to define the productive spaces for the 21st century? Is someone in a position to make, at last, the definitive tertiary and intelligent building? You who are taking a step forward with your chest thrust out in order to receive medals, shut up forever.

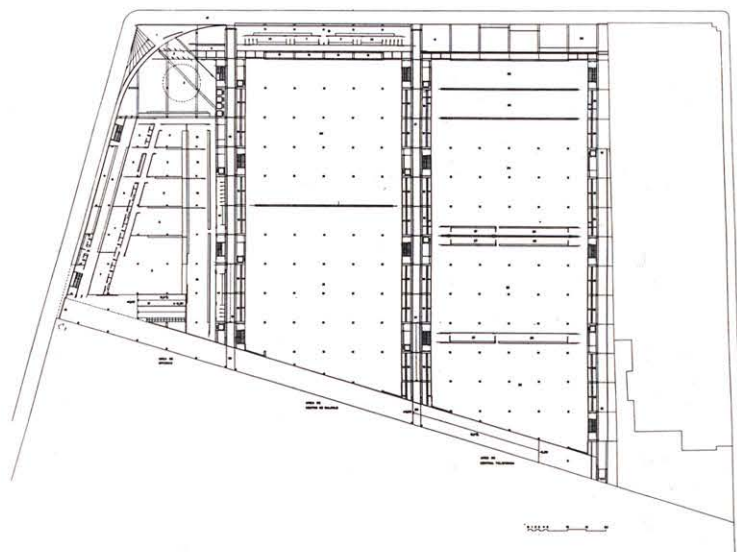


Planta primera.  
First floor plan.

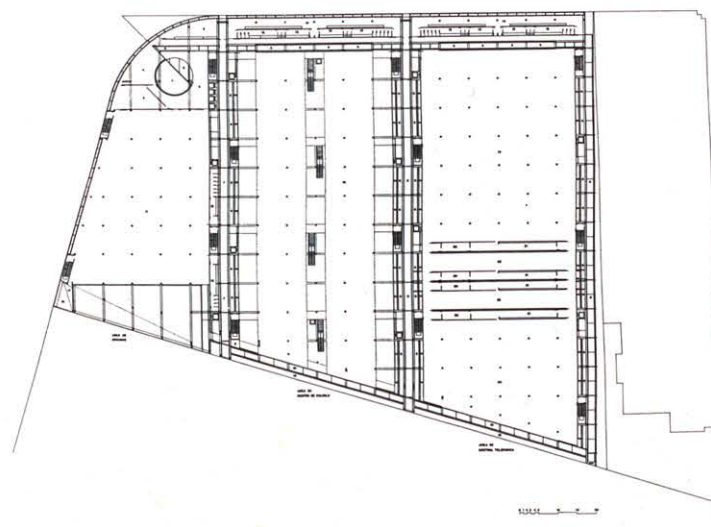


Sección.  
Section.

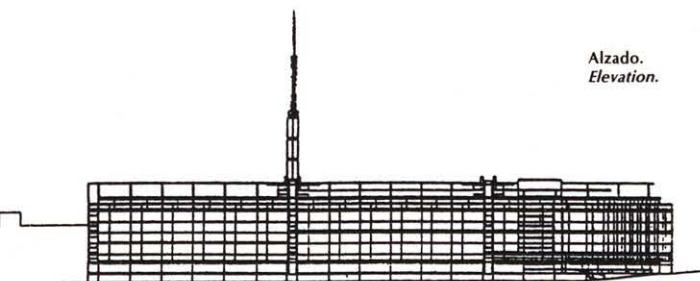
Planta baja.  
Ground floor plan.



Planta segunda.  
Second floor plan.



Alzado.  
Elevation.





## La geometría silenciosa.

Notas sobre W. Baeckman

### *The Silent Geometry*

Notes about W. Baeckman

SALVADOR PÉREZ ARROYO

A J. D. Fullaondo

El Sr. W. Baeckman me envió después unas fotografías hermosísimas de la ampliación que hizo en la biblioteca de E. Bryggman en Turku. Corresponden a un momento invernal, desconocido para mí, en el que su edificio adquiere nuevas características.

Sorprende la belleza de los árboles, perfiles negros en fondo blanco y la discreción de la sala de lectura, las ligeras láminas verticales, el valor horizontal del volumen trazado y el especial sentido de la composición de la fachada, un elemento plano con referencias abstractas. Vuelvo a maravillarme con la sensación de reposo que puede transmitir esta arquitectura, tan próxima al sentido más esencial de la existencia, de su relación con el medio, de su especial cultura.

La luz y el efecto refractor de la nieve, el cielo cubierto como un gran filtro difusor, acentúan la rotundidad de los volúmenes sobre los que delimitan perfiles nítidos y limpios. La torre de Bryggman permanece en un segundo plano y apenas se adivina que son el mismo edificio. E. Bryggman termina la torre biblioteca en

1936; veintiún años después Woldemar Baeckman añade el edificio perimetral existente. En la misma fecha 1957, Max Bill ha dejado la dirección y las clases en la escuela de Ulm. En la lección inaugural había hablado de organizar la vida como una obra de arte. Maldonado como un caballo de Troya había iniciado desde el interior la lenta y firme demolición de los ideales originales de la escuela. Las críticas al papel demiúrgico del "designer" se unen en aquellos tiempos a la descripción de las contradicciones políticas y sociales en el mundo, vistas desde la perspectiva de una sociedad en una dinámica de crecimiento arrollador.

El Sr. Baeckman a sus ochenta y un años, sigue pensando que la vida debe ser siempre organizada como una obra de arte. Hablando con él se adivinaba que desconocía, quizá voluntariamente, el papel que la arquitectura ha asumido en nuestros días y la obsesión, periodística, por integrarla en una cultura ritualizada, presa de sus propios límites, lejos del optimismo de los años cincuenta.

Decir, desde aquella fecha, que la arquitectura

debe ser arte, cuando se pensaba en la capacidad del oficio para extender el arte como un modo de vida, una necesidad social exigida hasta condicionar la vida de una sociedad en su conjunto, es diferente, casi opuesto, de la ramplona idea de arte de galería, con el que se juzga o se describe hoy la arquitectura.

Bryggman dejaba con su obra de la biblioteca, un ejemplo rotundo de su adscripción al movimiento moderno, ya maduro en la cultura finlandesa desde las aportaciones anteriores de Aalto y él mismo.

Con Aalto había colaborado un cierto tiempo y sin él había realizado obras como el instituto de los deportes de Vierumäki en 1936, entre cuyo cuerpo central y la torre de la biblioteca de Turku existen unas relaciones evidentes.

El salto desde el ejemplo de Bryggman, su torre almacén de libros, de neta forma prismática, diferenciable por el espesor de sus muros, y la amplia sala de lectura y las dependencias administrativas añadidas por Baeckman es gigantesco.

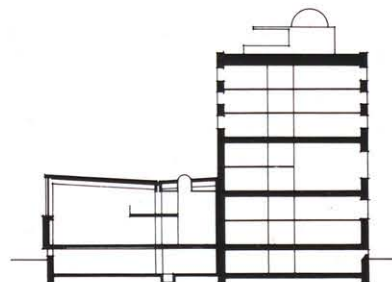
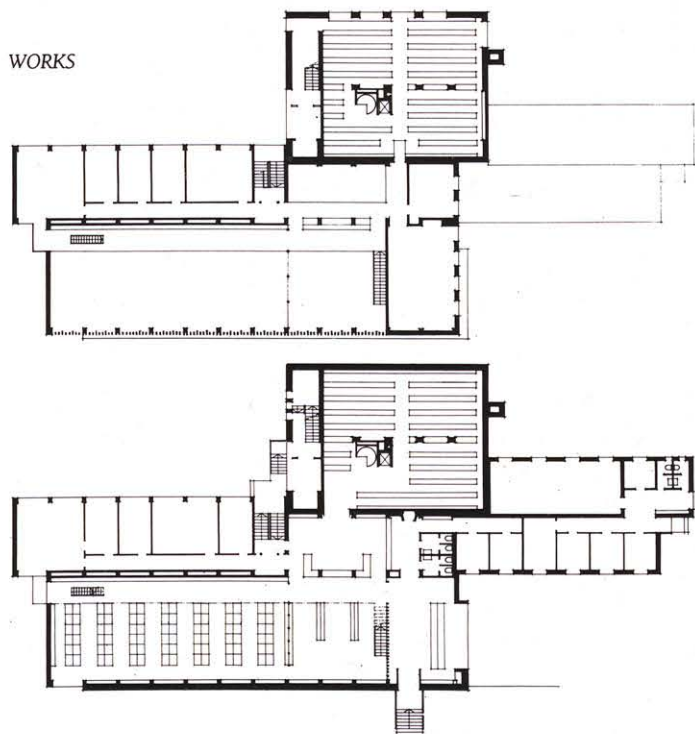
Pienso que son muchos los arquitectos, con frecuencia olvidados por nuestros historiadores de hoy, que representan lo más esencial de la arquitectura del siglo. La extensión de la biblioteca de Turku es, sin duda, un ejemplo entre otros; es el grito no oído de una arquitectura moderna capaz de evocar las mejores cualidades ambientales sin recurrir a



Salvador Pérez-Arroyo es arquitecto, catedrático de construcción de la Escuela de Arquitectura de Madrid y actualmente prepara el libro *Salvador Pérez-Arroyo. Proyectos*. Este texto es un comentario a la obra del arquitecto finlandés Woldemar Baeckman, al que visitó recientemente en Finlandia.

*Salvador Pérez-Arroyo is an architect, Chairman of construction at the School of Architecture of Madrid; and he is now preparing the monograph Salvador Pérez-Arroyo. Proyectos. This text is a commentary on the work of the Finnish architect Woldemar Baeckman, whom he visited recently in Finland. Translated by Muriel Feiner.*





Woldemar Baeckman, ampliación de la Abo Akademi (Biblioteca de la Academia en Turku), 1957. Planos de la planta principal y de la planta del corredor encima de la antigua torre de Erik Bryggman, 1936.  
Sección y vista interior de la Sala de Lectura.  
El edificio visto desde los alrededores de la Catedral.

Woldemar Baeckman, extension of Abo Akademi (the Academy Library in Turku), 1957. Plans of main and balcony floors above the old tower by Erik Bryggman, 1936.  
Sections and interior view of the large reading-room.  
The building seen from the grounds of the Cathedral.

la mimesis mediocre de la vieja arquitectura, tal y como en la misma época empezaba a proponerse en toda Europa.

La planta de la biblioteca de Turku de clara influencia aaltiana, o más bien con las claves de la arquitectura finlandesa de esos años anteriores, que parecen habernos llegado a través de Aalto, presentes también en la obra de Baeckman de un modo sutil y reposado, es la preparación, la base para la creación de un ambiente muy confortable en el que la disposición de los libros cumple un papel divulgador. La concepción horizontal de los distintos cuerpos añadidos son peana de lectura para la torre.

Decidí buscar a Woldemar Baeckman cuando entré en aquella sala de lectura, concebida con una sencilla estructura transversal que permitía la apertura de unos huecos verticales sobre el zócalo de libros. La visión en transparencia desde el ingreso, me trajo a la memoria el sentimiento vivido en otra sala de lectura, Santa Genoveva en París. En realidad estos proyectos no serían nunca comparables, es sólo la atracción que produce observar a los lectores como sumergidos en una pecera silenciosa lo que evocó aquellas imágenes, como un motivo invariante en la mitología de los arquitectos. Pero fue el espacio interior, la voluntad de resolver con un cierto minimalismo todos los problemas, la riqueza de luces naturales desde el techo, el equilibrio bien

medido de las luces altas en fachada, la planta, con un valor funcional y abstracto tan inquietante, abierta a tantas lecturas, lo que me convenció de la necesidad de conocer su obra. Frente a un barroquismo informativo cargado de absurdas evocaciones prefería una vez más una arquitectura como la de Baeckman, capaz de integrarse con un discurso poco ruidoso en aquella naturaleza silenciosa de largos inviernos y luces rasantes.

Nos recibió en su casa de Helsinki, en Munkkiniemi, a dos números del estudio de Aalto, no distantes ambos de un interesante edificio del viejo Saarinen.

Le pareció sorprendente nuestro interés por su obra, lo mismo le ocurrió al representante del Museo de Arquitectura de Helsinki, el arquitecto Hellman Hannu, que nos acompañaba. Baeckman tiene pocas publicaciones y casi todas reproducen la misma casa de Korso, construida en 1959.

En España la revista *Cuadernos de Arquitectura* había publicado en 1960 la villa. Fue J. M. Sostres quien introdujo aquel número dedicado a la arquitectura finlandesa. De Baeckman, Sostres decía, "hay en Finlandia algún grupo de arquitectos, especialmente de habla sueca, que sin constituir una escuela se inclinan decididamente hacia el neoempirismo. Uno de los ejemplos más señalados lo tenemos en Erik Bryggman y en particular en sus obras de arquitectura religiosa... También podemos in-

cluir dentro de igual matiz neoempirista a Woldemar Baeckman".

Sostres indica con acierto la capacidad intuitiva de estos arquitectos capaces de trabajar con una elasticidad formal que no les aleja de una contención expresiva de las que sin duda puede ser un ejemplo paradigmático la capilla de Sirén en Otaniemi.

Creo que las diferencias entre Bryggman y Baeckman son muy notables, quizá la proximidad de las manifestaciones confunden a Sostres. Baeckman mantiene un ascetismo expresivo mayor y establece un puente más claro de conexión con arquitectos como Mies y sin duda Markelius.

Bryggman es en sus inicios, en la torre de Turku, un fiel representante de la idea Bauhaus mientras que Baeckman se encuentra situado en la madurez del movimiento moderno, después de la Segunda Guerra Mundial. La misma distancia que separa a la escuela de Dessau de la de Ulm, se encuentra entre estos dos arquitectos.

El hecho de haber trabajado en el mismo edificio, la biblioteca de Turku, permite apreciar fácilmente las diferencias.

En la misma universidad de Turku, la Abo Akademi, Baeckman ha realizado otros dos edificios de gran interés, la escuela de matemáticas, casi contemporánea con la biblioteca y el museo Sibeliuss, una de sus últimas obras. Después visitamos por indicación suya la



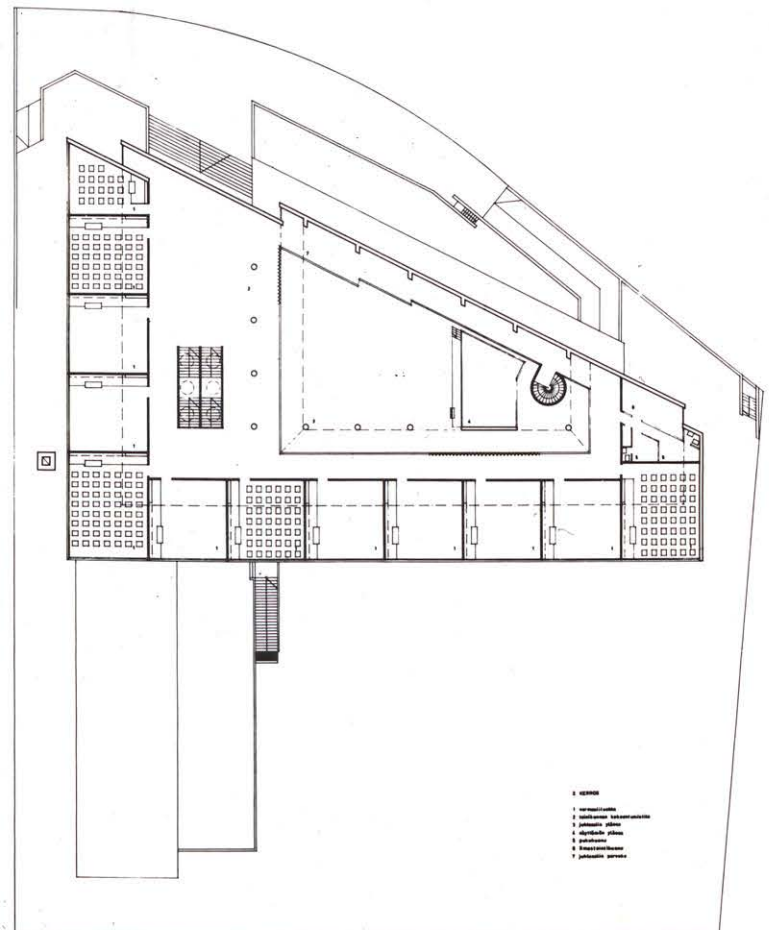
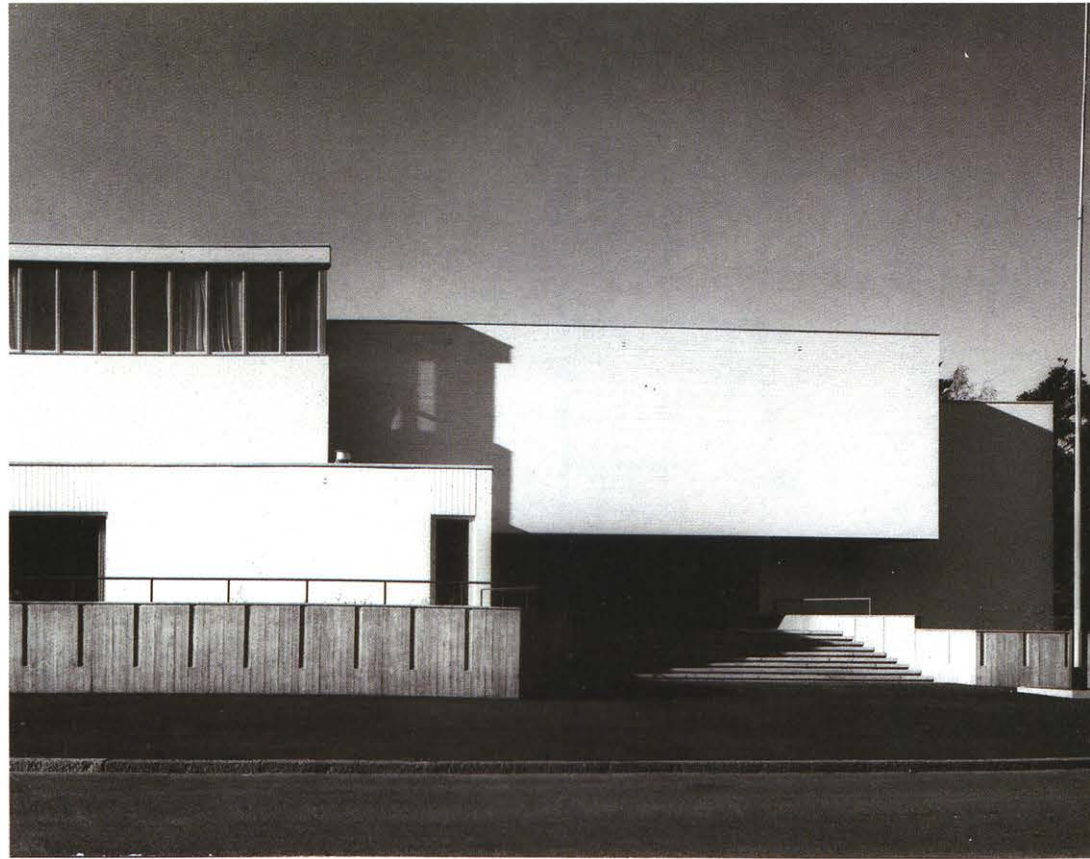
escuela secundaria Lärkan y posteriormente entre la documentación que me ha enviado aparece la refinería de azúcar Cultor o Finska Socker construida en 1966. De este modo hemos conocido de su obra cuatro edificios institucionales, un museo, una biblioteca y dos edificios escolares, dos edificios industriales y dos viviendas unifamiliares.

Con la dificultad que entraña poder desarrollar de este modo un análisis más profundo, sí puede observarse un cierto esquema director desde sus primeros proyectos cuando trabaja con H. Harmia en la escuela de economía de Helsinki.

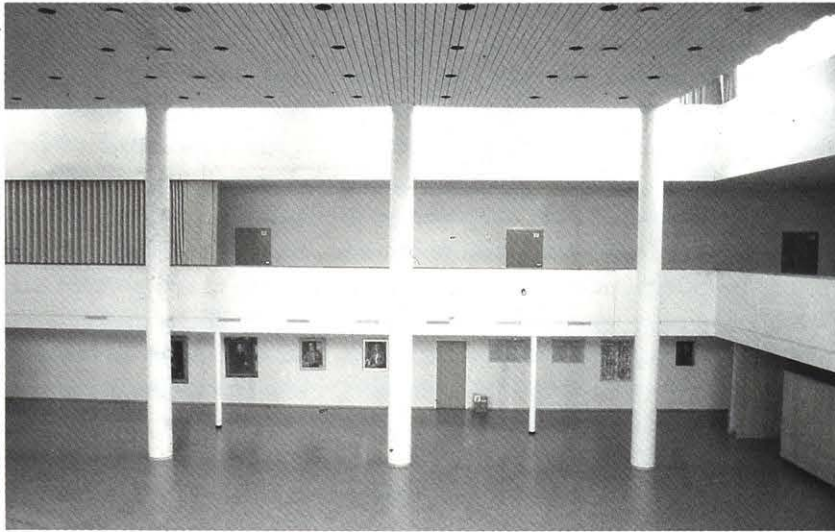
Dos son los elementos que aparecen con una cierta persistencia, como referentes de su instrumental de trabajo. El valor que concede al plano vertical en la composición y cierre de las plantas y su preocupación constante por la búsqueda de la luz, elaborando transparencias indirectas y matizadas.

Si bien es cierto que recupera un cierto lenguaje referencial en la utilización de pilares como columnas clásicas, como las que construye en la escuela Lärkan, idéntico problema es resuelto en el museo Sibelius con láminas de hormigón con las que consigue el mismo efecto de techo abierto a la luz cenital en los espacios centrales de la escuela y en el salón de audición del museo. Pero mientras que en la escuela Lärkan los pilares son árboles, fustes de columnas, en el museo el valor de lo concreto y la geometría hacen su aparición al servicio de una naturaleza que se transparenta desde las ventanas altas de un nuevo baldaquino.

La obra de Baeckman es como la de muchos arquitectos nórdicos, una constante integración de un discurso romántico, imposible de obviar en un entorno tan marcado por la evolución del tiempo, y su respuesta industrial al medio. Las influencias directas o su conexión con las fórmulas neoplásticas son una constante en la arquitectura de aquella época y Baeckman no es una excepción. Quizá en esta fórmula, la actividad emergente de una sociedad desarrollada en un entorno natural en perfecta simbiosis, lo que es un modo de vida, se encuentre el mayor atractivo de esta arquitectura. Pienso en la obra de Otl Aicher y su

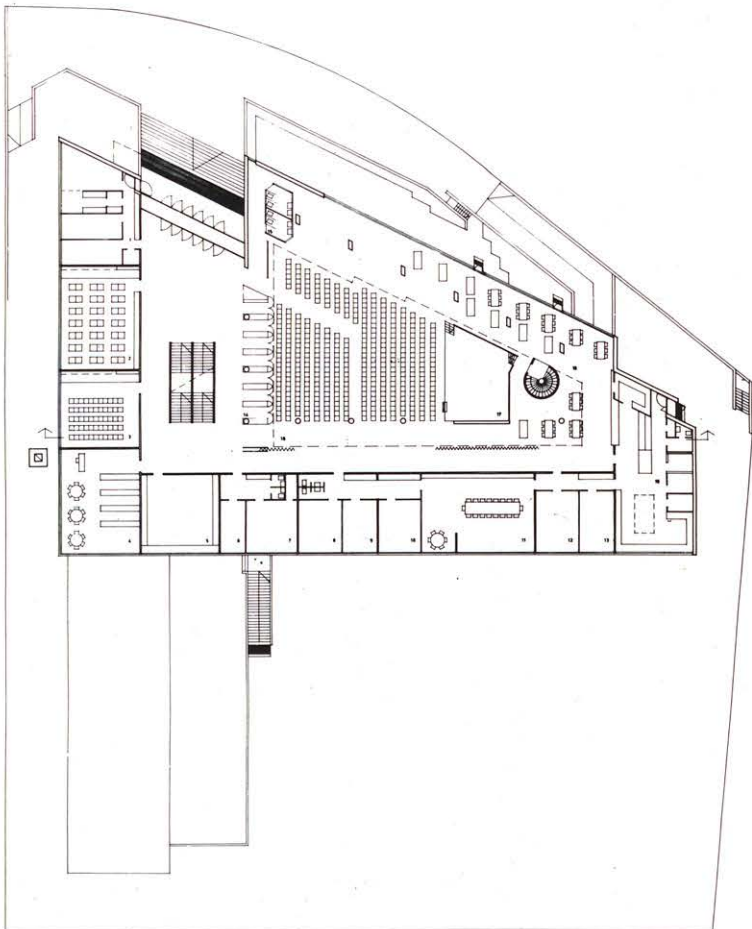






W. Baeckman, Gimnasio Lärkan, Escuela Secundaria, Helsingfors, 1962.  
Planta principal. Alzado e interior de la Sala de Baile y del corredor.

W. Baeckman, Lärkan Gymnasium, Secondary School, Helsingfors, 1962.  
Elevations and interior of the ballroom (where the festivities are held).  
Plans of main and balcony floors.



pabellón para la exhibición de productos Braun en 1955 o el pabellón suizo de la trienal de Milán de 1951 que cito en segundo lugar porque la obra de Bill, siempre avanzada, es en este caso el mejor ejemplo de un arte concreto en perfecta simbiosis con la naturaleza. El camino de mínimos al servicio del espacio interior cualificado, la depuración del lenguaje arquitectónico permitiendo que luz, objetos y personas sean las figuras del mismo paisaje; Bense cita a Nietzsche como el filósofo que unió concepto y palabra, “que encontró por fin el eslabón con cuya ayuda puede enlazarse el estilo existencial con el estilo deductivo... fundiendo formas poéticas y filosóficas”; de Nietzsche es también “... Nuestro pensamiento debería tener la fragancia vigorosa de un triguil en las noches de verano”.

Un ejemplo similar sería la escultura de Max Bill, el monumento a Georg Büchner, también de 1955, una forma cúbica que se encuentra prisionera o nace como un “alien” de una masa rocosa, casi orgánica.

Pero es en las citas que J. D. Fullaondo hace de Bill, referencias a Tomás Maldonado, el caballo de Troya, donde encuentro un límite más preciso para definir en el tiempo la situación de frontera de la obra de Baeckman, que se podría ubicar en el paso estrecho entre la abstracción y lo concreto.

De este modo puedo interpretar la evolución que adivino en su trabajo. Una obra ligada permanentemente a esa voluntad artística que nos expresaba y a la utilización de lo concreto, las exigencias funcionales, el valor del material y la búsqueda del misterio de la geometría como vehículo de representación de una naturaleza descompuesta y presente en todas sus referencias.

Las obras reproducidas permiten mostrar algunas de las ideas expuestas. La escuela de economía en Helsinki es un edificio realizado con quien fue su primer socio H. Harmia. Tan sólo aparecen unas fotografías exteriores, los volúmenes de distintas alturas cuidadosamente articulados denotan una riqueza inusual de lenguaje con una serie de huecos diferenciados, en los que las raíces clásicas de inspiración sueca son patentes.

Existe una relación de este edificio con las



106 propuestas de Asplund, su maestría en el tratamiento de los huecos de fachada y el mismo concepto de plano tenso de cierre. Los laboratorios bacteriológicos que Asplund realizara en los años 1933-37, guardan evidentes similitudes. Tampoco deberíamos olvidar las propuestas para la Asistencia Social en Estocolmo. Particularmente el espacio interior de los laboratorios, tan querido por Asplund y repetido posteriormente en la ampliación del ayuntamiento de Göteborg es para nuestro caso de gran interés. La misma idea de "cortile" cubierto, razonable en el clima nórdico será utilizada por Baeckman en la escuela Lärkan. La búsqueda de luz cenital que es frecuente en la arquitectura de Aalto lo es también en Asplund y en el mismo Baeckman. En un país con una luz siempre escasa, con frecuencia difusa, la iluminación desde el

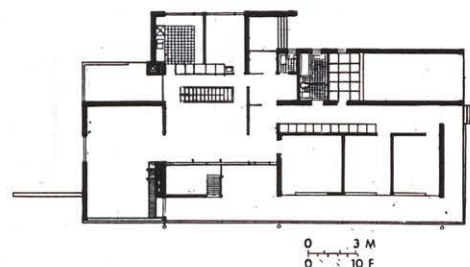
techo surge como una necesidad.

Björn Linn ha escrito sobre Gunnar Asplund y la luz en la arquitectura. Más allá de las influencias romanas a las que hace referencia este autor, hay que pensar en la solución de espacio público cerrado y protegido que la nueva arquitectura del siglo introduce en la cultura nórdica. También hay que reparar en el sentido pronunciado que los arquitectos nórdicos dan a las aristas de sus volúmenes contruidos y el papel que cumplen los planos de fachada creando cambios de luz reflejada, que potencian la lectura del edificio y de las distancias, es decir, de las proporciones, en un lugar en el que falta el contraste cegador de la potente luz romana a la que hace referencia Linn.

Como en las imágenes de "el sacrificio", de Tarkovsky, toda la arquitectura nórdica tiene

algo de etéreo y cristalográfico. Los edificios se vislumbran entre atmósferas algodonosas, propias de la evocación y la nostalgia.

El volumen compacto que da paso a un ámbito interior de carácter público, iluminado desde el techo, tiene en el Rautatalo de Aalto un ejemplo entre otros muchos del mismo autor, pero no cabe duda que la imagen de la escuela Lärkan es más próxima a la obra de Asplund y a sus edificios anteriormente citados. La luz, la escalera como un mueble interior, son una reinterpretación del arquitecto sueco. La descomposición de los planos de la fachada presenta sin embargo unas características muy personales, yo diría que geniales, de elaboración de una gran tensión constructiva. Baeckman consigue en esta obra un efecto singular. Un exterior cargado de dinamismo da acceso a un espacio interior que recrea no sé si



W. Baeckman, Villa Korso, Helsinki, 1959.

W. Baeckman, Villa Korso, Helsinki, 1959.





conscientemente, la idea del bosque, un bosque placentero y tranquilo, allí donde la luz vuelve a ser vertical. El patio es como un claro deslumbrante en un bosque de recuerdos edípicos.

La villa de Korso muestra de nuevo una singular potencia en su implantación y resultado, tiene referencias múltiples si las queremos buscar, pero creo que se puede obviar esta búsqueda para reconocer su belleza y el valor que alcanza la arquitectura moderna en esta época. Nos encontramos frente a una arquitectura de gran calidad, que integra muchas de las soluciones ya investigadas en otros lugares y por otros arquitectos. Sería imposible hablar negativamente de la armonía conseguida entre exigencias funcionales, técnicas y conexión con la naturaleza. El discurso de Aalto sobre la racionalización de la arquitectura, advirtiendo sobre los peligros de una arquitectura no hecha para el hombre no tienen cabida en este ejemplo. Si algo expresa esta villa es la sensación de libertad que la arquitectura moderna puede proporcionar frente a una tradición represiva y egoísta, por lo menos en los términos en que es utilizada hoy por los nuevos académicos.

La cultura moderna tiene ejemplos como éste, en el que la condensación de soluciones y materiales determinan un nivel asumido por la sociedad sin contradicción alguna con la tradición humanista, perfectamente transmisible hasta parecer fácil y evidente como una prueba irrefutable de sintonía entre pensamiento y acción.

Aunque estas líneas tengan que ser reducidas, no quiero dejar de comentar las obras industriales de Baeckman y el museo Sibelius.

En las primeras, la Finska Socker en Porkkala de 1966 y la ampliación de la industria Sinebryhof en Helsinki de 1970, se aprecia su paso hacia una enorme capacidad de concreción arquitectónica. Nos referíamos anteriormente al camino hacia lo concreto en la obra de los arquitectos modernos como Max Bill. El lenguaje abstracto representaría un método limitado hacia la búsqueda de las razones últimas de la geometría, más un vehículo de transmisión de sensaciones que un método de construcción. El arte abstracto

no documentaría la realidad, crearía otra. El arte concreto comenzaría con la imagen idea y se concretaría en la imagen objeto. El camino hacia la concreción significaría dar un especial valor "a la función científica como método regulador del proceso artístico" (J. D. F. de T. Maldonado).

El último de los edificios industriales mencionados alcanza sin duda, un valor conceptual singular. La compacidad del volumen propuesto y su valor como signo industrial alejado del expresionismo abstracto de la fachada de la escuela Lärkan hablan por sí solos.

El museo Sibelius, que es una de sus últimas obras realizada en 1968, representa como la vivienda de Korso, la indiscutible validez de la arquitectura moderna y su superioridad (siento hablar en términos de combate) frente a otros caminos contemporáneos, para la creación y la belleza. La planta del edificio, la transparencia establecida entre las piezas de hormigón que constituyen un entrelazado geométrico con un único nivel sobre la cota de la calle. El espacio arbolado de la sala de audición desde donde se ven los árboles de la universidad de Turku, todo nos ofrece una agradable serenidad y la sensación de movernos en la madurez de una arquitectura que domina la naturaleza, el juego entre exterior e interior, la luz y el silencio cuando conviene.

Hablar de Mies, Kahn, Van Eyck, etc. es gratuito. Esta arquitectura empieza ya a ofrecer en el tiempo transcurrido, la imagen de una cultura compartida desde la que es difícil intentar establecer diferencias o pretendidas influencias. El tiempo cubre enseguida los caminos del nacimiento y hace que todo parezca homogéneo, dejando el camino abierto a los arqueólogos. Sólo veintiséis años nos separan de la construcción del museo, el Sr. Baeckman sigue pensando en la arquitectura cuando pasea con su mujer por la calle Tegelbacken. En su obra, en este sencillo museo, se encuentra a un tiempo la idea y el objeto. La más perfecta simbiosis.

Nota biográfica. Woldemar Baeckman nace en San Petersburgo en 1911. Estudia en la escuela superior de Helsinki y se diploma en 1938. Abre su propio estudio con H. Harmia en Helsinki en 1941 hasta la muerte de éste en 1952.

Later Mr. Baeckman sent me some very beautiful photographs of the enlargement he made of E. Bryggman's Library in Turku. They correspond to the winter season, which was unknown to me, and the building took on new characteristics.

*The beauty of the trees is surprising, black profiles on a white background, as are the discretion of a reading room, the light vertical sheets, the horizontal value of the designed volume and the special meaning behind the composition of the facade, a flat element with abstract references. I marvel once again at the sensation of repose which this architecture transmits a sensation close to the essential meaning of existence, as well its relationship with the surroundings, and its special culture.*

*The light and the refracting effect of the snow, the sky covered with a great diffusing filter, accentuates the firmness of the volumes against which the sharp and clean profiles are set. The Bryggman tower remains in the background and it is barely possible to guess that they belong to the same plane.*

E. Bryggman completed the library tower in 1936; twenty-one years later, Woldemar Baeckman added the existing perimetral building. On the same date 1957, Max Bill left the management and classes of the Ulm school. In the inaugural lesson, he had spoken of organizing life as a work of art. Maldonado, like a Trojan horse, had initiated from within, the slow and firm demolition of the original ideas of the school. The criticisms of the demiurgical role of the designer joined at that time the description of the political and social contradictions in the world, seen from the perspective of a society undergoing an overwhelming growth.

Mr. Baeckman, eighty years old, continues to think that life must always be organized as a work of art. Speaking with him, one can guess that he ignored, perhaps voluntarily, the role that architecture has assumed in our days and the journalistic obsession to integrate it in a ritualized culture, the victim of its own limits, far removed from the optimism of the fifties.

To say, since that time, that Architecture must be Art, when the capacity of the profession to extend art as a way of life was thought of as a social necessity, demanded to condition the life of a society in its entirety, is different, almost opposed,



to the vulgar idea of gallery art, with which one judges or describes Architecture today.

With the library, Bryggman left a clear example of his adherence to the Modern Movement, already mature in Finnish culture since the contributions of Aalto as well as by Bryggman himself.

He had collaborated with Aalto for some time, and without him, he had made several works; such as, the Sports Institute of Vierumäki in 1936, between whose central body and the Turku library tower, there are certain evident relations.

The progression from Bryggman's example, his tower for storing books, a clear prismatic form which can be differentiated by the thickness of its walls, to the large reading room, to the administrative section added by Baeckman, is gigantic.

I think that there are many architects, who are frequently forgotten by today's historians, who represent what is most essential of the century's architecture. The extension of the Turku library is, without a doubt, one example. It is the "call not heard" of a modern architecture, capable of evoking the best atmospheric quality without resorting to the mediocre mimesis of the old architecture, as it was being proposed in the same epoch throughout Europe.

The plan of the Turku library with its clear Aaltian influence, or rather with the codes of Finnish architecture from those earlier years, which seem to have reached us through Aalto, are present as well in Baeckman's work in a subtle and reposed manner. It is the preparation, the foundation for the creation of a very comfortable atmosphere in the arrangement of the books and it fulfills a revealing role. The horizontal concept of the different bodies added are the reading pedestal for the tower.

I decided to seek out Woldemar Baeckman when I entered that reading room, conceived of with a simple transversal structure that made it possible to make vertical openings above the socle of books. The transparent view from the entrance brought to my mind the vivid sentiments experienced in another reading room, Saint Geneviève in Paris. In reality, these projects would never be comparable, it is only the attraction produced when observing the readers—as if they were submerged in a silent fish bowl. Those images are invoked as an unvarying motif in the architects' mythology. But it was the interior space, the will to resolve all the



problems with a certain minimalism, the richness of natural lights from the ceiling, the well-measured balance of high spans in the facade, the lay-out with a disturbing functional and abstract value, open to so much interpretation, which convinced me of the need to get to know his work. Faced with an informative Baroque nature, loaded with absurd evocations, I would prefer once again an architecture like that of Baeckman, capable of integrating itself with a quiet discourse in that silent nature of long winters and recessed lights. He received us in his home in Helsinki, in Munkkiniemi, two doors away from Aalto's study, both of which are not far away from an interesting building by Saarinen in his later years.

He appeared surprised by our interest in his work, a reaction shared by the representative of the Helsinki Architecture Museum, the architect Hellman Hannu, who accompanied us. Baeckman had few publications and almost all of them reproduce the same house of Korso, built in 1959.

In Spain, the magazine, Cuadernos de Arquitectura (Architecture Notebooks), had published the villa in 1960. It was J.M. Sostres who introduced that issue, dedicated to Finnish architecture. Of Baeckman, Sostres said, "there is in Finland a group of architects, especially some who speak Swedish, who without constituting a School, are decidedly inclined towards Neo-empiricism. One of the most noteworthy examples can be found in Erik Bryggman and, in particular, in his works of religious architecture. We can also include, within the same Neo-empiricist nuance, Woldemar Baeck-

man".

Sostres pointed out correctly the intuitive capacity of these architects, capable of working with a formal elasticity that was not far from the sort of expressive contention of which, without a doubt, the Chapel of Siren in Otanimi can be a paradigmatic example.

I think that the differences between Bryggman and Baeckman are very noteworthy; perhaps the proximity of manifestations confused Sostres. Baeckman maintains a greater expressive asceticism and establishes a clearer connection with such architects as Mies and, without a doubt, Markelius. Bryggman was, in his early years, in the Turku tower, a faithful representative of the Bauhaus idea, while Baeckman was situated in the maturity of the Modern Movement, after the Second World War. The same distance which separates the Dessau School from that of Ulm is found between these two architects. The fact that they have worked on the same building, the Turku library, makes it possible to easily appreciate the differences.

In the Turku University itself, the Abo Akademi, Baeckman has made two other buildings of great interest, the Mathematics School, which is almost contemporary with the Library, and the Sibelius Museum, one of his last works.

After we visited the Lärkan secondary school upon his suggestion, I later found, among the documentation which had been sent to me, the sugar refinery of Cultor or Finska Bocker, built in 1966. In this way, we have come to know his work: four





W. Baeckman, Azucarera Finska Socker (nuevo nombre, Cultor), Porkkala, 1966.

W. Baeckman, Finska Socker (new name: Cultor) Sugar Refinery, Porkkala, 1966.

institutional buildings, a museum, a library and two school buildings, two industrial buildings and two one-family homes.

Despite the difficulty involved in trying to develop a deeper analysis in this way, one can in fact see a certain guiding plan from his first projects when he worked with H. Harmia on the Economy School of Helsinki.

There are two elements which appear, with a certain persistence, as references to his working instruments. First, the importance granted to the vertical plane in the composition and closing of the lay-outs. And second, his constant concern for the search for light, preparing indirect and harmonized transparencies.

Just as a certain referential language is recovered in the use of pillars as classic columns, such as those which are constructed in the Lärkan school, so likewise an identical problem is resolved in the Sibelius Museum with concrete sheets with which the same effect is achieved, of a ceiling open to the zenithal light in the central spaces of the school and in the audition hall of the Museum. However, while in the Lärkan school, the pillars are trees, shafts of columns, in the Museum the value of the concrete and geometry make their appearance at the service of a nature which becomes transparent from the high windows of a new canopy.

Baekman's work is like that of many Nordic architects, a constant integration of a romantic discourse, impossible to remove in such a marked setting by the evolution of time and its industrial response to the medium. The direct influences or

its connection with neo-plastic formulas are a constant factor in the architecture of that epoch; and Baekman is not an exception. Perhaps the greatest attraction of this architecture is found in this way in the emerging activity of a society developed in a natural setting in perfect symbiosis, which is a way of life. I think about the work of Otl Aicher and his Pavilion for the exhibition of Braun products in 1955, or the Swiss Pavilion in the Milan Triennial of 1951, which I cite in second place because Bill's work, which is always advanced, is, in this case, the best example of a specific art in perfect symbiosis with Nature.

The road of minimums is the service of the qualified interior space and the purification of the architectonic language allowing for light, objects and persons to be the figures of the same setting. Bense cites Nietzsche as the philosopher who combined the concept and the word, "who finally found, the link which served as the aid for intertwining the existential style with the deductive style... blending poetic and philosophical forms". Nietzsche also said: "... Our thought should have the vigorous fragrance of a wheat field on a summer night".

A similar example would be the sculpture of Max Bill, the monument to Georg Büchner, also of 1955, a cubic form which finds itself a prisoner or is born as an alien from a rocky, almost organic mass.

However, it is in the references which J.D. Fullaondo made of Bill, references to Tomás Maldonado, the Trojan horse, where I find a most

precise limit for defining the frontier situation of Baekman's work in time, which could be situated at the narrow passage between the abstraction and the concrete.

In this way, I can interpret the evolution which I foresee in his work. It is a work permanently linked to that artistic will which he expressed to us and the use of the concrete, the functional requirements, the value of the material and the search for the mystery of geometry as a vehicle for representing a decomposed nature, which is present in all its references.

The works reproduced make it possible to show several of the ideas put forth. The Helsinki School of Economics is a building carried out with his first partner, H. Harmia. Only exterior photographs appear; the volumes of different heights, carefully articulated heights, denote an unusual wealth of language with a series of differentiated openings, in which the classic roots of Swedish inspiration are made evident.

There is a relationship between this building and Asplund's proposals, his mastery in the treatment of the openings in the facade and the same concept of a tense closing plane. The Bacteriological Laboratories, which Asplund would construct in the years 1933-37, reflect evident similarities. Neither should we forget the proposals for the Social Welfare building in Stockholm. In particular, the interior space of the Laboratories, for which Asplund felt such affection, was repeated afterwards in the expansion of the Göteborg Town Council and is of great interest for our case. The same idea of a covered "cortile", reasonable in the Nordic climate, will be used by Baekman in the Lärkan school. The search for a zenithal light, also frequent in Aalto's architecture, is seen in the work of both Asplund and Baekman. In a country noted for its scarce and frequently diffused light, illumination from the ceiling arises as a great need.

Björn Linn has written about Gunnar Asplund and light in architecture. Beyond the Roman influences to which this author refers, it is necessary to think about the solution of the closed and protected public space that the new architecture of the century introduces in the Nordic culture. It is also necessary to consider the noteworthy meaning that the Nordic architects give to the arêtes of their constructed volumes, and the role which the planes of the facade fulfill



by creating changes of reflected light. They reinforce the reading of the building and the distances, that is, of the proportions, in a place lacking in the blinding contrast of the powerful Roman light to which Linn refers.

As in the images of Tarkovsky's "the sacrifice", all Nordic architecture has ethereal and crystallographic qualities. The buildings are glimpsed within cottony atmospheres, corresponding to evocation and nostalgia.

The compact volume, which leads to an interior ambience of a public nature, is illuminated from the ceiling. It finds in Aalto's Rautatalo, one example among many others by the same author, but there is no doubt that the image of the Lärkan building is closer to the work of Asplund and his previously mentioned buildings. The light and the staircase as an interior furnishing are a reinterpretation of the Swedish architect. The decomposition of the planes of the facade however, present certain very personal characteristics. I would say that they are brilliant, an elaboration with great constructive tension. Baeckman achieves a unique effect in this work. An exterior loaded with dynamism gives way to an interior space which recreates—I don't know if it does so consciously—the idea of the forest, a peaceful and tranquil forest, where light is once again vertical. The patio is like a bright clearing in a forest of Oedipal memories.

The Korso Villa shows once again a unique force in its implantation and result. It has multiple references, if we wish to look for them; but I think that one can obviate this search in order to recognize its beauty and the value which modern architecture reaches in this epoch. We find ourselves faced with an architecture of great quality, which integrates many of the already investigated solutions of other places and by other architects. It would be impossible to speak negatively of the harmony achieved between functional and technical requirements and a connection with Nature. Aalto's discourse on the rationalization of Architecture, warning of the dangers of an architecture not made for Man, does not apply to this example. If this Villa expresses something, it is the sensation of liberty which modern architecture can provide, compared with a repressive and selfish tradition, at least in the terms in which it is used today by the new academicians.

Modern culture has examples such as this one, in which the condensation of solutions and materials determine a level assumed by the society, without any contradiction of the Humanist tradition. It is so perfectly transmittable as to appear easy and evident as an irrefutable proof of a syntony between thought and action.

Although these lines have to be short, I do not wish to leave out commenting on Baeckman's industrial works and the Sibelius Museum.

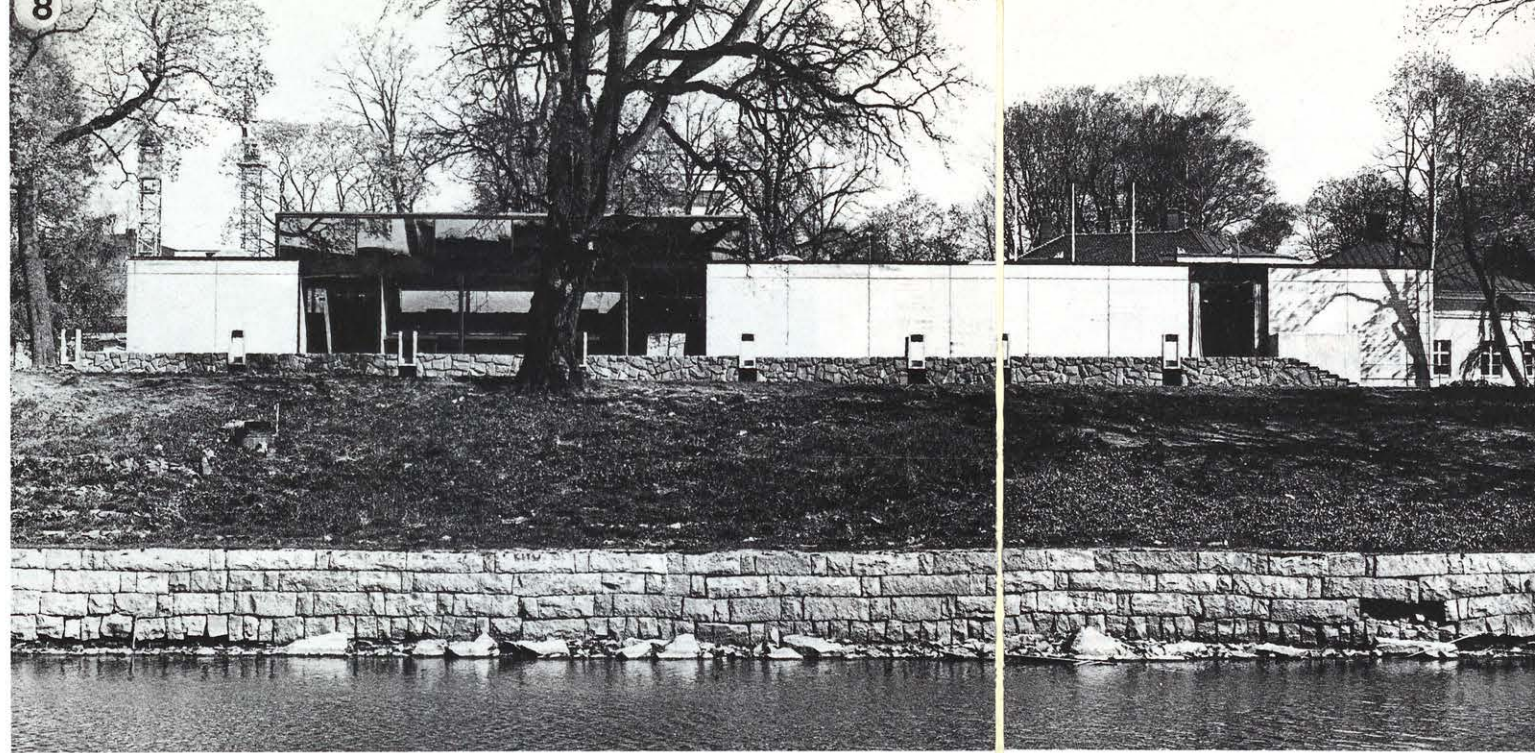
In the first works, the Finska Socker, in Porkkala, of 1966 and the expansion of the Sinebryhof factory, in Helsinki, in 1970, one appreciates his passage towards an enormous capacity of architectural concretion. We referred previously to the road towards the concrete in the work of modern architects such as Max Bill. The abstract language would represent a limited method in the search for the final reasons of the geometry, more a vehicle for the transmission of sensations, than a construction method. Abstract art would not document reality, it would create another. Concrete art would begin with the image-idea and culminate in the image-object. The road towards concretion would mean giving a special value "to the scientific function as a regulating method for the artistic process" (J. D. F. of T. Maldonado).

The last of the industrial buildings mentioned attains, without a doubt, a unique conceptual value. The compactness of the volume proposed, and its value as an industrial sign removed from the abstract expressionism of the facade of the Lärkan school, speak for themselves.

The Sibelius Museum, one of his last works built in 1968, along with the Korso home, represents the indisputable validity of modern architecture and its superiority (I regret speaking in such combative terms), compared with other contemporary methods, for creation and beauty. The plan of the building, the transparency established between the pieces of concrete construct a geometric interlacing with the street. The tree-lined area of the audition hall, from which one can see the trees of single plane over the elevation of Turku University, offers us a pleasant serenity and the sensation of moving about within the maturity of an architecture which dominates Nature—the combination between exterior and interior, and light and silence when suitable.

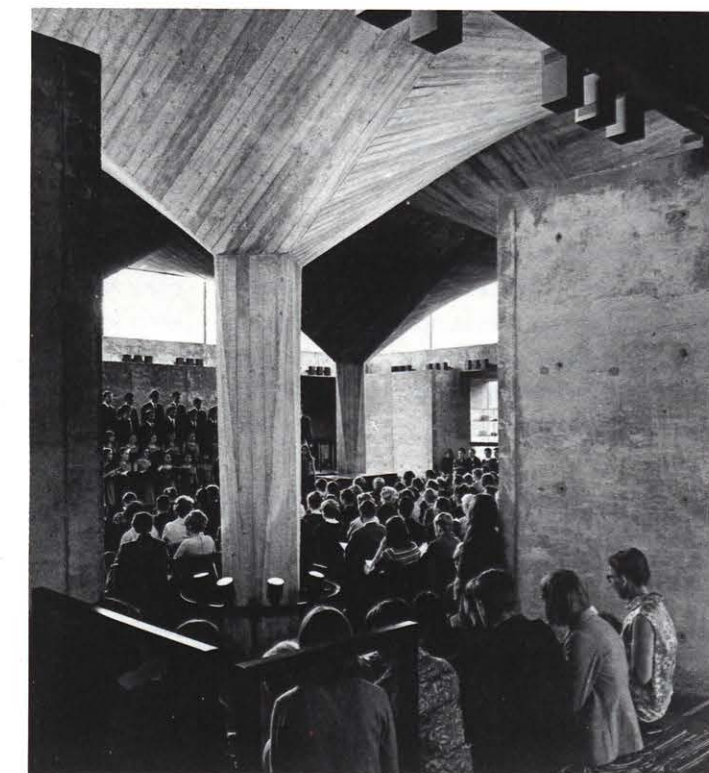
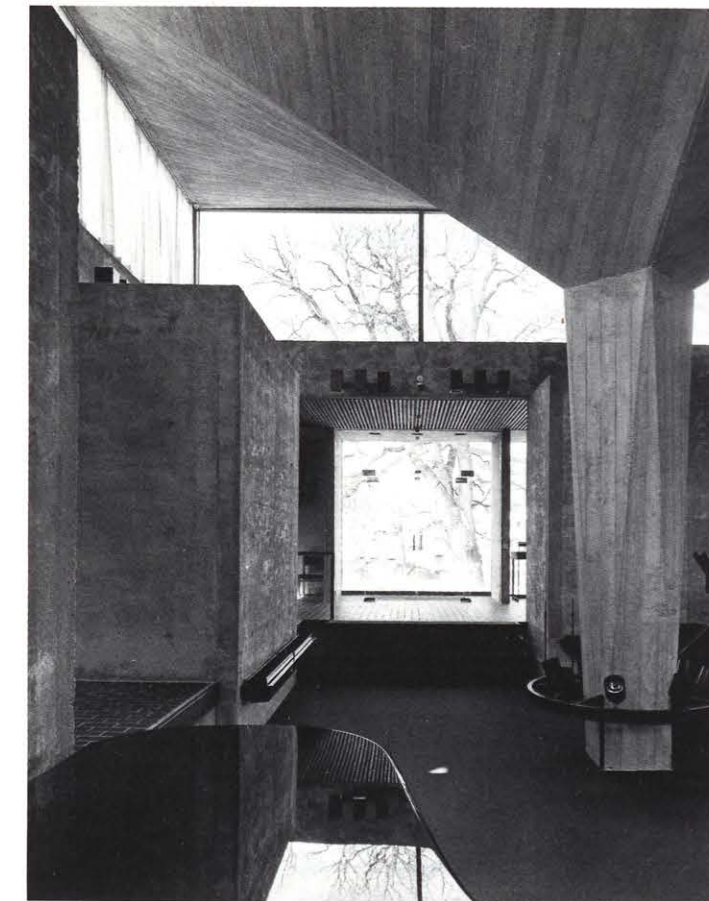
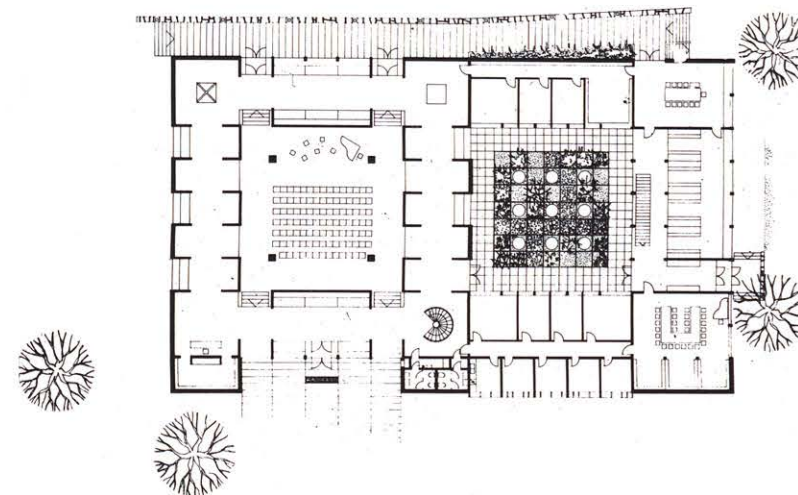
To speak of Mies, Kahn, Van Eyck, etc, is gratuitous. This architecture already begins to offer, in the elapsed time, the image of a shared culture, from which it is difficult to try to establish differences or pretended influences. The time immediately covers the routes from birth and makes everything appear homogeneous, leaving the road open to archaeologists. Only twenty-six years separate us from the construction of the Museum; Mr. Baeckman continues to think about Architecture when he walks with his wife along Tegelbacken street. In his work, in this simple museum, one encounters the idea and the object at the same time—the most perfect symbiosis.

*A Biographical Note. Woldemar Baeckman was born in St. Petersburg in 1911. He studied in the University in Helsinki and received a diploma in 1938. He opened his own studio with H. Harmia in Helsinki in 1941, until Harmia's death in 1952.*



W. Baeckman, Sibeliusmuseum, Turku, 1968.  
Alzado al río, planta principal, sección e interior.

W. Baeckman, Sibeliusmuseum, Turku, 1968.  
Elevation facing the river, plan of the main floor, section and interior.





## El Guggenheim re-figurado

### *The Guggenheim Re-figured*

STAN ALLEN

289 [...] La dirección surge de la figura.  
Novalis (de los cuadernos).

Coincidiendo con la reapertura del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York (1943-59) y a la luz de las inevitables polémicas que han rodeado la restauración del edificio de Frank Lloyd Wright y su ampliación a cargo de Gwathmey Siegel Architects, parecía más interesante volver a visitar no el edificio reconstruido, ni tan siquiera algún deslumbrante momento imaginario de la actuación original, sino la intrincada realidad de la construcción y la reconstrucción. Quiero evitar la idea del edificio de Wright como una "obra maestra"; la cual plantea, por un lado, toda una serie de cuestiones acerca de los discursos sobre el poder y la política de la preservación. Prefiero hablar del edificio como si se tratara de una herramienta escandalosa: una invención no anticipada, y un avance técnico concreto. Wright abrió el ámbito de lo posible con este edificio. Me limitaré a hablar de la técnica, pero de la técnica entendida no como la combinación y recombinación de unas convenciones dadas (una serie de códigos delimitadores) sino como invención e improvisación. Robando un concepto de Deleuze y Guattari, definiré la técnica de Wright como una ciencia *ambulante*: "Existen ciencias ambulantes, itinerantes que consisten en seguir la

corriente de un campo vectorial por el que se esparcen irregularidades como accidentes."<sup>1</sup>

1. La antipatía de Wright por el movimiento moderno es bien conocida, como lo es su peculiar habilidad para apropiarse de y reelaborar términos clave del vocabulario del estilo internacional: las vigas voladizas de la casa Falling Water (Casa de la Cascada), las ventanas alargadas de la Johnson Wax, o la fina capa de estuco del Guggenheim. La importancia actual de Wright, en medio del intento desesperado por dar la vuelta o ir más allá de los paradigmas modernistas, es particularmente evidente en su idea del espacio y su relación con la estructura. Los arquitectos pertenecientes al estilo internacional, consistentes con los sistemas filosóficos que subyacen al modernismo, proponían una relación dialéctica entre el espacio y la estructura: un espacio fluido (curvilíneo) como contrapartida a un ritmo estructural regular. El "plan libre" presenta un vacío figurativo envuelto en un cerramiento abstracto: la estructura como puntuación del espacio. Wright, en el Guggenheim, construye un híbrido tautológico particular: un espacio figurado envuelto por un espacio figurado.<sup>2</sup> Wright nunca idealiza la estructura, porque en su obra ésta nunca puede precipitar en o quedar aislada como una cosa.

El concepto estructural inicial de Wright utilizaba finas columnas para sostener la rampa. Estas fueron rápidamente eliminadas y sustituidas por un sistema estructural basado en la continuidad entre los elementos estructurales y la membrana espacial, lo que se logró mediante el uso del plegamiento como principio estructural:

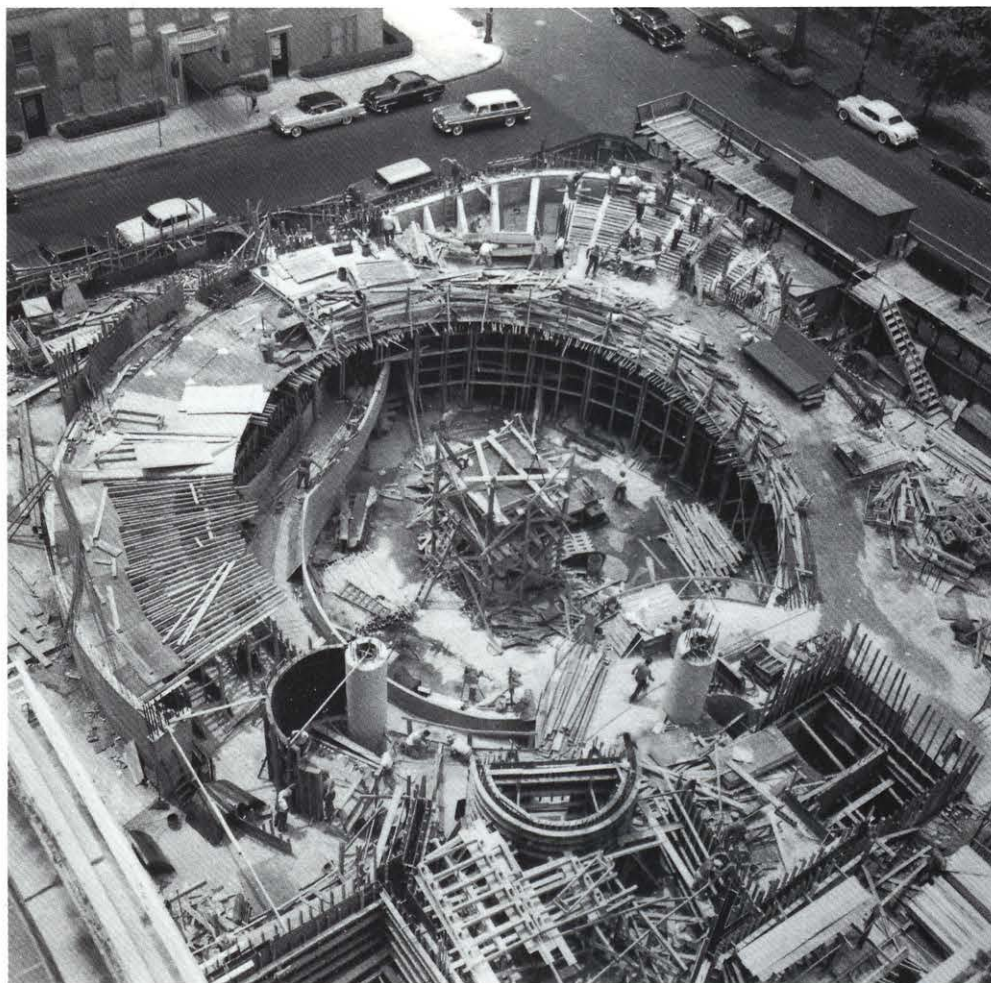
"Es posible, al menos a nivel teórico, que la sección transversal curva y plegada de la rampa refuerce considerablemente la estructura del edificio. Más aún si consideramos que tanto la curvatura como el plegamiento son dobles. La rampa se curva formando planos, como un círculo, mientras que, simultáneamente, el plano del suelo se curva formando un parapeto en su cara interna. En su cara externa, el plano de la rampa se pliega en un momento dado formando un ángulo oblicuo para separar cada giro del siguiente hacia arriba y marcar un corte respecto a la ventana alargada del plano inferior. Vuelve a plegarse más bruscamente para formar el muro que poco a poco va envolviendo el edificio".<sup>3</sup>

Para construir la espiral —la forma preferida por Wright por razones espaciales y simbólicas— el pliegue es tanto una medida como una extensión lógica de la geometría de los fluidos de la rampa en espiral como concepto estructural. En contraste con la geometría universal (cartesiana) del período tardío de Mies van der Rohe, Wright propone una forma igualmente universal —aunque inextricablemente marcada por ciertas connotaciones "metafísicas". La geometría de Wright se caracteriza no por su linearidad, ensamblaje y divisibilidad (como en el caso de Mies) sino por su extensión vectorial. En este sentido, es importante destacar que los numerosos compromisos contraídos por Wright para poder realizar la rampa en espiral del Guggenheim —como cambiar la malla de acero por unas barras de reforzamiento convencionales; las concesiones para permitir que se repitieran ciertos elementos estructurales (lo que significaba que la rampa debería construirse por trozos, y no de una sola pieza como quería Wright); la eliminación de las curvas compuestas (cuyos encofrados eran complicados

Stan Allen es arquitecto, profesor de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Columbia University y colaborador habitual de *Arquitectura*. Fue autor del CUADERNO REPENSANDO EL PRESENTE, *Arquitectura*, 289, en el cual se incluía su artículo "Walter Gropius en Arizona". El presente texto es un comentario sobre la construcción y ampliación del Museo Guggenheim con motivo de la transformación que está sufriendo actualmente. Traducido por Ana Balbás.

Stan Allen is an architect, Design Professor at the Columbia University Architecture School and a frequent collaborator of *Arquitectura*. He was the author of the NOTEBOOK: RE-THINKING THE PRESENT, *Arquitectura*, 289, in which his article "Walter Gropius in Arizona" was included. The present text is a commentary on the transformation which it is undergoing at present.





El Museo Solomon R. Guggenheim durante la construcción, 1958-59.  
Vista general del encofrado de la rampa.  
*The Solomon R. Guggenheim Museum under construction, 1958-59.*  
*General view ramp formwork.*  
Foto: William Short.



Colocación de los redondos de refuerzo.  
*Layout of reinforcing bars.*  
Foto: William Short.





El Museo Solomon R. Guggenheim durante la construcción. Estructura del lucernario.  
*The Solomon R. Guggenheim Museum under construction. Skylights ribs.*  
 Foto: William Short.



Andamiaje bajo el lucernario.  
*Scaffolding at monitor.*  
 Foto: William Short.



y, por tanto, caros); y la introducción de “mallas” radiales que funcionan como espigones para proporcionar apoyo vertical en lugar de utilizar una estructura de plegamientos continua —todos estos cambios, aunque minan la continuidad literal de la estructura, de ningún modo destruyen la *sensación* de suavidad, continuidad e integración entre el espacio y la estructura. Y ello porque Wright, a diferencia de los arquitectos del estilo internacional, no estaba ideológicamente comprometido con la estructura como constructo simbólico (como sostiene Colin Rowe en su artículo “*Chicago Frame*”); ello proporcionó a sus obras una flexibilidad pragmática caracterizada por la improvisación que permitió realizar este espacio sin precedentes.<sup>4</sup>

Wright fue capaz de utilizar múltiples principios estructurales con una gran y eficaz libertad operativa precisamente porque concebía la racionalidad estructural como *práctica*, no como *proyecto*.

2. La espiral de Wright se inserta en el flujo laminar del entramado urbano y sirve para desestratificar el espacio de la ciudad. Esta, en mi opinión, es la clave del conflicto aparente entre la apertura de la base —en la que Wright de un modo peculiar borra las fronteras entre el interior y el exterior— y el hermetismo del tambor iluminado desde arriba. En primer lugar, debe destacarse que los límites visuales del tambor, cuyos contornos nunca pueden señalarse con precisión desde dentro, son espacialmente indistintos. En segundo lugar, al situar a la ciudad en continuidad con el espacio ilimitado del tambor (a través de la mediación de los vestíbulos abiertos de la entrada), el plano del suelo de la ciudad se pliega sobre sí mismo, y se retuerce y extiende casi hasta el infinito. Destaca, por ejemplo, el hecho de que la geometría de la espiral no pudo dimensionarse por los medios convencionales: el contratista tuvo que realizar una matriz tridimensional en la que todas las medidas aparecían simultáneamente hacia arriba y a lo ancho, como un mapa topográfico.<sup>5</sup> Cuando el proyecto de Wright se presentó al New York City Department of Buildings, fue precisamente este punto sobre las “dimensio-

nes” de la rampa (entre otras) el que produjo confusión. Para poder conseguir el permiso de edificación, había que determinar cuántas plantas contenía el edificio. Contando las paradas del ascensor o los giros de la rampa, los funcionarios del departamento sugirieron que se trataba del equivalente a ocho o nueve plantas; Wright, lógicamente, insistió en que se trataba en realidad de una estructura de una sola planta.<sup>6</sup> Recurriendo a las conexiones etimológicas entre *story*\*e *Historia*, ¿podríamos decir que Wright, al rechazar la idea de planta en este sentido anula el tiempo y propone una no-narratividad radical?

3. El otro espacio de Wright (un otro no-dialéctico, construido con contornos borrosos y planos plegados) no se realizó con las técnicas constructivas convencionales. En una fecha tan tardía como 1954, Wright seguía prometiendo a sus clientes que el edificio que había diseñado podía construirse con los 2.000.000 de dólares que Solomon R. Guggenheim había legado antes de morir en 1949. Cuando más tarde en ese mismo año se entregaron los presupuestos, únicamente uno se aproximaba a la cifra —un presupuesto de 3.000.000 de dólares de George N. Cohen de la Euclid Contracting Corporation. Lo que resulta muy significativo es el hecho de que la Euclid no era una empresa constructora de edificios, sino que eran expertos en hormigón cuyas experiencias anteriores consistían en la construcción de autopistas y puentes. Wright le sacó el mayor jugo que pudo a la situación, y escribió:

“... cinco presupuestos —cuatro por encima de los cuatro millones, uno alrededor de tres millones. La empresa que ha presentado este último, la Euclid—, una gran empresa constructora de puentes de hormigón [la realidad era que la Euclid era bastante pequeña] se une a Chuckrow, un constructor tradicional de Nueva York con una buena reputación [acababa de firmar un contrato para construir un puente sobre el Hudson]. Esa es la única pega del edificio, o al menos eso creo”.<sup>7</sup>

Como resultado de este arriesgado compromiso, el templo de Wright fue construido no como un edificio sino como una pieza de

ingeniería civil: las suaves curvas del sistema interestatal americano fuertemente atadas y provisionalmente asentadas.<sup>8</sup> Al seguir de cerca el trabajo de los constructores, Wright pudo modificar algunos detalles, luchando siempre por la continuidad de la espiral, que Cohen había propuesto construir por segmentos. Merece la pena destacar que a pesar de la insistencia constante de Wright sobre la continuidad *espacial*, el Guggenheim constituye el punto de partida de una obra caracterizada por el intrincado ensamblaje de piezas. La textura tejida de los materiales de los edificios de Wright, como queda patente en obras como las viviendas de bloques de hormigón, guarda las huellas de la mano del fabricante. Aquí, en el Guggenheim, la construcción *no muestra las juntas*, la evidencia del ensamblaje de las partes está cubierta por una fina capa de yeso.

Otro detalle técnico confirma lo anterior: en la rampa del Guggenheim, no existen las juntas de expansión. En lugar de una unión de elementos rígidos que deben juntarse, el edificio es un todo elástico. En continuidad literal con las ideas de Wright sobre la arquitectura “orgánica”, el edificio respira: la estructura acomoda los cambios térmicos a través del enrollamiento y desenrollamiento de la rampa, y por una sutil deformación hacia dentro y hacia fuera de las paredes curvas. Wright estaba tan convencido de la elasticidad del edificio que afirmó lo siguiente: “Cuando la primera bomba atómica aterrice en Nueva York, la ciudad no será destruida. Se tirará la bomba desde varias millas desde el aire, pero cuando llegue abajo rebotará”.<sup>9</sup>

4. “La arquitectura”, ha dicho John Hejduk, “es una cosa estática que se mueve”: en el caso del Guggenheim, esto es más y menos que verdad. Una vez más la distancia entre Wright y los maestros del movimiento moderno debe señalarse: el espacio en Wright no es ni la materialización de un fragmento local de un entramado métrico universal, un espacio neutral disponible para una apropiación programática diversa (Mies van der Rohe), ni la codificación de sistemas de movimiento mediante rampas y escaleras contra la cadencia



medida de la estructura (Le Corbusier). La arquitectura de Wright es el telón de fondo de la estructura, pero lo que es más importante, es movimiento en sí misma. Incluso un crítico tan conservador como Peter Blake se percató de esto en un artículo en *Architectural Forum* poco después de la apertura del Museo: "Wright supo durante varios años antes de construir el edificio de la Johnson Wax que el único camino verdadero al espacio de la experiencia en movimiento consistía en dejar a la gente 'deslizarse' sin esfuerzo a través del espacio así concebido... Su teoría era la siguiente: cuando la gente avanzara por el camino de la espiral, el espacio alrededor de ellos parecería que se giraba suavemente, y se desplegaría en miles de perspectivas y de vistas cambiantes". Originalmente, el tráfico pasaba directamente por el edificio desde la calle 89 hasta la Quinta Avenida, incorporando los sistemas de movimiento interno al tráfico de la ciudad con el que entran en contacto. (Como si Wright no pudiera resistirse a "suburbanizar" este lugar urbano por excelencia.)

El efecto del interior es una interacción suave de múltiples flujos de tráfico, grupos de observadores formándose y reformándose, sin fragmentación ni conflicto. Mirando hacia abajo o hacia arriba, el movimiento de los espectadores es la ocupación más evidente del espacio, y los cuadros son invisibles a la mirada vertical, con la importante excepción de aquellas instalaciones —de artistas tan diversos como Carl Andre, Mario Merz o Jenny Holzer que convierten el espacio y su estructura como parte del contenido de la propia instalación. Por otro lado, una experiencia característica del museo es el placer de una vista nueva e inesperada (y a menudo extraña) de una obra vista un momento antes, a través del hueco interior, ahora vista desde un poco más arriba o más abajo, la ausencia de una puntuación métrica que ha disuelto hasta hacerlo imperceptible el intervalo recorrido.

5. El Guggenheim reabrirá sus puertas a finales de junio (tras casi dos años) con una exposición en el espacio espiral del museo de Wright de una obra única del artista minimalista americano Dan Flavin. Conscientemente,

los conservadores del museo han decidido exponer el propio edificio (sin el penetrante juego de palabra, luz y movimiento que caracterizó la exposición de Jenny Holzer que también incorporó la rampa a la arquitectura de la muestra). Esta exposición del espacio para las exposiciones conecta el edificio —en el contexto de la América de los años cincuenta— con una serie de historias sobre el Arte Pop y la arquitectura de las exposiciones universales (1939 y 1964) que ponen entre paréntesis su construcción y sugieren lecturas tal vez poco familiares con la hagiografía tradicional de Wright. Para los artistas pop de los años cincuenta y sesenta, el Guggenheim pronto se convirtió en un icono de la modernidad —o, mejor aún, un logotipo americano para el proyecto de un modernismo "tardío" (en el doble sentido de "tardío" y de "recientemente desaparecido"). Al igual que las estructuras de las exposiciones universales, se trataba de una imagen consumible, destinada a la presentación y la exposición, construida con materiales modernos de papel fino, y que incorporaba movimientos de personas a las estrategias de la exposición.

Una vez más, es importante una descripción técnica. En 1945, Wright escribió:

"El edificio es un problema moderno en lo que se refiere al aire acondicionado y a la acústica. La propia estructura es nueva en Nueva York. Una invención fibrosa como una cesta de metal hecha de gunita (un conglomerado de plástico a grandes presiones) —un proceso nuevo que ahorra varios cientos de miles de dólares en relación a la construcción convencional. Excepto la fachada de mármol de la construcción".<sup>10</sup>

"Excepto la fachada de mármol de la construcción" (que, por supuesto, nunca se llegó a realizar). En este sentido, Wright muestra una flexibilidad que es la contrapartida exacta a la geometría de los fluidos del Guggenheim. Por ejemplo, durante el desarrollo del proyecto, Wright pensó en una estructura de láminas de acero, para beneficiarse de las tecnologías de construcción de barcos de guerra infrautilizadas en la economía de la posguerra. Wright, por razones simbólicas sanciona la falta de concordancia entre los materiales y la superfi-

cie (imagen y estructura). La suplementariedad de la superficie en sí misma está codificada en la propia gramática del paseo. Surge una imagen de Wright que no es la del defensor dogmático de la consistencia tectónica o de la expresión de la "naturaleza de los materiales", sino la de un arquitecto con una imaginación tectónica flexible al servicio de la invención espacial sin trabas. Una doble historia de ingenuidad y compromiso hizo posible la realización de esta estructura sin precedentes. Esta doble historia ofrece la confirmación paradójica de que la apropiación final de la imagen del edificio, su circulación como una moneda disponible en una economía de las imágenes, se había en realidad anticipado en el infrecuente y delicado rechazo por parte de la arquitectura de su propia presencia material.

Las fotografías publicadas aquí fueron realizadas por William Short, ayudante de Wright, durante la construcción del museo en 1958 y 1959, y están acompañadas por fotografías de la restauración y la ampliación tomadas en 1990 y 1991. Nuestro agradecimiento a Gloria Jones y a Julie Zander por su ayuda en la documentación fotográfica.

<sup>1</sup> De Gilles Deleuze y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus*; traducción, 1987: "Siempre que los procedimientos y los procesos ambulantes regresan a su propio modelo, los puntos recuperan sus posiciones como singularidades que excluyen cualquier relación biunívoca, la corriente recupera su forma curvilínea y vertical que excluye cualquier paralelismo entre los vectores, el espacio suave reconquista las propiedades del contacto que impiden que siga siendo homogéneo y estriado". pp. 372-3.

<sup>2</sup> "Espacio envuelto en espacio" es una expresión de Edgar Kaufman, citada en William Jordy: *American Buildings and their Architects*, 1972, p. 280.

<sup>3</sup> Jordy, *op. cit.*, pp. 312-313.

<sup>4</sup> "Los pragmáticos se supone que tratan todo como una cuestión de elección de contexto y nada como una cuestión de propiedades intrínsecas. Convierten objetos en funciones, esencias en focos momentáneos de atención, y el conocimiento en el éxito a la hora de volver a tejer una red de creencias y deseos en pliegues flexibles y elegantes". Richard Rorty, "Philosophy without Principles" en *Against Theory*. Ed. W.J.T. Mitchell; 1985, p. 134.

<sup>5</sup> Jordy, *op. cit.*, p. 317.

<sup>6</sup> Jordy, *op. cit.*, p. 317.

\* Story en inglés significa planta o piso e historia.

<sup>7</sup> En Frank Lloyd Wright, *The Guggenheim Correspondence*, Bruce Brooks Pfeiffer, ed., 1986; p. 207.

<sup>8</sup> Esto sugiere también un modo de replantear la supuesta antipatía de Wright y su espacio hacia las obras expuestas en su interior (véase la carta firmada por varios destacados pintores de la Escuela de Nueva York publicada en la página 242 de la *Correspondence*). Es precisamente en este momento cuando la rigidez del lienzo de los pintores abstractos se estaba cuestionando por los primeros minimalistas: véase la famosa frase de Tony Smith a principios de la década de 1950 cuando describía un paseo por la autopista aún sin terminar de New Jersey: "La experiencia en la carretera era algo que había sido planeado, pero que no estaba socialmente reconocido. Me dije a mí mismo, debería estar claro que es el fin del arte". Como ha señalado Rosalind Krauss, "la idea del 'fin del arte' de Tony Smith coincidió con —aunque aún se encontraba en un estado conceptual confuso— el inicio del minimalismo".

<sup>9</sup> Jordy, *op. cit.*, p. 314.

<sup>10</sup> *Correspondence*, p. 62.



El Museo Solomon R. Guggenheim, 1991. Protección temporal del lucernario.  
*The Solomon R. Guggenheim Museum, 1991. Temporary protection for skylight.*  
Foto: Lee Ewing.



117

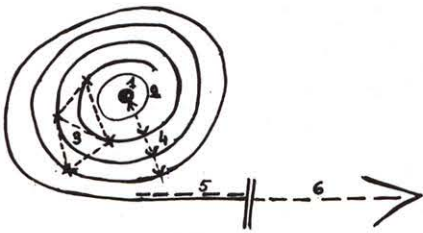
Restauración del interior.  
*Interior restoration in progress.*





118 289 [...] Direction emerges from figure.  
 Novalis (from the notebooks)

To coincide with the re-opening of the Solomon R. Guggenheim Museum in New York (1934-59), and in light of the inevitable polemics surrounding the restoration of Frank Lloyd Wright's original building and its expansion by Gwathmey Siegel Architects, it seemed more interesting to revisit not the reconstructed edifice, not some imagined pristine moment of original inception, but the messy reality of construction and reconstruction. I want to avoid the idea of Wright's building as a "masterpiece", which opens up a whole series of questions on the discourses of power and the politics of preservation. I would prefer to speak instead of the building as a kind of "scandalous" device: an unanticipated invention, and a concrete technical advance. Wright opened up the realm of the possible with this building. I will limit myself to speaking about technique, but technique understood not as the combination and recombination of given conventions (a series of delimiting codes) but of technique understood broadly as invention and improvisation. Stealing a concept from Deleuze and Guattari, I will define Wright's technique as an ambulant science: "There are itinerant, ambulant sciences that consist in following a flow in a vectorial field across which singularities are scattered like so many "accidents".<sup>1</sup>



Gilles Deleuze y Felix Guattari, diagrama de *A Thousand Plateaus*.  
 Gilles Deleuze and Felix Guattari, diagram from *A Thousand Plateaus*.

(1) El Centro o Significante, la facialidad del dios o del déspota. (2) El Templo o Palacio, con curvas y burócratas. (3) La organización en círculos y el signo que remite a otros signos del mismo círculo o de círculos diferentes. (4) El desarrollo interpretativo desde el significante hasta el significado, el cual genera un nuevo significante. (5) El animal expiatorio; bloqueo de la línea de vuelo. (6) El chivo expiatorio, o el signo negativo en la línea de vuelo.

(1) The Center or the Signifier; the faciality of the god or despot. (2) The Temple or Palace, with priest and bureaucrats. (3) The organization in circles and the sign referring to other signs on the same circle or on different circles. (4) The interpretative development of signifier into signified, which then reimparts signifier. (5) The expiatory animal; the blocking of the line of flight. (6) The scapegoat, or the negative sign of the line of flight.

1. Wright's antipathy to the modern movement is well-known, as is his uncanny ability to appropriate and refigure key devices of International Style vocabulary: the cantilevers of Falling Water, the ribbon window at Johnson Wax, or the gossamer stucco skin of the Guggenheim. Wright's relevance today, in the midst of a desperate search to overturn or exceed modernist paradigms, is especially evident in his idea of space and its relation to structure. The architects of the International Style, consistent with philosophical systems undergirding modernism, proposed a dialectical relationship of space and structure: a fluid (curvilinear) space as a counterpoint to a regular structural rhythm. The "plan libre" presents a figural void wrapped in an abstract enclosure: structure as punctuation to space. Wright, at the Guggenheim, constructs a distinct tautological hybrid: figured space enclosed by figured space.<sup>2</sup> Wright never idealizes structure, because in his work, structure can never be precipitated out and isolated as a thing. Wright's first structural concept utilized matchstick-like columns to support the tiers of the ramp. These were soon eliminated in favor of a structural scheme based on the continuity of the structural members with the spatial membrane, achieved through the use of the fold as a structural principle:

"It is at least theoretically possible that the curved and folded cross section of the ramp would stiffen the building structure in an important way. All the more since both curvature and folding are doubled. The ramp curves in plan, as a circle, while its floor plane simultaneously curves up into a parapet at its inside edge. On the outside, the floor plane of the ramp folds once at an oblique angle so as to separate one turn from the next above, and provide a notch for the ribbon window of the one below. It folds again more sharply to make the gently out canted wall which, in turn, encloses the building."<sup>3</sup>

To construct the spiral, Wright's preferred form for spatial and symbolic reasons, the fold is both an expedient and a logical extension of the fluid geometries of the spiral ramp as a structural concept. In contrast to the universal (Cartesian) geometry of the late Mies van der Rohe, Wright proposes a form equally universal—if inescapably marked with certain "metaphysical" overtones.

Wright's geometry is characterized not by linearity, assemblage and divisibility, as in the case of Mies, but by vectorial extension. In this regard, it is interesting to note that the many compromises effected by Wright to realize the spiral ramp of the Guggenheim—exchanging the expanded steel mesh for conventional reinforcing rods; concessions to allow the re-use of form work (which meant that the ramp had to be poured in sections, not all at once as Wright has wanted); the elimination of compound curves (the form-work was too labor intensive and hence expensive); and the introduction of radial "webs" which function pier-like to provide vertical support in place of the continuous folded structure—all these changes, while they undermine the literal continuity of the structure, in no way detract from the sensation of smoothness, continuity and integration of space and structure. Because Wright, unlike the architects of the International Style, was not ideologically committed to structure as a symbolic construct (as Colin Rowe has argued in his essay *Chicago Frame*) he gained a pragmatic, improvisational flexibility which allowed the realization of this unprecedented space.<sup>4</sup> Wright could deploy multiple structural principles with effective operational freedom precisely because he was committed to structural rationality as practice, not as project.

2. Wright's spiral inserts itself into the laminar flow of the urban grid and works to de-stratify the space of the city. This seems to me to be the key to the apparent conflict between the openness of the base—where Wright characteristically dissolves the boundary between interior and exterior—and the hermeticism of the toplit drum. First, it should be noted that the visual boundary of the drum, whose edges can never be located precisely from within, is spatially indistinct. Second, by placing the city in continuity with the unbounded space of the drum, (through the mediation of the open entry lobbies), the ground plane of the city is folded back on itself, warped and extended almost infinitely. Note for example, that the geometry of the spiral could not be dimensioned by conventional means: the contractor had to establish a three-dimensional matrix where all measurements run simultaneously up and across, like a topographical map.<sup>5</sup>

When Wright's design was submitted to the New



York City Department of Buildings, it was precisely this question of the “dimensions” of the ramp (among other questions) which elicited confusion. For the purposes of the building permit, it was necessary to determine how many stories the building contained. Counting the stops on the elevator or the turns of the ramp, building department officials suggested it was the equivalent of eight or nine stories; Wright logically suggested that it was in fact a one-story structure.<sup>6</sup> Recalling the etymological connections between story and Historia could we suggested that Wright, in refusing the “story” in this way suspends time and proposes a radical non-narrativity?

3. Wright’s “other” space, (a non-dialectical other, constructed out of blurred edges and folded planes) was not realized with conventional constructional techniques. As late as 1954, Wright was still promising his clients that the building he designed could be built for the \$2,000,000 left for that purpose by Solomon R. Guggenheim at the time of his death in 1949. When, later that year, the bids were returned, only one came close a bid of around \$3,000,000, tendered by George N. Cohen of Euclid Contracting Corporation. Significantly, Euclid were not building contractors, but concrete experts whose previous experience consisted entirely of highways and bridges. Wright made the best of it, writing:

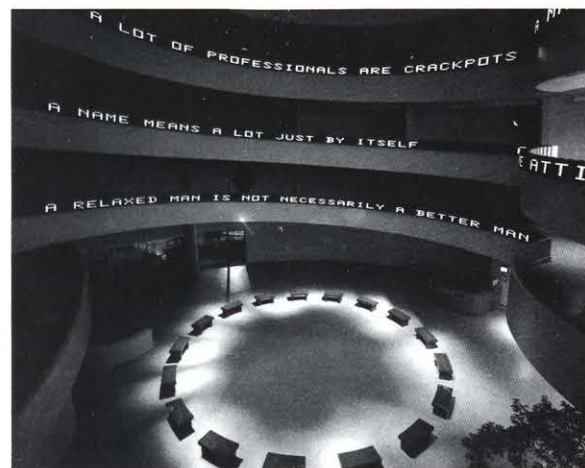
“... five bids —four almost or over four million, one about three million. That one, Euclid - a big concrete bridge construction concern [in fact Euclid was relatively small]— joining with Chuckrow, an old N.Y. builder with a good reputation (just awarded contracts for a bridge over the Hudson). This concern was the only one really bidding on the building, I believe.”<sup>7</sup>

As a result of this daring expedient, Wright’s temple was built not as a building but as a piece of civil engineering: the smooth curves of the American interstate system wound tight and provisionally rooted over.<sup>8</sup> Working closely with the contractors, Wright modified some details, always fighting for the continuity of the spiral, which Cohen had proposed to build in segments. It deserves to be noted that despite Wright’s continual insistence on spatial continuity, the Guggenheim represents a departure in an oeuvre characterized by intricate piece by piece assembly. The woven texture of

Wright’s building fabric, as exemplified in works such as the concrete block houses, preserves the trace of the hand of the fabricator. Here, at the Guggenheim, the construction is seamless, the evidence of the assembly of parts covered over by a smooth skim coat of plaster.

Another technical detail confirms this: in the Guggenheim ramp, there are no expansion joints. Rather than an ensemble of rigid members which must be jointed, the building is an elastic whole. In literal continuity with Wright’s ideas of “organic” architecture, the building breathes: the structure accommodates thermal change by the coiling and uncoiling of the ramp, and by a subtle in and out deformation of the curved walls. Wright was so convinced of the building’s elasticity that he remarked; “When the first atomic bomb lands in New York, it will not be destroyed. It may be blown a few miles up into the air, but when it comes down it will bounce.”<sup>9</sup>

4. “Architecture” John Hejduk has asserted, “is a static thing that moves”; in the case of the Guggenheim, this is more and less than true. Once again the distance between Wright and the modern movement masters must be noted: Wright’s space is neither the materialization of a local fragment of a universal metric grid, as a neutral space available for diverse programmatic appropriation (Mies van der Rohe), nor the encoding of movement systems by ramps and stairs against the measured cadence of structure (Le Corbusier). Wright’s architecture is a backdrop for movement, but more significantly it is movement itself. This was even noted by as conservative a critic as Peter Blake, writing in Architectural Forum, shortly after the opening of the Museum; “Wright had felt for some years prior to the Johnson Wax Bulding that the only way truly to experience space in motion was to let people “glide” effortlessly through the space so conceived... His theory was this: as people moved along the path of the spiral, the space around them would seem to revolve gently, and unfold in a thousand ever-changing views and vistas”. Automobile traffic was originally brought directly through the building from 89th street through to Fifth Avenue, incorporating the internal movement systems into the traffic of the city with which they are brought in contact. (As if Wright could not resist “suburbani-



Vista de la instalación de Jenny Holzer, Museo Solomon R. Guggenheim, 12 de diciembre 1989 - 11 de febrero 1990.  
View of the installation by Jenny Holzer, Solomon R. Guggenheim Museum, December 12, 1989 - February 11, 1990.

Foto: David Heald.

zing” even this most urban of sites.)

The effect on the interior is one of smooth interaction of multiple traffic flows, knots of viewers forming and re-forming, without fragmentation or conflict. Looking down or up, the movement of spectators is the most evident occupation of the space, the works usually being invisible to the vertical gaze, with the significant exception of the installations by artists as diverse as Carl Andre, Mario Merz or Jenny Holzer, who make the space and its structure thematic in the work of the installation itself. On the other hand, a characteristic experience of the museum is the pleasure of an unexpected (and often unfamiliar) new vista of a work just seen, from across the void, now seen from slightly above or below, the lack of metric punctuation having dissolved to imperceptibility the interval of walking.

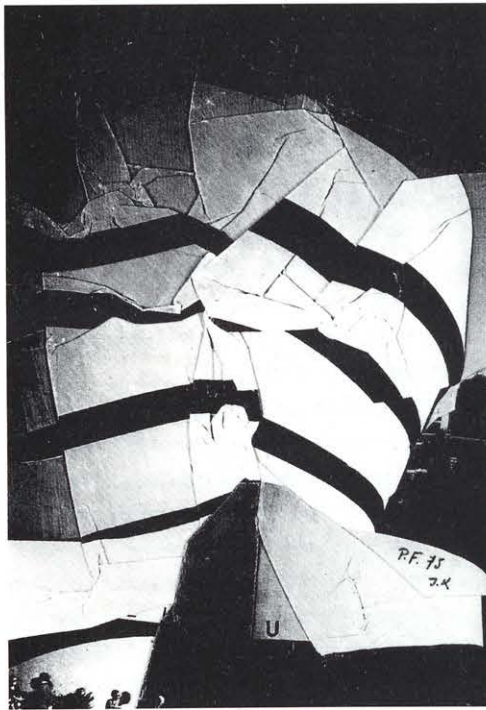
5. The Guggenheim will re-open in late June (after an interval of nearly two years) with an exhibition in the spiral space of Wright’s museum of a single work by American minimalist Dan Flavin. Here, quite self-consciously, the curators have decided to put the building itself on display (without, perhaps the incisive interplay between word, light and movement which characterized the Jenny Holzer installation, which also incorporated the ramp into the architecture of its display). This display of the space of display connects the building —in the context of the 1950’s in America— to unfolding histories of Pop Art and to the architecture of the World’s Fairs (1939 and 1964) which bracket its construction, and in turn suggest readings perhaps unfamiliar to the standard hagiography of Wright. For Pop artists of the 50’s and 60’s, the Guggenheim quickly became an icon of modernity or



better, an American logo for the project of a “late” (in the double sense of “tardy” and of “recently passed away”) modernism. Like the structures of the fairs, this was a consumable image, devoted to presentation and display, constructed out of paper thin modern materials, and incorporating movement of crowds into its strategies of exhibition. Once again, a technical description seems significant. Wright stated in 1945:

“The building is a modern problem in air conditioning and acoustics. The structure itself is novel in New York. A fibrous fabrication like a steel basket shot with gunnite (a high pressure plastic concrete) a new process saving several hundred thousand of dollars over standard construction. Except the marble facing of the construction.”<sup>10</sup>

“Except the marble facing of the construction” (which of course was never executed). In this respect, Wright exhibits a flexibility that is the exact counterpart to the fluid geometries of the Guggenheim. For example, early in the development of the project, Wright contemplated a structure of steel plates, to take advantage of wartime shipbuilding technologies, under-utilized in the post-war economy. Wright, for symbolic reasons, sanctions a mismatch between fabric and surface (image and structure). The supplementary of the surface itself is encoded in the very grammar



Jiri Kolar, *Crumplage*, Museo Guggenheim, 1975.  
Jiri Kolar, *Crumplage*, Museo Guggenheim, 1975.

of the passage. A picture of Wright emerges not as the dogmatic adherent of tectonic consistency or the expression of the “nature of materials”, but as an architect of supple tectonic imagination at the service of unfettered spatial invention. A double history of ingenuity and compromise made possible the realization of this unprecedented structure. This double history offers paradoxical confirmation that the later appropriation of the image of the building, its circulation as available currency in an economy of images, was in fact already anticipated

by the architecture’s uncharacteristically delicate disavowal of its own material presence.

The photographs published here were taken by William Short, Wright’s Clerk of the Works, during the construction of the museum in 1958 and 1959, and are supplemented by photographs of the restoration and addition taken in 1990 and 1991, supplied by the Guggenheim Museum. Thanks to Glory Jones and Julie Zander for assistance with photographic documentation.

<sup>1</sup> From: Guilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*; trans., 1987: “Whenever ambulant procedure and process are returned to their own model, points regain their positions as singularities that exclude all biunivocal relations, the flow regains its curvilinear and vortical that excludes any parallelism between vectors, and smooth space reconquers the properties of contact that prevent it from remaining homogeneous and striated.” pp. 372-3.

<sup>2</sup> “Space enclosed by space” is Edgar Kaufman’s formulation, cited in William Jordy: *American Buildings and their Architects*, 1972, p. 280.

<sup>3</sup> Jordy, pp. 312-313.

<sup>4</sup> “Pragmatists are supposed to treat everything as a matter of choice of context and nothing as a matter of intrinsic properties. They dissolve objects into functions, essences into momentary foci of attention, and knowing into success at reweaving a web of beliefs and desires into more supple and elegant folds.” Richard Rorty, “Philosophy without Principles” in *Against Theory*, Ed. W.J.T. Mitchell; 1985, p. 134.

<sup>5</sup> Jordy, p. 137.

<sup>6</sup> Jordy, p. 317.

<sup>7</sup> From Frank Lloyd Wright *The Guggenheim Correspondence*, Bruce Brooks Pfeiffer, Editor, 1986, p. 207.

<sup>8</sup> This also suggests a way of re-framing the supposed antipathy of Wright and his space to the works displayed within (note the letter signed by many prominent painters of the New York School, published on page 242 of the *Correspondence*). It is at precisely this moment that the fixity of the canvass of the abstract painters was being questioned by early minimalist works: see Tony Smith’s famous statement of the early 1950’s, describing a ride on the yet unfinished New Jersey Turnpike: “The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, it ought to be clear that’s the end of art.” As Rosalind Krauss has remarked, “Tony Smith’s ‘end of art’ coincided with —indeed conceptually undergirded— the beginning of minimalism.”

<sup>9</sup> Jordy, p. 314.

<sup>10</sup> *Correspondence*, p. 62.

## El Castillo de Roma Halat

### El Castillo by Roma Halat

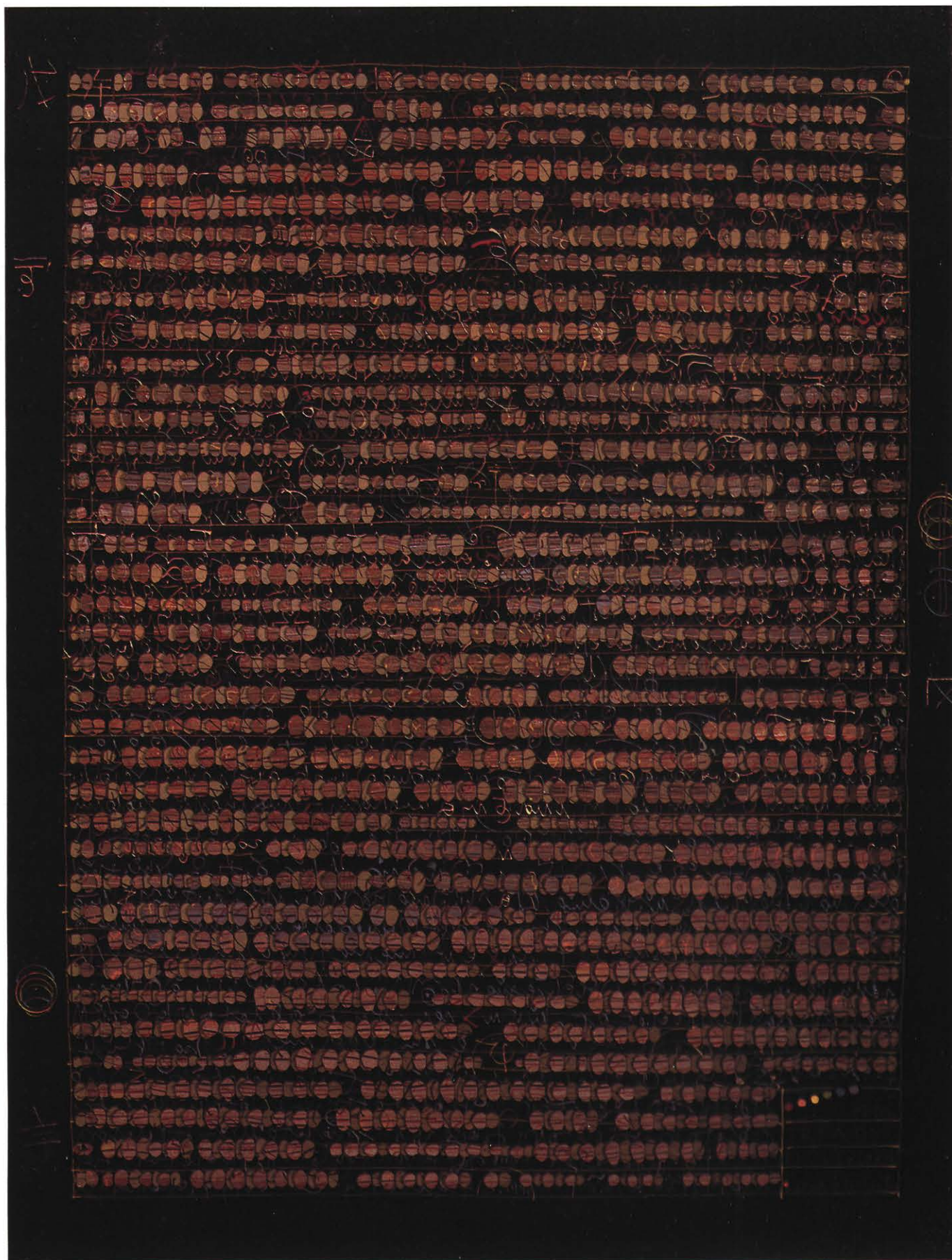
JANUSZ K. GLOWACKI

Janusz K. Glowacki es historiador del arte y fue director del Museo de Arte Moderno de Lodz durante el período 1975-1981. Desde 1984 dirige, junto con Grzegorz Musiad la galería de Arte 86 en Lodz. Este texto es un comentario a la obra de la artista polaca Roma Halat, recientemente expuesta en ARCO 92, Madrid.

Janusz K. Glowacki is an art historian and was the director of the Museum of Modern Art in Lodz between 1975-1981. Since 1984, he has directed, together with Grzegorz Musiad, the Art 86 gallery in Lodz. This text is a commentary on the work of the Polish artist Roma Halat, recently exhibited at ARCO 92 in Madrid.

La galería polaca Galería 86, de la ciudad de Lodz, ha presentado en ARCO 92, en Madrid, entre otras, un lote de obras de Roma Halat, profesora de la Escuela Superior de Artes Plásticas de Lodz. Desde 1984, estos trabajos tienen un título común: *La Triada*. Son unos dibujos laminares, espaciales, compuestos de tres folios. Las láminas están colocadas una encima de la otra. “Existe —según afirma la autora— un principio, un centro y un final. Se forma una Triada”. La superficie exterior de la primera hoja está cubierta con una escritura codificada, escrita al revés y con la mano izquierda, “la mano de la naturaleza” según Roma Halat. Son trozos de textos literarios o poesías preferidas, de textos propios... En esta hoja se han recortado y abierto semicírculos que destapan el envés de la hoja, un registro del dibujo automático. Este se une a la “magia







blanca" practicada por Roma Halat en la tercera lámina (que se encuentra en la última hoja), a menudo la primera en ser creada, mucho antes que el resto de la obra. Forma un registro por medio del dibujo de "la vida de la sombra de la mano". La sombra marca, para la autora, una frontera entre el representado y el representante, está al borde de la materia, es un anuncio de una existencia distinta. El ritmo de estos círculos es, en la mayoría de los casos, lineal; su número y composición expresan el "ritmo de la aventura". Los ritmos recortados son las aperturas a través de las cuales aparecen fragmentos del segundo y tercer folio. La casualidad decide sobre lo que se nos aparecerá en este caso. Las láminas interiores de las Triadas están escondidas, son un secreto "como en el caso de un hombre". Este convencimiento acerca de la importancia de lo secreto y lo oculto, acompaña a Roma Halat en toda su actividad creativa desarrollada hasta ahora. Las Triadas suman toda esta experiencia. Por su forma triple forman un tejido cuya vitalidad, alma y espíritu han de crear una "unidad de consciencia"; han de expresar la naturaleza triple del hombre, según escribe Ortega y Gasset. Los múltiples hilos conductores del pensamiento y de las actividades de la autora, la variedad de los efectos plásticos (línea, mancha, color, luz, semisombra, espacio) constituyen una estructura extraordinaria de estas obras, que quizás reflejen "la idea de la consciencia colectiva" del padre Teilhard de Chardin, cuyos textos Roma Halat lleva leyendo desde hace años. La consciencia colectiva es una forma de la unidad. Y aquí es, donde aparece aún otra función extraordinaria, afrontada con éxito por Roma Halat; la ordenación, dotación de forma, en este caso plástica, casi arquitectónica, donde la función múltiple ha de unirse con una unidad lógica y estable. Unidad de contenido y forma de la obra. Esta concepción de la obra de arte ha sido, sin duda, influenciada por la tradición de los círculos de arte de la ciudad de Lodz, donde han ejercido una influencia muy notable Wladyslaw Strzeminski y Katarzyna Kobro. En los años veinte y treinta publicaron en Lodz sus teorías vanguardistas acerca de la pintura —Wladyslaw Strzeminski; *El unismo*

en la pintura y escultura— Katarzyna Kobro; *Cálculo de los ritmos del tiempo y espacio en la escultura*. Gracias a estas teorías y logros plásticos los dos entraron de forma duradera en el panteón europeo de la vanguardia constructivista.

Esta tradición ha sido modificada y desarrollada hasta hoy día en los círculos artísticos de Lodz. Roma Halat es un ejemplo de actitud creativa respecto a esta tradición porque, aunque en su nueva obra creativa se haya alejado de las cuestiones clásicas, puramente plásticas y de algún modo objetivas, su hábito de síntesis es evidente, al igual que la necesidad de la disciplina de la construcción de estructuras lógicas en su subjetivismo y sistema de multitramas.

Hace unos años, Roma Halat encontró un trabajo científico sobre los ritos y señales del hombre de la época de alto paleolítico en la cueva de El Castillo, cerca de Santander. Allí se hallaron numerosas filas de puntos y señales cuadradas y miles de huellas de la manos humanas. Una asociación con sus propios trabajos del ciclo de Triada, una comparación con las filas, ritmos de semicírculos inclinados y el registro de "la vida de la sombra" de la mano fue su reacción inmediata. Por ello, desde 1989, estas obras se titulan *El Castillo-continuación*. "La obra de arte es siempre una expresión del tiempo en que el autor vive y crea su obra. Se forma con un presentimiento de la perspectiva de su posterior existencia, subrayando a la vez su presencia, dejando sus huellas en la existencia histórica del ciclo del arte". Y, realmente, las Triadas son una continuación del ciclo de El Castillo; es un ciclo contemporáneo que refleja el camino andado por el hombre desde la época paleolítica hasta la modernidad. Este mismo camino corresponde también a la arquitectura desde las cuevas hasta las construcciones modernas, refinadas en su funcionalidad, estética y construcción. Lo mismo que las huellas en las cuevas, con su orden caótico y casual, constituyen una expresión de las aspiraciones humanas, necesidades, creencias y una simple necesidad de perpetuarse a sí mismo en aquella época, las *Triadas El Castillo* de Roma Halat, en su complejidad y, a la vez, en su

armonía lógica, pueden ser una expresión del mundo contemporáneo y junto con la arquitectura de hoy constituir una unidad integral, a semejanza de las cuevas prehistóricas.

During the ARCO'92 exhibition in Madrid, Gallery 86, Lodz, Poland, presented —among others— the set of works by Roma Halat, from the Lodz School of Art and Design. Since 1984, they have been known under the common title, *The Triads*. They are spatial drawings made up of three pages, each of them implanted upon the other in layers. "There is the beginning, the middle and the end", the author says. "The triad is thus made." The outer side of the first sheet is covered with the handwritten code, written backward with the left hand, the author's natural style. These are fragments of some literary passages, some of her favorite poetry, her own texts.... Half circles have been cut and folded back in the sheet. They reveal the reverse of the sheet —the record of the automatic drawing, combining the "white magic" practiced by Roma Halat with the third layer (on the bottom sheet)— often made much earlier than the whole work —the drawn recording of the "life" of the hand's "shadow". For the author it is the shadow that marks the borderline between the presented and the presenting, it is itself on the borderline of matter, it is a forecast of some other existence. The rhythm of these openings —mostly linear— as well as their number, and arrangement express the "rhythm of good fortune". "The cut-out rhythms open up the access to some fragments of the second and third pages. What is going to be revealed is but a matter of chance. The inner layers of "The Triad" are hidden; they are a mystery —man's mystery". The artist's conviction of the value of the secretive, of what is concealed, has followed Roma Halat in all her artistic activity so far. "The Triads" sum up this experience. In their triple form they build the tissue whose liveliness, soul and spirit are to make "the unity of our consciousness; to Ortega y Gasset they express the triple nature of man. The great variety of the author's ideas and activities, the wide range of the plastic effects (line, patch, colors, light and shadow, space) determine the extraordinary structure of these works, perhaps carrying out Father Teilhard's de Chardin's "idea of collective consciousness",



studied by Roma Halat for years. The collective consciousness is a form of unity. Yet another function appears which is successfully undertaken by Roma Halat—that of ordering, forming. Here is the plastic form which is almost architectural, where the variety of functions must be united in the logical stable whole—the unity of the contents and the form of the work. Such understanding of the work of art follows from the tradition of the Lodz artistic circle, bearing a stigma of the constructivist outlook of Władysław Strzemiński and Katarzyna Kobro. In the 1920's and 1930's they worked out and published their avant guard theories about painting—Władysław Strzemiński—Uniem in Painting and about sculpture—Katarzyna Kobro—Calculating the Time Spatial Rhythms in Sculpture. Owing to their theories and achievements in art they were forever included in the pantheon of the European constructivist avant guard. This tradition has been modified and

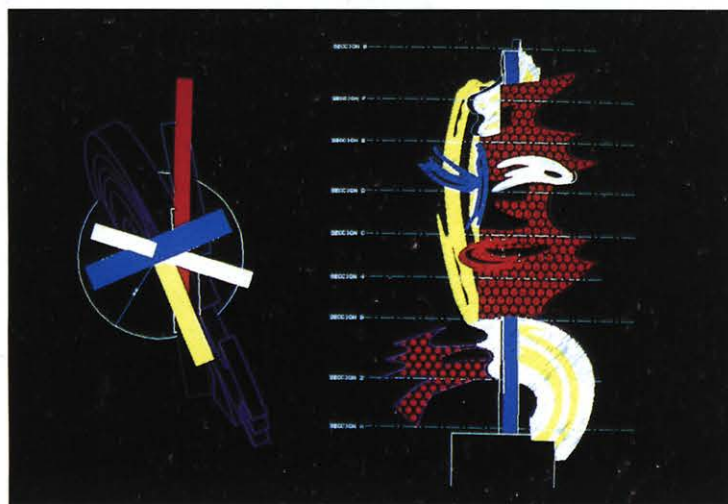
developed in the Lodz circle until the present day. Roma Halat is a unique example of the creative attitude to this tradition since—having abandoned the classic, formal and, in fact, standard problems—she has the habit of synthesis, the evident hand of discipline in building logical (in their multi-motif and subjective form) structures. Some years ago Roma Halat came across the study of the carvings and tracings left by men of the late Paleolithic age in the cave of Castillo near Santander, Spain. There, there are a particularly numerous sequence of points and square signs as well as thousands of imprints of people's hands. Her immediate reaction was the association with her own works from the cycle of Triads—the sequences, rhythms of the inclined semi-circles and the recording of “the life of the hand's shadow”. Hence, since 1989, the works have born the title, “El Castillo ctnd”. The author herself saying; “the work of art is always an expression of

time in which the artist lives and works. It is formed with one's presentiment of one's further life perspective, at the same time marking one's own presence, inscribing one's own trail in the historical sequence of art's existence”. Indeed, the cycle the “Triads” is the continuation of El Castillo, the present day continuation, reflecting the distance man has covered from Paleolithic to modern times. And, it is the same distance covered by architecture from caves to modern construction, with its refined functionality, aesthetic value and construction. Just as the prints in the cave, with their chaotic and casual order, were the expression of human aspirations, needs, and the simple need to leave a trace of his own existence in time, so also the “Triads El Castillo ctnd” of Roma Halat—in their multi-level complexity and logical harmony—expresses the modern world; and together with the architecture of the present day make, like the archaic caves, an integrated whole.

## La Ingeniería de una escultura de Roy Lichtenstein

### The Engineering of a Roy Lichtenstein Sculpture

IGNACIO COBIÁN BABE y JAVIER RUI WAMBA



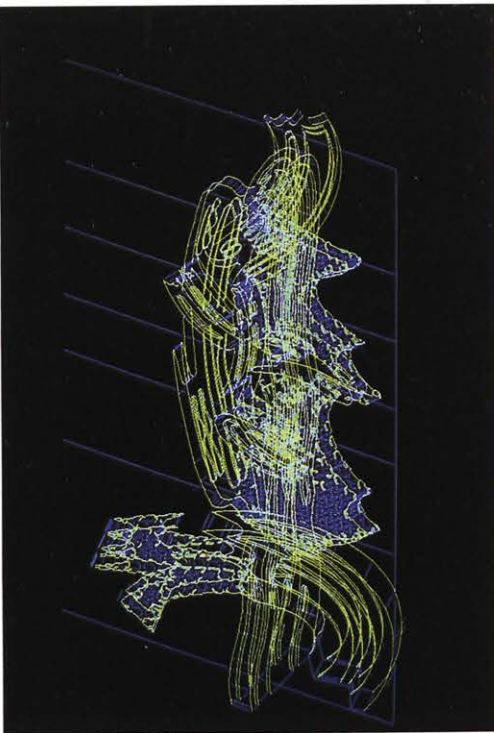
Ignacio Cobián Babe es arquitecto. Javier Rui-Wamba es ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, y director de la empresa consultora de ingeniería ESTEYCO, S. A., que fue la encargada de realizar el proyecto de ejecución de la escultura de Roy Lichtenstein para Barcelona que aparece comentada en esta LECTURA.

Ignacio Cobián Babe is an architect. Javier Rui-Wamba is an engineer of roads, canals and ports, and also director of the engineering consulting service ESTEYCO, S. A., which was responsible for the production of the Roy Lichtenstein's sculpture for Barcelona, upon which this article comments. Translated by Deborah Gorman.

1. Alzado y planta de la escultura de Roy Lichtenstein que se está instalando en Pla de Palau, en Barcelona. La escultura tiene 14,00 m. de altura, una anchura máxima de 6,00 m. y apoya sobre un pedestal de 6,00 m. de altura cimentado sobre cuatro pilotes hincados de 90 toneladas de capacidad útil. Construida con la tecnología de los puentes de voladizo con dovelas conjugadas prefabricadas, mediante ocho piezas de 2,80 m. de altura máxima y un peso máximo de 20 toneladas. Las piezas prefabricadas se han construido con un hormigón H-300 con fibras de acero inoxidable. La dosificación de las fibras ha sido de 45 kg/m<sup>3</sup>. Las piezas se unen, en obra, mediante cables postensados y las juntas se tratan con morteros de resina epoxi.

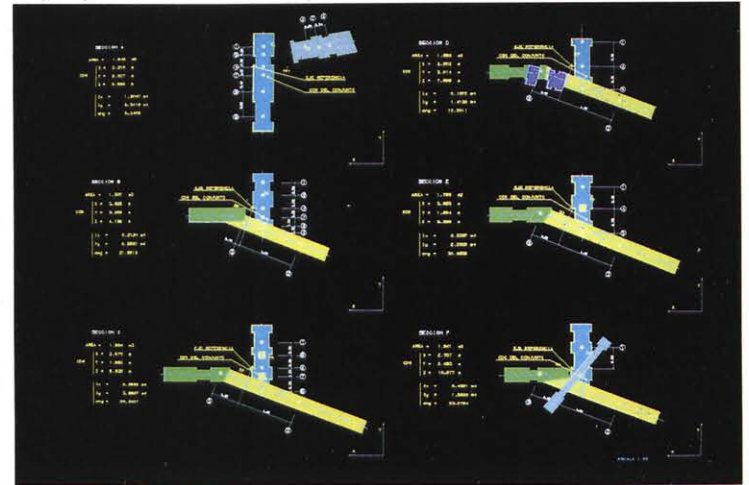
1. Elevation and plan of the Roy Lichtenstein sculpture that is being installed in Pla de Palau, in Barcelona. The sculpture is 14.00 meters tall, with a maximum width of 6.00 meters and presses down to a pedestal 6.00 meters tall piled to four driven piles of 90 tons of service capacity. Built with the technology of corbeled bridges with prefabricated interconnected voussoirs, by means of eight pieces with a maximum height of 2.80 meters and a maximum weight of 20 tons. The prefabricated pieces have been built with an H-300 concrete with stainless steel fibers. The batching of the fibers has been 45 kg/m<sup>3</sup>. The pieces join, in situ, by means of posttensioned cables, and the joints are treated with epoxy resin mortars.





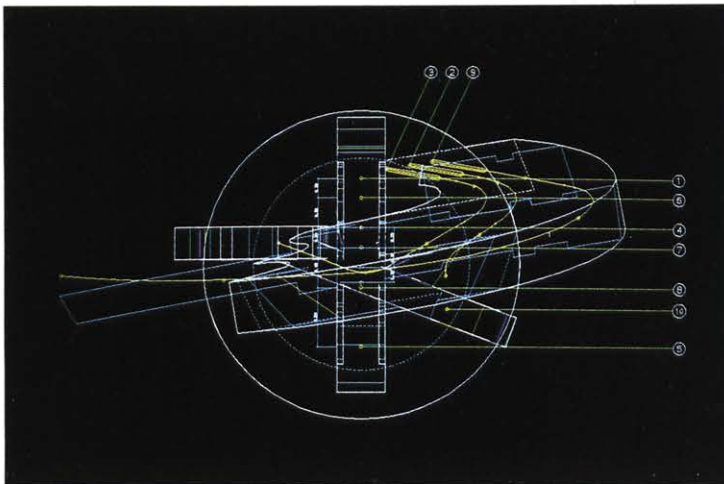
2. Visión espacial de las líneas que definen, en un modelo transparente, la geometría de la escultura y que ha servido de base para la definición de los encofrados de los diferentes moldes con que se ha construido el artefacto.

2. Spatial view of the lines that define, in a transparent model, the geometry of the sculpture, and that have served as a base for the definition of the formwork of the different molds with which the artifact has been built.



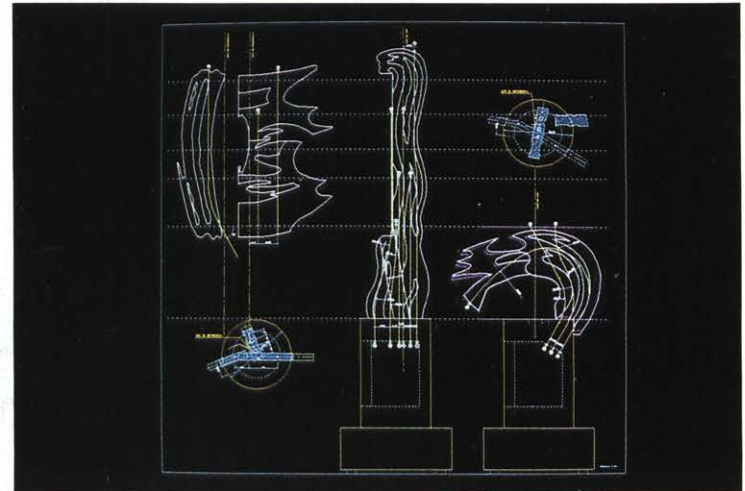
3. Algunas secciones características de la escultura con la posición del centro de gravedad, área de sección, inercias según dos ejes ortogonales y posición de los ejes principales de inercia, datos utilizados para los cálculos de la estabilidad estructural.

3. Some characteristic sections of the sculpture with the position of the center of gravity, sectional area, inertias according to two orthogonal axes, and position of the principal axes of inertia, data used for calculations of structural stability.



4. Planta con la geometría de los diez conjuntos de cables postensados utilizados para el cosido de las dovelas prefabricadas. Cada familia está constituida por 4 torones de 0,6 pulgadas, con acero superestabilizado, tipo 270 k, tensados inicialmente al 75% de su tensión de rotura desde la cámara creada en el pedestal.

4. Plan with the geometry of the ten ensembles of post-tensioned cables used for the riveting of the prefabricated voussoirs. Each assemblage is composed of 4 stranded wires of 0,6 inches, with superstabilized steel, type 270 k, stressed initially to 75% of its breaking-strain from the chamber created in the pedestal.



5. Alzados de los diez conjuntos de cables.

5. Elevations of the ten ensembles of cables.



# GEST

## ELABORACION DE PRESUPUESTOS Y PLIEGOS

| clave  | unidad        |
|--------|---------------|
| 001080 | H. Peón ordin |
| 02060  | Tm Cemento P  |
| 02150  | Tm Arena de   |
| 0220   | Tm Gravilla   |
| 070    | M3 Agua       |
|        | H. H          |

**GEST.** UN SISTEMA INTEGRADO DE ELABORACION DE PRESUPUESTOS Y PLIEGOS DE CONDICIONES. ESPECIFICO PARA ARQUITECTURA E INGENIERIA CIVIL. INCLUYE CERTIFICACIONES Y CONTROL FINANCIERO DE OBRA. ● **GEST.** ADMITE LAS PRINCIPALES BASES DE PRECIOS EXISTENTES. CAPACIDAD ILIMITADA EN EL NUMERO DE PRECIOS POR BASE Y DE PARTIDAS POR PROYECTO. PRESUPUESTOS TRADICIONALES, DIVIDIDOS EN CAPITULOS Y PARTIDAS, Y JERARQUICOS, CON SUCESIVOS NIVELES DE DESCOMPOSICION. INTRODUCCION OPCIONAL DE MEDICIONES MEDIANTE TABLETA DIGITALIZADORA. MODOS DE CALCULO AUTOMATICO,

| largo | diam. | peso    |
|-------|-------|---------|
| 30,50 | 8,00  | 7850,00 |
| 40,50 | 12,00 | 7850,00 |
| 8,70  | 20,00 | 7850,00 |
| 45,50 | 8,00  | 7850,00 |
| 38,00 | 12,00 | 7850,00 |
| 12,25 | 16,00 | 7850,00 |
| 9,00  | 20,00 | 7850,00 |

| Base    | Proyec | Listad | Certif                 | c.F.o     | pliego | Archiv  | Transf | Varios                         |
|---------|--------|--------|------------------------|-----------|--------|---------|--------|--------------------------------|
| MAESTRA |        |        |                        |           |        |         |        |                                |
| Precio  | Ud.    | Fábric | Abandono               | ESC       |        |         |        | Unitario                       |
| FFL01   | M2     |        | Ayuda Descomp.         | shift+F1  | io     | Rendin. |        | Total                          |
| LA001   | ud     | Ladril | Anterior               | F2        | 00     | 00,000  |        | 1.600,00                       |
| LA002   | ud     | Ladril | Siguiente              | F3        | 00     | 40,000  |        | 400,00                         |
| MO001   | h      | Oficia | Modificación Datos     | shift+F3  | 00     | 0,500   |        | 750,00                         |
| MO002   | h      | Peón o |                        |           | 00     | 0,500   |        | 600,00                         |
| MOR01   | M3     | Morter | Recuperación           | shift+F4  | 60     | 0,030   |        | 297,59                         |
| LA000   |        | Périd  | Renombre               | shift+F5  | 00     | 0,050   |        | 100,00                         |
|         |        |        | Selección Parámetros   | F5        |        |         |        |                                |
|         |        |        | Texto Descripción      | F6        |        |         |        |                                |
|         |        |        | Texto Pliego           | F7        |        |         |        |                                |
|         |        |        | Claves Thesaurus       | F8        |        |         |        |                                |
|         |        |        | Definición Paramétrica | F9        |        |         |        |                                |
|         |        |        | Información Comercial  | F10       |        |         |        |                                |
|         |        |        | Recálculo Descomp.     | shift+F10 |        |         |        |                                |
|         |        |        | [F1]=Ayuda             |           |        |         |        |                                |
|         |        |        | Precios.               |           |        |         |        |                                |
|         |        |        |                        |           |        |         |        | #DEM01992 GEST (c) ARKTEC,S.A. |

CON RECALCULO CONSTANTE DE LOS PRECIOS UNITARIOS Y DE LOS IMPORTES, Y NO AUTOMATICO, RECUPERANDO LOS ALMACENADOS ANTERIORMENTE. PRESUPUESTOS POR PARTIDAS, POR UNIDADES DE OBRA Y POR ELEMENTALES. ● **GEST.** IMPORTACION Y EXPORTACION DE BASES DE PRECIOS Y DE MEDICIONES. CONEXION CON PROGRAMAS DE CALCULO DE ESTRUCTURAS, COMO TRICALC, CON PROGRAMAS DE CAD, COMO ARKTECAD, Y CON PROGRAMAS DE ELABORACION DE PRESUPUESTOS. ● **GEST.** UN SISTEMA UNICO PARA PROFESIONALES QUE EXIGEN SOLUCIONES DE VANGUARDIA. CON LA FIRMA Y LA GARANTIA DE ARKTEC, EXPERTOS EN SOFTWARE PARA ARQUITECTURA E INGENIERIA.

|        |    |                                                                   |
|--------|----|-------------------------------------------------------------------|
| 015020 | KG | Acero en cerchas dos manos totalment EA. (E07050) Cubierta: TOTAL |
| 015110 | KG | Acero incluso c y colocad                                         |

IL TA  
no, extendi  
excavación,  
udes, en tongadas  
03173)  
Son OCHOCIENTAS NOVENTA

**arktec**  
SOFTWARE  
INTELIGENTE



## Exposiciones Exhibitions

Berlín

**Marcel Breuer: Design**

Bauhaus Archiv

Hasta el 30 de agosto  
*Until 30th August*Bruselas  
Brussels**Unbuilt Belgium, 1950-1990.**40 años de reflexión sobre la ciudad a través de  
varios proyectos utópicos y visionarios.  
*40 years of reflection on the city through utopic  
projects.*Foundation pour l'Architecture.  
55 rue de l'Ermitage.  
1050 Bruxelles.  
Tlf. 02 6490259.Del 23 de junio al 6 de septiembre.  
*23rd June to 6th September.***Christian Kieckens, Victor Levy, Bernadette  
Schyns.**Exposición de la obra de 3 jóvenes arquitectos  
belgas.  
*Exhibition of the projects of 3 young Belgian architects.***Moderne Architektur in Deutschland: Reform und  
Tradition.**Panorama de la arquitectura alemana  
contemporánea.  
*Panorama of the contemporary German architecture.*Del 15 de septiembre al 29 de  
noviembre.  
*15th September to 29th November.*Burdeos  
Bordeaux**Norman Foster.**Arc en rève.  
7 rue Ferrère.  
F-33000 Bordeaux.  
Tlf. 56 52 7836.Del 11 de mayo al 15 de  
septiembre.  
*11st May to 15th September.*

Copenhague

**Mariano Bayón: Architektur 1991.**Exposición de la obra del arquitecto español.  
*Exhibition of the projects of the Spanish architect.*Dansk Arkitekturcenter.  
Strandgade 27.  
Tlf. 45 3157 1930.Del 26 de junio al 27 de julio.  
*26th June to 27th July.*Estocolmo  
Stockholm**Wooden house.**Arquitectura tradicional y moderna sueca en  
madera.  
*Wood traditional and modern Swedish architecture.*Swedish Museum of Architecture.  
Skeppsholmen.  
S-III-49 Stockholm.  
Tlf. 81 6797510.Del 5 de junio al 6 de septiembre.  
*5th June to 6th September.*Frankfort  
Frankfurt**Wohnen am Fluss. Perspektiven für den  
Frankfurter Osthafen.**Viviendas junto al río. Ideas para el Frankfurter  
Osthafen.  
*Living by the river. Ideas for Frankfurt Osthafen.*Deutsches Architektur-Museum.  
Schaumankai 43.  
6000 Frankfurt.  
Tlf. 069 2123 8844.Del 20 de junio al 20 de  
septiembre.  
*20th June to 20th September.*

Kassel

**Documenta IX**Friedrichstr. 78.  
D-3500 Kassel.  
Tlf. 5611770034.Del 13 de junio al 20 de  
septiembre.  
*13rd June to 20th September.*



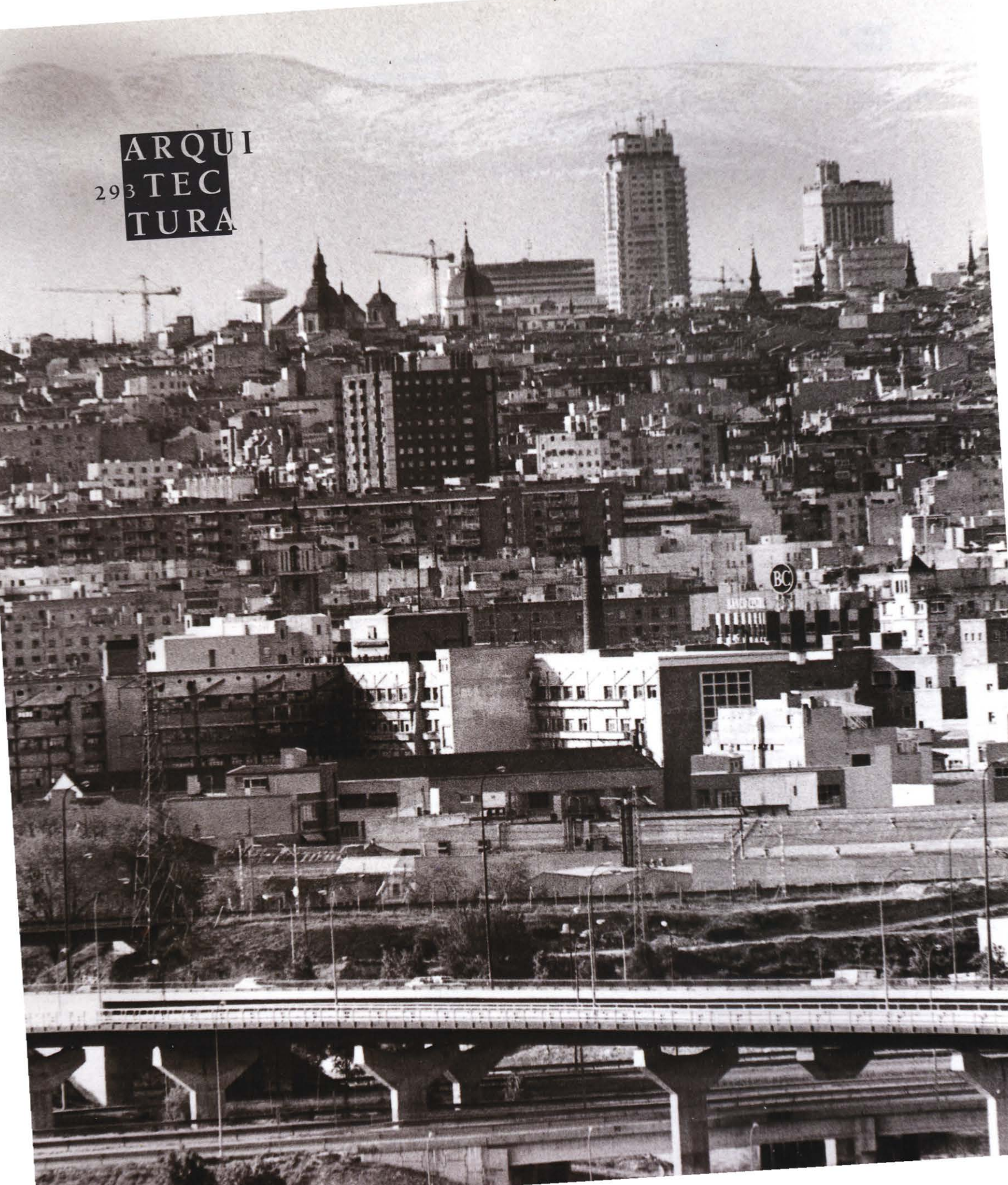
| <b>CIUDAD<br/>PLACE</b> | <b>TEMA<br/>THEME</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                   | <b>INFORMACIÓN<br/>INFORMATION</b>                                                                                                           | <b>FECHA<br/>DATE</b>                                                                                                                                        |     |
|-------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Londres<br>London       | <b>City changes. 1985-1995.</b><br>Arquitectura en la ciudad de Londres.<br><i>Architecture in London.</i>                                                                                                                                                                                              | Corporation of London<br>Public Relations Office.<br>PO Box 270, Guildhall.<br>London EC2P 2EJ.<br>Tlf.: 71/606 30 30.<br>Fax: 71/260 19 87. | Del 22 de mayo al 21 de agosto<br><i>22nd May to 21st August</i>                                                                                             | 127 |
| Nueva York<br>New York  | <b>Louis Kahn. In the Realm of Architecture</b>                                                                                                                                                                                                                                                         | The Museum of Modern Art.<br>11 West 53 Street<br>New York, N.Y. 10019-5498.<br>Tlf. 212/708 94 00.<br>Fax: 212/708 96 91                    | Del 14 de junio al 18 de agosto.<br><i>14th June to 18th August.</i>                                                                                         |     |
|                         | <b>Al-Andalus: the Islamic Arts of Spain.</b><br>Exposición de objetos de arte islámico de España, de los siglos VIII al XV.<br><i>Exhibition of islamic art works from Spain from the VIII-XV centuries</i>                                                                                            | The Metropolitan Museum of Art.<br>82nd Street and Fifth Av.<br>New York, N.Y. 10028.<br>Tlf. 212/879 55 00.                                 | Del 30 de junio al 27 de septiembre.<br><i>30th June to 27th September.</i>                                                                                  |     |
| París                   | <b>Manifeste. 30 ans de création en perspective 1960-1990.</b><br>Colección de arquitectura. Obras de Archigram, Portzamparc, Foster, Gehry, Ito, Koolhaas, Nouvel, Piano, Prouvé, Rossi, Shinohara, Siza.<br><i>Architectural collection.</i><br><br>Colección de diseño.<br><i>Design collection.</i> | Centre Georges Pompidou.<br>75191 Paris.<br>Grande Galerie, 6ème étage.<br>Tlf. 42 78 12 33.<br><br>Grande Galerie, rez de chaussée.         | Del 18 de junio al 28 de septiembre.<br><i>18th June to 28th September.</i><br><br>Del 18 de junio al 20 de noviembre.<br><i>18th June to 20th November.</i> |     |
|                         | <b>Dominique Perrault, architecte.</b><br>Dominique Perrault, arquitecto.<br><i>Dominique Perrault, architect.</i>                                                                                                                                                                                      | Institut Français d'Architecture.<br>6 bis rue de Tournon.<br>Tlf. 46 33 90 36.                                                              | Del 4 de junio al 27 de septiembre.<br><i>4th June to 27th September.</i>                                                                                    |     |
|                         | <b>Le Design et l'Architecte, excursion dans le collection de l'Academie d'Architecture.</b><br>Exposición de la colección de dibujos de la Academia de Arquitectura.<br><i>Exhibition on the drawing collection of the Architectural Academy.</i>                                                      | Pavillon de l'Arsenal.<br>21 Bd. Morland.<br>75004 Paris.<br>Tlf. 42 76 63 46.                                                               | Del 5 de junio al 6 de septiembre.<br><i>5th June to 6th September.</i>                                                                                      |     |
|                         | <b>Seville: le pavi andalou.</b><br>Sevilla: la apuesta andaluza.<br><i>Seville: the Andalusian bet.</i>                                                                                                                                                                                                | Maison de l'Architecture.<br>7 rue de Chaillot.<br>75116 Paris.<br>Tlf. 40 70 01 65.                                                         | Hasta el 19 de septiembre.<br><i>Until 19th September.</i>                                                                                                   |     |
|                         | <b>Patrimoine Mondial des Monuments et Sites Français.</b><br>Patrimonio Mundial de Monumentos y Lugares Franceses.<br><i>World Heritage of French Monuments and Sites.</i>                                                                                                                             | Hôtel de Sully.<br>62 rue Saint-Antoine.<br>75004 Paris.<br>Tlf. 446 12144.                                                                  | Del 7 de julio al 20 de septiembre.<br><i>7th July to 20th September.</i>                                                                                    |     |



| CIUDAD<br>PLACE                       | TEMA<br>THEME                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | INFORMACIÓN<br>INFORMATION                                                                                                                                 | FECHA<br>DATE                                                                 |
|---------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|
| 128 Zurich                            | Helmut Richter,<br>Architekt, Wien.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | Architektur Forum.<br>Neumarkt 15.<br>CH-8001 Zurich.<br>Tlf. 01 252 92 95.                                                                                | Del 30 de septiembre al 7 de<br>noviembre.<br>30th September to 7th November. |
|                                       | Gruppe Formalhaut, Architekten, Frankfurt.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                            | Del 18 de noviembre al 23 de<br>diciembre.<br>18th November to 23rd December. |
| <b>Congresos</b><br><b>Congresses</b> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                            |                                                                               |
| Vicenza                               | Seminario Internazionale Michele San Michel.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | Centro Internazionale di Studi di<br>Architettura Andrea Palladio.<br>36100 Vicenza.<br>Tlf. 0444 32 30 14.<br>Fax. 0444 32 28 69                          | Del 24 al 29 de agosto.<br>24th to 29th August.                               |
|                                       | XXXIV Corso Internazionale di Storia<br>dell'Architettura.<br>L'Architettura di Andrea Palladio.                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                            | Del 9 al 18 de septiembre.<br>9th to 18th September.                          |
| Sevilla<br>Seville                    | La otra modernidad. Aptitudes esencialistas de la<br>arquitectura contemporánea.<br><i>The Other Modernity. Essential Aptitudes of<br/>Contemporary Architecture.</i>                                                                                                                                                                                                            | Univ. Complutense de Madrid.<br>Secretaría de los cursos:<br>Princesa, 5, 1ª izqda.<br>28008 Madrid.<br>Tlf. 91/559 75 70.                                 | Del 31 de agosto al 4 de<br>septiembre.<br>31st August to 4th September.      |
| Madrid                                | XII Congreso Internacional de Estética. La<br>Modernidad como Estética.<br><i>XII International Congress on Aesthetics. Modernity as<br/>Aesthetics.</i>                                                                                                                                                                                                                         | Instituto de Estética y Teoría de las<br>Artes.<br>Paseo de la Castellana, 101, 2º.<br>28046 Madrid.<br>Tlf. 556 20 44.                                    | Del 1 al 5 de septiembre.<br>1st to 5th September.                            |
| Arc et Senans                         | Curso de arquitectura.<br><i>Architectural course.</i><br>Ponentes, <i>speakers</i> :<br>Sir Norman Foster, Sabina Foster, David Nelson,<br>Max Neal.                                                                                                                                                                                                                            | Fondation Claude Nicolas Ledoux.<br>Saline Royale.<br>25610 Arc et Senans.<br>France.<br>Tlf. 33 81544536.<br>Fax: 33 81544538.                            | Del 7 al 12 de septiembre.<br>7th to 12th september.                          |
| Dessau                                | 2º Congreso Internacional de Docomomo.<br>Asociación internacional que se preocupa por la<br>restauración y conservación del patrimonio<br>arquitectónico del Movimiento Moderno.<br><i>2nd International Congress of Docomomo.<br/>International Association that deals with the<br/>restoration and conservation of the architectural<br/>heritage of the Modern Movement.</i> | Docomomo International Eindhoven<br>University of Technology.<br>BPV Postvak 8.<br>P.O. Box 513.<br>5600 MB Eindhoven.<br>Pays Bas.<br>Tlf. 31 404 72 433. | Del 16 al 18 de septiembre.<br>16th to 18th September.                        |



ARQUI  
293 TEC  
TURA





| CIUDAD<br>PLACE | TEMA<br>THEME                                                                                                                                                                                                                    | INFORMACIÓN<br>INFORMATION                                                                                                              | FECHA<br>DATE                                                                  |
|-----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| 130 Cáceres     | <b>Congreso Internacional de Urbanismo y Conservación de Ciudades Patrimonio de la Humanidad.</b><br><i>International Congress of Planning and Safe guarding of World Heritage Towns.</i>                                        | Secretaría de organización.<br>Plaza de San Juan de Dios, s/n.<br>06800 Mérida.<br>Tlf. 24 316411.<br>Fax. 24 301463.                   | Del 25 al 27 de septiembre.<br><i>25th to 27th September.</i>                  |
| Amsterdam       | <b>Restoration 92: Latest Ideas and Traditional Skills.</b><br>Restauración: últimas ideas                                                                                                                                       | RAI International Exhibition Centre.<br>Europaplein 8.<br>107867 Amsterdam.<br>Tlf. 3120 5491212.<br>Fax: 3120 6464469.                 | Del 20 al 22 de octubre.<br><i>20th to 22nd October.</i>                       |
| Barcelona       | <b>ARECDAO 93.</b><br>IV Simposium Internacional sobre diseño asistido por ordenador en Arquitectura e Ingeniería Civil.<br><i>IV International Symposium on Computer assisted Design in Architecture and Civil Engineering.</i> | Institut de Tecnología de la Construcció de Catalunya ITEC.<br>Wellington 19.<br>08018 Barcelona.<br>Tlf. 3-3093404.<br>Fax. 3-3004852. | Del 31 de marzo al 2 de abril de 1993.<br><i>31st March to 2nd April 1993.</i> |

## Conferencias Conferences

|       |                                                                                                 |                                                                                   |                                                               |
|-------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|
| Albi  | <b>Le patrimoine en brique.</b><br>El patrimonio de ladrillo.<br><i>Heritage in brick.</i>      | Icomos.<br>Conseil International des Monuments et des sites.<br>Tlf. 1 4278 5642. | Del 17 al 19 de septiembre.<br><i>17th to 19th September.</i> |
| París | <b>La tribune de l'architecture et du design.</b><br>Ponente, <i>speaker</i> : Kazuo Shinohara. | Centre Georges Pompidou.<br>Grande Salle.<br>75191 Paris.<br>Tlf. 42 77 12 33     | 17 de septiembre.<br><i>17th September.</i><br>20,30 h.       |



## C.O.A.M.

### La obra del arquitecto J. M. García de Paredes en el Círculo de Bellas Artes

#### *The Work of the Architect J. M. García de Paredes in the Círculo de Bellas Artes*

La sala Goya del Círculo de Bellas Artes acoge una selección de la obra del arquitecto J. M. García de Paredes, en una exposición organizada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM). En esta muestra, bajo el título *J. M. García de Paredes. Arquitecto (1924-1990)*, se recoge, junto con la documentación planimétrica fundamental de los principales proyectos, un conjunto de documentos complementarios (croquis y dibujos, principalmente), así como maquetas y fotografías que explican con claridad las características más interesantes de obras que, como la Iglesia de Almendrales, el Colegio Mayor Aquino, o la serie de auditorios en Granada, Valencia y Madrid, entre otras, han situado al arquitecto García de Paredes en un lugar fundamental de la arquitectura española de este siglo.

Perteneció el arquitecto a la que se conoce como segunda generación de posguerra, integrada por un grupo de profesionales a los que correspondió la difícil tarea de reconstruir la razón en un panorama cargado de torpes ideologías. Sin embargo, la obra de García de Paredes se mostró desde su inicio en los años 50, de una calidad y sobriedad tales que resultó difícil para muchos catalogarle entre las modas que desde entonces se vinieron sucediendo. El rigor con que planteó cada uno de sus proyectos, la mesura de que hizo gala frente a los encargos más favorables, confirió a su arquitectura un sello especial, un estilo muy personal, caracterizado por la naturalidad de los planteamientos y la coherencia de las soluciones.

Muy lejos de su intención las estridencias, su arquitectura se fue desarrollando sin prisa y sin pausa hasta lograr un conjunto de obras, finalmente importante en número, de una calidad extraordinaria, en la que destacan varias obras maestras.

Con esta exposición, el Colegio de Arquitectos ha querido rendir un homenaje póstumo a uno de sus más distinguidos miembros, haciendo hincapié en aquellos aspectos estrictamente profesionales de su biografía. La Comisión de Cultura del COAM, contando con la completa colaboración de la familia del arquitecto, ha pretendido que la muestra se adapte lo más fielmente posible al espíritu de modestia y honestidad que adornó la vida y obra de García de Paredes.

#### Fe de erratas

Las fotografías publicadas en las páginas 50, 51 y 61, atribuidas a Federico Soriano son obra de Eduardo Belzunce.

#### Printing Errors

*The photographs published on pages 50, 51 and 61, attributed to Federico Soriano are the work of Eduardo Belzunce.*

*On the 19th of June, the Goya Room of Círculo de Bellas Artes received a selection of works by the architect, J. M. García de Paredes, an exhibition organized by the Official Association of Architects Madrid (COAM).*

*This sample of works, entitled, J. M. García de Paredes. Arquitecto (1924-1990), gathers along with the basic plans of the principal projects, a collection of complementary documents (mainly sketches and drawings), as well as models and photographs, which clearly explain the most interesting characteristics of the works; such as, Church of Almendrales, Mayor Aquino School, and the series of auditoriums in Granada, Valencia and Madrid, among others. These works have given the architect, García de Paredes, an important place in Spanish architecture of this century.*

*The architect belonged to that group, known as the second generation of the post-war, consisting of a group of professionals assigned the difficult task of reconstructing reason in a panorama of awkward ideologies. However, from its beginning in the 50's, the work of García de Paredes revealed a quality and seriousness that made it difficult for many to categorize him among the styles that since then have come one after another. The rigor with which he planned each of his projects confirmed on his architecture a special stamp—a very personal style, characterized by the ingenuity of the plans and the coherence of the solutions.*

*Stridence was far from his intentions. His architecture was developed without rushing and without stopping until attaining a set of works, impressive in number and of an extraordinary quality, in which there are various instructive works.*

*With this exhibition, the Official Association of Architects wished to make a post-humous homage to one of its most distinguished members, to emphasize those strictly professional aspects of his life. The Commission of Culture of the Official Association of Architects of Madrid (COAM) has depended on the complete collaboration of the family of the architect, expecting that the exhibition has been fashioned as faithfully as possible to the spirit of modesty and honesty that adorned the life and work of García de Paredes.*

#### ÍNDICE DE ANUNCIANTES POR ACTIVIDAD

##### Accesorios baño

Inda España

##### Arquitectura interior

El Picaporte

##### Ascensores

Zardoya Otis

##### Construcción edificios inteligentes

Pouyet Alpes-Andisa

##### Cubiertas

Texsa

##### Estructuras metálicas

Altos Hornos de Vizcaya

##### Fachadas

Alcotán

Ekonal

Industrias Iberia

Robertson

Technal

##### Ferías

Veteco'92

##### Forjados

Andamios In

##### Informática

Arktec

Roland

Soft

Techvision

##### Iluminación

Legrand

Mazda

Philips

##### Mamparas y taquillas

Urban Mobil

##### Material cerámico

Cerámicas Palau

##### Mobiliario urbano

Cubis-Ludic

##### Mobiliario de oficina

A.G.

Cador

Grupo Permasa

##### Pavimentos

Huls Española

##### Puertas y perfilera

Klein

##### Recubrimiento, aislamiento e impermeabilización

Intemper Española

Polydros

Texsa

##### Redes de comunicación

Pouyet Alpes-Andisa

##### Reprografía

Negra Reprografía

##### Sonido

Hilo Musical

##### Vidrios

Pilkington

Vidrios Arriño

##### 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.





LA  
COOPERACION  
DE PHILIPS  
ALUMBRADO  
HACE SU TRABAJO  
MAS SENCILLO  
A LA VEZ QUE  
CONTRIBUYE  
A CREAR UNA  
VIDA MAS  
SEGURA

El alumbrado de calles es una materia para profesionales que tienen que sobrepasar el coste con la necesidad de lograr una buena circulación y seguridad. La buena iluminación que ofrece Philips ha confirmado que ahorra gran cantidad de dinero a la comunidad, reduciendo la tasa de accidentes, mejorando la circulación y disminuyendo la criminalidad.

#### Soluciones a toda prueba

Philips Alumbrado posee un laboratorio al aire libre tan versátil que permite simular cualquier situación de alumbrado de vía pública. Aquí se prueban, miden y evalúan los nuevos productos y aplicaciones Philips para entregar la mejor solución posible en términos económicos y luminotécnicos.

**Hechos a medida para ayudar al cliente**

Nuestros proyectos y conocimientos técnicos se ofrecen a nuestros clientes por medio de software fácil de manejar, probando y verificando soluciones hechas a medida en el laboratorio al aire libre o bien por otros apoyos directos.

Déjenos ayudarlo a contribuir a una vida más segura haciéndole mientras tanto su vida más fácil.

#### Creando luz, creando vida

*Durante 100 años Philips ha sido la marca líder*

*en investigación y tecnología para satisfacer las necesidades de consumidores profesionales o particulares. La razón de nuestro éxito: darle a usted la mejor solución a sus problemas de alumbrado.*

*Queremos facilitar su trabajo y mejorar su calidad de vida.*



CREANDO LUZ  
*Creando vida*

**Philips Alumbrado**



**PHILIPS**



— ALICANTE - Pintor Aparicio, 38 - (96) 512 40 80

— BADAJOZ - Avda. Sta. Marina, 11 - (924) 24 07 51

— BARCELONA - Rossello, 21 - (93) 419 19 33

— BILBAO - Alameda de Urquijo, 53 - (94) 421 40 89

— CASTELLON - Tarragona, 5 - (964) 23 70 73

— GERONA - Emili Grèhiz, 18-20 - (972) 21 52 44

— GRANADA - Avda. Madrid, 21 - (958) 20 02 50

— LA CORUÑA - Alfredo Vicenti, 40 - (981) 27 33 90

— LEON - Modesto Lafuente, 7 - (987) 21 45 54

— LOGROÑO - B.C. Guardia Civil, 2 - (941) 20 61 21

— MADRID - Paseo de la Habana, 33 - (91) 564 92 11

— MAJADAHONDA - Real Alta, 7 - (91) 638 89 98

— MANRESA - Carrò, 7 - (93) 872 11 55

— MURCIA - Plaza Roma, 6 - (968) 21 62 04

— OVIEDO - Asturias, 25 - (985) 23 77 23

— P. DE MALLORCA - Pascual Ribot, 18 - (971) 45 46 16

— PAMPLONA - Benjamin de Tudela, 44 - (948) 17 00 52

— REUS - Avda. Dr. Vilaseca, 15 - (977) 32 17 33

— SAN SEBASTIAN - Vulevard, 12 - (943) 42 15 70

— SANTANDER - Sta. Lucia, 2 - (942) 36 43 30

— SGO DE COMPOSTELA - Rua das Hortas, 4 - (981) 56 83 91

— SEVILLA - Virgen del Valle, 71 - (954) 27 13 72

— VALENCIA - Cirilo Amorós, 5 - (96) 351 76 01

— VALLADOLID - Don Sancho, 8 - (983) 29 44 12

— VIGO - Progreso, 10 - (986) 43 83 78

— ZARAGOZA - San Vicente Martí, 23 - (976) 22 65 43



APRITI / PHILIPPE STARCK



Alberto Marquillas Asociados



**Todo el mundo conoce la mejor  
marca de relojes.**

**ag**





# Estilo Palau

Hay materiales de construcción que vuelven a ser vanguardia una y otra vez. Es el caso de los ladrillos Palau. Por su capacidad para expresar mil conceptos arquitectónicos. Por sus enormes posibilidades de diseño. Por la combinación de arcillas especiales, cocidas luego a mil grados, que les permite incluso ser muros de carga.

Pocos materiales son a la vez tan antiguos y tan avanzados. Pocos darán la cara como los ladrillos Palau. Son el signo de un nivel profesional.



El Genuino



Cara Vista.



# ¿Sólo un buen programa para arquitectos?

¡Ni mucho menos! Point Line es el programa más completo, poderoso y específico para el diseño arquitectónico. Una herramienta sencilla y efectiva que le guiará continuamente de función a función a través de un claro sistema de menús en castellano. Obteniendo un completo dominio del diseño, tanto en 2D, 3D Alámbrico o Modelado Sólido y Paint.

Sencillo de aprender y fácil de recordar.

Su perfecto funcionamiento en ordenadores personales y la rapidez y calidad en la creación y presentación de sus proyectos hacen de Point Line la única respuesta total para un sector profesional cada vez más

exigente y competitivo. Éstas son algunas de sus características: Enlace de su información gráfica con paquetes de presupuestos y mediciones. Arquitectura completamente abierta.

Su potente 3D permite visualizar volúmenes con enorme rapidez, y generar perspectivas y secciones ortogonales.

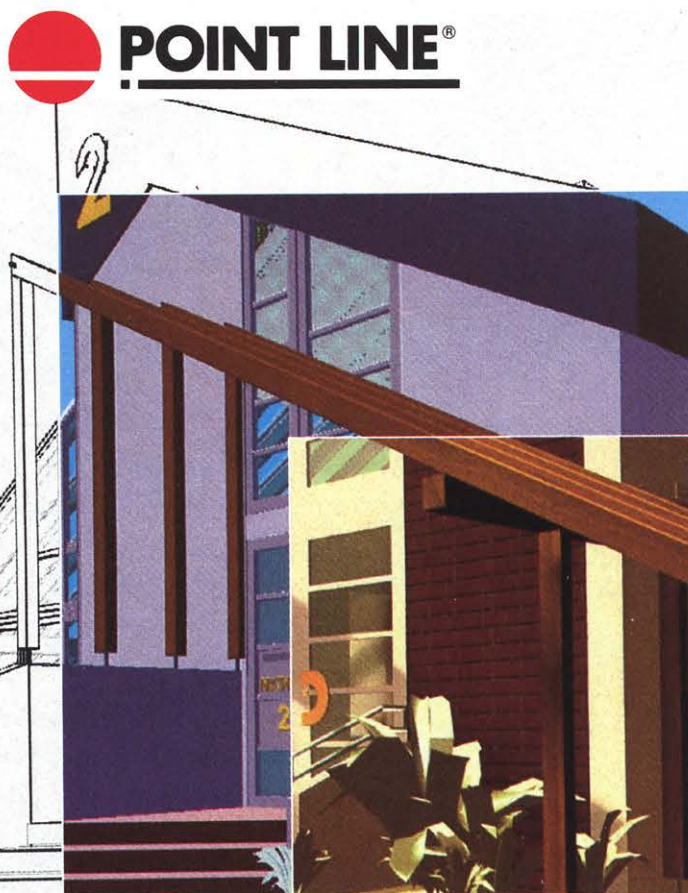
Además, cuenta con admirables opciones de animación.

Un módulo Paint, desbordante de creatividad, ofrece la posibilidad de utilizar 256 colores de una paleta de 16 millones. Con potentes herramientas de modificación a su gusto.

La opción VIDEO MERGE...

le permite sobreimprimir los proyectos sobre imágenes reales: y el POINT LINE RENDERMAN aplicar texturas realmente sorprendentes.

Point Line puede expresar por sí todo lo que usted imaginó, ofreciéndole un nivel de presentación perfecto. Point Line es la mejor opción para el diseño arquitectónico, un programa diseñado a la medida de su exigencia.



## TECHVISION

Valencia, 245 08007 Barcelona Tel. 487 11 33 Fax 487 29 30 Tlx. 99081 ASCM

Si desea recibir información sobre Point Line, envíe este cupón a Techvisión, S.A., c/ Valencia, 245 (08007 Barcelona), o llame al Tel. 487 11 33.

Nombre \_\_\_\_\_

Empresa \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_

Población \_\_\_\_\_ D.P. \_\_\_\_\_

Provincia \_\_\_\_\_ Tel. \_\_\_\_\_



**Todo el mundo conoce la mejor  
marca de coches.**

**ag**



# ACCESORIOS PARA EL BAÑO

**inda**

En las exposiciones de las tiendas distribuidoras, los clientes pueden elegir 10 series completas en más de 50 acabados.

Varias series de accesorios cromados para "trabajar"

Muchos de los hoteles para los visitantes de la Olimpiada de Barcelona y EXPO 92 de Sevilla han sido equipados con accesorios de alta calidad HOTELLERIE.

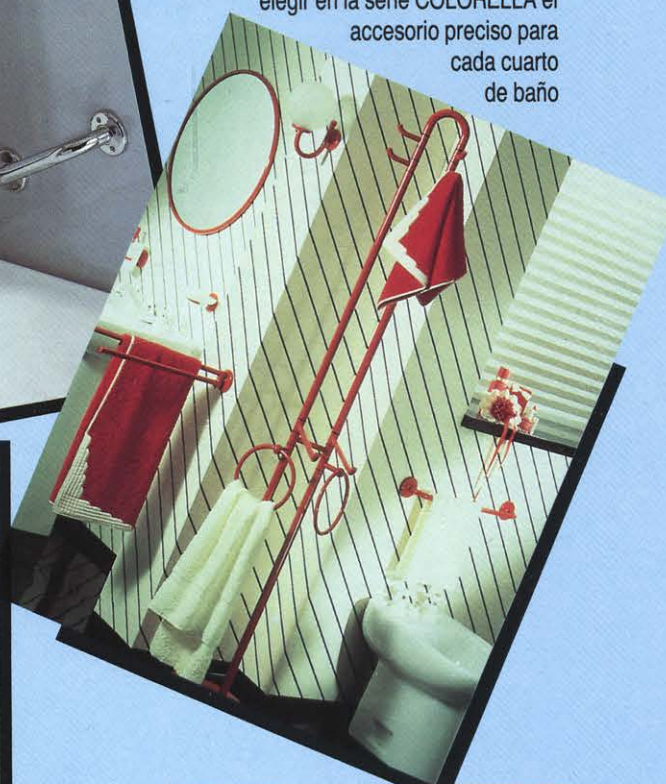


Juvenil, moderna, práctica y coloreada (en 9 acabados) donde Uds. pueden elegir en la serie COLORELLA el accesorio preciso para cada cuarto de baño



Accesorios y elementos de ayuda, para minusválidos y personas mayores, en acero inoxidable antideslizante.

Distribuimos:  
**VECA** (accesorios, espejos y mamparas),  
**REGIA** (artículos decorativos),  
**CISAL** (grifería),  
**BREAK** (bañeras hidromasaje), y  
**TUST** (accesorios para minusválidos).



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





# No todo el mundo conoce la mejor marca en mobiliario de dirección.

AG, una marca que debe su prestigio a la superioridad del producto, cuya calidad beneficiará sus proyectos. Porque la impecable realización y perfecto acabado de nuestros muebles descarta toda comparación.

Ahora, con la colaboración de Llusçà, Bonamusa y Lievore, hemos convertido los últimos diseños de AG en la máxima expresión de las más avanzadas tendencias.

Gracias a ello, se incorpora a nuestra gama más noble, la gama más nueva.

En AG, el diseño, la realización y los materiales configuran nuestras 15 colecciones.

Para que en mobiliario de dirección sólo se pueda hablar de una marca: la mejor.

**ag**

**Primera Marca en Mobiliario de Dirección**

Si desea recibir más información llame a A.G. al teléfono (93) 417 50 06  
Av. República Argentina 268 - 08023 Barcelona  
Fax (93) 418 53 54 Télex 97205 AGMU E





## la más amplia gama de **SOLUCIONES**



### **Mecanismos para deslizar:**

- **puertas de armario**
- **puertas de paso**
- **divisiones de estancias**
- **puertas industriales**
- **cerramientos**
- **persianas...**

Si desea  
información, envíe  
este cupón a:

**KLEIN ibérica s.a.**  
Escorial, 131-133  
08024 Barcelona

o pídala por:  
Tel. (93) 2131204  
Fax (93) 2841506

Nombre .....  
Apellidos .....  
Profesión .....  
Domicilio .....  
Población .....  
Cód.Postal ..... Tel. ....

ARQ



# Legrand: hogares de confianza.

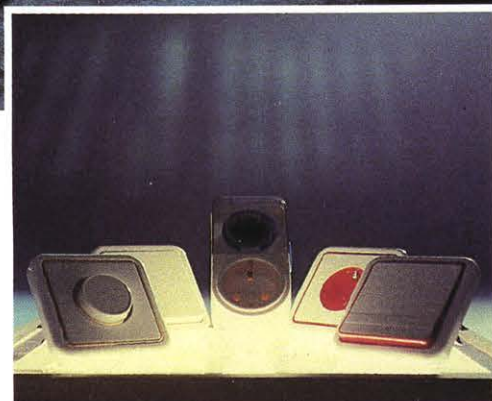


CREATIVOS

**L**a tecnología al servicio del bienestar.

La calidad de los materiales, su carácter tecnológico, la variedad de sus diseños y de colores hacen del material eléctrico Legrand el detalle de

confianza en los mejores proyectos. Por su funcionamiento y comodidad. Por su estética y versatilidad. Para crear hogares de confianza.



 **legrand®**

INSTALA CONFIANZA



# Su imaginación + mipolam®

## Este es el resultado



He aquí un buen ejemplo de las muchas posibilidades de nuestra nueva generación de pavimentos homogéneos de PVC, marca MIPOLAM 500; un fuera de serie.

Su sentido creativo, apoyado en nuestra amplia gama de

colores y características adecuadas a cada caso, le llevarán a excelentes plasmas. Lo que usted imaginó puede realizarlo con MIPOLAM.

Aparte de su belleza y solidez de colorido, 17 luminosos co-

lores; le ofrece garantía entre otros, de su Alta Resistencia a la abrasión. Elevada proporción de PVC. Antiestático. Resistente a las sillas de ruedas. Ideal para sistema de calefacción por suelo radiante. Resistente al punzamiento estático.

En España:

**HÜLS ESPAÑOLA, S.A.**  
DEPARTAMENTO CONSTRUCCIÓN

BARCELONA. Passeig de Gràcia, 54  
Telf. (93) 487 13 30 - Fax. (93) 487 12 42.

MADRID. Av. Alberto de Alcocer, 46 dupl. 9º D  
Telf. (91) 345 73 27 - Fax. (91) 458 27 75.

MASSALFASSAR (Valencia), Frente Estación RENFE  
Telf. (96) 140 21 78 - Fax (96) 140 21 79

**mipolam®**

Con la garantía de  
**Hüls Troisdorf AG**  
(R.F. de Alemania)



# Optima



Grupo  Permasa



# Optima

## Dinámica perfección

El Sistema de Mobiliario de Oficina logra el equilibrio perfecto entre la funcionalidad y el diseño, permitiendo la personalización del puesto de trabajo.

La «Optima» solución para ganar en eficacia.







Grupo **Permase** Gobelas, 47-49 - Tel. (91) 372 97 50\* / La Florida - 28023 Madrid - SPAIN - Diseño Antoni Flores.

Grupo **Permase**  
Mobiliario de Oficina





*Cotegran. Impermeabilización y Creatividad en un solo concepto*

*Medianeras realizadas con Cotegran acabado con la Proyección de Árido.  
Barrio de Alza, Grupo Los Boscos, San Sebastián (Guipúzcoa)*

### ***Ligantes Cotegran***

### ***Acabados***

*Cotegran RP-B  
Cotegran 90  
Cotegran Fibra*

*Proyección de árido*

*Cotegran Piedra  
Cotegran Piedra 90*

*Piedra Abujardada*

*Cotegran RP-L*

*Raspado - Labrado*

*Cotegran RP-P*

*Gota - Tirolesa*

### **MORTEROS MONOCAPA IMPERMEABLES Y DECORATIVOS PARA FACHADAS**

**Barcelona** (93) 331 40 00

**Madrid** (91) 754 11 12

**Sevilla** (954) 35 99 00

**Valencia** (96) 185 16 25

**Vigo** (986) 23 34 92

**Vizcaya** (94) 499 45 22



**En una fachada.  
La belleza está delante,  
la alta tecnología detrás.**



**La estética no es un fin por sí sola.**

**En la estructura interior es donde se preserva el ritmo y la elegancia del muro cortina, la practicable oculta se integra totalmente en la fachada, la ventana abatible facilita la ventilación.**

**Technal, "partenaire" privi-**



**legiado, crea soluciones cada día más perfectas, originales y ventajosas. Aporta mejoras, asegura servicio. En definitiva, Technal le ofrece la calidad de su investigación presente en toda la obra, desde el proyecto hasta la misma puesta en obra.**

Estudiaremos, sin compromiso, su proyecto. Llámenos: Tel. (93) 573 06 89

**TECHNAL®** 

TECHNAL IBERICA, S.A.

Zona Industrial • Sector Autopista  
08150 Parets del Vallès (Barcelona) / Ref. BT.2



***A SI SE AHORRA ENERGIA***





# ASI, TAMBIEN

**S**i no quiere gastar en electricidad, no encienda la luz. Pero si necesita una luz de calidad al mínimo coste, elija una lámpara Mazda de ahorro energético, que dura ocho veces más que una bombilla tradicional

consumiendo la quinta parte, amortizando su precio de compra a través del ahorro en el recibo eléctrico.

Ahora ya lo sabe: o apagar la luz... o encender una lámpara Mazda de ahorro energético.



**MAZDA**  
ILUMINACION



Desde hace más de 40 años, las reproductoras de planos Océ resultan familiares en los gabinetes técnicos de Arquitectura. NEGRA comercializa las máquinas Océ, fabrica los consumibles más adecuados —entre una amplia gama de materiales para dibujo y reprografía—, y ofrece un eficaz servicio de asesoramiento y asistencia técnica en toda la Península y Baleares.

El exclusivo sistema de reproducción Océ (SIN AMONACO) ha evolucionado, alcanzando unas cotas de calidad difícilmente superables.

A su bien ganada fama de máquinas fiables, prácticas, respetuosas con el medio ambiente y económicas, ahora se han añadido nuevas e importantes ventajas.

— Proceso de copia sin ruidos, sin emisión de calor y casi sin mantenimiento.

— No se precisa instalación ni ventilación especial.

— Se obtienen copias secas, de alta calidad permanente, al instante y listas para su utilización.

— Máxima fidelidad al original, sin distorsiones, en cualquier tipo de soporte —incluso en poliéster— de hasta 120 cms. de ancho.

Océ 4025 Océ 4055

REPRODUCTORAS DE PLANOS OCÉ SERIE 4000.

MAXIMA CALIDAD, FIABILIDAD Y PRODUCTIVIDAD EN

LA OFICINA TECNICA

**OFERTA PROMOCIONAL!**

- \* Contrato de mantenimiento gratuito durante 1 año.
- \* Financiación 6 meses sin interés.
- \* Llámenos ahora al teléfono 91-532.06.03 y solicite una demostración sin compromiso.



... Y no son estos los únicos modelos disponibles. Existen también máquinas automáticas para medio y alto volumen de copias, copiadoras en papel normal, cizallas y plegadoras de planos que cubren cualquier necesidad creada en el ámbito de la reproducción de planos. No lo dude. Llámenos y saldrá ganando.



LA MAS AMPLIA GAMA DE MAQUINAS Y MATERIALES PARA LA REPRODUCCION

**negra**

**NEGRA REPROGRAFIA, S.A.**

Domicilio social:  
Tel. (93) 339 01 16  
08028 BARCELONA

Avda. de Madrid, 151-153  
Telex 50.933 NEGRA E  
Fax (93) 339 75 04

**RED DE VENTAS Y ASISTENCIA TECNICA**

**OFICINAS CENTRALES:**  
Avda. de Madrid, 151-153  
08028 **BARCELONA**  
Tel.: (93) 339 01 16  
Télex: 50933 negra e  
Fax: (93) 339 75 04

**PEDIDOS Y ALMACEN:**  
Mallorca, 458  
08013 **BARCELONA**  
Tel.: (93) 447 05 40 /  
231 40 50  
Fax: (93) 231 88 55

**SALA EXPOSICIÓN Y S.A.T.:**  
Gran Via de les Corts  
Catalanes, 637  
08010 **BARCELONA**  
Tel.: (93) 317 12 12  
Fax: (93) 318 89 04

**TARRAGONA:**  
Lluís Companys, 12  
43005 **TARRAGONA**  
Tel.: (977) 22 06 82  
Fax: (977) 21 86 58

**PALMA DE MALLORCA:**  
Jardín Botánico, 2  
07012 **PALMA DE MALLORCA**  
Tel.: (971) 71 14 40 / 41  
Fax: (971) 71 14 42

**VALENCIA:**  
Cirilo Amorós, 76  
46004 **VALENCIA**  
Tel.: (96) 352 82 28  
Fax: (96) 352 48 29

**MADRID:**  
PEDIDOS Y  
SALA DE EXPOSICIÓN:  
Juan de Mena, 25  
28014 **MADRID**  
Tel.: (91) 532 06 03  
Fax: (91) 552 15 21  
Tel. Pedidos:  
(91) 523 01 39 S.A.T.  
(91) 531 80 30  
(91) 523 33 45

**ALMACÉN:**  
Avda. Manoteras, 22  
Edificio Alfaro  
Planta Baja, Nave 31  
28050 **MADRID**

**BILBAO:**  
Ercilla, 15  
48009 **BILBAO**  
Tel.: (94) 423 74 43  
Fax: (94) 423 16 66

**SAN SEBASTIÁN:**  
Los Balleneros, 8  
20011 **SAN SEBASTIÁN**  
Tel.: (943) 45 85 60  
Fax: (943) 47 03 30

**ZARAGOZA:**  
Roya, 1 y 3  
50006 **ZARAGOZA**  
Tel.: (976) 23 09 55  
Fax: (976) 23 16 72

**LA CORUÑA:**  
Aica de Marchesi, 10  
15006 **LA CORUÑA**  
Tel.: (981) 29 33 22  
Fax: (981) 28 90 27

**ALICANTE:**  
Cánovas del Castillo, 48  
03012 **ALICANTE**  
Tel.: (965) 23 41 46  
Fax: (965) 25 17 52

**PAMPLONA:**  
Avda. de Bayona, 40  
31011 **PAMPLONA**  
Tel.: (948) 25 22 94  
Fax: (948) 27 93 15

**SEVILLA:**  
Virgen de la Cinta, 1 C  
41011 **SEVILLA**  
Tel.: (95) 445 60 44 / 45  
Fax: (95) 445 44 72





## ■ EJECUCION INTEGRAL DE OFICINAS ■

*Tabiques desmontables. Techos registrables. Suelos elevados. Recubrimientos móviles. Acabados de carpintería. Iluminación ambiental. Todo, desde el diseño y la racionalización del espacio, hasta la instalación del último tornillo.*



### C A T A L U N Y A

*Cador Catalunya*  
Avda. de la Fama, 94. Polígono Almeda  
08940 Cornellà de Llobregat (BARCELONA)  
Teléf. 93-474 05 05. Fax: 93-474 06 30.

### C E N T R O

*Cador Centro*  
Catalina Suárez, 26. 28007 MADRID  
Teléf. 91-433 30 63. Fax: 91-433 78 99

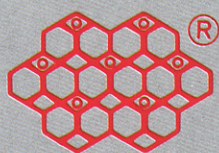
### N A V A R R A

*Cador Navarra*  
Polígono Industrial Berriainz. Nave 173.  
31195 Berriozar (NAVARRA)  
Teléf. 948-30 23 36. Fax: 948-30 23 40.

### L E V A N T E

*Cador Levante*  
Polígono Industrial Fuente del Jarro  
Cl. Ciudad de Liria, 22 B.  
Ctra. Paterna-Cañada Km. 1,2  
46980 Paterna (VALENCIA)  
Teléf. 96-134 07 41. Fax: 96-134 08 04.





**COROCORD®**

**Diseño,  
valor lúdico,  
calidad  
y seguridad**







**KOMPAN CUBIS LUDIC/JOC,S.A.**

C/Montseny, s/n. Nave 12

Tel. (93) 752 28 39 - Fax 752 10 31

08338 PREMIA DE DALT



# MAMPARAS Y TAQUILLAS

(Thyssen) Urban Mobil, S.A., presenta su nueva gama de Mamparas y Taquillas de fácil y cómoda instalación, sin ningún tipo de obra y con una amplia gama de colores cuidadosamente elaborados para ser adaptables a cualquier tipo de entorno.



## MAMPARAS

- PROYECTOS:
- HOSPITALES
  - EDIFICIOS DOCENTES
  - FABRICAS Y OFICINAS
  - PROBADORES O VESTUARIOS
  - CONSIGNAS
  - INSTALACIONES DEPORTIVAS



## URBAN MOBIL, S.A.

Delegaciones: Madrid - Barcelona - Sevilla - Valladolid - Palma de Mallorca  
Polígono Industrial Alparrache - Nave n.º 69  
Teléfonos (91) 811 27 56 - 811 27 09 - 811 28 00 - 811 28 62. Fax: 811 28 08  
28600 NAVALCARNERO (Madrid)





**EDIFICIO INSERSO. MINISTERIO DE ASUNTOS SOCIALES (MADRID)**  
**ARQUITECTO: D. Rafael de la Hoz Arderius**

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:**

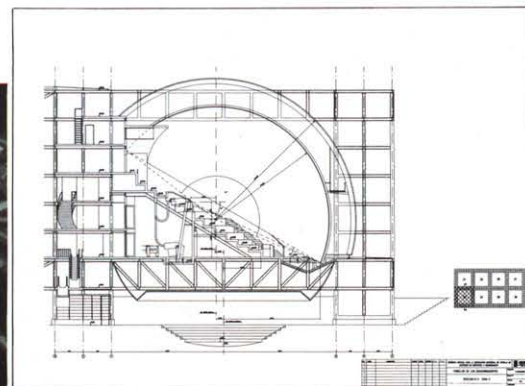
Polígono de Cogullada, C/ Castaño, s/n. FUENLABRADA (Madrid)  
 Teléfonos: 607 30 61 y 607 31 00. Fax: 607 02 24

**UNISECO, S.A.**



# ARRIS

**Representa  
la verdadera  
Arquitectura**



Arris ha sido utilizado en la realización de los planos y modelos as-built de los cinco grandes pabellones temáticos de Expo'92: Presente y Futuro, Navegación, Descubrimientos, Naturaleza Americana y Siglo XV.

◀ A la izquierda, perspectiva del Pabellón del Presente y del Futuro (Martorell, Bohigas y Mackay).

Arriba, sección del cine Omnimax en el Pabellón de los Descubrimientos (J. Feduchi).

Realizados por Taller 9 por encargo de la Sociedad Estatal para la Exposición Universal de Sevilla 92. ▲

**ARRIS es el programa de dibujo de arquitectura.** ARRIS es un programa de dibujo especializado en arquitectura que resulta muy acertado en su enfoque y en sus capacidades. Por eso es el líder en su sector.

**Dibujo eficiente de planos.** ARRIS es el nuevo útil de dibujo para delinear planos eficiente, cómoda y rápidamente. Resuelve en una sola operación la limpieza de las intersecciones de muros, la implantación de huecos...

**Representación 3D.** ARRIS obtiene automáticamente a partir de los planos las perspectivas en color y con sombras que completan el proyecto.

**En red local sin limitación de puestos.** ARRIS está preparado para la gestión avanzada de la red local: todos trabajando simultáneamente en un mismo proyecto.

**Mediciones automáticas.** ARRIS realiza automáticamente la medición del proyecto y la comunica a Presto y a otros programas como Lotus...

**Módulos especializados.** ARRIS resuelve además la mayoría de los problemas del diseño arquitectónico: aire acondicionado, urbanismo, dibujo de paisaje...

**Programa de última generación.** ARRIS se maneja con menús y ratón, con ventanas desplegables que facilitan el aprendizaje y manejo.

**Sobre cualquier ordenador compatible o estación de trabajo.** ARRIS requiere un ordenador compatible, o una estación de trabajo sobre sistema operativo UNIX.

**Inversión asegurada.** ARRIS es el programa de diseño de arquitectura más vendido en USA, Japón y España. En España hay más de 650 programas ARRIS en marcha.

**Servicios excepcionales.** SOFT ofrece a los usuarios de ARRIS servicios de animación, representación fotorrealista, montaje del proyecto en el entorno real.

**Otros programas de SOFT:**

**PRESTO** para presupuestar proyectos y seguimiento de obras.

**SICE** para cálculo de estructuras de hormigón armado.

**MATRA** para analizar estructuras cualesquiera.

Las Marcas Registradas son propiedad de sus legítimos autores.

Si desea recibir más información rellene sus datos, fotocopie esta página y envíela a SOFT, S.A.

D. ....

Empresa ..... Cargo .....

Dirección ..... C. P. ....

Tel. (.....) ..... Fax (.....) .....

2



Santísima Trinidad 32, 5º  
28010 MADRID  
Tel. 34-1- 448 35 40  
Fax 34-1- 448 40 50

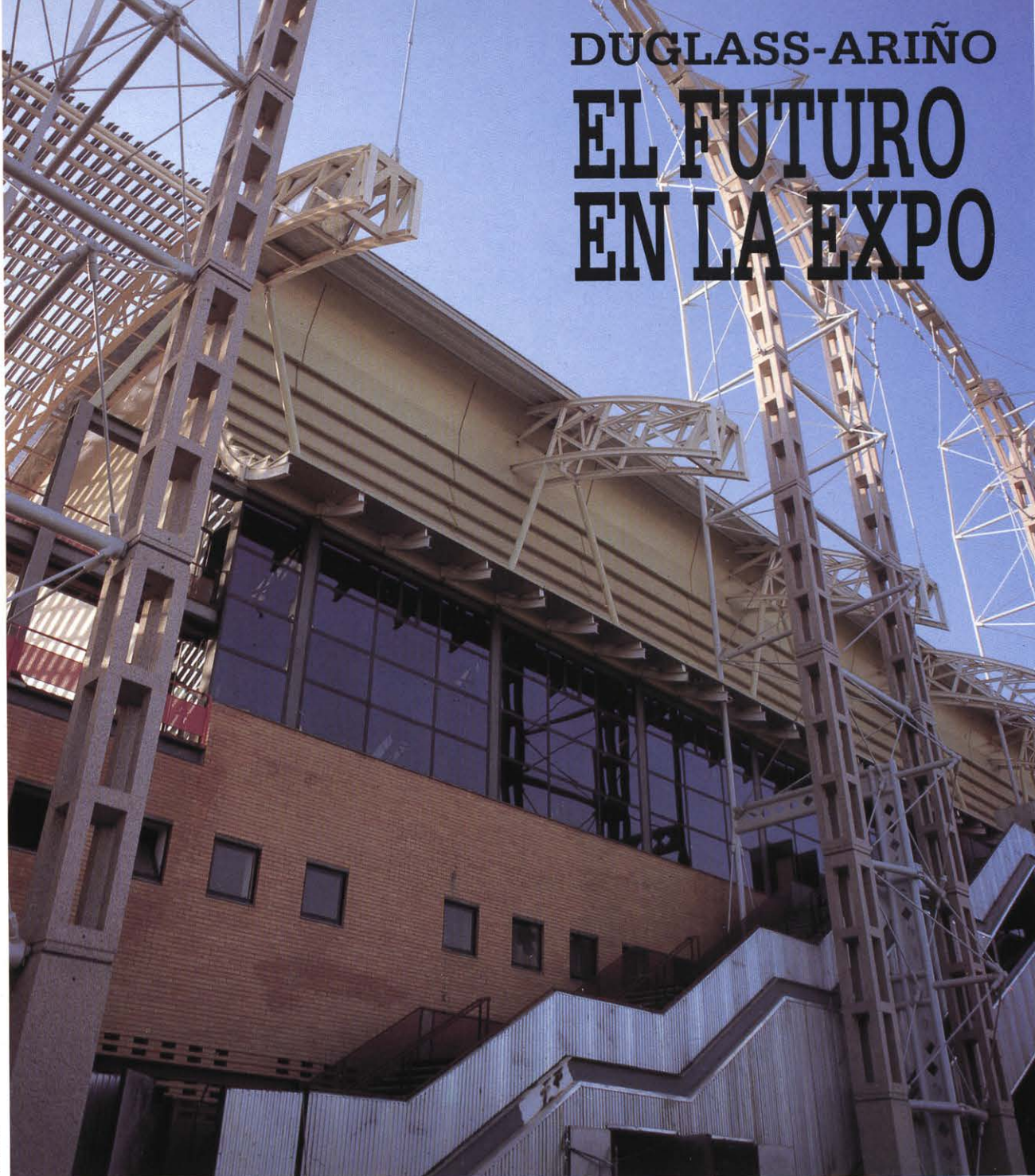
Via Augusta 4, 4º  
08006 BARCELONA  
Tel. 34-3- 218 19 20  
Fax 34-3- 218 59 31



software  
original  
firmado



# DUGLASS-ARIÑO EL FUTURO EN LA EXPO



**S**e cumplen cinco siglos del más grande descubrimiento de todos los tiempos, y el mundo entero se reúne en Sevilla para conmemorarlo.

La Expo se ha convertido en el escaparate universal de finales de milenio. Un derroche de luz y color, con la tecnología más vanguardista.

Duglass-Ariño, la fantasía tecnológica está presente y, en colaboración con arquitectos y proyectistas, han creado 15 de las grandes obras en las que la belleza se conjuga con las excepcionales características del vidrio de control solar Ariplak.

Entre otros, podrá admirar los pabellones de: Navarra, Aragón, Castilla la Mancha; Once, Retevisión, Presente y Futuro, Prensa y Radio, Cruz Campo, Torre Triana; y los internacionales: Chile y Hungría, sin olvidar el magnífico Hotel Expovilla y la Ciudad de la Expo.

**Duglass-Ariño proyecta el futuro.**

PABELLON DEL PRESENTE Y FUTURO

LUNAS DE CONTROL SOLAR

# ARIPLAK



Royales Bajos, s/n - Tels. (976) 10 80 08 - Fax (9) 76 - 10 82 37  
50171 LA PUEBLA DE ALFINDEN - Zaragoza (España)

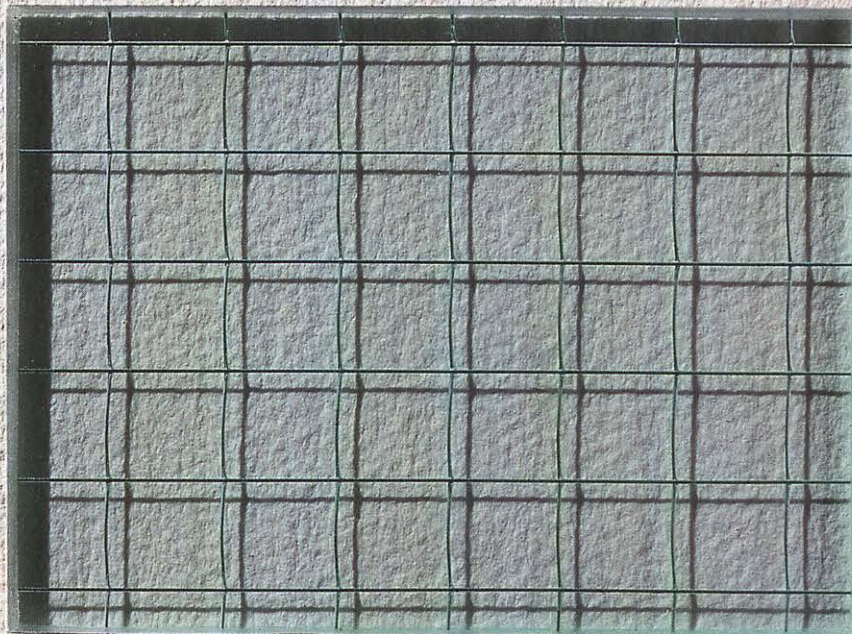


**¡SOCORRO!**





# 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



# POUYET: LA RESPUESTA EUROPEA EN REDES INTELIGENTES

*Sólo una perfecta integración entre sus redes de comunicaciones y los materiales precisos, pueden conseguir que su edificio sea realmente inteligente.*

*Pouyet pone a su disposición la más avanzada tecnología europea de vanguardia en redes de comunicación y el soporte humano capaz de conseguirlo.*

*Pouyet: inteligencia europea.*

**POUYET**  
**ALPES ANDISA**

*la* **conexión**

Desearé participar en el sorteo de un teléfono móvil (TMA), que se efectuará  
ante Notario. Nombre .....  
Apellidos ..... Dirección .....  
Localidad ..... Provincia .....  
C.P. ..... Teléfono .....  
Enviar a Pouyet Alpes Andisa  
Av. Torres Quevedo  
28022 Madrid



**15 - 18 octubre MADRID**

**15/18 Octubre**

Horario de 10 a 20 horas. Clausura día 18 a las 15 horas

**veteco '92**

**Feria de la Ventana  
y Cerramiento Acrystalado**



**MOPT**

**veteco '92** Feria de la Ventana y Cerramiento Acrystalado

Estoy interesado como: ☐ visitante ☐ expositor

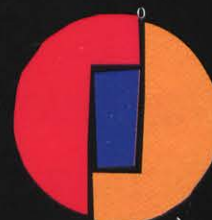
Empresa: \_\_\_\_\_

Nombre: \_\_\_\_\_ Cargo que ocupa: \_\_\_\_\_

Dirección: \_\_\_\_\_

Ciudad: \_\_\_\_\_ tel.: \_\_\_\_\_ fax: \_\_\_\_\_

**Información:** Parque Ferial Juan Carlos I. 28067 Madrid ESPAÑA.  
Tel.: (91) 722 50 00. Fax: (91) 722 57 88



**IFEMA**  
Feria de Madrid



# OTIS EN LA EXPO'92

S E V I L L A

**E**n 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

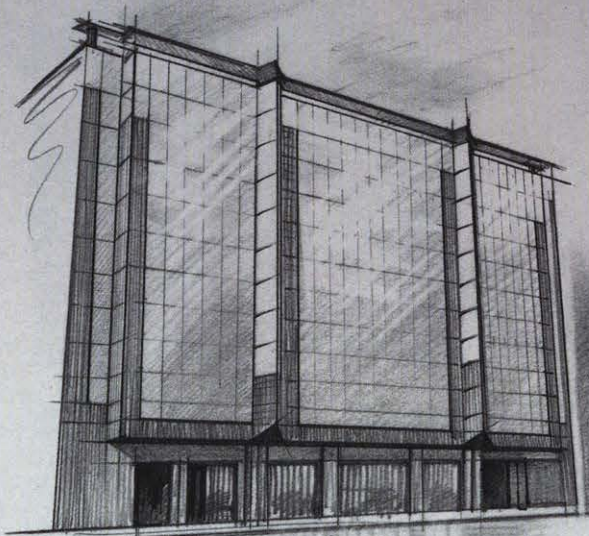
**Los primeros del mundo... y subiendo.**



DISEÑO: MARQUÉS BACH - FOTO: CARLOS PORTA



2H  
EKONAL Arquitectura con Perfil



## 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: SANTA LUCÍA S.A. SEGUROS (Palma de Mallorca)

Arquitecto: Rafael Balaguer

Constructora: Talayot, S.A.

Realizado por: META 2000, S.A.

**EKONAL®**

EKONAL ESPAÑA, S.A.  
Lepanto 406 - Barcelona  
Tel: (93) 433 15 44

Solicite más información a: EKONAL ESPAÑA, S.A. - Lepanto 406, 2º - 08025 Barcelona

Nombre: \_\_\_\_\_  
Empresa: \_\_\_\_\_  
Dirección: \_\_\_\_\_  
C.P. / Población: \_\_\_\_\_  
Tel: \_\_\_\_\_



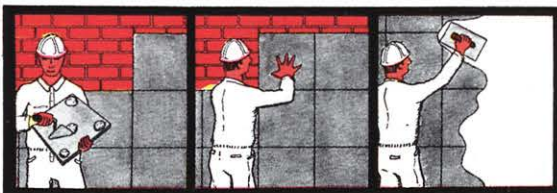


## EL AISLAMIENTO TERMICO MEJOR Y MAS RENTABLE

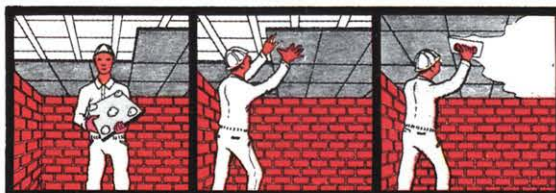
### POLYDROS VIDRIO CELULAR

Declarado de UTILIDAD para la edificación por el Ministerio de la Vivienda — Dictamen n.º 4507.

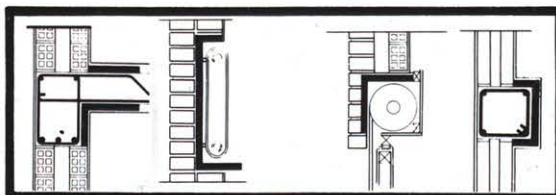
**AISLAMIENTO DE TECHOS:**  
ahorra el falso techo



**AISLAMIENTO DE MUROS:**  
ahorra el tabique protector



**AISLAMIENTO DE PUENTES TERMICOS:**  
solamente pegar y guarnecer



**AISLAMIENTO DE SUELOS:**  
no se aplasta por carga

### POR DOCE RAZONES:

- Aislamiento inalterable.
- Incombustible.
- No tóxico.
- Barrera de vapor.
- Anti-humedad.
- Calentamiento rápido del ambiente.
- Supresión de un muro.
- Menos peso.
- Más espacio útil.
- Menos obra.
- Construcción rápida.
- Menos escombros.

Parece CARO pero por  
AUTORESISTENTE Y MULTIFUNCIONAL  
resulta el MAS BARATO

Consulte sus problemas de aislamiento  
a nuestro Servicio Técnico.

Edificio TORRE  
EUROPA en el  
Paseo de la Castella-  
na de Madrid.  
Proyecto del arqui-  
tecto D. Miguel de  
Oriol. Aislado con  
POLYDROS.



## POLYDROS, S.A.

Saturnino Calleja, 18 - 28002 Madrid - Tels.: 415 54 45 - 416 15 45 - 415 63 61 - Fax: 415 64 98 - Télex: 44659



AH  
V

# Altos Hornos de Vizcaya, S.A.

## EN PRIMERA LINEA EN LA CONSTRUCCION DE CERRAMIENTOS METALICOS

**PYC** entrega a diario, una obra de alto nivel técnico  
diseñada, ejecutada y montada a satisfacción del cliente



Nave de Pintura - Citroën - Vigo

Pabellón construido con chapa prepintada BANDACOLOR.  
40.000 m2 de cubiertas sandwichs y fachadas panel superplano.

**Perfilado y Construcción PYC**

Luchana 6 - 3ª dcha - 48008 BILBAO

Teléfono 416 67 88 - Telefax 416 63 51

Delegaciones en Madrid, Barcelona, Valencia, Zaragoza, Bilbao, Vigo, Sevilla, Lesaca (Navarra)





**LAS PYMES MAS RENTABLES  
SI, TIENEN HILO MUSICAL.**



**SI SU EMPRESA ES IMPORTANTE  
DEBERIA TENERLO.**

Hilo Musical  
124 horas de música al día.

INFORMESE EN EL TEL:

**900 15 67 89**



# Sistemas **hiberlux -2000**



## Lucernarios y Fachadas

vidrio estructural



CONSTRUCCIONES METALICAS

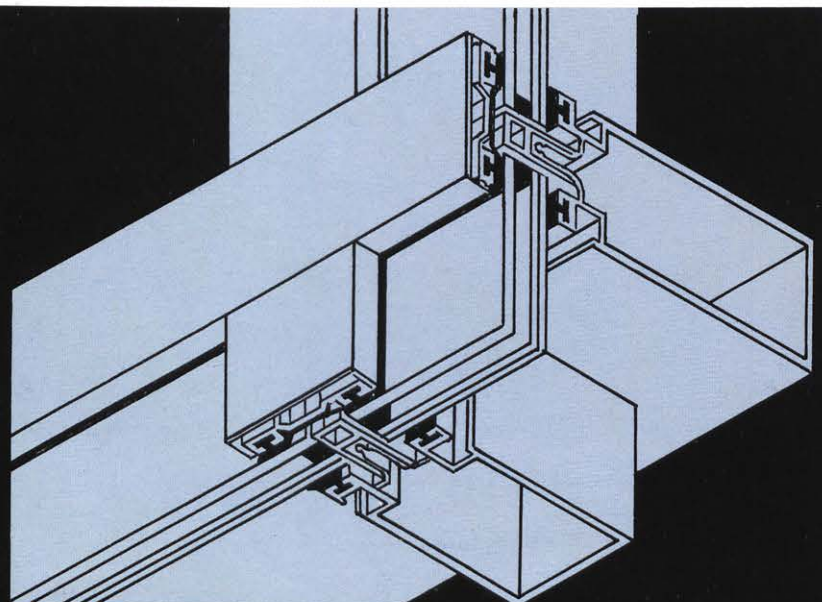
**industrias iberia, s.a.**

**Fábrica y Oficinas:**

Políg. Industrial «PROCOINSA». C/ Hierro, 20

Torrejón de Ardoz (Madrid)

Tel. 675 12 07 • Fax: 656 50 97





Sobre forjados metálicos o de hormigón...

LOSA FILTRON

**intemper**

**ES LA SOLUCION !!**

Tanto en productos como en sistemas de impermeabilización,  
**intemper** tiene la solución para cada obra singular.

Las diferentes cubiertas - ejecutadas por **intemper** y otras empresas - del nuevo Parque Ferial Juan Carlos I de Madrid, componen un amplio muestrario de los productos **intemper**, entre los que destacan: las láminas RHENOFOL CV fijadas mecánicamente, las RHENOFOL CG lastradas, y la LOSA FILTRON.

Foto: Philippe Imbault.  
Fototeca: IFEMA

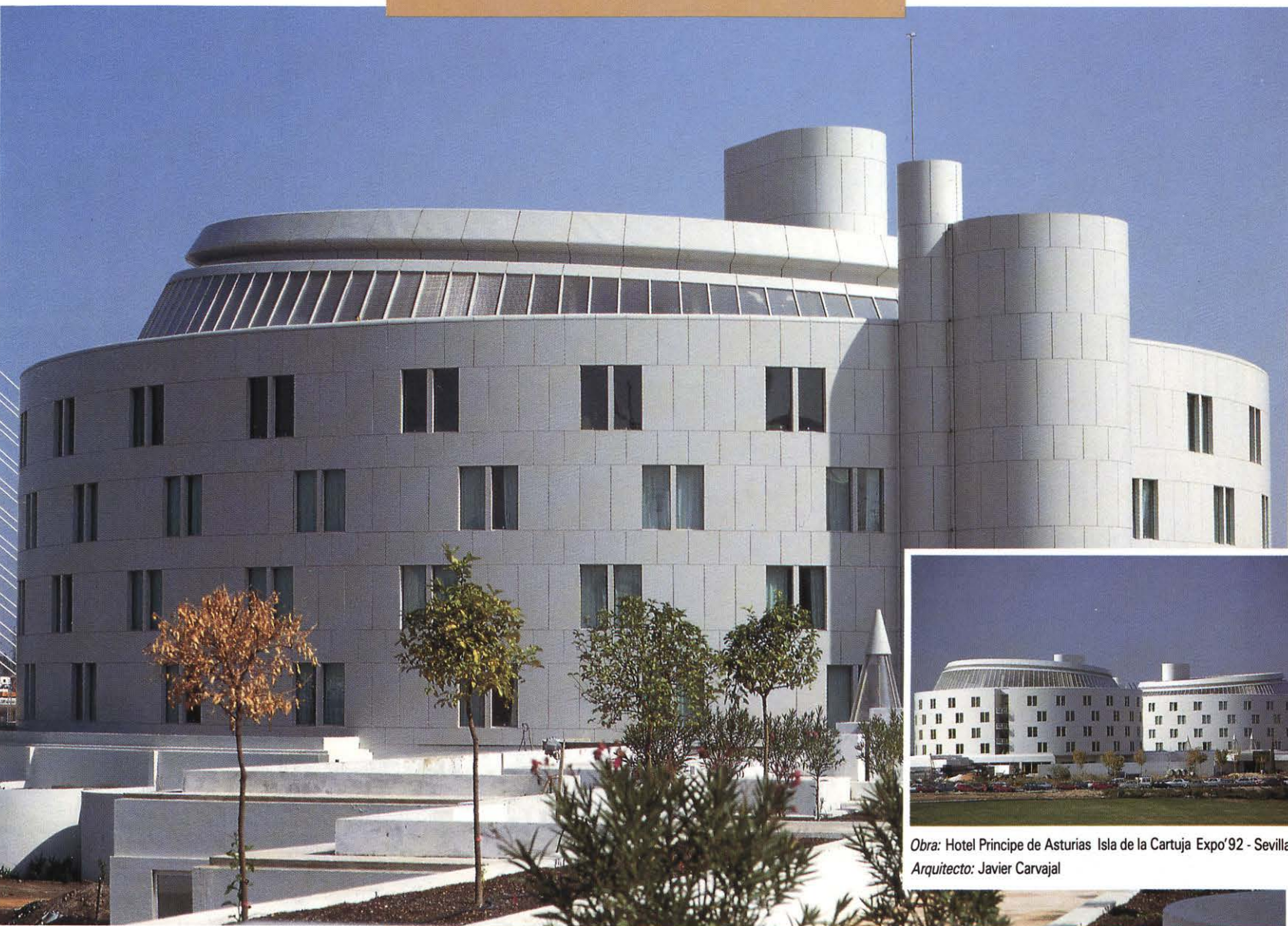


**intemper**  
española, s.a.

VINAROS.38 - 28002 MADRID - ☎ (91) 415 71 50 - 416 47 61 - ☎ (91) 519 06 86



# SISTEMAS DE FACHADAS ROBERTSON



*Obra: Hotel Principe de Asturias Isla de la Cartuja Expo'92 - Sevilla  
Arquitecto: Javier Carvajal*

## Formawall

Las fachadas FORMAWALL 1000 están disponibles para uso vertical (F-1000 V) y horizontal (F-1000 H).

Los módulos FORMAWALL 1000 constan de dos chapas de acero, galvanizado, extraplano, lacado y con interior de poliuretano expandido. Ello hace que con 5 cm. de grueso se consiga un K de 0,32 Kcal/m<sup>2</sup>. h° C.

# Robertson

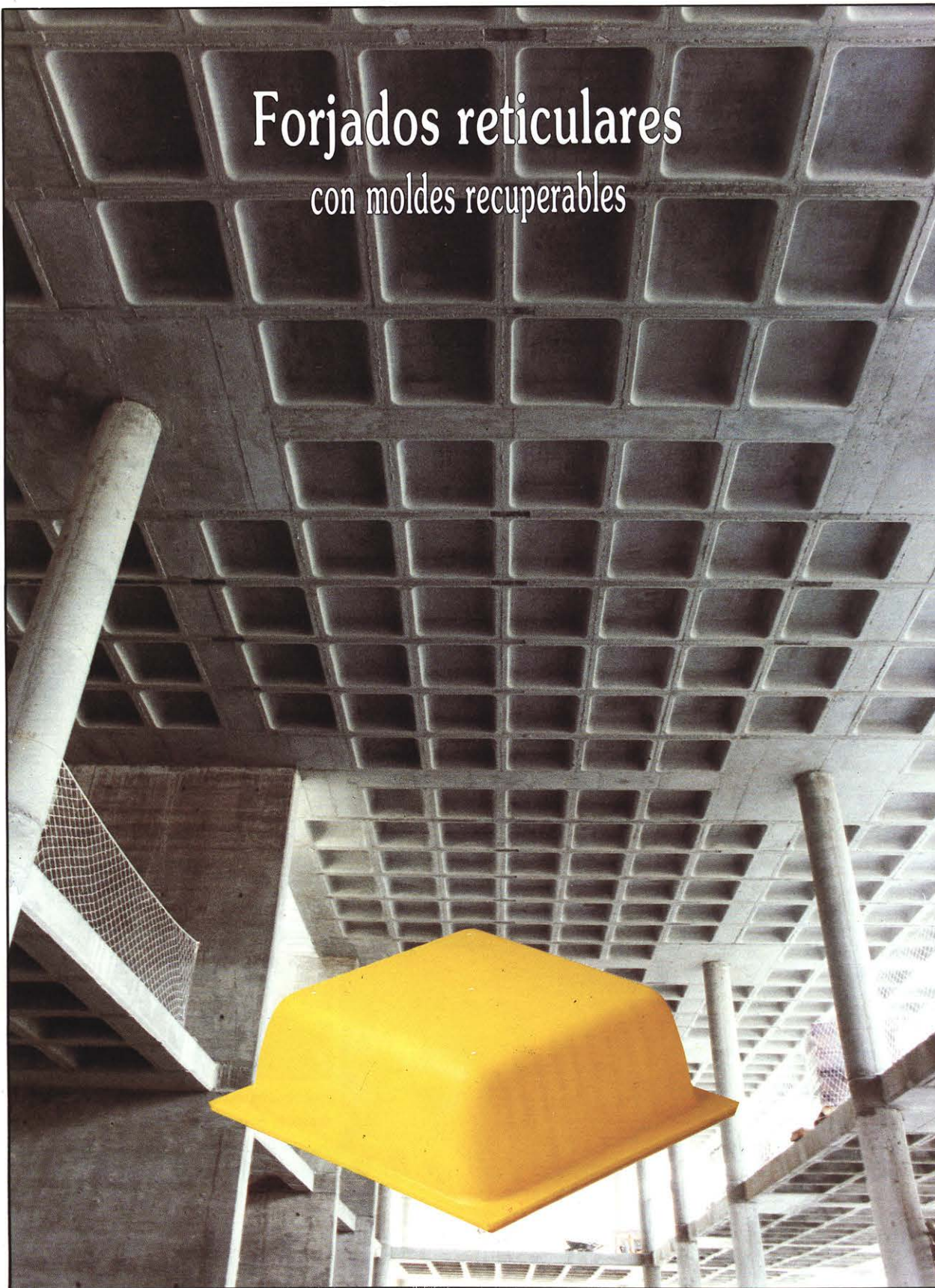
Diputación, 302, 3.º 1º  
08009 BARCELONA  
Tels. 318 91 72 - 318 88 22  
Télex 51006 ROBSN Fax 318 91 85  
Paseo de la Castellana, 166 1º D  
28046 MADRID  
Tel. 250 64 01 Fax 250 64 02

Las fachadas FORMAWALL 1000 están disponibles en cualquier color incluso metalizados y con acabados liso o gofrado.

En los sistemas de fachadas FORMAWALL 1000, Robertson ofrece la posibilidad única del muro cortina (elementos opacos, carpintería de aluminio, acristalamiento y estructura auxiliar).



# Forjados reticulares con moldes recuperables



DEPARTAMENTO PUBLICIDAD andamios IN

## andamios IN s.a.

### MADRID

Doctor Fleming, 51, 1.º  
Teléf.: (91) 345 95 55  
Fax: (91) 250 63 69  
28036 MADRID

### BARCELONA

Consejo de Ciento, 116-118  
Entresuelo, 2.º  
Teléf.: (93) 423 17 75  
Fax: (93) 426 29 13  
08015 BARCELONA

### VALENCIA

Camino del Puerto, s/n.  
Teléf.: (96) 126 50 12  
Fax: (96) 126 98 10  
46470 CATARROJA  
(VALENCIA)

### MÁLAGA

La Orotava, 113  
Parcela 198  
Políg. Ind. San Luis  
Teléf.: (952) 35 39 10  
Fax: (952) 35 59 21  
29006 MÁLAGA

### VIGO

Islas Baleares, 33, 3.º B  
Teléf.: (986) 48 20 88  
Fax: (986) 48 22 62  
36204 VIGO (PONTEVEDRA)

### TARRAGONA

Políg. Ind. Francolí  
Parcela 28-A  
Nave 5  
Teléf.: (977) 55 06 23  
Fax: (977) 55 06 24  
43006 TARRAGONA

### SEVILLA

Pol. Ind. La Chaparrilla  
Calle 2, N.º 51  
Teléf.: (95) 451 40 33  
Fax: (95) 451 32 89  
41016 SEVILLA





SAQUELE EL MAXIMO PARTIDO A LA CUBIERTA DECK

# TEXSALON



▲ Nuevos recintos feriales de Madrid

## La respuesta más rentable a la cubierta metálica

Texsalon es la respuesta Texsa a la cubierta metálica, el sistema que más ventajas aporta a este tipo de cubierta:

- **Excelente estabilidad**
- **Ahorro energético: por su alto índice de reflexibilidad que reduce hasta en un 60% la incidencia de los rayos solares**
- **Seguridad en la fijación**
- **Alto nivel de resolución de los puntos singulares**

El sistema Texsalon incorpora además las ventajas de la lámina Texsalon, lámina impermeabilizante de caucho sintético armado, en color blanco:

- **No sufre emigración de plastificantes**
- **Mantiene la flexibilidad a lo largo de los años, incluso en las condiciones más adversas**
- **Compatible con asfaltos**
- **Soldadura por aire caliente**



### AREAS

Centro y Canarias (91) 570 19 99  
Noreste (93) 331 40 00  
Noroeste (981) 57 36 33 (98) 528 07 62  
Norte (945) 28 69 93  
Sur (95) 435 99 00



**Nuevo Roland GSX: Nada que ver con lo que usted ya conoce. En este anun-**

**cio nosotros no podemos establecer comparaciones. Pero usted sí. Hágalo.**

**Este es el nuevo plotter de rodillo GSX. Una máquina potente y sofisticada**

**que incorpora los mejores adelantos que ya existen en el mercado... y los su-**

**pera. Porque ofrece en precisión, comodidad y prestaciones lo que ya pare-**

**TIENE LO MEJOR DE LOS DEMÁS... PERO ADEMÁS:**

**ALTA VELOCIDAD, ALTA CALIDAD DE DIBUJO.**

Trazan a 1.131 mm/seg., con 5,6 G de aceleración y una resolución de 0,005 mm/paso.

**RECONOCIMIENTO AUTOMÁTICO DE PLUMAS Y PAPEL**

Evitando tener que programar la presión y velocidad de las 8 plumas. Mide y reconoce automáticamente el tamaño de la hoja.

**cía inalcanzable. Es la evolución sobre todo lo habitual. Un nuevo estándar.**

**INTERFACES INTELIGENTES.**

Adapta instantáneamente los protocolos de conexión (Serie o Paralelo) y los lenguajes utilizados. Compatibilidad total.

**GRAN TAMAÑO DE BUFFER: HASTA 4 MB.**

Se entrega con un buffer de 1 Mb, ampliable opcionalmente a 4 Mb. Con función Replot incorporada.

**MINAS DE GRAFITO.**

Para un funcionamiento desatendido, durante

**Y además, al mejor precio. Compárelo. Porque sólo hay una forma de esco-**

largo tiempo y a máxima velocidad. Puede trabajar con 8 portaminas de 10 cargas cada uno.

El plotter cambiará automáticamente de una a otra en el momento de agotarse la carga.

**FUNCIÓN SMOOTH.**

Incorpora optimizaciones vectoriales, de cambio de pluma, etc..., y además la FUNCIÓN SMOOTH para dibujar arcos y círculos de alta calidad sin segmentos.

**ger su plotter: Y es eligiendo el mejor.**

 **Roland**  
DIGITAL GROUP

**Tecnología Líder.**







