



日本酒
手廻り
日本酒

大
人
の
酒

麻雀
花巻
六八五二

酒
三種

大
人
の
酒

ビデオ

ビデオ

酒
三種

大
人
の
酒

ビデオ

酒
三種



Número 294. Diciembre 1992. Año LXXIII. V Epoca

Director Emérito Francisco de Asís Cabrero
Senior Editor

Directores y Editores Fernando Porras-Ysla
Editors & Publishers Federico Soriano

Consejo de Redacción Abalos y Herreros
Editorial Board Luis Feduchi
Mansilla + Tuñón
Gabriel Ruiz Cabrero
Ricardo Sánchez Lampreave

Redactor jefe Rocío Rein
Managing Editor

Coordinador de la edición inglesa Christopher Emsden
Coordinator of the English version

Colaboradores José Manuel Peña
Collaborators Stanley Allen

Diagramador María Rubio
Graphic Designer



Foto/Photo: Alvaro Varela.

Arquitectura: Barquillo, 12. 28004 Madrid. Tel.: 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. **Producción:** Gráfica Futura: José Moreno, María Rubio. **Contabilidad:** Nuria Ruano. **Administración:** Victoria Merino. **Publicidad:** Olga Ortega & Asociados, S.A. Central: Joaquín María López, 23, 4º dcha. 28015 Madrid. Tels.: (91) 543 57 88 - 543 61 48. Fax: (91) 544 75 70. Coordinadora: María Medina. Delegación Cataluña: Muntaner, 233, 2º. 08021 Barcelona. Tels.: (93) 414 22 56. Fax: (93) 414 38 05. Coordinadora: Sonia Menéndez. Delegación Valencia: Rosa Alapont. Tfno: (96) 369 11 20. **Imprenta:** Técnicas Gráficas Forma. Rufino González, 14, 28037 Madrid. **Fotomecánica:** Zescán. Nicolás Morales, 38 y 40, 28019 Madrid. **Distribución a colegiados:** J. G. Publicidad, S.A. **Distribución a librerías:** Celeste, S.A. **Distribución extranjero:** Revista Arquitectura, Victoria Merino. **Depósito legal:** M-617-1958. **Precio ejemplar:** España, 2.000 ptas (IVA incluido); Europa: 2.450 ptas; América, 2.850 ptas; Asia, 3.700 ptas. **Precio suscripción (6 números):** España, 11.000 ptas. **Subscription rate (6 issues):** Europe, 145\$; America, 165\$; 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 tres meses.

ISSN: 0004 - 2706

Foto de cubierta/Cover photo: Dada Sanz y Alvaro Varela.
Foto página 1/Page 1 photo: Carlos Cortés Paricio.

opiniones | opinions

6 Sobre Bruno Zevi
On Bruno Zevi

4 Editorial. Editorial. **5** Paul A. Royd. Madrid, últimos remates. Finishing Madrid off.
6 Alicia López-Izquierdo. Una presentación. An Introduction. **7** Alicia López-Izquierdo.
El crítico ante el tablero de dibujo. The Critic at the Drawing Board. **11** María Teresa Muñoz
Zevi: cronologías. Zevi: Chronologies. **18** Juan Daniel Fullaondo. Zevi y el vacío de Viena.
Zevi and the Void of Vienna **23** Bruno Zevi. Arquitectos marginados. Marginalized Architects.

capturas | seizures

28 Michel de Certeau. [Relatos espaciales]. [Spatial Stories]. **28** Juan Navarro Baldeweg.
Centro de Congresos, Salzburgo. Convention Center in Salzburg. **33** Francisco Alonso
de Santos. Bau-Kunst-Bau.

cuadernos | notebooks

49 Escuela de Enseñanza
Superior. Teacher's Training
Center, Setúbal

51 Sin firma. Unsigned **52** Alvaro Siza. La Escuela de Enseñanza Superior de Setúbal. Teacher's
Training Center, Setúbal. **70** José A. Ballesteros. Insomnios. Insomnias.

73 Donde las calles no
tienen nombre.
Where the streets have no name
Dada Sanz Alvaro Varela

73 Dada Sanz Alvaro Varela. [Presentamos...]. [Presented...]. **74** Hidetoshi Ohno. Tokio:
su forma y su núcleo. The Shape and Heart of Tokyo. **82** Kenichi Nakamura. El paisaje urbano
de Tokio: la influencia de la cultura y del orden arquitectónico. Townscape of Tokyo: The Influence
of the Building Code and Culture. **89** Santiago Porras. Conceptos básicos en la ciudad japonesa.
Japanese Concepts: City and Architecture. **98** Manuel C. Tardits. Atracción fatal. Fatal
Attraction. **103** Dada Sanz Alvaro Varela. Reportaje fotográfico. Photographic Dossier.

lecturas | lectures

105 Gabriel Ruiz Cabrero. Una larga conversación y un regalo. A Long Conversation and a Gift.
106 José Antonio Coderch. El Escorial. Fotografías. Photographs. **112** Antón Capitel.
Tradición y cambio en la arquitectura de seis ciudades europeas: una exposición y un libro. Tradition
and change in the architecture of six european cities: an exhibition and a book. **114** Carlos
Cortés Paricio. Rumanía Fotografías. Romania Photographs.

agenda | agenda

115 COAM. **121** Exposiciones. Exhibitions. **122** Cartas al director. Índice de publicidad.
Letter to the Editor. Advertising index.

El tiempo se impone, su cadencia quiere marcar los ritmos. Nuestro concepto de revista contradice su carácter periódico. Entonces la “actualidad” debe dejar paso al uso de un instrumento al que recurrir, independientemente de su fecha de publicación. Ya se vió con Le Corbusier en *Architecture d’Aujourd’hui*. De forma autónoma, sin responder a ninguna voluntad concreta, la revista rompe estas débiles ataduras, salta de mes a mes o aparece de manera poco esperada. Es perdurable y se opone al estrecho parámetro que obliga a su aparición.

El tiempo, como duración de lo cambiante, pudiera ser parte esencial de una publicación, a través de la cual se llegase a percibir la mutabilidad que la disciplina admite. Cuando se ha concluido un período completo, examinamos cuanto nos afectó su paso. Qué vinculaciones se advierten entre lo dicho entonces y lo que se dirá ahora. Parece que no ha pasado, las reflexiones son las mismas, parece que no haya habido mutabilidad en los intereses.

El tiempo, árbitro de la moda y hoy más que nunca valor de mercado. Se valora su minimización y su precio sube si se reduce su presencia. No pudiéndolo comprimir, se busca la manera de no recurrir a él. Definitivamente fuera del mercado, quedan quienes lo atesoran generosamente como parte misma de la valía de un proceso.

Sin más valor que el que le vincula a la transformación de la materia, como un accidente más de la cadena generadora, o por el contrario, concebido como un catalizador único sin el cual la esencia de las cosas se diluye, nos encontramos en el límite en que su importancia, o su ausencia, puede arrasar cualquier otra virtud en todo proceso constructivo.

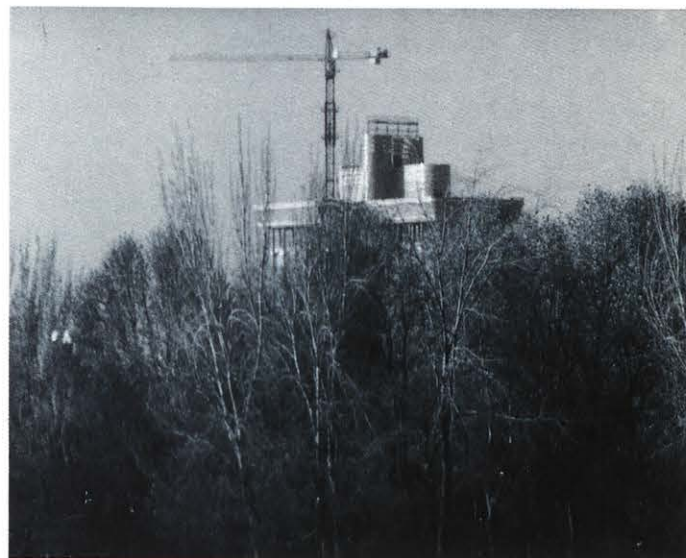
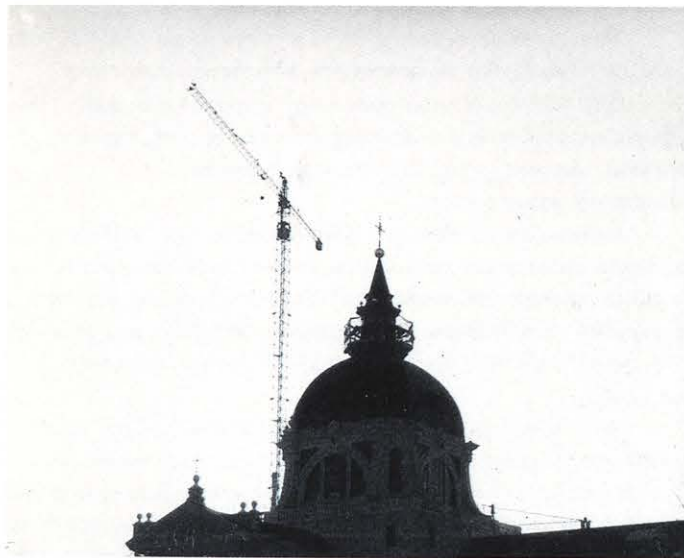
Time comes on its own, its cadence seeking to frame the rhythms. Our concept of journal contradicts the periodicity with which it is usually associated —“current news” ought then to give way to the journal as an instrument to which one can resort without subordinating it mechanically to its publication date. Thus it was with Le Corbusier and *Architecture d’Aujourd’hui*. Autonomously, without responding to any particular and fixed law or force, the journal broke loose from these weak links, coming out from time to time, appearing unexpectedly. A journal lasts, and it opposes the narrow parameter which seeks to oblige its appearance.

Time, as the duration of what changes, might be an essential part of a publication, a means by which to perceive the mutability that the discipline affords. Upon the completion of a time period, we examine how much it has affected us, looking for links between what was said then and what one would say now. It seems that time has not passed, that the reflections are the same, that interests have not changed much at all.

Time is the arbiter of fashion and, now more than ever, of market value. Time’s minimalization is valued; its price rises with the reduction of its presence. Unable to compress it, we look for ways to get out of its way. There are some who, definitively out of the market, prize it as a consubstantial part of the value of any process.

Without any value other than that which links it to the transformation of matter, as yet another accident along the generative chain, or, oppositely, conceived as a unique catalyst without which the essence of things would be diluted, we find ourselves at the limit at which time’s importance, or absence, can salt the earth, razing any of the other virtues of what a constructing process is.

Madrid, últimos remates
Finishing Madrid off



Paul A. Royd es arquitecto y fotógrafo. En *Arquitectura*, 293 sus fotografías de archivo sirvieron de ilustración al artículo "Sin bordes" y a la documentación publicada sobre El Corte Inglés. Actualmente prepara una colección de sombreros.

Paul A. Royd is an architect and a photographer. Photos from his collection appeared in *Arquitectura* 293, serving as illustration for the article "Without edges", and provided the image of El Corte Inglés. Currently, he is preparing a collection of fine hats.

Una presentación An Introduction

Alicia López-Izquierdo

Mareados, literalmente mareados. No tanto por la geografía, sino por el movimiento obsesivo que genera la pérdida del buen rumbo. El viento sopla de manera imprevista en cada instante. Y toca ahora el racheado. Sería el momento de parar; parar y esperar a que todo se calme. Pero la inercia tiende al movimiento, y ante la ausencia de un viento dominante, se encienden los motores. Y no tan armónicamente se continúa, siempre avanzando. Sería el momento de callar, callar y solamente escuchar lo que el viento intenta decirnos y no oímos. Pero seguimos adelante. Y lo haremos desde la palabra. Y prestando mucha atención, a quién habla y de qué lo hace. Momento de alguna manera de reflexión, de escuchar lo inhabitual.

Y se reúnen tres personajes: Bruno Zevi, J.D. Fullaondo y María Teresa Muñoz. Tres arquitectos a la vez que críticos.

Si el problema de la arquitectura es uno, específico, singular, el del crítico de arquitectura, doblemente singular. Crítico, etimológicamente palabra derivada de *krisis*, "decisión", y esta a su vez de *krino*, "yo distingo, separo, juzgo".

La arquitectura entendida ahora desde la palabra, como medio para comprender y expresar contenidos. Estos sólo auténticos si son capaces de intuir una más profunda y posterior situación de vacío. La palabra como medio para primero despertar y después desarrollar la conciencia individual. La palabra, desde el respeto que merece, en su esencia, en su significado, en su intencionalidad.

En este momento en que el proceso creativo se encuentra estancado, y cuando predomina el fenómeno de la crítica como discurso secundario, se cree importante sacar las enseñanzas que esta palabra ha ido dejando a través de la historia, desde el primer momento de ultraje, en el que rompe el gran silencio, como dice George Steiner, allí donde se asocian las culturas y mitologías clásica y hebrea ante el miedo al lenguaje "... en esta ruptura, la voz humana, cosechando eco donde antes había silencio, es a la vez milagro y ultraje, sacramento y blasfemia".

Palabra entendida desde un principio como acto primero de la creación, de revelación, atendiendo al antiguo testamento: "Como baja la lluvia y la nieve de los cielos y no vuelven allá sin haber empapado y fecundado la tierra y haberla hecho germinar, dando la simiente para sembrar y el pan para comer, así la palabra que sale de mi boca no vuelve a mí vacía, sino que hace lo que yo quiero y cumple su misión".

Y cambiamos de medio, almacenando contenidos.

Los personajes que hablan aquí y de esto, son en cierto modo reflejo de la primera situación presentada, maestros de la palabra.

Tres personajes, tres artículos, tres ideas, una cadena. Una misma intención, y al final varios resultados. Un mismo tema con muy distintos desarrollos. Siempre la dificultad para restringir el pensamiento. Todo desde una base primera: la marginalidad.

Seasick, literally seasick, and not so much due to geography, but rather to the obsessive movement generated when one loses the right track. At every instant the wind blows in an unpredictable way, and now comes a gust with the sound of cracking wood. It is time to stop, to stop and hope that everything will calm down. Yet the inertia tends towards movement, and, facing the absence of a dominant wind, the motors are started. And things continue, not so harmoniously, but always, always advancing. It is time to be quiet, to shut up and listen to what the wind is trying to say to us, which we do not hear. We continue, further, forward, and we do it with the word, paying a lot of attention both to who is speaking and what they are doing. It is a moment of some sort of reflection, of listening to the unusual.

Three personae are here gathered together: Bruno Zevi, J.D. Fullaondo and María Teresa Muñoz; three architects, who are also three critics.

If the problem of architecture is one, is specific and singular, then that of the architectural critic is doubly singular. Critic is, etymologically, derived from *krisis*, "decision", which in turn comes from *krino*: "I distinguish, separate, judge".

Architecture is understood today, in general, as a means by which to understand and express contents. These are only authentic if they are capable of intuiting a deeper and later situation of emptiness, of void. The word is a means of first awakening and then developing individual consciousness; the word, given the respect it deserves, taken in its essence, its meaning, its intentionality.

Now, when the creative process finds itself blocked, and when criticism as a secondary discourse predominates, it seems important to draw the lessons that this word has left in its journey through history, ever since the first moment of outrage, in which the great silence was broken, as George Steiner says, there where both classical and Hebraic cultures and mythologies meet, in front of the fear of language: "... in this rupture, the human voice, reaping an echo from where only silence had been, is both miracle and outrage, both sacrament and blasphemy".

A word that has been understood since the beginning as the first act of creation, of revelation, as in the Old Testament: "Just as the rain and the snow fall from the skies and do not return there without having drenched and fertilized the earth, and made it begin to grow, giving forth seed to sow and bread to eat, likewise the word that leaves my lips does not return to me empty, but rather does what I want and fulfills its purpose."

We change the means, storing contents.

The personae who speak about this here are, in a certain way, a reflection of this primal situation, masters of the word. Three personae, three articles, three ideas, one thread; one and the same intention, and various outcomes; a single theme, developed very distinctly —restricting one's thought is always difficult. Yet all operate on one primary basis: marginality.

Alicia López-Izquierdo es arquitecto y fue profesora asociada de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. En julio de 1992 leyó su tesis "Con los ojos abiertos en torno a Bruno Zevi" en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Alicia López-Izquierdo is an architect and was associate Professor of Design at the Architectural School of Madrid. In July, 1992, she read her doctoral thesis "With one's eyes set on Bruno Zevi" in the Architectural School of Madrid. Translated by Christopher Emsden.

itectura orgánica, el anticlasicismo, el acercamiento democrático, la disonancia, Einstein y Popper, o las medidas contra la enseñanza universitaria actual. Y está también de acuerdo con la marginalidad, su artículo lo prueba. Pero su fuerte personalidad ha prevalecido sobre aquella de otros marginados. Y se ha hablado de otros temas, pero siempre en torno al maestro. Un Zevi que sigue embrujando e incitando a la expresión. Y aquí, sino foco, indudablemente si motor del discurso.

Nos resignamos, nos excusamos ante Zevi si cree que hablamos demasiado de él; perdón Profesor, no lo podemos evitar.

Y, hoy, desde la arquitectura: ¿por qué Zevi?. Es el tema de la modernidad de su mensaje lo que nos acerca a él, lo que le saca a la luz. Sus textos como base capaz de sugerir muy distintos discursos, infinidad de temas, actuales y de interés, como algo de lo que ahora nos conduce a una relectura de sus obras, a la reconsideración de su persona.

Zevi, en su condición de pionero, defiende la arquitectura desde los únicos parámetros en que ésta, como arte edilicio, puede verdaderamente hallar su sentido: en una arquitectura expresada para y por el hombre, desde una posición también humanamente comprometida. Arquitectura como arte. Arte habitable como aquel mayormente satisfactorio.

Un mensaje vigente, de alguna manera atemporal, capaz de pasar a la historia por sí mismo. Y unas breves consideraciones sobre su tarea como crítico, que ejercida desde esta postura de compromiso, le trae dos claras consecuencias. La primera será el conseguir un gran éxito con sus primeras obras, que se ajustan de manera muy acertada a la circunstancia de un momento. La segunda será la maniobra de marginación del crítico desde los círculos de la llamada *tendenza*, llegando el momento en que no interesa la opinión adversa e implicada, del que dice lo que realmente piensa. Luego serán unas circunstancias ajenas, y no las propias del autor, las que le obliguen, desde una posición acorralada, a tornar su discurso de arquitectura en uno minoritario. Y, como sucede muchas veces, el tiempo es el encargado de dar la razón, aunque ésta ya no sea esperada.

Necesario también conocer los grandes temas de Zevi, para saber leer su obra. Entre ellos la política, como arma viva y accesible de las necesidades sociales; el interés por América, como continente nuevo, cuna de los representantes modernos y tierra de cultivo para los nuevos; el hebraísmo y las arquitecturas de la expresión, entendidas no solamente como aquellas expresionistas, sino las que transmiten su contenido espacialmente mediante la intuición, ésta concebida no en la esfera del sentimiento, sino en la de la inteligencia, asimilable como dice René Guenon, a la espiritualidad, al conocimiento. Atiende a aquellos que han sabido por diferentes modos, llegar a la llamada interior, arquitecturas aún personalizadas, pero en contacto con lo suprahumano, de alguna manera, con lo eterno. Así, centra mayoritariamente su atención, desde la arquitectura sin arquitectos, la vernácula, en Miguel Angel, Biagio Rossetti, Borromini, Mendelsohn, Gaudí, Le Corbusier, y especialmente en Wright. Y desde esta figura, se abre la evocación hacia otra cadena. Todas estas como figuras "iluminadas", a las que nos ayuda a "ver".

Y Zevi hace ver la arquitectura y entender su historia, pero no desde una formación exclusivamente arquitectónica, sino desde una humanística, desde la pluralidad de temas. Se cree que todo lo que se integre en la cultura y el pensamiento es matriz de las artes, por lo tanto, de la arquitectura, sin ser partidarios del encasillamiento en ésta, creyendo necesario el entendimiento general para llegar al particular.

throughout his life: organic architecture, anti-classicism, the democratic approach, dissonance, Einstein and Popper, or the steps taken against contemporary university teaching. And he, too, is in agreement with marginality, as his article proves; his strong personality, however, has prevailed over that of other marginals. Other themes have been discussed, but always vis-à-vis the master: Zevi, who continues to bewitch and incite expression, who here has been, if not the focus, then without a doubt the motor of the discourse.

We are resigned to ask Zevi's pardon if he finds that we have spoken too much of him; Professor, we could not avoid it.

Why, today, regarding architecture, why Zevi? What draws us to him, brings him to light, is the modernity of his message. His texts are capable of suggesting many distinct discourses, an infinity of themes, contemporary and of interest, and drive us now to undertake a re-reading of his work, and a reconsideration of his persona.

Zevi, as a pioneer, defended architecture from the only parameters in which, as an art of building, it can really find its meaning: in an architecture expressed for and by man, from a position no less committed to humanity. Architecture as art, and as the most satisfying, as inhabitable art.

Architecture as a message, somewhat atemporal, capable of passing into history by itself. And a few brief considerations regarding his task as a critic, which, practiced from this committed stance, brought him two clear consequences. The first was his achieving a great success with his first works, all very skilfully suited to the circumstances of the time. The second was the manoeuvre of marginalizing the critic from the circles of the so-called *tendenza*, in a moment when the adverse and implicated opinions of someone who said what he really thought were not particularly solicited. Later, remote circumstances, not deriving from the author himself, would trap him and oblige him to turn his architectural discourse into a minoritarian one. As is often the case, time is the only judge, even if hope has long gone hungry.

It is also necessary to know Zevi's main themes, in order to read his work. Amongst them are: politics, as the living weapon accessible to social necessities; his interest in America, as a new continent, the cradle of the representative moderns and the farm for the new; Hebraism and the architectures of expression, understood not only as those called Expressionist but also as those which convey their content spatially by means of intuition, this being conceived not in terms of sentiment but in terms of intelligence, assimilable, as René Guenon says, to spirituality, to knowledge. Zevi pays attention to those who have known, in various ways, to attend to an interior calling, to architectures which, while personal, are in contact with the superhuman, in some way connected to the eternal. Thus he centers mainly on architecture without architects, on the vernacular, on Michaelangelo, Biagio Rossetti, Borromini, Mendelsohn, Gaudí, Le Corbusier, and especially on Wright. From this latter figure there opens the evocation towards another chain. All of these figures are "illuminated"; Zevi focusses on those who help us "to see".

Zevi allows architecture to be seen, and its history understood, not from an exclusively architectonic background but rather from a humanistic and pluralistic one. Everything that is part of culture and thought is also a matrix for the arts, and, therefore, for architecture, too, and classificatory pigeon-holing in the latter is not necessary; the contention is, rather that a general understanding is necessary in order to arrive to the particular.

Y especialmente en un momento como el actual donde esto parece haber sido olvidado.

¿Pruebas de la actualidad del mensaje de Zevi hoy? En realidad no se necesitan ya que están implícitas en él, aunque apuntaremos hacia lo más evidente. Retomamos la cadena.

Uno de sus temas recurrentes es el intentar conciliar el expresionismo con la arquitectura orgánica. El primero como exponente del carácter hebraico, manifestación en la que éste se refleja más abiertamente. Y la segunda, como aquella más avanzada, ya que está más ligada a lo natural, traspasando las personalidades, la fuerte individualidad, relacionándose con lo exterior no mediante el grito del dolor, sino mediante la llamada de la integración.

Y, orgánicamente, ante estos temas surgen otros nuevos que ratifican la actualidad de este discurso.

Primero, constatar que en el momento presente, América, desde la costa oeste, está volviendo a mirar a la arquitectura orgánica. Se vuelve a la cadena Wright y Bruce Goff (como seguidor del primero, también atraído por Mendelsohn y Gaudí), que funda la organización *Friends of Keybar*. Como figuras actuales, destacan Bart Prince, James Hubbel y Mickey Muenning. Influencias también en Gehry. Todos hermanados por la tradición vernácula de los EEUU. Unos cuentan y otros no, con la educación de maestros o escuelas, pero tienen en común la atención a la llamada interior, primera, de la esencia de la arquitectura. Raíces y tradición; vuelta a los valores primeros. El círculo, el fuego, el hogar. ¿Qué ha sucedido y sucede en América para que se produzca tal giro?

El segundo, desde la historiografía. Analizar como se repite otra historia, apoyando la inversión zeviana. Esta vez, en 1991, año en el que Philip Johnson elige como representantes americanos para la Bienal de Venecia, a Frank Gehry y a Peter Eisenman. Aquel que, en una primera lectura, introduce en el año 29 el racionalismo en América, lleva ahora América a Europa; está hoy invirtiendo la dirección. Ya entonces Zevi dice que la verdadera raíz del racionalismo está en América, luego, ¿han hecho falta 63 años para que se reconozca la existencia de una escuela americana, y que las guías de la que entendemos aquí nueva, que no moderna, arquitectura están en este país? Indudable que todos ahora miramos hacia América.

Gehry y Eisenman, ambos arquitectos judíos, figuras indiscutibles en la actualidad. Y que siguen caminos muy distintos. El primero, más desde la intuición intelectual expresada en lenguaje vernacular, típicamente americano, como evolución de aquel de los años sesenta, el pop, sobre todo desde su carácter fresco y positivo. El segundo, desde una intelectualidad puramente racional, lo que Zevi en su día llamó manierismo americano.

Luego, ¿se podría hablar hipotéticamente de la posibilidad de la reconciliación del expresionismo americano, considerando éste como el que empieza con el arte pop como desarrollo de aquel movimiento europeo importado, con la arquitect-

The above contention is especially valuable now, at a time when it seems to have been forgotten.

What evidence can we show of the contemporary relevances of Zevi's lesson? None is really necessary, as they are implicit; continuing, we will point out some of the more evident ones.

One of his recurring themes is the effort to reconcile Expressionism with organic architecture. The first is seen as an exponent of the Hebraic character, a manifestation in which this could be more openly reflected. The second is seen as more advanced, since it is more linked to the natural, going beyond personalities and strong individuality, and related more to the external, not by means of the cry of pain, but rather through the call for integration.

In the purview of these themes emerge, organically, other and new ones, which confirm the contemporaneity of this discourse.

First, at the present moment, America, from the west coast, is once again looking at organic architecture. The chain is returning, from Wright to Bruce Goff (as a follower of the first, and also attracted to Mendelsohn and Gaudí), who founded the "Friends of Keybar" organization. Amongst current figures, Bart Prince, James Hubbel and Mickey Muenning all stand out, and there are influences in Gehry as well; all of these are linked through the vernacular tradition of the USA. Some have had, and others not, an education with masters or in schools, but they all in common pay attention to the first and interior calling, the essence of architecture. Roots and tradition: a return to first values. The circle, fire, the hearth... —what has happened and is happening in America to prompt such a turning?

Second, and historiographically, think of how another history is repeating itself, supporting Zevi's inversion. This time, in 1991, Philip Johnson chooses the American representatives to the Venice Biennale: Frank

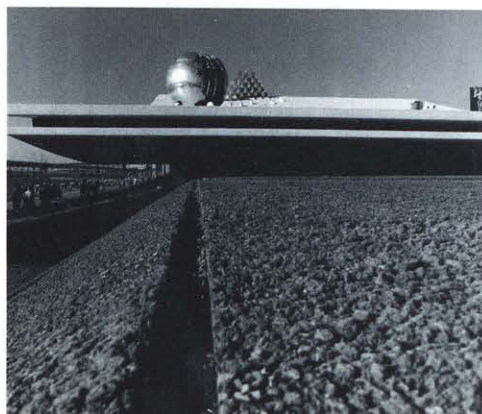
Gehry and Peter Eisenman. He who, in a first reading, introduced rationalism to America in 1929, now brings America to Europe; today the direction is reversed. Even then Zevi said that the true roots of rationalism were in America. Has it taken 63 years for the existence of an American school to be recognized, and to see that the leading guides of what we understand here as new, if not modern, architecture, are in that country? It is beyond doubt that no we all look towards America.

Gehry and Eisenman are both Jewish architects and unarguably major figures of today; they each follow very distinct paths. The first moves more from intellectual intuition expressed in a vernacular language, typically American, a sort of evolutionary successor to Pop in the sixties, above all for his fresh and positive character. The second operates from a purely rational intellectualism, what Zevi in his day called American mannerism.

Can we speak, then, at least hypothetically of the possibility of the reconciliation of American expressionism, considered as what began with Pop art as a development of that imported European

Primer paso: una gran cubierta, que de momento proteja y delimite el recinto. Cubierta que representa el país como uno. Bajo esta se destacarán las tres características del país, cada una localizada en un foco y concebida por un artista diferente. En el exterior, se refleja este planteamiento en los tres motivos escultóricos, cada uno obra de un artista, como mensaje evidente y primero del fenómeno italiano, particularizado en el pabellón.

First step: a large roof, which in one movement both protects and delimits the area. The roof represents the oneness of the country, beneath it are distinguished the three characteristics of the country, each localized in a separate focus and conceived by a distinct artist. This conception is reflected in the exterior by three sculptural motifs, each the work of one artist, as the initial and most evident message of the Italian phenomenon, particularized in the pavilion.





tura orgánica, encarnándose hoy en la figura de Gehry?, ¿hablar de un nuevo modo de expresión nacido en América, más evidente que el europeo?, y, ante el paralelismo de situaciones, ¿cuáles serán los motivos de amenaza actuales?, ¿desmembramiento económico, entendiendo este carácter como primer motor de América?

Y para finalizar, unas breves notas sobre la charla ofrecida por Peter Smithson, en la reciente visita del matrimonio a Madrid, convocada por B.D. y esta revista, donde éste exponía que la historiografía implica en sí misma un método de trabajo que anula la intuición, la imaginación, la creatividad. Y estamos de acuerdo como regla general, aunque como tal admita excepciones. Y quizás la más evidente de ellas, sea la de Zevi, quien enfoca su libro *Historia de la Arquitectura Moderna*, desde una visión absolutamente personalizada, invirtiendo el orden cronológico en favor de ideologías personales. El papel de la inspiración por encima del de las fechas. Este, como otro de sus numerosos pasos a favor de una historia crítica, sin suponer esto en ningún caso una pérdida de rigor histórico, sino un modo personal de hacer, evidenciando una huella de autor en otros textos más escondida, o menos intencionada.

Estas ideas lanzadas, únicamente quieren hacer ver que el mensaje de Zevi está magistralmente encaminado. Y desde su ejemplo, hacer notar la necesidad en el panorama actual de personalidades realmente involucradas, que sean capaces de hacer avanzar a la arquitectura, quizás únicamente sentando sus valores; personas que como Zevi, luchan por algo más que por una proyección personal, posturas elevadas, que mediante la denuncia o su discurso personal permiten sacudir los valores que retardan la evolución, que permanecen estancos y se convierten en obsoletos; la necesidad de ese mensaje estimulante, que nos despierta y mantiene alerta.

La gran cubierta con tres hitos que presentan lo que ocurre en su interior. Llamada conceptual desde la lejanía, desde la distancia. Desde el entorno ferial cargado de formas vacías, este mensaje sutil nos llama incluso sin saber lo que dentro acontece. El mundo de la poesía es invocado por la esfera perforada de Arnaldo Pomodoro; el de las costumbres por un montaje cerámico de Leoncillo, y el de la industrialización por una escultura metálica transparente de Leonardo Carducci. Intención en la elección de los artistas, y expresión directa desde la obra creada.

The great roof, with the three landmarks indicating the contents of the pavilion. Called conceptual from a distance, from within the fairground area —full of empty shapes— this subtle message attracts us even before we know what is within. The world of poetry is invoked by the perforated sphere of Arnaldo Pomodoro, the world of customs by a ceramic assembly by Leoncillo, and the world of industrialization by a transparent metal structure done by Leonardo Carducci. The artists were chosen with deliberation, and the work created expresses itself directly.

movement, with organic architecture, today incarnated in Gehry? Can we speak of a new mode of expression, born in America, more evident than the European one? And, given the parallelism of the situations, what are the causes of contemporary threats? —Economic dismemberment?, this being understood as America's prime mover?

Coming to an end, I want to make a few brief comments on the talk given by Peter Smithson in his and his wife's recent visit to Madrid, arranged by B.D. and this magazine, in which Smithson propounded that, in itself, historiography implies a method of work which annuls intuition, imagination, and creativity. We are in agreement with this as a general rule, although as such it admits of exceptions. Perhaps the most clear exception is that of Zevi, who organized his book *History of Modern Architecture* around an absolutely personalized vision, turning chronological order upside down in favour of personal ideologies. The role of inspiration takes

priority over dates; this, like many of his numerous moves in favour of a critical history, moves which in no way entail any loss of historical rigour, but rather a personal way of doing history, evidences a personal trace which is more hidden in other texts, or less intentional.

The ideas proposed here only what to point out that Zevi's message is magisterially on its way forward, and, from his example, indicate the necessity in the contemporary scene of personalities who are really and inextricably involved, who are capable of making architecture advance, perhaps establishing only its values. People who, as Zevi did, fight for something more than personal projection, elevated stances which, through their criticism or their personal discourse can shake those values which retard the evolution of architecture, or which remain stagnant and become obsolete. The necessity of this message is stimulating, it rouses us and keeps us —rather than just awake— alert.

Zevi: cronologías Zevi: Chronologies

María Teresa Muñoz

Estas notas tienen que ver con el tema fundamental de Bruno Zevi: el tiempo. El tiempo de la historia, el de la vida, el de la evolución de una personalidad creadora, el de un movimiento artístico, el origen y el final, la apoteosis y la decadencia. Para muchos, es fácil olvidar cuando se producen los acontecimientos, cuando aparecen unas determinadas formas o se pronuncian unas determinadas palabras; podrá decirse que no son más que polémicas de historiadores. Pero, al menos en este caso, con un historiador como protagonista, estará justificado recordar algunas cosas.

Miremos hacia atrás, hacia el año 1950. Lewis Mumford publica en la revista *The New Yorker*, entre 1953 y 1955, una serie de artículos que son editados poco después en forma de libro con el título *From the ground up*. La edición española, una traducción argentina de 1959, se titula *Frank Lloyd Wright y otros escritos*. Bruno Zevi había publicado ya, en 1947, su libro *Frank Lloyd Wright*, su segunda obra tras *Hacia una arquitectura orgánica*. Zevi es mencionado expresamente en esta recopilación de artículos de Mumford, al menos en la edición argentina, como referencia de los capítulos dedicados a Wright. Por esos mismos años, en 1955, Bruno Zevi comienza sus colaboraciones con la prensa italiana, primero en *Cronache* y después en *L'Espresso*. Y, en 1956, recibe a Wright en Roma presentándolo como “el más grande de los arquitectos vivos y el máximo genio de la arquitectura desde los tiempos de las cavernas hasta hoy”.

¿Qué significa todo esto, más allá de la pura crónica?. En primer lugar, Lewis Mumford, un prestigioso historiador, publica artículos periodísticos en un semanario de información general y, precisamente, comienza por hablar de un arquitecto llamado Frank Lloyd Wright. Y Mumford no es una excepción, también el crítico de arte Harold Rosenberg y el dibujante Saul Steinberg comparten las páginas de *The New Yorker*; esto habla de la condición de la prensa americana.

En segundo lugar, es Bruno Zevi quien hace entrar a la arquitectura como tema de un periódico, cuando no hay indicios de que las publicaciones de información general en Italia estuvieran igualmente interesadas en dar cabida a la crítica de arte que las americanas. También, presenta en público a Frank Lloyd Wright.

Y, en tercer lugar, en la década de los cincuenta, Mumford tiene cerca de sesenta años, Wright más de ochenta y Zevi treinta. El primero ocupa, casi exactamente, la generación intermedia entre Bruno Zevi y Frank Lloyd Wright. Y Mumford había dicho antes, en el prólogo a su libro *The Brown Decades*, que “si el axioma más corriente de la historia es que cada generación se rebela contra sus padres y hace amistad con sus abuelos, esta sola razón bastaría para justificar nuestra atención a la generación que se esforzó y floreció tras la Guerra Civil”. También podría ser esta la razón, banal si se quiere,

These notes and remarks bear on the fundamental them of Bruno Zevi: time. The time of history, that of life, that of the evolution of a creative personality, that of an artistic movement, the beginning and the end, apotheosis and decadence. For many it is easy to forget exactly when events happen, or just when it is that certain forms appear or certain words are spoken; it might be said that these times are just polemical grists for the historians' mill. In the case at hand, however, with a historian as the protagonist, it is meet to remember a few things.

Let us look back, at the year 1950. In *The New Yorker* magazine, between 1953 and 1955, Lewis Mumford published a series of articles shortly to be issued in the form of a book, entitled *From the Ground Up*. The Spanish edition, translated in Argentina in 1959, was titled “Frank Lloyd Wright y otros escritos”. Already by 1947, Bruno Zevi had published his book *Frank Lloyd Wright*, his second work after *Towards an Organic Architecture*. Zevi is expressly mentioned in the collection of Mumford's articles, at least in the Argentine edition, as a reference for the chapters dedicated to Wright. During these same years, in 1955, Bruno Zevi began his collaborations with the Italian press, first in *Cronache* and later in *L'Espresso*. In 1956, he presided over the reception of Wright in Rome, presenting him as “the greatest living architect and the greatest architectural genius since the time of the caves until now”.

What, beyond pure chronicle, does all of this mean? In the first place, Lewis Mumford, a prestigious historian, published journalistic articles in a weekly magazine of wide cultural scope and general information, began by speaking of an architect named Frank Lloyd Wright. And in this Mumford was no exception, as the art critic Harold Rosenberg and the illustrator Saul Steinberg shared the pages of *The New Yorker*; this bespeaks the condition of the American press.

In the second place, it was Bruno Zevi who introduced architecture as a journalistic subject, at a time when there were no signs that general information publications in Italy were as interested in giving space to art criticism as they were in America. It was also he who presented Frank Lloyd Wright to the public.

And, in the third place, in the fifties, Mumford was about sixty years old, Wright over eighty, and Zevi was thirty years old. Mumford almost exactly occupies the intermediate generation between Bruno Zevi and Frank Lloyd Wright. And earlier, in the prologue to his book *The Brown Decades*, Mumford had written that “if the greatest platitude of history is that each generation rebels against its parents and makes friends with its grandparents, then this reason alone is enough to justify our attention and interest in the generation that flourished after the Civil War”. This might also be the reason, banal though it may be, explaining Bruno Zevi's interest in the American

María Teresa Muñoz es arquitecto y profesora titular de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Su artículo “Viena, cinco años después. El *Weissenhofsiedlung* de 1927 y el *Werkbundsiedlung* de 1932” fue publicado en *Arquitectura*, 278-279. Actualmente prepara un libro, junto con J.D. Fullaondo, sobre la crítica de arquitectura, en el que también colabora Bruno Zevi.

María Teresa Muñoz is an architect and titular Professor of Design at the Architectural School of Madrid. Her article “Vienna, Five Years Later. The *Weissenhofsiedlung* of 1927 and the *Werkbundsiedlung* of 1932” was published in *Arquitectura*, 278-279. She is currently preparing, along with J. D. Fullaondo, a book on architectural criticism, in which Bruno Zevi is also a collaborator. **Translated by Christopher Emsden.**

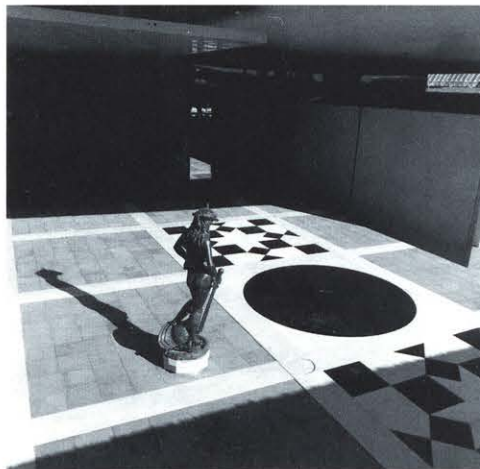
de justificar el interés de Bruno Zevi por el arquitecto americano Frank Lloyd Wright, el interés de un nieto por su abuelo.

A partir de aquí, de esta paradójica situación del abuelo americano y el nieto europeo, que invierte las relaciones cronológicas comúnmente aceptadas entre el viejo continente y el nuevo mundo, es posible entender la posición de Bruno Zevi en la historia de la arquitectura americana. No hay que olvidar que casi al mismo tiempo que Borromini construye en Roma su San Carlino, Peter Minuit está comprando a los indios por veinticuatro dólares la isla de Manhattan y la ciudad de Chicago tiene una población de ciento cincuenta habitantes.

Si Frank Lloyd Wright es una figura singular que, con su larguísima trayectoria profesional, altera cualquier posible cronología de la arquitectura moderna, o si se prefiere de la arquitectura del siglo XX, Bruno Zevi estará empeñado en recomponer esta cronología, precisamente tomando la personalidad de Wright como referencia de todo el desarrollo de la arquitectura contemporánea. A su obra y su influencia dedica Zevi prácticamente la mitad de su voluminosa *Historia de la Arquitectura Moderna*, publicada por primera vez en 1950. Y es también en torno a su figura y su significación donde se manifiesta la hostilidad hacia él del historiador oficial de Wright, Henry-Russell Hitchcock, quien le acusa de invertir la cronología del movimiento orgánico en sus manifestaciones europeas y americanas. La antipatía debía ser mutua; Zevi seguramente ve en él al defensor a ultranza del lenguaje racionalista importado de Europa y aclamado en la exposición del MOMA de 1932 y, como contrapartida, Hitchcock omite el nombre de Zevi entre los estudios de Wright en su *Architecture 19th. and 20th. Centuries*.

No es extraño que, entre los historiadores oficiales, pudiera despertar recelos un recién llegado que, desde el principio, trata la arquitectura americana como un campo propio, identifica sus orígenes y califica a sus figuras. Sigue siendo un misterio cómo un italiano, con una profunda formación histórica y el peso abrumador del pasado en su propio país, en su propia ciudad, es capaz tan rápidamente de asumir los códigos cronológicos americanos, casi su ausencia de pasado, y convertirse en uno de los máximos intérpretes de su arquitectura. He aquí una muestra; el resumen de Zevi de la arquitectura americana, de su evolución, es este: "La importancia de Richardson, la grandeza de Sullivan y el genio de Wright". Tres nombres, tres adjetivos y ya está esbozada una tradición.

Pero no todo es el reconocimiento de la línea de los grandes maestros; Zevi es igualmente contundente en las descalificaciones. Ataca violentamente la exhibición clasicista de la Columbian Exposition de Chicago y llama a Daniel H. Burnham traidor (al famoso tío Dan de Frank Lloyd Wright), mientras se desinteresa por algunos de sus participantes como Richard Morris Hunt, calificándole simplemente de ecléctico. Lo mismo hace con otro de los símbolos de la arquitectura americana, el Rockefeller Center, y se refiere a Raymond Hood como simplemente el mejor de un gran número de



El arte y la poesía, el mundo de la cultura italiano, confiado a Carlo Scarpa. Según palabras de Zevi, expresado en su vocación lírica, la moldura personalizada hasta el espasmo. Se basa en la forma perfecta y el uso refinado de los materiales.

Art and poetry, the world of Italian culture, confided to Carlo Scarpa. In Zevi's words, it is expressed in his lyrical vocation, the activity of moulding personalized to the point of a spasm. It is based on perfect form and the refined use of the materials.

architect Frank Lloyd Wright: the interest of a grandson in his grandfather.

From this point, this paradoxical situation of the American grandfather and the European grandson, the inverse of the commonly accepted chronological relations between the old continent and the new world, it is possible to understand the position of Bruno Zevi in the history of American architecture. One must not forget that, at about the same time that Borromini built his San Carlino in Rome, Peter Minuit was buying Manhattan island from the Indians for twenty-four dollars, and that the city of Chicago had a population of one hundred and fifty inhabitants.

If Frank Lloyd Wright was a singular figure who, in his long professional career, changed any possible chronology of modern architecture, or at least that of the 20th century, then Bruno Zevi would be the person dedicated to recomposing that chronology, necessarily taking Wright as the reference point of all of contemporary architectural development. Zevi dedicated almost one half of his voluminous tome, *History of Modern Architecture*, first published in 1950, to Wright's work and influence. It was also around the figure and thesis of Zevi that Henry-Russell Hitchcock, the official historian of Wright, directed his hostility, accusing him of inverting the chronological order of the organic movement in its European and American appearances. The antipathy must have been mutual; Zevi surely saw in Hitchcock the defender to the death of the rationalist language imported from Europe and acclaimed in the Exhibition at the MOMA in 1932, and, in riposte, Hitchcock omitted Zevi's name in the bibliography of Wright scholars in his *Architecture: 19th and 20th Centuries*.

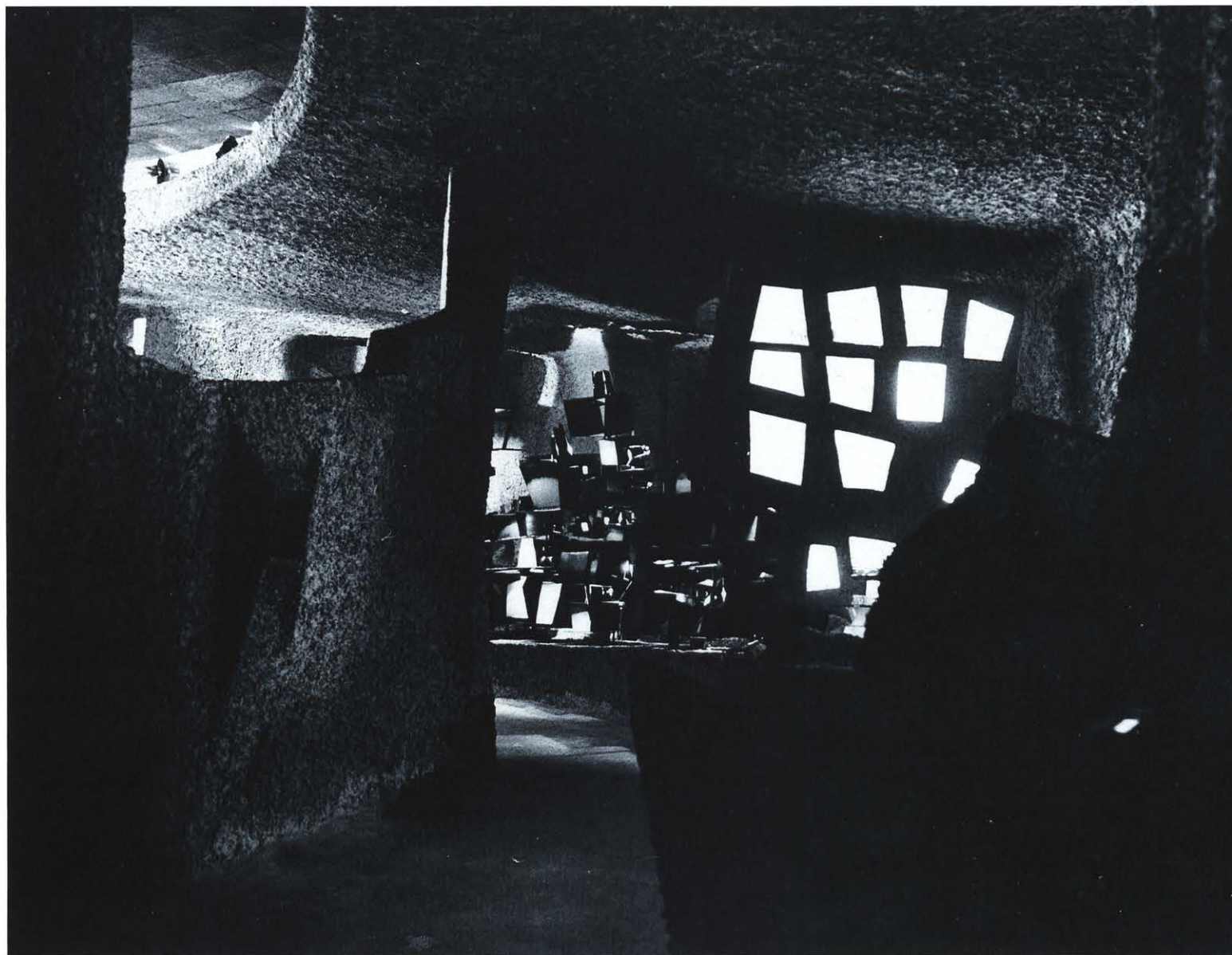
It is hardly strange that seeds of distrust might be aroused among official historians by a recent arrival who, from the beginning, treated American architecture as its own field, identifying its origins and qualifying its figures. It remains a mystery how an Italian, with a profound historical foundation and the crushing weight of the history of his own country and his own city, should be able so rapidly to assume the chronological codes of America, its virtual absence of history, and become one of the greatest interpreters of its architecture. Here is a display; Zevi's resumé of American architecture and of its evolution is summed up in: "The importance of Richardson, the grandeur of Sullivan and the genius of Wright". Three names, three adjectives, and *presto*, a tradition is sketched.

Not everything, though, was a recognition of the line of great masters; Zevi was just as bruising in his disqualifications. He violently attacked the classicist exhibition of the Columbian Exhibition of Chicago and called Daniel H. Burnham a traitor (Frank Lloyd Wright's famous Uncle Dan), while lacking any interest in other participants such as Richard Morris Hunt, who Zevi considered a mere eclectic. He did the same with another of the symbols of American architecture, the Rockefeller Center, and referred to Raymond Hood as merely the best of a great number of

El polo de la industria del *design*, y del grafismo, corre de la mano de Bruno Munari. Juego en el montaje de los elementos exhibidores, prismas que se alternan en tamaño, contenido y posición, configuran el espacio que nos habla de Italia como sexta potencia industrial del mundo, sin disponer de industria propia ni de materias primas, contando solo con su capacidad de transformación.

The pole of the design and graphics industry was entrusted to Bruno Munari: Plan of the exhibiting elements themselves in the installation, prisms which alternate in size, content and position, and which configure the space that speaks to us of Italy as the sixth industrial power of the world, despite having no industry of its own, nor primary materials, instead concentrating only on its capacity to transform those of others.





El polo de las costumbres, el modo de vida, es obra de Leonardo Ricci. Lenguaje agresivo, inquieto, neorrealista o mejor, neoexpresionista; cavidad manual y gestualidad matérica, brutalista, distante de toda geometría elemental, memoria de la tradición artesana.

The pole of customs, of the way of life, is the work of Leonardo Ricci: aggressive, uneasy, neo-realist or, better, neo-expressionist language; manual cavity and material, brutalist gesturality, far from any elemental geometry —the memory of the artesanal tradition.

arquitectos-comerciantes, más o menos educados en la Ecole des Beaux Arts, dispuestos a servirse de cualquier estilo, y también del estilo moderno. (Zevi, incluso en esto, tenía un buen maestro. Wright había sido menos explícito, pero no menos caustico, con Mies van der Rohe cuando le escribió: "Es usted el mejor de todos ellos").

Zevi no escribe una historia de la arquitectura americana; escribe una historia de la arquitectura en la que América asume el papel de la tradición frente al más azaroso, y también más tardío, nacimiento de la arquitectura moderna en Europa. Una versión del abuelo americano y el nieto europeo, extendida ahora más allá de una sola personalidad. Entre las primeras obras construidas por H.H. Richardson y la muerte de Frank L. Wright discurre prácticamente un siglo, el mismo que separa la Red House de Philip Webb de la muerte de Le Corbusier. Pero, mientras Zevi ve en el camino seguido por la arquitectura americana la continuidad Richardson-Sullivan-Wright y el paso por el racionalismo de la Escuela de Chicago hasta la revisión orgánica al comenzar el siglo, no ve en Europa antes de la década de 1920-30 más que el esfuerzo de grandes individualistas como Perret, Wagner o Poelzig.

Desde la Red House, dice Bruno Zevi, hay que esperar sesenta años para llegar a Le Corbusier, y otros diez para Asplund y Aalto. Mientras, Wright construía en 1904 la Martin House, anticipando lo que en Europa sólo se produciría en los años treinta y teniendo tras de sí la tradición de la casa americana, la época richardsoniana y la década racionalista de Chicago. En definitiva, para Zevi, la tradición moderna americana es una verdadera tradición, mientras que en Europa la alteración que produce el nacimiento de la arquitectura moderna conduce a una confusión entre el carácter terminal o pionero de sus principales figuras, con las únicas excepciones de algunos maestros como Le Corbusier y Mies, e incluso Gropius y Oud.

La imagen de una América tradicional y avanzada, a pesar de sus ocasionales desvíos como la Columbian Exposition, el Rockefeller Center o el edificio Pan Am, se abre paso en Zevi frente a una Europa de francotiradores. Y, además, será la inicial tradición americana, los edificios de Richardson en concreto, los más influyentes sobre dos de los principales focos de innovación arquitectónica en la Europa de finales del siglo XIX: sobre el holandés Berlage y sobre ciertos representantes del movimiento inglés de Arts and Crafts.

Lewis Mumford, con su *Sticks and Stones* de 1924, y Vincent Scully, con su *The Shingle Style* de 1955, han tratado de identificar las raíces de una arquitectura autóctona americana, de escribir, de algún modo, una historia específica de la arquitectura de su país. Robert Venturi, a final de los años sesenta, parece insistir en ese camino de valoración de las imágenes y los símbolos más genuinamente americanos. Pero, lo que hace Zevi es extender la influencia de la tradición americana, y en especial de Frank Lloyd Wright, a toda la arquitectura moderna, sea de donde sea. Y, en este camino, ampliar todavía más los límites de esta tradición hasta incluir el dominio del paisaje; hacia atrás reconociendo la importancia de Downing y sobre todo de Frederick Law Olmsted y, hacia delante, hablando de las posibilidades del Pop Art como generador de un nuevo paisaje. (Seguramente, esto se produce en paralelo a la ampliación que el mismo Zevi hace del campo del espacio arquitectónico al espacio de la urbanística, en su *Arquitectura in nuce*).

La amplitud y la anticipación con que las experiencias arquitectónicas se producen en América y la difusión de la obra de Wright en Europa a partir de 1910 queda, sin embargo, hasta cierto punto contrapesada por algunos europeos que llevan a América sus experiencias. Bruno Zevi mencio-

merchant-architects, more or less educated in the École des Beaux Arts, and ready to serve up objects in any style, including the modern. (Zevi had a good master even in this; Wright had been less explicit, but no less caustic, with Mies van der Rohe when he wrote the latter that "You, sir, are the best of all of them").

Zevi did not write a history of American architecture; he wrote a history of architecture in which America took on the role of tradition in front of the more hazardous and belated birth of modern architecture in Europe: a version of the American grandparent and the European grandchild, this time extended beyond a single person. Almost a century transpired between the first works of H.H. Richardson and Frank Lloyd Wright's death, the same as separates Philip Webb's Red House from the death of Le Corbusier. But while in the road taken by American architecture Zevi saw the continuity of Richardson-Sullivan-Wright, passing through the rationalism of the Chicago School until the organic revision at the beginning of the century, before the 1920s and 1930 he did not see in Europe more than the efforts of great individualists like Perret, Wagner or Poelzig.

After the Red House, claimed Bruno Zevi, one had to wait sixty years for the arrival of Le Corbusier, and another ten for Asplund and Aalto. Wright, meanwhile, built the Martin House in 1904, anticipating what would be produced in Europe only in the thirties, and having the tradition of the American house, the Richardsonian epoch and the Chicago rationalist decade behind him. Definitively, for Zevi, the modern American tradition is a real tradition, while the change that produced the birth of modern architecture in Europe led to a confusion between the terminal or pioneering character of its first figures, with the only exceptions being such masters as Le Corbusier and Mies, Gropius and Oud.

The image of a traditional and advanced America, despite occasional deviations such as the Columbian Exposition, the Rockefeller Center or the Pan Am building, made its way in Zevi over a Europe of snipers. Besides, it was the initial American tradition, particularly the buildings of Richardson, which were the most influential over two of the principal foci of architectonic innovation in Europe at the end of the 19th century: over the Dutch Berlage and over certain representatives of the English Arts and Crafts movement.

Lewis Mumford, in his *Sticks and Stones* of 1924, and Vincent Scully, in *The Shingle Style* of 1955, have sought to identify the roots of an autochthonous American architecture, to somehow write a specific history of the architecture of their country. Robert Venturi, at the end of the sixties, seemed to insist upon this road of valorizing the most genuinely American images and symbols. What Zevi did, however, was to extend the influence of the American tradition, and especially of Frank Lloyd Wright, into all of modern architecture, wherever it were to be found, and, in the same drift, to extend even farther the limits of this tradition to include the domain of the landscape. Looking backwards, he recognized the importance of Downing and above all of Frederick Law Olmsted, and looking to the future, he spoke of the possibilities of Pop Art as the generator of a new landscape. (Surely this is also the parallel result of Zevi's extending the field of architectonic space to include the urbanistic space, argued in his *Architecture in nuce*.)

The scope and expectation with which architectonic experiments were being produced in America, and the diffusion of Wright's work in Europe after 1910 remained, nevertheless, somewhat counterweighted by certain Europeans who took their experiments to America. Bruno Zevi

na a Eliel Saarinen, animado por Sullivan a raíz del Concurso del Chicago Tribune, William Lescaze y Richard Neutra como la primera oleada. La línea del primero continuará con su hijo Eero hasta Kevin Roche, una línea de europeos americanizados; Richard Neutra catalizará la aparición de una arquitectura californiana y William Lescaze construirá con un arquitecto americano, George Howe, el gran rascacielos para la Philadelphia Saving Fund Society. Este es uno de los edificios elogiados sin reservas por Bruno Zevi y su construcción, precisamente en 1929, es un significativo punto de coincidencia cronológica entre América y Europa; la Villa Savoy es de 1930 igual que la casa Tugendhat. (Uno de los juicios más penetrantes de Henry-Russell Hitchcock, con el que podría estar de acuerdo Bruno Zevi, es el de su revisión de *The International Style*, su obra con Philip Johnson tras la Exposición del MOMA de 1932; decía Hitchcock que “nuestro libro fue más importante que por lo que dijo, por el momento preciso en que lo dijo”).

En todo caso, y a pesar de que las relaciones entre americanos y europeos se hicieran más estrechas tras la emigración de los años treinta y cuarenta, produciendo situaciones como la de Charles Eames acudiendo a la escuela de artesanía y diseño industrial de Moholy-Nagy en Chicago, todavía queda una importante rama de arquitectos e historiadores americanos que no quieren saber nada de Europa ni de sus figuras. Es conocida la actitud de Wright encerrado en su coche, negándose a saludar a Walter Gropius y no parece que Hitchcock, Mumford o Philip Johnson se hayan distinguido precisamente por su simpatía hacia sus visitantes europeos. Zevi, en Estados Unidos, parece haber tenido una cierta división de opiniones, la censura sobre su nombre de algunos contrasta con la proximidad de otros, como el propio Lewis Mumford o Louis I. Kahn. La hostilidad manifiesta ha estado más al Sur, con Oscar Niemeyer, a pesar del saludo entre ambos en la inauguración de Brasilia.

Zevi siempre ve en América continuidad. Y otra de estas continuidades es la pervivencia, allí, de la enseñanza de los maestros. Incluso concluida la experiencia pedagógica de la Bauhaus, la individualidad de alguno de sus maestros se instala en las escuelas americanas, dando lugar a núcleos de enseñanza como el I.I.T. de Mies o la Harvard de Gropius. Venían a sumarse al Taliesin de Wright o a anticipar la Philadelphia de Kahn. Es significativo que Bruno Zevi, mientras descalifica la enseñanza más coral de Gropius basada en la libre elección por parte del alumno de los lenguajes



Tres focos, con una misma relación superior, pero ninguna entre sí. Italia, simbolizada en la gran cubierta, madre gestadora y protectora de estos mundos. Pero en el interior los polos de atracción, que en sí mismos marcan una trayectoria, están descontextualizados. Y la distancia que los separa se cubrirá destruyéndola; se elimina y anula el espacio, destacando únicamente los polos marcados. Por lo tanto el recorrido se convierte en un juego de la arquitectura destruida como hecho autónomo, una arquitectura que para negarse se quiere convertir en estados inmediatos del espíritu. Luces y colores que expresan alegrías y angustias, triunfos y caídas, tensión de renovación y dolor. Para esta labor se llama a un inventor del gesto, al pintor expresionista Emilio Vedova. Se consigue un ambiente totalmente móvil, donde la única orientación es la creada por manchas de colores, que matan el poder de las formas envolventes, de las paredes. Como precedentes de esta intención, según Zevi, solamente Santa Sofía, considerada por Wright como el monumento más grande del mundo; y como conclusión, el pabellón como una obra más importante en su planteamiento que en su resultado.

Three foci, with the same relation above but without any between themselves. Italy, symbolized in the great roof as the mother who feeds and protects these worlds. In the interior, though, these magnetic poles, which in themselves frame a trajectory, are decontextualized, and the distance that separates them is covered, thus destroying the trajectory. The space is eliminated and annulled, leaving only the framed poles to stand out. For this reason the route is turned into a playful theme presenting destroyed architecture as an autonomous fact, an architecture that, in order to negate itself, tries to turn into momentary spiritual states. Lights and colours express the joys and the anguish, triumphs and falls, the tension of renovation and pain. For this labour, the expressionist painter Emilio Vedova was called. A totally mobile environment was achieved, in which the only orientation is that created by stains of colour, which destroy the power of the enveloping forms and of the walls. According to Zevi, the only precedent of this intention is the Sainte Sophie, which Wright considered to be the greatest monument in the world. The conclusion of this intention was a pavilion more important for its conception than for its result.

mentioned, as the first wave, Eliel Saarinen, animated by Sullivan due to the Competition of the Chicago Tribune, William Lescaze and Richard Neutra. The former would be continued by his son Eero and later Kevin Roche, making a line of Americanized Europeans; Richard Neutra would catalyze the emergence of a Californian architecture, and William Lescaze, with the American architect George Howe, would build the giant skyscraper for the Philadelphia Saving Fund Society. This is one of the buildings that Zevi praised without reserve, and its construction in 1929 marked a significant point of chronological coincidence between America and Europe; the Villa Savoye in 1930 was the equivalent of the Tugendhat House. (One of the more penetrating judgements of Henry-Russell Hitchcock, perhaps a rare point of agreement with Bruno Zevi, was made in his revision of *The International Style*, co-authored with Philip Johnson after the MOMA Exhibition of 1932; Hitchcock said that “more than for what it said, our book was more important for when it said it.”)

At any rate, and despite the tightening of the relations between Americans and Europeans after the emigration of the thirties and forties, producing situations such as that of Charles Eames applying to Moholy-Nagy's school of industrial design and craft in Chicago, there remained an important number of American architects and historians who did not want to know anything about Europe, nor of its leading figures. Wright's attitude when enclosed in his car, refusing to greet Walter Gropius, is well known, and it does not seem that Hitchcock, Mumford or Philip Johnson ever distinguished themselves for their kindness towards their European visitors. Zevi, in the United States, seemed to be the object of divided opinions, the censure of his name by some contrasting with the proximity of others, such as Lewis Mumford himself or Louis I. Kahn. The manifest hostility occurred more in the South, with Oscar Niemeyer, despite their mutual greeting at the inauguration of Brasilia.

In America, Zevi always saw continuity. And one other of these continuities was the survival, there, of the masters as teachers. Even when the pedagogical experiment of the Bauhaus was finished, the individuality of some of its masters installed themselves in the American schools, giving rise to teaching nuclei such as the I.I.T. of Mies or Gropius' Harvard. They came to rival Wright's Taliesin or to anticipate Kahn's Philadelphia. It is important that Bruno Zevi, while

figurativos, alabe el modo de enseñar casi renacentista de Wright, Le Corbusier o Mies, cuya poética individual es la única que hace y, por tanto, la única que enseña. Y hasta la imitación directa del maestro, como es el caso de Philip Johnson con Mies van der Rohe, no puede ser más que benéfica, dice Zevi, ya que nunca incurre en un plagio vulgar. Un curioso camino de valorar a Philip Johnson quien, por cierto, y en su afán por despegarse de la estela miesiana, escribió un artículo titulado “*Whence and Whither*” (“¿De dónde y a dónde?”) en la revista *Perspecta* (1965), reivindicando el papel del tiempo en la arquitectura. Podría ser una enésima sintonía americana con los intereses de Zevi.

Y, si hablamos de enseñanza, además de las polémicas con Gropius, el reconocimiento del magisterio de Mies o el respetuoso alejamiento de Taliesin (ante el ofrecimiento de Wright, Zevi prefiere mantener la distancia del océano), hay algo más. Bruno Zevi es uno de los pocos -conozco sólo otro caso de parecidas características en este sentido, Colin Rowe- que ha presentado un sistema coherente de enseñanza de la arquitectura, y lo ha hecho precisamente en foros americanos, a pesar de que su sistema tiene que ver con las condiciones específicas de las escuelas italianas. La propuesta de Zevi es sencilla de enunciar, aunque no debe serlo tanto de llevar a la práctica: una enseñanza que parta de la pedagogía activa de los talleres de la Bauhaus, pero vitalizada por la historia. Y, para profesores e investigadores, el campo es el del estudio de la arquitectura moderna. Colin Rowe coincide con Zevi en hacer de la arquitectura moderna el objeto primero de las enseñanzas de las Escuelas y, también es con Bruno Zevi quizá el único que ha hecho entrar una cierta armadura crítica e histórica en el mundo del tablero de dibujo. Ultimamente, coincidiendo con los momentos previos a su jubilación, Colin Rowe se ha trasladado a Roma, desde su Universidad de Cornell. Tal vez esta proximidad, ahora geográfica, signifique algo. Roma ha sido, muchas veces, sede de importantes figuras americanas como Robert Venturi, que fue Premio de Roma.

Una última observación, que tiene que ver con el tiempo personal de Bruno Zevi. Un recuerdo suyo de niño, que recoge en su autobiografía, es el de la primera iglesia protestante de Roma, con su campanario asimétrico presagio de las tendencias anticlásicas de Zevi. Otro, su malestar, y sus vómitos, al alejarse de Roma; él dice que al alejarse de Borromini. Principios y finales son los tiempos preferidos de Bruno Zevi, los momentos iniciales y las decadencias, tantas veces confundidos como sucede en el expresionismo o en el propio autor de esa iglesia romana, George Edmund Street, que murió víctima de su triunfo en el concurso para las Law Courts de Londres en 1881.

Y es el final. Seguramente, todo este relato no coincide para nada con la verdadera historia de Bruno Zevi, incluso en este campo parcial de la arquitectura americana, sus fobias y sus filias, sus valoraciones y sus descalificaciones, sus personajes; faltarán muchos, sobrarán algunos. Pues, objetivo conseguido. Ahora cada uno podrá ir rápidamente a leer las obras de Zevi y sacar sus propias conclusiones. Háganlo, merece la pena.

criticizing the somewhat choral teaching of Gropius, based on the student's free choice of figurative languages, praised the almost Renaissance style of teaching of Wright, Le Corbusier or Mies: the individualist poetics implied by “who can teach is he who does”. Even the direct imitation of the master, as in the case of Philip Johnson with Mies van der Rohe, can only be beneficial, Zevi contended, since it never incurred vulgar plagiarism. This is a curious way of valorizing Philip Johnson, who, in his eagerness to detach himself from the Miesian wake, wrote an article entitled “*Whence and Whither?*” in the journal *Perspecta* (1965), in which he revindicated the role of time in architecture; this might be the “nth” American syntony with the interests of Zevi.

And, while we speak of teaching, apart from the polemics with Gropius, the recognition of Mies' brilliance, or the respectful distance from Taliesin (over Wright's offer, Zevi preferred to maintain the distance of the ocean), there is something more. Bruno Zevi is one of the few —I know of only one other case with similar characteristics in this sense, Colin Rowe— who has presented a coherent system of teaching architecture, and it was precisely in American fora that he did this, despite the fact that his systems have to do with the specific conditions of Italian schools. Zevi's methodological thesis is simple to describe, although it must not be too simple to carry out in practice: a teaching mode that starts from the active pedagogy of the Bauhaus workshops, but is vitalized by history. For professors and researchers, the field is the study of modern architecture. Colin Rowe coincides with Zevi in making modern architecture the primary subject to be taught in schools and is, again along with Bruno Zevi, perhaps the only person to have introduced a certain critical and historical armature into the world of the drawing board. Lately, prior to his retirement, Colin Rowe has moved from Cornell University to Rome. Perhaps this proximity, now geographical, holds some significance; Rome has often been the base of important American figures, such as Robert Venturi, who won the Rome Prize.

One last observation, this one related to the personal time of Bruno Zevi. A childhood memory, which he recalls in his autobiography, is that of the first Protestant church of Rome, with its asymmetrical belfry presaging the anticlassical tendencies of Zevi. Another tells of his malaise, and his vomiting, at being far from Rome; he says that they were due to being far from Borromini. Beginnings and ends are the preferred times for Bruno Zevi, the initial moments and the decadences, so often confused, as occurs in Expressionism or with the author of that Roman church himself, George Edmund Street, who died as a victim of his triumph in the Competition for the London Law Courts in 1881.

And this is the end. This story surely does not coincide at all with the true history of Bruno Zevi, even in this partial field of American architecture, his phobias and loves, his valorizations and his criticisms, his figures — many are missing, some are overdone. Mission accomplished, then. Now each person will be able to go, quickly, to read Zevi's works and draw their own conclusions. Do it, it is worth the effort.

Zevi y el vacío de Viena Zevi and the Void of Vienna

Juan Daniel Fullaondo

Afrontar, a estas alturas de la cuestión, el problema interpretativo derivado de la gran aventura historiográfica de Bruno Zevi, dentro de los restringidos límites de un artículo, es locura. Es obvio que, salvo para los necios (que son legión), nos encontramos ante un hombre, un arquitecto, un profesor, de una cultura muy densa, irisada, operando, como decía Bruce R. Powers al referirse a McLuhan, en tres niveles simultáneos: el perceptivo, el histórico y el analógico, desplegados a lo largo y lo ancho, en lo que se ha llamado sería presunción de genialidad, de un sinnúmero de facetas, no necesariamente coincidentes. (Ya he tenido algún problema en público, con algún semiculto eminente que intentaba reducir su figura a una identificación de la arquitectura con el espacio). Por ejemplo, y por decir algo: la herencia de Croce, la lingüística y el grado cero, el sentimiento hebraico, las incesantes polémicas, Giedion y los demás, la oscilación entre los polos constituidos por Viena, Venecia, Roma y Norteamérica, la arquitectura orgánica, Frank Lloyd Wright, de quien llega a ser una suerte de San Pablo de nuestros días, la herencia puro-visibilista, Wölfflin, Marangoni, el postrer capítulo de la serie que podríamos iniciar en Wickhoff y Riegl, expresionismo, manierismo contemporáneo... Vertiginoso ejercicio de desplazamiento de un mismo texto sobre diversos contextos... Frecuentemente se ha indicado que la poesía corresponde a un estado de frenesí... Cualquiera de ellos y otros más que puedan constantemente surgir, desbordaría cumplidamente los límites de un artículo. (Alicia López-Izquierdo, por ejemplo, ha elaborado un dilatado, polémico trabajo, orientándolo desde la perspectiva de un Karl Jaspers, Hölderlin y Joyce, entre otros. La relación expresionista es clara. Evidentemente el tema no queda clausurado con lo dicho. Y tampoco resulta casual la elección de Joyce por Alicia en su tesis, orientada como experimento de lenguaje...)

Ocurre que en estos días de milenio y desconcierto, donde vemos, estupefactos, proliferar con desenfado a los conversos apresurados, merodeando la arbitrariedad, trabados por su incultura, como me indica festivamente un joven, brillante arquitecto Rafael Guridi, no está de más recordar, con todas las forzadas limitaciones, la figura de quien, en mi opinión, cierra brillantemente el círculo abierto hace un siglo por Wickhoff y Riegl. Precisamente ahora, después de tanta mamarrachada, se comprueba, con dolor para muchos supongo, que en el fondo Zevi ha tenido razón casi siempre. Pensaba en ello, contemplando el brillante final del Cyrano de Depardieu y Rappenaу.

Ahora bien. De todo ese ábaco sugerido y por sugerir, ¿cuál es el motivo concreto a elegir? Son tantas las sugerencias... Voy a adoptar, ya que se ha mencionado a Riegl y a Wickhoff, arbitrariamente, una de ellas, precisamente la constituida por lo que Vintila Horia recientemente fallecido denominaba "el vacío de Viena". Intento escapar de los habituales enfoques de parvulario tan al uso. Hace unos días, en una comida con Juan Navarro Baldeweg y Jose Quetglas, hablando de Mies van der Rohe, indicaba el primero

To face, at this point and juncture of the question, and within the restricted limits of one article, the interpretative problem deriving from the great historiographical venture of Bruno Zevi, is madness. It is clear —perhaps not to obstinate and ever-legion dullards— that in Zevi we find a man, an architect and a professor of a very dense and iridescent culture, operating, as Bruce R. Powers said of McLuhan, on three levels at once: the perceptual, the historical, and the analogical, spread throughout and across what has been called a serious presumption of geniality, and one that certainly disposes of a limitless number of facets, not necessarily coinciding with each other. (I have already had a problem, in public, with some eminent dilettante who tried to reduce his meaning to an identification of architecture with space). A sample of his menu of engagements could include the legacy of Croce, linguistics and the degree zero, Hebraic sentiment, incessant polemics, Giedion and the rest, the oscillation between the poles constituted by Vienna, Venice, Rome and North America, organic architecture, Frank Lloyd Wright, of whom Zevi is a sort of Saint Paul, the legacy of pure-visibilism, Wölfflin, Marangoni, the last chapter of the series that began with Wickhoff and Riegl, expressionism, contemporary mannerism... —a veritably vertiginous exercise in the movement of one text over and through diverse contexts... It has frequently been suggested that poetry corresponds to a state of frenzy... — Any of the above themes, and still more, constantly emerging, would completely burst the limits of a single article. (Alicia López Izquierdo, for example, has written an extensive and polemical work, oriented around the perspective of Karl Jaspers, Hölderlin and Joyce, among others. The expressionist relation is clear, and the subject is hardly exhausted; nor was Alicia's choice of Joyce in her thesis arbitrary, dealing as it does with a grand linguistic experiment...)

It so happens that, in these millennial and disconcerted days, in which, stupefied, we watch the carefree proliferation of marauding hordes of arbitrary and hasty converts, united in their lack of culture (as a young, brilliant architect, Rafael Guridi, grinningly tells me), with all the limitations in force, nobody remembers the figure of who, in my opinion, brilliantly completes the circle opened a century ago by Wickhoff and Riegl. Above all now, after so much junk and folly, we can see that, in the end, Zevi has almost always been right; this must be a source of agony for many. I thought about this, while watching the brilliant ending of Depardieu and Rappenaу's *Cyrano*.

Now then. Amidst this abacus of suggestions made and still to come —which concrete motif ought we to choose? So many possibilities...— since Riegl and Wickhoff have already, if arbitrarily, been mentioned, I am going to keep to them, particularly regarding that constituted by what the recently deceased Vintila Horia called "The Void of Vienna". I hope to escape the timidly usual pieties, so hopefully overused. A few days ago, speaking of Mies Van der Rohe with Juan Navarro Baldeweg and Jose Quetglas at lunch, the former remarked that "it is necessary to rethink modernity", mentioning

Juan Daniel Fullaondo es arquitecto y fue director de la revista *Nueva Forma* y catedrático de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Su artículo "Con motivo de la visita de Kevin Roche" fue publicado en *Arquitectura*, 275-276. Actualmente prepara un libro, junto con M.T. Muñoz, sobre la crítica de arquitectura, en el que también colabora Bruno Zevi.

Juan Daniel Fullaondo is an architect, was the director of the *Nueva Forma* review and held the Professorial Chair of Design in the Architectural School of Madrid. His article "Regarding the visit of Kevin Roche" was published in *Arquitectura*, 275-76. Currently he is preparing, along with M.T. Muñoz, a book on architectural criticism, in which Bruno Zevi is also collaborating. **Translated by Christopher Emsden.**

de ellos que “había que reconsiderar la modernidad”, mencionando a Romano Guardini, como una de las bases del pensamiento de Mies. Sospecho que esto les sonará a muchos a chino-cantonés o manchú, pero las cosas son así. Intento seguir esa línea, un tanto distanciada, si se quiere, de *perestroikas* y pretendidos rigores. Pero hay demasiados extraviados.

Veamos entonces. Vinculado así Zevi, sea parcialmente, a ese “vacío de Viena”, cantado por Hermann Broch, Horia, Premio Goncourt, o Joseph Vogt, siguiendo su análisis, surge la pregunta. ¿Por qué Viena?... ¿Por qué no Nueva York o París? (aunque aquí, en relación con Zevi, habría que hacer alguna salvedad). La respuesta brillante es que “una serie de acontecimientos se concentran en el mismo espacio de su caída y le otorgan perfil de símbolo”. Tras las alusiones a Wickhoff y a Riegl, la serie de personajes que antes de Zevi han mantenido vinculaciones con su “territorio geográfico, lingüístico y espiritual”, sería interminable, Kafka, Joyce, Rilke, Loos, Wittgenstein, Karl Kraus, Hoffmannstahl, Freud, Schoenberg, (probablemente, incluso el enfoque de Alicia con Jaspers pueda inscribirse en esa lectura). Se ha dicho que la descomposición signada por el vacío de Viena, es eminentemente la de un estado de ánimo, contenidos espirituales, que actualmente parece caminar hacia su capítulo postrero. Zevi, en este sentido parece encarnar también una suerte de heroica, trágica última carga, “el último Hurra” del siglo. Desde este punto de vista voy a enunciar algo delicado, en este caso, desde el momento que sus desesperados, brillantes afanes totalizadores, tienen algo en común, en profundidad, con el fracasado intento wagneriano. Porque también en arquitectura, como es habitual, casi nadie se percata de la hondura, la gravedad, del drama de una despedida, de una neutralización decadente de los valores. Y como también se ha dicho, sólo unos pocos, Zevi entre ellos, sabían lo que iba a ocurrir, intentando dramáticamente la Transfiguración. (También resulta curioso comprobar como, bajo otros registros más elementales, el propio Giedion podría ser enfocado desde esa luz. Pero Zevi va más allá, va más lejos, con mayor hondura).

Y otra observación delicada, la oscura relación con Spengler, otro testimonio del mismo vacío. Parafraseando a Vogt, constatar, también en Zevi, la irrupción en un mundo histórico que abarca todo el planeta arquitectónico... “la violencia con que choca contra los muros de la escolástica histórica que ha abierto brechas hacia la libertad... intentando que el mito sobreviva a la catástrofe...”. Zevi, partiendo (entre otros) de ese foco, generaliza con energía increíble su prédica hacia todas las épocas, todos los lugares, como haciéndose eco del famoso verso de Hoffmannstahl, “Aquí y allá son iguales”, lo que hace señalar a Horia que el poeta “parece aludir a esa ubicuidad que permitía al poeta (al arquitecto) sentirse en su casa de Viena, como en Venecia (otro polo zeviano) o en Madrid... el manierismo madura en Praga, como la música moderna maduraría en Viena...” en la que Curtis denomina “crónica de lo milagroso”.

¿Por qué entonces la hostilidad, la reticencia, la censura constante de tanto banderillero de la cultura (son palabras de Oteiza) hacia Bruno Zevi? Una explicación de ese entusiástico rechazo, podría centrarse, recordando las palabras citadas de Vogt en el carácter inaceptable que su agudo intuicionismo tenía para la escolástica histórica y pseudo-universitaria. De nuevo los

Romano Guardini as one of the bases of Mies' thought. I suspect that this will sound Greek to many, or Chinese, but that's the way things are. I will aim to follow that line, a bit at a distance, if one will, from *perestroikas* and pretended rigour; there are so many tangents, though.

Let us see, then. Linked thus, albeit partially, to that Void of Vienna, so celebrated by Hermann Broch, Horia, the Goncourt Prize, and Joseph Vogt, Zevi, continuing his analysis, raises the question: Why Vienna? Why not New York or Paris? (even though here, at least relatively, one would have to qualify Zevi's insinuations somewhat). His brilliant response was that “a series of events transpired in the same space, thereby giving it the status of a symbol”. After the allusions to Wickhoff and Riegl, the number of people who, before Zevi, had maintained links with this “geographic, linguistic and spiritual territory”, make up an endless list: Kafka, Joyce, Rilke, Loos, Wittgenstein, Karl Kraus, Hoffmannsthal, Freud, Schoenberg (and probably even Alicia's reference, Jaspers). It has been said that the de-composition marked by the Void of Vienna is eminently that of a state of mind, of spiritual contents which, now, seem to be heading towards their final chapter. In this sense, and on the same path, Zevi also seems to incarnate a sort of heroic, tragic, final assault, the Last Hurrah of the century. From this point of view, and here I am going to say something delicate, Zevi, too, participates in that desperate, brilliant, totalizing zeal which has something deeply in common with the failed Wagnerian effort. Because in architecture, too, as is common, almost nobody is prepared for the profundity, the gravity and the drama of a farewell, of a decadent neutralization of values. As has also been said, only very few, and Zevi among them, knew what was going to happen, dramatically aiming for the Transfiguration. (It is curious to see how, under other more elemental registers, Giedion himself might be seen in this light; Zevi, though, goes beyond, further, and with greater depth.)

Another delicate observation relates to the obscure relation with Spengler, another testimony of the same Void. Paraphrasing Vogt, there is evidence even in Zevi of the irruption into a historical world of what sought to encompass the whole architectural world: “that violence which smashes into the walls of historical Scholasticism, which has opened ways towards liberty... trying to make the myth survive the catastrophe...” With incredible energy, Zevi, who among others which began from this focus, generalized his polemical harangue to cover all epochs and all places, evoking an echo of Hoffmannsthal's famous verse: “Here and there are the same.” To Horia this suggests that the poet “seems to allude to that ubiquity that permitted the poet (the architect) to feel at home in Vienna as much as in Venice (another magnetic pole for Zevi) or in Madrid... Mannerism came of age in Prague, just as modern music would mature in Vienna...”, in what Curtius called the *Chronicle of the Miraculous*.

Why then such hostility towards Zevi, such reticence, the constant censoring by so many cultural *banderilleros* (a phrase of Oteiza)? An explanation of this enthusiastic rejection could be based, recalling the abovementioned words of Vogt, on the unacceptable character that his acute intuitionism had for historical and pseudo-scholarly Scholasticism—in short, once again we note the eternally half-educated dilettantes. Another and,

semi cultos de siempre. Otra argumentación muy diversa, la abominación es pluriforme, nos la suministra Hermann Broch al sostener que moralistas y políticos han mantenido, constantemente, una actitud enfrentada al hecho estético. “Donde lo político está en pleno auge de autoridad y convivencia con lo social, lo estético es arrollado y pisado bajo los pies de la autoridad, eliminado incluso con violencia... lo ético es monótono y duro, lo político es heroico y acaparador... exclusivistas, iconoclastas...”. Hay personas que viven para imponerse. Como contrapartida, en la *Introducción a la Literatura del siglo XX*, tras señalar que lo estético induce a la ironía, la comprensión, se cita un ejemplo caro a Zevi, precisamente el de Kafka, como uno de los representantes más ilustres de esta dominación del arte sobre todos los demás valores. (Recuerdo ahora la frase de Borges, también manierista, de que a París le interesa menos el arte que la política del arte. También de eso sabemos algo. De ahí al avasallamiento de conciencias, especialmente de los más jóvenes, no hay más que un paso).

Confrontado con esos dos terrores, esas dos censuras simultáneas pero coincidentes, la pseudo-universitaria escolástica, tradicional, atolondrada, por un lado, y las primacías del poder por otro, incapaces de percibir la esencia del proceso, la existencia del drama cultural, late el agitado panorama en que se debate la prédica zeviana, intentando tenazmente escapar a ese abrazo mortal. (Hay otras formas menos dramáticas de contemplar el fenómeno. Por ejemplo, la descrita por García Enterría, sobre el juicio que hizo Fray Luis de León sobre uno de sus acusadores a quien “le tiene puestas las tachas de ser mi enemigo y ser tonto”. También esto ocurre con frecuencia).

En la misma obra citada, se evoca la figura de Trakl, poeta de la desesperación expresionista (de nuevo la asociación zeviana es obvia) con la denominada “estrofa crepuscular... versos sencillos, estremecedores... como un susurro de lo que será...” de Hoffmannstahl:

La muerte, el sueño, la vida
sin ruido la barca deriva
orillas verdeantes
húmedas bajo el sol declinante
donde apacibles beben los caballos
caballos de nadie
Sin ruido la barca deriva...

Hasta aquí, muy brevemente reseñadas, algunas ideas en torno a la relación Zevi-vacío de Viena. Aunque, ciertamente, lo vimos desde el principio, no es esta la única, ni quizás la principal apoyatura. Aunque por exigencias de espacio, debo limitarme a esa sola idea, quisiera apuntar que acaso con una oscura, temprana advertencia de ese vacío de los valores, Zevi buscará en otros lugares el remedio para estas trágicas carencias europeas. En América especialmente, determinando la definitiva ascensión de Wright hacia la cumbre del panorama internacional. Aunque este es un tema que probablemente desarrolle María Teresa Muñoz, no deja de resultar inquietante que a Frank Lloyd Wright, creador máximo, quien le ha tenido que poner en órbita suprema, haya sido precisamente un joven arquitecto italiano, exiliado en Harvard. Pionero para unos, romántico para otros, la acuñación definitiva, dígame ahora lo que se quiera, proviene de Zevi, quizás como respuesta de ultramar al crepúsculo de Hoffmannstahl. De este lado, quedarían Mendelssohn, el expresionismo (y la recurrente, relativa discontinuidad que podemos encontrar entre muchos de los proyectos y de las ideas sobre el papel y la obra realizada. Hoy en día esta sensación pervive. Pensemos por ejemplo en

abomination being many-shaped, very distinct argument is offered by Hermann Broch, who contends that moralists and politicians have always maintained an antagonistic attitude towards the aesthetic act or fact. “There where the political is at the full height of its authority and co-existence with the social, the aesthetic is trampled under the feet of authority, stifled or eliminated even with violence... The ethical is monotonous and hard, while the political promises to be heroic and expansive...” There are people for whom to live is synonymous with to command, to impose themselves on others. As a counterpart, in the *Introduction to the Literature of the 20th Century*, after noting that the aesthetic leads to irony and understanding, there is a reference to Kafka (whom Zevi held dear) as one of the most brilliant representatives of art’s domination over all other values. (I recall here the phrase of another mannerist, Borges, who remarked that he was less interested in the art of Paris than in the politics of art there. We know something of this ourselves. From there it is only a small step to the enslavement of the mind, especially the young mind.

Confronted by those two terrors, those two simultaneous but coinciding censorships —on the one hand, the traditional, thoughtless, pseudo-university Scholasticism, and on the other, the supreme primacy of those in Power, incapable of seeing the essence of the process or the very existence of the cultural drama— the pulse of an agitated panorama pounds, and the Zevian sermon is debated in a tenacious effort to escape from this mortal embrace. (There are other, less dramatic, ways to look at the phenomenon, such as the one described by García Enterría, on the judgment that Fray Luis de León passed on one of his accusers, who “has the disadvantage and flaw of being a fool as well as my enemy”. The experience is none too infrequent...)

In the same work, the figure of Trakl is invoked, the poet of expressionist desperation (once again the association with Zevi is obvious), along with the so-called “twilight strophe” of Hoffmannstahl, the “simple, shuddering verses..., like a murmur of what is to come...”:

Death, dream, life
the boat noiselessly drifting
banks turning green
humid under the declining sun
where the horses gently drink
nobody’s horses
the boat noiselessly drifting...

Presented so far have been some very briefly sketched ideas regarding the relation between Zevi and the Void of Vienna. Nonetheless, although we have seen it from the beginning, this is not the only, nor perhaps the principal appoggiatura. Even though reasons of space oblige me to limit myself to that single idea, I would like to indicate that, perhaps with an obscure and early awareness of that void of values, Zevi searched in other places for the remedy to these tragic European deficiencies. This he did especially in America, bringing about the definitive ascent of Wright to the summit of the international scene. This theme will probably be addressed by María Teresa Muñoz, for it is quite disturbing that, in order for that superb creator, Frank Lloyd Wright, to be put into his supreme orbit, a young Italian architect in exile at Harvard should have been necessary. A pioneer for some, for others a romantic, the definitive figure, whatever can be said today it remains certain that Wright comes from Zevi, perhaps as an overseas response to the twilight of Hoffmannsthal. On this side of the ocean, there would be Mendelssohn,

Rem Koolhaas...) Gaudí, Aalto incluso, las fisiones semánticas de Domenech y Muntaner. (A propósito, una hipótesis, una sugerencia: ¿podría relacionarse la fisión semántica de Levi Strauss con la *Tétrade* de McLuhan?).

Del otro, la enunciación orgánica de Wright quizás abstraída del vacío vienés. Zevi, en ese terreno, parece que opera entre Europa y América, similarmente a la dicotomía enunciada por McLuhan, canadiense, entre los dos lóbulos cerebrales, derecho e izquierdo, acústico uno y visual el otro, elaborando una nueva "*Tétrade*" en torno a Wright. (Hace muchos años, en 1968 concretamente, Paul Virilio me decía en París que el mensaje de McLuhan iba a resultar mucho más permanente que el de Marcuse, entonces en plena algarabía. Parece que el tiempo le ha dado la razón. ¿Qué nos queda ahora de Herbert Marcuse?).

Esta constituía otra ulterior, enésima explicación de sus dificultades ante el aparato secuencial-universitario. Un ejemplo muy claro. Contrastar la óptica de Frankl, en su intento de traspaso de las categorías de Wölfflin hacia la arquitectura, con *Arquitectura e Historiografía* de Zevi. De nuevo la escolástica (o falsa escolástica) frente al enérgico intuicionismo zeviano, macLuha-

expressionism (and the recurring and relative discontinuity that we can often detect between the designs and ideas on paper and the work eventually realized —this sensation endures today, if we think, for example, of Rem Koolhaas...), Gaudí, even Aalto, and the semantic fissions of Domenech and Muntaner... (By the way, a hypothesis, a suggestion: might the semantic fission of Lévi-Strauss be related to McLuhan's *Tetrad*?).

From the other side of the waters came the organic enunciation of Wright, perhaps abstracted from the Viennese void. In that terrain, Zevi seemed to operate between Europe and America analogously to how that Canadian, McLuhan, articulated the dichotomy between the two cerebral

lobes, the right and the left, one acoustic and the other visual; Zevi, in a sense, elaborated a new "Tetrad" focussing on Wright. (Many years ago, in 1968, Paul Virilio told me in Paris that McLuhan's message would be much more permanent than that of Marcuse, who was clamouring loudly at the time. It seems that time has proved him right, for what is left of Herbert Marcuse?).

This would constitute yet another explanation for Zevi's difficulties with the sequential apparatus built into the university.

Biblioteca "Luigi Einaudi", Dogliani. En colaboración con el estudio A/Z, y Nello Renacco, Ruggero Altavilla y Michele Pagano. Alzado lateral. Esta obra se concibe como prototipo de biblioteca popular, y su principal interés radica, según el crítico, en ser ejemplo del grado en que un programa integrado es capaz de informar y vitalizar la intervención arquitectónica. Obra como síntesis de centro democrático, de irradiación de la cultura, creada para servir a la comunidad facilitándole el acceso directo a la lectura. Criterios primarios: la simplicidad y la funcionalidad, que hacen posible una estructura metálica prefabricada en su totalidad.

The "Luigi Einaudi" library in Dogliani. Collaborators: the A/Z team, and Nello Renacco, Ruggero Altavilla and Michele Pagano. Side elevation. This work was conceived as the prototype of a public library, and, according to the critic, its principal interest lies in its being an example of the degree to which an integrated program is capable of informing and vitalizing an architectonic intervention. The work is like a synthesis of a democratic center, of the irradiation of culture, created to serve the community, providing its members with direct access to reading materials. Primary criteria: simplicity and functionality, which make an entirely prefabricated metal structure possible.



niano, si se quiere. (Resulta sugerente la relación con MacLuhan hombre, lo que es habitualmente omitido, “religioso”, digamos. Zevi insiste mucho en la dimensión laica de sus proposiciones pero la energía desplegada en torno al sentimiento hebraico hace meditar y surge el recuerdo sobre la célebre enunciación de que la cultura trae aparejada la religiosidad, mientras que la civilización, estado posterior, epigonal, la irreligiosidad. Quizás a Zevi le corresponda la sentencia de Montaigne: “*Je suis même la matière de mes livres*”).

Debo terminar. Ya no queda tiempo para nada. Insisto, ante la densidad real de un panorama aparentemente tan nítido, mucha gente se queda desarbolada, anclada en su único lóbulo, en el mejor de los casos, como el célebre picador de la última Feria de Sevilla que, descabalgado, apareció a horcajadas de los lomos del toro, pero al revés, con sombrero puesto, eso sí, pero mirando hacia el rabo del toro. Símbolo perfecto de esta época nocturna de la Historia. Pero ¡viva el carnaval y la puerilidad!

En fin, volviendo a Viena y su vacío, dejándonos de necios y tonterías, vuelvo a recordar a Wickhoff y sus análisis sobre el tardo-romano y la narración continua ¿Era el tardo-romano un período decadente? ¿lo es el momento actual? ¿Vivimos un período “entre los estilos”, como en Aquisgrán o las iglesias asturianas? ¿Otros enésimos “tiempos revueltos”? Richard Ellmann inicia su biografía de Wilde con una curiosa cita: “El alma nace vieja pero se hace joven. Esta es la comedia de la vida. El cuerpo nace joven y se hace viejo. Esta es la tragedia de la vida”. ¿Cuál es el cuerpo y cuál es el alma de la tragedia moderna arquitectónica? Bruno Zevi, partiendo desde el vacío vienés, sus Trakl, Wickhoff, Riegl, Kafka, Schoenberg... ha intentado responder, osando pensar por cuenta propia, desplazándose hacia el lóbulo americano de Wright. Ha sido el primero y el último en clausurar, tomando, a veces, acentos de profeta bíblico, como he señalado, esta trágica peripecia interpretativa, de Viena a Taliesin, pasando por... El fin, quizás, de la aventura. La ruleta parece estar a punto de detenerse. Hay algo de gran jugador en Zevi, poniendo su vida al tablero, “todo al cinco”, entendiendo el cinco, como el mensaje arquitectónico más energético y definido que se ha dado desde la Segunda Guerra Mundial hasta este crepúsculo milenarista, el vertiginoso silencio borgiano, otro enésimo laberinto.

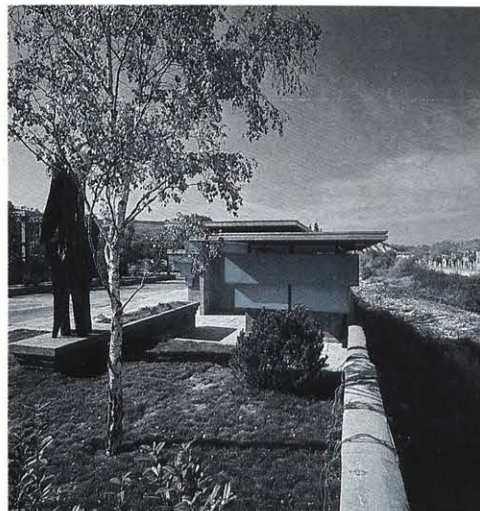
A clear example: contrast the optics of Frankl, in his effort to go beyond Wölfflin's architectural categories, with Zevi's *Architecture and Historiography* —the same conflict once again, between the scholastic (or falsely scholastic) and Zevi's McLuhan-esque and energetic intuitionism. (The relation to McLuhan is suggestive. McLuhan was, let us say, a “religious” man, a fact generally overlooked. Zevi insisted strongly on the lay dimension of his propositions, but the energy displayed in *Hebrew Sentiment* makes one pause and wonder, making one recall the famous statement that Culture always comes with religiosity in tow, while Civilization, a later and epigonal state, brings with it irreligiosity. Perhaps Zevi is particularly well-suited to the sentence written by Montaigne: “*Je suis même la matière de mes livres*.”)

There is no more time for anything; I must conclude. I insist, in front

of the very real density of a panorama that appears so clear and neat, that many people remain askew, unmasted, and —in the best of cases— anchored to only one cerebral lobe, like the famous *picador* in the last Feria of Seville who, thrown from his horse, landed astride the back of the bull, but the wrong way round —with his hat on, yes, but facing the tail of the bull: a perfect symbol for this nocturnal moment of History. Still —long live the Carnival, and puerility, too...! Returning, to conclude, to Vienna and its Void, and leaving ignorami and foolishness behind, I turn again to Wickhoff and his analyses of the late Roman and stream of consciousness. Was the late Roman a time of decadence? Is our current age? Are we living in a period “between styles”, as in Aachen or the Asturian churches, or any other of the countless “scrambled times”? In his biography of Wilde, Richard Ellmann begins with a curious quotation: “The soul is born old but grows young. That is life's comedy. The body is born young but becomes old. That is life's tragedy.” What is the body and what is the soul of the modern architectural tragedy? Bruno Zevi, starting from the Viennese Void, with its Trakl, Wickhoff, Riegl, Kafka, Schoenberg... has sought to give an answer, daring to think on his own, and displacing himself towards the American lobe of Wright. Occasionally adopting the tone, as I have noted, of an Old Testament prophet, Zevi has been the first and the last to close this tragic interpretative peripeteia, from Vienna to Taliesin, and passing through... The end, perhaps, of the adventure. The roulette wheel is slowing, it seems, and is about to stop. There is something of the grand player in Zevi, putting his life at stake on the table —“Everything on five”, he says, understanding five as the most energetic and defined architectural message since World War II and up to this millennial twilight, the vertiginous silence of Borges, yet another labyrinth.

Alzado de inspiración claramente wrightiana. Giulio Einaudi hace a los arquitectos las siguientes peticiones: 1ª, Crear una biblioteca conceptualmente democrática, es decir, abierta al público en su organización y en su configuración. 2ª, Que sea el estudio para un prototipo, viable económicamente para una rápida propagación. 3ª, Que resulte encajada en el ambiente, parte viva del país, que acerque la cultura al pueblo desde la arquitectura. 4ª, Contar con la preparación minuciosa y a fondo del catálogo de las obras. Fruto de estas demandas, la obra ilustrada. Fácilmente se comprende que los intereses de cliente y arquitecto convergen en la misma dirección, evidenciándose esto en el resultado de la obra.

Elevation clearly inspired by Wright. Giulio Einaudi made the following requests to the architects: 1- Create a library that is democratic in concept, that is, open to the public in both its organization and its configuration. 2- The study should be an economically viable prototype, allowing for rapid propagation. 3- The building should be integrated in the environment, a living part of the country, that brings culture to the people through architecture. 4- Rely on the detailed and deep preparation of the Catalogue of works. The fruit of these demands is the work shown. It is easy to see that the interests of both the client and the architect converged substantially, as the finished work evinces.



Arquitectos marginados Marginalized Architects

Bruno Zevi

Ebrio de música, me he visto frecuentemente atraído por la noticia de que cierta composición, del 600 o del 800, era ejecutada por primera vez. He ido al auditorio preguntándome el motivo de un olvido tan persistente. Al final del concierto siempre he comprendido la razón: esa obra había sido archivada porque no tenía ningún valor. El “descubrimiento” era sólo fruto de las acrobacias intelectuales de otros.

No caeré entonces en la trampa que puede suponer el improvisar arquitectos desconocidos. Si son de verdad desconocidos, no puedo ni siquiera hablar de ellos. Si les recordara como relevantes, habría hablado ya de ellos en cualquier libro o en la revista. Por lo tanto, no tengo ninguna revelación que hacer, sólo llamadas. ¿Cuántas?, 3782, pero me limito a $3+2+1000$.

Tres figuras bien advertidas por los especialistas, pero no asimiladas profundamente por los críticos, e ignoradas por los profesionales. Son Frank Furness, Rudolph Michael Schindler y Theo Van Doesburg.

Maestro de Louis Henri Sullivan, Furness caracteriza con sus construcciones el tejido urbano de Filadelfia. Incorpora y exalta el eclecticism, contesta al lenguaje académico con irrupciones gramaticales y sintaxis groseras, agresivas, sanguinarias, exentas de cualquier acento vernáculo. Blasfemias arquitectónicas, anatemas, maldiciones.

Que yo sepa, no se da una cosa similar en todo el continente de los Estados Unidos. Y tampoco en Asia o en Africa. ¿Pero cuántos arquitectos jóvenes adultos o ancianos, tienen la marca de su inspiración? No he encontrado ni siquiera uno. ¿Y por qué?

Yo le doy esta explicación: Furness es un ecléctico. Pero su eclecticism es un acto constante de valor, de eversión; mientras que, en general, el eclecticism es producto de la cobardía, de la evasión, de la confusión, de la vergüenza. Por eso ha sucedido que los arquitectos creativos, anti-eclécticos, no podían captar su mensaje. Tras el fango y el mal olor dejados por el *post-modern*, ¿queremos volver a mirar a Frank Furness?

R.M. Schindler, austríaco-americano: objeto de estudios, ensayos y libros, se conoce todo de su producción, menos su significado. Contraprueba: existen decenas de discípulos de Richard Neutra, un maestro probablemente muy inferior a Schindler que, de hecho, no tiene discípulos.

¿Por qué tal olvido? No es fácil individuar esta razón. Neutra es un mendelsohniano sin ser expresionista; en cada encargo, intenta recordar a F. Ll. Wright, pero no lo consigue ni siquiera en mínimo grado. Schindler en cambio provoca el terremoto del cubismo originario, lo rompe con Wright, y vive esta compleja ecuación de manera inquieta, turbulenta, intolerante. Quizás no es el único en completar esta operación; pero no recuerdo ninguno que lo haya hecho con tal inspiración.

Los pilares son dos, como es sabido: Wright - Le Corbusier. El desafío está en investir a Le Corbusier con los vacíos espaciales de Wright. Y esto lo recoge el mismo Le Corbusier en la capilla de Ronchamp y en el pabellón

A musical drunkard, I have frequently been attracted to the announcement that some composition, one of some author's 600 or 800 works, is to be performed for the first time. I go to the auditorium asking myself the reason for such a persistent oblivion, and I always understand the reason by the end of the concert: the work had been in such dark storage because it did not have any value. The “discovery” was only the fruit of the intellectual acrobats of others.

I will not, then, fall into the possible trap of “introducing” unknown architects. If they were really unknown, I could hardly talk of them. If I recall that they were relevant, I would already have written of them in a book or in the journal. So, I do not have any revelations to make here, only calls. How many? 3782, but I will limit myself to $3+2+1000$.

Three figures, well known to specialists, but not very deeply assimilated by critics, and ignored by professionals: Frank Furness, Rudolph Michael Schindler, and Theo Van Doesburg.

The teacher of Louis Henri Sullivan, Furness characterized the urban fabric of Philadelphia with his constructions. He incorporated and exalted eclecticism, and responded to academic language with grammatical irruptions and rough, aggressive, bloody syntaxes, void of any vernacular accent. Architectonic blasphemies, anathemas, curses: such were his staples.

As far as I know, there is nothing similar in the rest of the United States, nor in Asia, nor in Africa. Yet how many architects, young, adult, or older, bear the mark of his inspiration? I have not found even a single one —why?

This is my explanation: Furness was an eclectic, but his eclecticism was a constant act of valour, of brave desolation, while in general eclecticism is the product of cowardliness, of evasion, of confusion and shame. For this reason, creative and anti-eclectic architects have not been able to grasp or harness his message. After all the mire and bad odour left by the postmodern, —do we really want to look at Frank Furness again?

R. M. Schindler, an Austrian-American: the subject of studies, essays and books; all of his work is known, except for its meaning. Counterproof: there are dozens of disciples of Richard Neutra, probably a master quite inferior to Schindler who, as it turns out, has no disciples.

Why such neglect? It is not easy to specify the reason. Neutra was a Mendelsohnian without being an expressionist; with every commission he strived to recall Frank Lloyd Wright, but even the most minimal degree of success in this regard has proved elusive. Schindler, in contrast, unleashed an earthquake of originary cubism, broke with Wright and lived this complex equation out in a disturbed, turbulent and intolerant way. Perhaps he is not alone in having completed this operation, but I cannot think of anyone to have done it with such inspiration.

There are, as is known, two pillars: Wright and Le Corbusier. The rivalry lies in the attribution to Le Corbusier of the filling of Wright's spatial voids, something Le Corbusier did himself in the Ronchamps chapel and in

Philips de Bruselas. Son extraordinarios monumentos informales, no expresionistas, no wrightianos. Schindler ha indicado una vía diversa, libre de lo informal. Y espera obtener una reverberación en la lingüística arquitectónica.

El tercer personaje es decididamente más incisivo y provocador. Sobre Theo Van Doesburg, el grupo De Stijl, el neoplasticismo, han aparecido numerosos libros y ensayos; el interés no disminuye con el paso del tiempo. Pero sus reflejos en la arquitectura son escasos y vagos. Mecanismos de nudos angulares, balcones y terrazas en un no parar, pequeños pabellones de exposiciones, casetas en el mar con separaciones bidimensionales, casitas en la montaña que registran la poética de los volúmenes de cajas negados, descompuestos, reducidos después a lajas reensambladas de tal forma que no se reconstruye una forma cúbica compacta. Pero el pensamiento de Van Doesburg trasciende los mecanismos compositivos y llega al corazón de las cuestiones arquitectónicas.

Función y forma: dilema vacío, insensato, absurdo. ¿La forma sigue a la función? Y ¿quién inventa la función, es decir el programa edilicio?

¿Quizás la sociedad, el cliente? ¡No, hombre!, conocen solamente las funciones obsoletas, consolidadas, anacrónicas. ¿Cómo se expresan las funciones formales si no es a través de un lenguaje formal que no es capaz de asimilar? Por lo tanto, ¿viene primero el lenguaje que la función?, ¿es el lenguaje el que sigue a la forma?

Los principios enunciados en 1925 y reelaborados en una conferencia en 1930 en Madrid son fundamentales, inalienables e insustituibles; pero están prácticamente marginados y olvidados por la cultura arquitectónica actual. Me voy a referir a algunos de ellos, con breves comentarios:

I. "La forma. El arquitecto moderno en vez de partir de una forma *a priori*, afronta *ex-novo*, para cada tema, el compromiso proyectual. La forma es *a posteriori*". De palabra, el consenso es unánime: no hay arquitecto, no hay profesor de proyectos arquitectónicos que no comparta esta tesis. Todos la aplauden y la ponen como meta. Pero se propaga el formalismo, la forma *a priori*, la indiscriminada mezcla de formas *a priori*.

II. "Los elementos. La nueva arquitectura se desarrolla motivada por los elementos constructivos: luz, función, materiales, volúmenes, tiempo, espacio, color. Estos elementos son, al mismo tiempo, creativos". Los elementos del viejo discurso académico (columna, pilastra, cubierta, puerta, ventana, etc.) han desaparecido. Naturalmente, el orden de los elementos es discutible; podría ser espacio-tiempo, volumen, función, luz, materiales, color.

IV. "Lo informe. La nueva arquitectura es informe, no acepta moldes preestablecidos en los que volcar los espacios funcionales, no reconoce tipos inmutables. La división y subdivisión de los espacios internos y externos actúan mediante planos que no tienen una forma individual. Por eso, estos



Vista del interior de la biblioteca. El libro en esta obra es el verdadero protagonista. Libros que se han de ver desde dentro y desde fuera, como Zevi dice, un edificio que incite a una *promenade*, de noche y de día, entre aquellos últimos libros salidos a la calle y disponibles para todos. Como siempre, para el crítico, la arquitectura como recorrido, recorrido aquí abierto y accesible, desde el ámbito físico y el metafórico, recorrido en la cultura. Espacio que sea propicio para leer, hablar y escuchar. Sala ambivalente, de lectura y conferencias. Las estanterías como elementos móviles, que además de contenedores, configuran espacios varios en su mutabilidad.

View of the interior of the library. In this work, the real protagonist is the book. These books have to be seen both from the inside and the outside, as Zevi says, so the building ought to incite a *promenade*, night and day, between the latest book, available to everyone. As always, for this critic, there is an evident route, open and accessible from both the physical and metaphorical levels, a route through culture. A propitious space for reading, talking and listening. A hall suited for reading and for lectures. The bookshelves are mobile elements and, apart from being the necessary containers, organize various spaces through their mutability.

the Philips pavilion in Brussels. These are extraordinary informal monuments, neither expressionist nor "Wrightist". Schindler showed a third way, free from the informal, and hoped to evoke an echo in architectural linguistics.

The third persona is decidedly more incisive and provocative. Numerous books and articles have appeared on Theo Van Doesburg, the "De Stijl" group and neo-plasticism; interest has not waned over time. Yet there are few reflections of his activity in architecture, and those few are vague. Mechanisms of angular nodes, endless balconies and terraces, small exhibition pavilions, beach houses with bi-dimensional separations, country cabins with intersecting roofs, mountain houses which can be scanned by the poetics of decomposed and negated boxes, reduced later to re-assembled slabs in such a way that a compact cubic form is not rebuilt. Yet Van Doesburg's thought transcends such compositional mechanisms, going to the heart of architectonic questions.

Function and form: insensate, vacuous, absurd dilemma. Does form follow function? Then who invented the function, or, in other words, the building program?

Perhaps society, or the client? No sir — they only know obsolete, already consolidated, anachronous functions. How are formal functions expressed if not by a formal language that is impossible to assimilate? Does language then come before function? Is it the language that follows the form?

The principles enunciated in 1925 and reelaborated in a conference in Madrid in 1930 are fundamental, inalienable, and irreplaceable. Yet they are effectively marginalized and practically forgotten by contemporary architectural culture. I will refer only to some of them, with brief adumbrations.

I. "Form. The modern architect, instead of starting with an *a priori* form, confronts anew, for each theme, the design commitment. Form is *a posteriori*. On first hearing, the consensus is universal: there is no architect nor architectural design professor who does not share this thesis. All applaud it, all see it as a goal. Nonetheless, what is propagated is formalism, the *a priori* form, the indiscriminate jumble of *a priori* forms.

II. "Elements. The new architecture develops by the cause of construction elements: light, function, materials, volumes, time, space, colour. At the same time, these elements are creative." The elements of the old academic discourse (column, pilaster, roof, door, window, etc.) have disappeared. Naturally, the order of the elements is arguable; it could be space-time, volume, function, light, materials, colour.

IV. "Shapelessness. The new architecture is shapeless, rejecting pre-established moulds for its functional spaces; it does not recognize changeless typologies. The division and sub-division of internal and

Estación Central de Nápoles. En colaboración, entre otros, con Pier Luigi Nervi, Luigi Piccinato, Giuseppe Vaccaro y Ugo Viale. Fruto de tres proyectos premiados ex aequo en el concurso de 1955, Zevi dice haber intervenido poco en el resultado final, aunque sí en su concepción. La intención original se puede todavía vislumbrar: no es un edificio construido, sino una plaza cubierta que permite un intercambio fluido entre los trenes y la ciudad. Tres gestos lo consiguen: 1º, no hay división alguna entre el ingreso y la zona de los trenes; 2º, no existen puertas, ya que no es un edificio, sino un elemento de la ciudad; 3º, se concibe como un soportal, un gran soportal, un recorrido cubierto como concepto que se prolonga en la ciudad. El logro para Zevi de esta obra, es ser un eslabón más, junto con las estaciones de Florencia y Roma, de la batalla contra la monumentalidad y el derroche típicos de la construcción pública italiana.

Naples Central Station. Collaborators: Pier Luigi Nervi, Luigi Piccinato, Giuseppe Vaccaro, Ugo Viale and others.

The fruit of three projects which won ex-aequo awards in the 1955 competition, Zevi claims to have intervened very little in the final result, although substantially in its conception. The originary intent can still be detected; it is not a building so much as a covered plaza that allows for a fluid interchange between the city trains. Three features achieve this condition: 1º, there is no division whatsoever between the entrance and the actual area of the trains. 2º, there are no doors, since it is not a building but rather an element of the city. 3º, It is conceived as an arcade, a large arcade, a covered route which, as a concept, is extended into the city. For Zevi, the achievement of this work is its participation, along with the stations of Florence and Rome, in the battle against monumentality and the typical squanderings of Italian public works.



planos se pueden extender al infinito, desde cada parte y sin interrupciones: No a la tipología. No a las estampas. No a la división y a la subdivisión estática de los espacios. No a la individualidad de los elementos divisorios. En otros términos, no a la proporción, el pseudoconcepto más reverenciado y exaltado, el más insensato y absurdo del bagaje académico.

vi. "Lo monumental. La nueva arquitectura, además de monumental, es más bien una arquitectura en transformación, ligera y transparente. Ha disociado la idea 'monumental' de "grande" y "pequeño". Miremos en torno. Vivimos entre monumentos: ridículos, grotescos, sin respiración, veleidosos, un panorama nauseabundo. Son monumentales incluso las perreras.

vii. "El hueco. La nueva arquitectura no reconoce componentes pasivas: ha vencido el hueco. La ventana no es ya más un agujero en el muro". Digámoslo claramente: para encontrar una ventana que no sea un hueco en el muro, se necesita andar durante kilómetros, quizás durante decenas de kilómetros.

viii. La planta. La nueva arquitectura ha destruido el muro suprimiendo el dualismo entre lo interno y lo externo. Emerge una planta nueva, una planta abierta, totalmente distinta de aquella del clasicismo, ya que los espacios internos y externos se compenetran". Cfr Aldo Rossi, Ricardo Bofill, Michael Graves & company, mas no en pocas ocasiones otros, desde James Stirling hasta I.M. Pei y Cesar Pelli.

xii. "Aspecto estático. La nueva arquitectura es anticlásica, sus varios espacios no están

external spaces operates through planes which do not have an individual form. As a result, these planes can be infinitely extended, from each part and without any interruptions. No to typology, No to stamps; No to the static division and subdivision of spaces. No to the individuality of dividing elements; in other words, No to proportion —the most senseless and absurd of all the academic baggage.

vi. "The monumental. The new architecture, apart from being monumental, is rather an architecture in transformation, light and transparent." The idea of "monument" is no longer associated with "big" and "small". Look around, we live among monuments: ridiculous, grotesque, suffocating, whimsical..., a nauseating panorama. Even doghouses are monumental.

vii. "The bay. The new architecture does not recognize passive components: it has triumphed over the bay. The window is no longer more than a hole in the wall." Let us put this more clearly: to find a window which is not a hole in the wall, one would have to walk for miles, perhaps dozens of miles.

viii. "The ground plan. The new architecture has destroyed the wall, suppressing the dualism between the internal and the external. A new floor plan emerges, an open floor, totally distinct from that of classicism; now internal and external spaces interpenetrate." Think of Aldo Rossi, Ricardo Bofill, Michael Graves & company, and others, often enough, as well, from James Stirling to I.M. Pei and Cesar Pelli.

Proyecto para el puente Garibaldi de Roma. En colaboración con Carlo Cestelli Guidi, Antonio Di Carlo, James Ferris, Domenico Gentiloni Silferj y Myron Goldsmith. Diseño de vanguardia, concebido sin embargo como diálogo entre el antiguo puente y la ciudad. La cadencia romana viene dada por el peso figurativo de los "vanos" encuadrados por los elementos estructurales: serán los espacios los que determinen la "solidez" del puente, como sucede en los ejemplos antiguos. Como dice el crítico, al preferir la ejecución del puente actual, de escaso interés, a esta valiente solución, se pierde la oportunidad de verificar, en el centro de Roma, un gesto moderno y de calidad, tan escasos en la ciudad.

Project for the Garibaldi de Roma bridge. Collaborators: Carlo Cestelli Guidi, Antonio Di Carlo, James Ferris, Domenico Gentiloni Silferj and Myron Goldsmith. An avant-garde design, it is nonetheless conceived as a dialogue between the old bridge and the city. The Roman cadence is implicitly given in the "vaults", bound around by the structural elements: these are the spaces that determine the "solidity" of the bridge, just as occurs with the old examples. As the critic says, in preferring the construction of the present bridge, of little interest, over this valiant solution, the opportunity was lost to establish a modern gesture in the center of Rome, and one of quality as well, scarce enough in the city.



comprimidos en un cubo cerrado. Las distintas células espaciales se desarrollan en sentido excéntrico, desde el centro hasta la periferia del cubo. La casa moderna dará así la impresión de estar liberada, suspendida en el aire, hostil a la gravitación natural". ¿Cuántas "casas modernas" existen, después de Falling Water?

XIII. "Simetría y repetición. La nueva arquitectura ha suprimido la monotonía iterativa, y ha destruido la igualdad de las dos mitades, la simetría". La nueva arquitectura no distingue un "delante" del "detrás", la "derecha" de la "izquierda" y, si es posible, ni siquiera lo "en lo alto" de "en lo bajo". Se podría ironizar: como si nada hubiera sido dicho.

La revista *La architettura, cronache e storia* rechaza sistemáticamente publicar edificios simétricos. Devuelve los dibujos y las fotografías a sus autores, con una nota telegráfica: "Tristes y abatidos, pero no tienen cabida porque son simétricos". Respuesta: ¿porqué? Todavía existe gente que no comprende el porqué.

Y volvamos a los otros dos marginados, para los que son suficientes pocas palabras.

Son William Morris y Adolf Loos, figuras notabilísimas ambas. La descomposición del aparato gramatical y sintáctico del clasicismo constituye la contribución esencial del padre de la arquitectura moderna, William Morris. Si, separado por una distancia de decenios, Theo Van Doesburg podrá elaborar un lenguaje opuesto a aquel classicista, esto depende del hecho de que los dogmas y los becerros de oro classicistas han sido desmentidos y destruidos por Morris. Estoy convencido de que todo arquitecto moderno auténtico tiene que borrar todo cuanto sabe o cree que sabe, para rehacerse cada día, desde las 7 3/4 hasta las 8 de la mañana, a lo que Roland Barthes llamaba el "grado cero" de la escritura, en el caso de la escritura arquitectónica, al principio de la "lista de los contenidos y de las funciones", sin síntesis *a priori* o *a posteriori*. Es decir, a la inspiración de William Morris.

Adolf Loos es un personaje que provoca miedo. Se intenta por eso domesticarlo corrompiendo su imagen. ¿Puritano? ¡Que va! Ha utilizado columnas, y una columna gigantesca para Chicago. ¿Ornamento es delito? Un *slogan* contradicho por variadas decoraciones. En resumen, la soledad de Loos se presenta como insoportable y por ello viene censurada. Los mediocres detestan a los héroes que, por otro lado, no están más de moda. Según el imperante, aburridísimo y pendular fenómeno crítico (ensuciar y revalorizar), Loos, después de haber sido tan ensuciado, augura una recuperación.

En fin, los miles de constructores anónimos de las cavernas, de las instalaciones prehistóricas, medievales, barrocas, decimonónicas. Todo está por descubrir. Pero no quiero insistir sobre la "arquitectura sin arquitectos" porque ha suscitado demasiada demagogia. Apuesto, en primer lugar, por una estructura orgánica, democrática, producida por arquitectos.

XII. "Static aspect. The new architecture is anti-classical, its various spaces not being compressed into one closed cube. The distinct spatial cells unwind in an ex-centric way, from the center to the periphery of the cube. The modern house will thus give the impression of being liberated, suspended in the air, hostile to natural gravity." After Falling Water, how many "modern houses" are there?"

XIII. Symmetry and repetition. The new architecture has finished with iterative monotony, and has destroyed the equality of two halves, alias symmetry." Architecture does not draw a distinction between "before" and "behind", the "right" and the "left" and, if possible, not even between "high" and "low". This could be ironized: as if nothing were to have been said.

The journal *La architettura, cronache e storia* systematically refuses to publish symmetrical buildings. Drawings and photographs are returned to their authors with a telegraphic note: "Sadly and abjectly, we must report that there was no room for them as they are symmetrical." The reaction? —why? There are still people who do not understand why.

Let us go back, then, to the two other marginals, for whom a few words will suffice: William Morris and Adolf Loos, both of them distinguished figures. The decomposition of the grammatical and syntactical apparatus of classicism constitutes the essential contribution of William Morris, the father of modern architecture. If, separated by numerous decades, Theo Van Doesburg was able to elaborate a language opposed to the classicist one, this was due to the fact that the classicist dogmas and golden calfs had been exposed and destroyed by Morris. I am convinced that any authentical modern architect must erase everything that he or she knows or believes to know, in order, from 7:45 to 8:00 every morning of every day, to be remade in the manner of what Roland Barthes called *writing degree zero*, in the case of architectonic writing, and after the model of the "list of contents and functions", without either *a priori* or *a posteriori* syntheses; in short, to fashion themselves around the inspiration of William Morris.

Adolf Loos is a terrifying figure, for which reason there have been efforts to domesticate him, each contributing to the corruption of his image. A Puritan? Hardly —he has used columns, including a gigantic one for Chicago. Ornament is a crime? —a slogan contradicted by numerous decorations. In short, Loos' solitude appears intolerable and so is censured. Heroes are detested by the mediocre, and anyway, heroes are no longer in fashion. According to the prevailing and boring pendulum of criticism —dishonour, then re-acclaim— Loos, after having been so dishonoured, augurs well for a recuperation.

The thousands of anonymous builders of the caves, of the prehistoric, medieval, baroque, and 19th century fixtures... everything awaits discovery. I do not want to insist on "architecture without architects" —this has convoked too much demagoguery already— but instead, my first call is for an organic and democratic architecture, produced by architects.

[Relatos Espaciales]

Michel de Certeau

De Arts de Faire, París, 1974. Hasta su muerte en 1986, Michel de Certeau, historiador y psicoanalista, fue director de estudios en la École des Hautes Études en Sciences Sociales en París. Traducido por Christopher Emsden.

“La narración creó a la humanidad.”

Pierre Janet, *L'Évolution de la mémoire et la notion de temps*. 1928

En la Atenas actual, los vehículos de transporte público se llaman *metaphorai*. Para ir al trabajo o volver a casa, hay que coger una “metáfora” —o sea, un autobús o un tren. Los relatos también podrían asumir este noble nombre: todos los días, atraviesan lugares y los organizan, los seleccionan y los enlazan; forman frases e itinerarios de ellos. Los relatos son trayectos espaciales. (...)

Cada historia es un relato de viajes —una práctica espacial.(...)

“Espacios” y “lugares”

Para empezar, voy a hacer una distinción entre espacio (*espace*) y lugar (*lieu*) que delimite todo un campo. Un lugar (*lieu*) es el orden (de cualquier tipo) de acuerdo al cual unos elementos se distribuyen en relaciones de co-existencia. Así se excluye la posibilidad de que dos cosas ocupen el mismo sitio (*place*). La ley de lo “propio” rige en el lugar: los elementos considerados se encuentran uno *al lado* del otro, cada uno colocado en su “propio” sitio diferenciado, un sitio definido por él. Un lugar, pues, es una configuración instantánea de posiciones. Ello supone una cierta estabilidad.

Un *espacio* es lo que existe cuando se tienen en cuenta vectores direccionales, velocidades, y variables del tiempo. El espacio se compone de las intersecciones de unos elementos móviles. De algún modo, se activa por el conjunto de movimientos desplegados en su interior. El espacio surge como el efecto producido por las operaciones que le orientan, le sitúan, le imbrican en el tiempo y que le llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictivos o proximidades contractuales. En esta perspectiva, el espacio es, en relación al lugar, como la palabra cuando se pronuncia, es decir, cuando se halla en la plena ambigüedad de una realización, transformado en un término que depende de muchas convenciones distintas, ubicado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones ocasionadas por contextos sucesivos. Así, al contrario del lugar, el espacio no tiene nada de la univocidad o la estabilidad de un “propio”.

En resumen, el espacio es un lugar practicado. Así pues, la calle definida geométricamente por el urbanismo es transformada por los paseantes en un espacio. Del mismo modo, una lectura es el espacio producido por la práctica de un determinado lugar: un texto escrito, es decir, un lugar constituido por un sistema de signos.

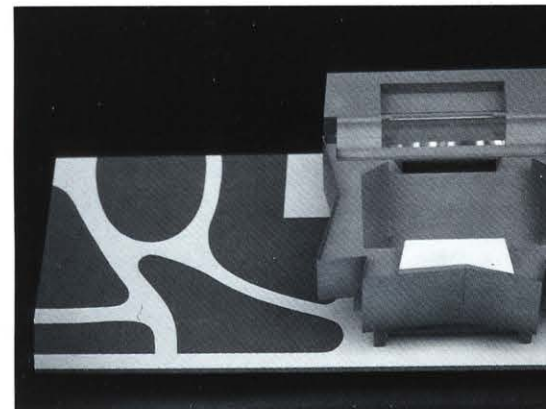
Merleau-Ponty distinguía entre un espacio “geométrico” (“una espacialidad homogénea e isotrópica”, análoga a nuestro “lugar”) y otra “espacialidad”, a la cual llamó “espacio antropológico”. Esta distinción dependía de una cierta problemática que buscaba definir, no la univocidad “geométrica”, sino la vivencia de una “exterioridad” dada por la forma del espacio, y para la cual el “espacio es existencial” tanto como la “existencia es espacial”. Esta vivencia es una relación con el mundo; en los sueños y en la

Proyecto de **Juan Navarro Baldeweg** que obtuvo el primer premio en el concurso organizado por el Ayuntamiento de Salzburgo y el Hotel Sheraton para la realización de un Palacio de Congresos y un hotel en Salzburgo. Al concurso fueron invitados los arquitectos: Hilmer+Sattler, Jo Coenen, Henri Gaudin, Juan Navarro Baldeweg, Fumihiko Maki que obtuvo el segundo premio, Bernhard Tschumi, Massimiliano Fuksas, Gustav Peichl, Elsa Prochazka, Friedrich Brandstätter, Knall+Schmidsberger y Franz Fonatsch. El jurado, reunido el 28 de octubre de 1992, estaba formado por los arquitectos: Hans Hollein, Otto Steidle, Dolf Schnebli, Vittorio Magnago y Francesco Dal Co. Los colaboradores del proyecto fueron los arquitectos; R. Brülisauer, F. Bucher, J. J. Lizasoain, A. Lupberger, J. Meijide, V. Scortecchi y P. Soler. Juan Navarro Baldeweg es pintor, arquitecto y catedrático de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Su obra más reciente es el Palacio de Congresos de Salamanca.

The project by **Juan Navarro Baldeweg** for a Convention Center and a hotel in Salzburg, winner of the competition organized by the Salzburg City Hall and the Sheraton Hotel. The following architects were invited to participate: Hilmer+Sattler, Jo Coenen, Henri Gaudin, Juan Navarro Baldeweg, Fumihiko Maki, winner of the second prize, Bernhard Tschumi, Massimiliano Fuksas, Gustav Peichl, Elsa Prochazka, Friedrich Brandstätter, Knall + Schmidsberger and Franz Fonatsch. The jury met on October 28, 1992, and consisted of the following architects: Hans Hollein, Otto Steidle, Dolf Schnebli, Vittorio Magnago and Francesco Dal Co. Collaborators in this project include: R. Brülisauer, F. Bucher, J. J. Lizasoain, A. Lupberger, J. Meijide, V. Scortecchi and P. Soler. Juan Navarro Baldeweg is an architect and holds a Professorial Chair in Design at the Architectural School of Madrid. His most recent work was the Convention Center in Salamanca.

El edificio del Centro de Congresos tiene una forma estrellada y se cubre de un ropaje metálico de color oro pálido. Aparecerá frente al Palacio Mirabell como una figura complementaria, en diálogo con él, pero a la vez diferenciada e independiente. Su geometría, en forma condensada y reducida, evocará los polígonos quebrados de las fortificaciones que en un tiempo rodearon al antiguo palacio. Ahora la superficie que envuelve el Centro de Congresos se manifestará activamente y brillará atrayendo la mirada a medida que uno se acerca desde la Rainerstrasse.

The Conference Center building has a starry shape and is draped with a pale gold coloured and metallic vestment roof. In front of the Mirabell Palace, it will appear as a complementary figure, engaged in dialogue yet at the same time differentiated and independent. Its geometry, in condensed and reduced form, will evoke the broken polygons of the fortifications that once surrounded the old palace. Now the surface that encompasses the Conference Center will be active and its shine will attract the gaze as one draws near from the Rainerstrasse.



Centro de Congresos en Salzburgo Convention Center in Salzburg



El proyecto acepta con naturalidad la complejidad y especificidad del programa sin perder claridad en su organización, sin merma de un sentido unitario y logrando a la vez la convivencia del distinto carácter que corresponde a un Centro de Congresos y a un hotel.

The project accepts the complexity and detail of the program naturally, without losing the clarity of its organization nor lessening its unitary sense, while managing and maintaining the co-existence between the distinct character proper to a Conference Center and that of a hotel.



percepción, y muy probablemente porque precede a la diferenciación entre ellos, expresa “la misma estructura esencial de nuestro ser como un ser situado en relación a un ambiente” —situado por un deseo, indisociable de una “dirección de existencia” e implantado en el espacio de un paisaje. Desde este punto de vista, “hay tantos espacios como experiencias espaciales distintas”. Lo que determina la perspectiva es una “fenomenología” de estar en el mundo.

En nuestra indagación de las prácticas cotidianas que articulan aquella experiencia, la oposición entre “lugar” y “espacio” se refiere más bien a dos tipos de determinaciones en los relatos: el primero es una determinación mediante objetos que se reducen finalmente al *ser ahí* (existir) de algo muerto, la ley de un “lugar” (en el Occidente, un cuerpo inerte, del guijarro al cadáver, siempre parece fundar un lugar y darle la apariencia de una tumba); el segundo es una determinación mediante *operaciones* que, cuando son atribuidas a una piedra, un árbol, o un ser humano, designan “espacios” por las acciones de *sujetos* históricos (un movimiento parece siempre condicionar la producción de un espacio y asociarlo a una historia.) Estas dos determinaciones, permeables como son, crean ciertos híbridos, como por ejemplo el de llevar a la muerte (o llevar a un paisaje) a héroes que violan o traspasan las fronteras y quienes, al ser culpables de una transgresión de la ley del lugar, no pueden asistir a la restauración de la misma más que ocupando su propia tumba allí mismo. U, otro tipo de ejemplo, con matices contrarios al anterior, el despertar de objetos inertes (una mesa, un bosque, una persona que desempeña cierto papel en el entorno), los cuales, saliendo de su estabilidad, transforman el lugar donde antes permanecían inmóviles en la extranjería de su propio espacio.

Los relatos, pues, realizan una labor que constantemente transforma los lugares en espacios o los espacios en lugares. Organizan también el juego de las relaciones cambiantes entre lugares y espacios. Hay un sinfín de formas de este juego, extendiéndose en un espectro que va desde la puesta en sitio de un orden inamovible (dentro del cual, nada se mueve excepto el discurso mismo que, como una cámara recorriendo una escena, se mueve a través del panorama entero), a la sucesión acelerada de acciones que multiplican los espacios (así como en la novela negra o en ciertos cuentos populares, aunque este frenesí espacializador se queda sin embargo circunscrito por el lugar textual). Sería posible construir una tipología de todos estos relatos en términos de identificación de lugares y realización de espacios. Pero, si vamos a discernir en ellos los modos según los cuales estas operaciones distintas se combinan, necesitaremos unos criterios y unas categorías analíticas —una necesidad que nos reconduce a los relatos de viaje del tipo más elemental.

[Spatial Stories]

Michel de Certeau

From *Arts de Faire*, 1974, published as *The Practice of Everyday Life* by the University of California Press, Berkeley, 1984. Until his death in 1986, Michel de Certeau, a historian and psychoanalyst, was *Directeur d'Études* at the *École des Hautes Études en Sciences Sociales* in Paris. Translated by Steven Randall.

"Narration created humanity."

Pierre Janet, *L'Évolution de la mémoire et la notion de temps* (1928)

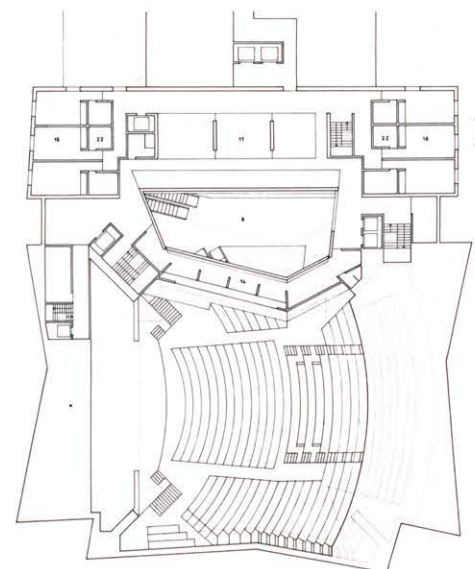
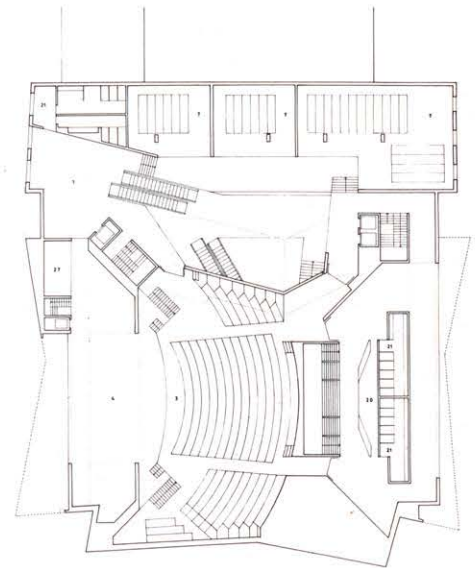
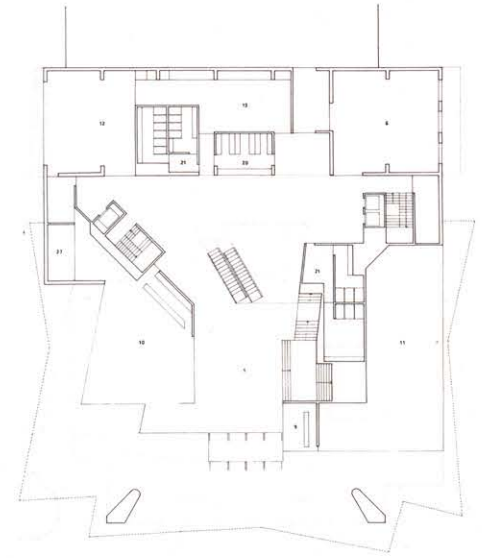
In modern Athens, the vehicles of mass transportation are called *metaphorai*. To go to work or

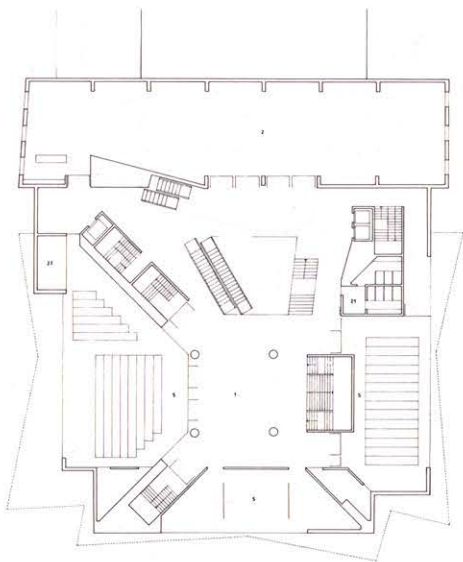
come home, one takes a "metaphor" —a bus or a train. Stories could also take this noble name: every day, they traverse and organize places; they select and link them together; they make sentences and itineraries out of them. They are spatial trajectories.(...) Every story is a travel story —a spatial practice. (...)

"Spaces" and "places"

At the outset, I shall make a distinction between space (*espace*) and place (*lieu*) that delimits a field. A place (*lieu*) is the order (of whatever kind) in accord with which elements are distributed in relationships of coexistence. It thus excludes the possibility of two things being in the same location (*place*). The law of the "proper" rules in the place: the elements taken into consideration are *beside* one another, each situated in its own "proper" and distinct location, a location it defines. A place is thus an instantaneous configuration of positions. It implies an indication of stability.

A *space* exists when one takes into consideration vectors of direction, velocities, and time variables. Thus space is composed of intersections of mobile elements. It is in a sense actuated by the ensemble of movements deployed within it. Space occurs as the effect produced by the operations that orient it, situate it, temporalize it, and make it function in a polyvalent unity of conflictual programs or contractual proximities. On this view, in relation to place, space is like the word when it is spoken, that is, when it is caught in the ambiguity of an actualization, transformed into a term dependent upon many different conventions, situated as the act of a present (or of a time), and modified by the transformations caused by successive contexts. In contradistinction to the place, it has thus none of the univocity or stability of a "proper".



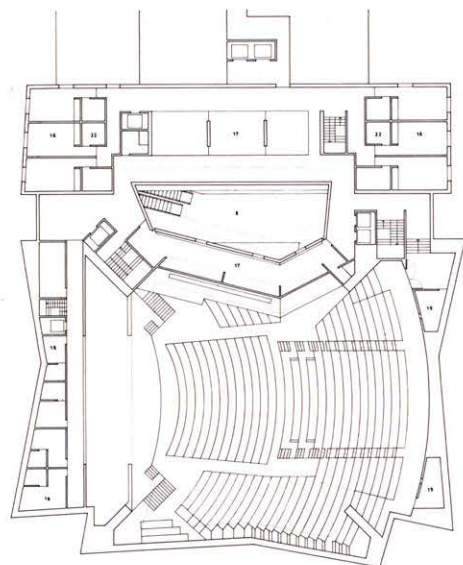


En la planta baja se aloja el vestíbulo de entrada; se organizan los accesos principales, la cafetería y restaurante que se orientan hacia el parque; en torno a la esquina más visible y comercial, que forman la Rainerstrasse y la Auerspergstrasse, se disponen las tiendas.

La gran sala de congresos, la sala mayor, se sitúa sobre la zona de la entrada. Más allá, se abre en toda la altura del edificio un gran patio de luces que es el lugar central, el ámbito público por excelencia y el eje espacial en torno al cual se organizan los accesos y todas las actividades del centro.

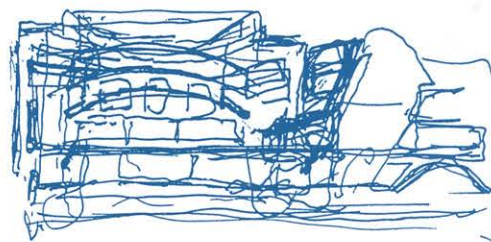
Accommodated on the ground floor are the entrance lobby, the main access points, and the cafeteria and restaurant, both facing towards the park. The shops are arranged around the most visible and commercial corner, formed by Rainerstrasse and Auerspergstrasse.

The main conference hall, the Great Hall, is located above the entrance area, beyond which the interior opens up to the full height of the building in a grand patio of archways. This is the central place, the public ambit par excellence and the spatial axis around which all of the activities and accesses of the center are organized.



La gran sala se abre visualmente al Parque Mirabell, al Rosenhügel y más lejos a la ciudad, al perfil de Salzburgo. Muchos actos podrán gozar de ese fondo irremplazable. La sala cuenta con iluminación natural.

La luz se infiltra cenitalmente recortando la forma del techo, resbalando por las paredes y acusando las formas arquitectónicas del interior.



Visually, the great hall looks out on Mirabell Park, to Rosenhügel and, in the distance, the profile of the city of Salzburg. Many events might enjoy such a irremplacable backdrop.

The hall relies on natural light, which enters from above, outlining the shape of the roof and sliding down the walls to mark and orchestrate the architectonic forms of the interior.

In short, *space is a practiced place*. Thus the street geometrically defined by urban planning is transformed into a space by walkers. In the same way, an act of reading is the space produced by the practice of a particular place: a written text, i.e., a place constituted by a system of signs. Merleau-Ponty distinguished a "geometrical" space ("a homogeneous and isotropic spatiality," analogous to our "place") from another "spatiality" which he called an "anthropological space." This distinction depended on a distinct problematic, which sought to distinguish from "geometrical" univocity the experience of an "outside" given in the form of space, and for which "space is existential" and "existence is spatial". This experience is a relation to the world; in dreams and in perception, and because it probably precedes their differentiation, it expresses "the same essential structure of our being as a being situated in a relationship to a milieu" —being situated by a desire, indissociable from a "direction of existence" and implanted in the space of a landscape. From this point of view "there are as many spaces as there are distinct spatial experiences". The perspective is determined by a "phenomenology" of existing in the world.

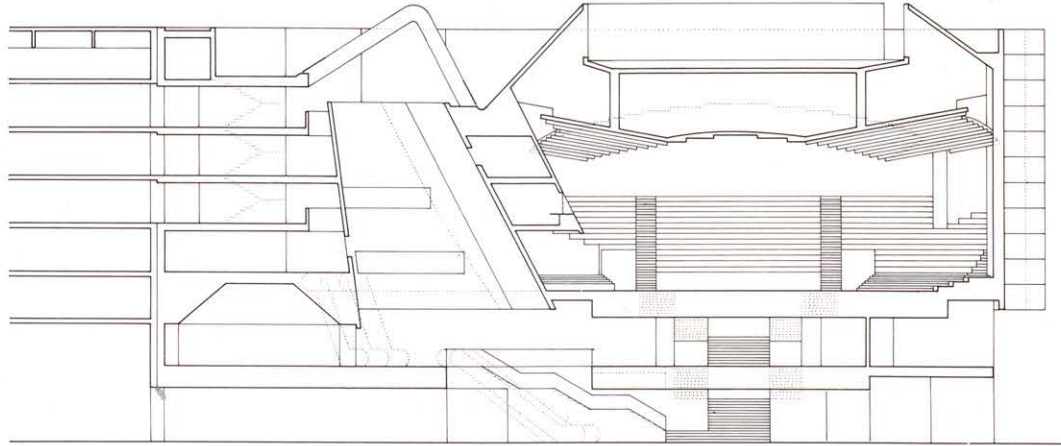
In our examination of the daily practices that articulate that experience, the opposition between "place" and "space" will rather refer to two sorts of determinations in stories: the first, a determination through objects that are ultimately reducible to the *being-there* of something dead, the law of a "place" (from the pebble to the cadaver, an inert body always seems, in the West, to found a place and give it the appearance of a tomb); the second, a determination through *operations* which, when they are attributed to a stone, tree, or human being, specify "spaces" by the actions of historical



subjects (a movement always seems to condition the production of a space and to associate it with a history). Between these two determinations, there are passages back and forth, such as the putting to death (or putting into a landscape) of heroes who transgress frontiers and who, guilty of an offense against the law of the place, best provide its restoration with their tombs; or again, on the contrary, the awakening of inert objects (a table, a forest, a person that plays a certain role in the environment) which, emerging from their stability, transform the place where they lay motionless into the foreignness of their own space.

Stories thus carry out a labor that constantly transforms places into spaces or spaces into places. They also organize the play of changing relationships between places and spaces. The forms of this play are numberless, fanning out in a spectrum reaching from the putting in place of an immobile and stone-like order (in it, nothing moves except discourse itself, which, like a camera panning over a scene, moves over the whole panorama), to the accelerated succession of actions that multiply spaces (as in the detective novel or certain folktales, though this spatializing frenzy nevertheless remains circumscribed by the textual place). It would be possible to construct a typology of all these stories in terms of identification of places and actualization of spaces. But in order to discern in them the modes in which these distinct operations are combined, we need criteria and analytical categories—a necessity that leads us back to travel stories of the most elementary kind.

Los requerimientos estructurales de la gran sala dominan el proyecto. Esta y su cubierta se apoyan en pilares dispuestos en las cuatro esquinas. La planta intermedia, donde se encuentra el vestíbulo de distribución de accesos y otras salas menores, puede considerarse como un núcleo de arriostramiento del conjunto creando un todo orgánico. Un dosel o lámina escalonada, cuya forma recuerda una bóveda de crucería, resultante de la intersección de unas superficies cilíndricas muy abiertas, constituye el cierre acústico de la sala. Esta superficie laminar pende de un emparrillado de nervios o membranas verticales organizadas radialmente que descansan en los cuatro grandes pilares de las esquinas.



The structural requirements of the great hall dominate the project. The hall and its roof are supported by pillars at each of the four corners. The mezzanine floor, on which are found the distributing lobby and other smaller rooms, can be considered as the nucleus which braces the ensemble and creates an organic whole. A canopy or stepped plate, whose form recalls that of a bossed dome, results from the intersection of some very open cylindrical surfaces, and constitutes the acoustic sealant of the hall. This laminar surface hangs from a grille of radially arranged ribs or vertical membranes which rest on the four large corner pillars.

BAU-KUNST-BAU

Conferencia pronunciada en el Politecnico di Milano.
Triennale di Milano. 31 de Mayo 1991

Lecture held in the Politecnico di Milano Triennale
di Milano. May the 31st 1991

Francisco Alonso de Santos

Quiero antes que nada decir que estoy muy contento de estar bajo el techo que tantas veces ha quedado reflejado para siempre en los catálogos de exposiciones legendarias de la Triennale, pienso en la *Esposizione dell'Aeronautica Italiana* de 1934 de los B.B.P.R., las salas de Luigi Fillini y Gino Pollini, el pabellón del *Schweizerischen Werkbund* de Max Bill de 1936, *La Misura dell'Uomo* de Ernesto Rogers de 1951, y tantos otros.

Hace veinticuatro años Louis Kahn hablaba de arquitectura bajo este mismo techo. Louis Kahn comenzó su discurso con estas palabras:

“La primera cosa que quiero decir es que la arquitectura no existe. Lo que existe es un trabajo de arquitectura. Un trabajo es una ofrenda a la arquitectura, en la esperanza de que este trabajo pueda llegar a formar parte del tesoro de la arquitectura. Los edificios no son la arquitectura”.

Probablemente no se ha comprendido suficientemente todo el impulso evocador encerrado en estas palabras de Kahn.

El arte de la arquitectura o la Arquitectura como tal es más grande que las obras mismas, como el arte en sí para el artista es más

grande, permanente y fecundo que la obra que está realizando.

La arquitectura aparece a nuestros ojos y cuerpo de modo distinto que a nuestra mente. El Arte, la Arquitectura están siempre en el pensamiento, por lo cual Bramante, que tiene más obras que Alberti, no es más arquitecto que éste y Leonardo no es menos pintor que Poussin.

No hay más materia en un árbol que en una semilla.

Pero recíprocamente también el encuentro con el trabajo concreto descarga del saber transmitido, en la aspiración de recuperar la “experiencia original”, el afán de alcanzar el conocimiento “directo”, y sobre todo, en el hecho de subrayar la superioridad del proceso de “adquisición” y “conquista” del saber sobre su mera transmisión.

El saber que se hace es superior al saber “hecho”, la disposición al conocimiento es superior al conocimiento.

Insatisfacción y heroísmo en los que, si nada está hecho y todo se construye, construir es dar refugio apropiado a la posibilidad de acontecimiento.

Esta diferencia fundamental entre la multiplicidad de las obras y el Arte uno, es la verdad dialéctica radical entre la mano y la mente.

De la conferencia pronunciada en el Politécnico de Milán el día 31 de mayo de 1991, dentro del seminario Bau-Kunst-Bau, coordinado por el profesor Cino Zucchi y celebrado en la Triennale di Milano, Palazzo del Arte. Esta captura es una primicia del catálogo homónimo que se editará en Italia próximamente, así como un extracto de las páginas de la publicación producidas en colaboración con el estudio de F. Alonso y que se editará con motivo de la exposición sobre últimos trabajos de Francisco Alonso que tiene lugar en el Museo Español de Arte Contemporáneo en Febrero de 1993. Francisco Alonso de Santos es arquitecto y profesor de Proyectos de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.

From the lecture given at the Milan Polytechnic on May 31, 1991, as part of the Bau-Kunst-Bau seminar, curated by Cino Zucchi at the “Triennale di Milano”, Palazzo del Arte. This seizure is borrowed from the catalogue of the same name, shortly to be published in Italy, as well as in the catalogue produced in collaboration with the office of F. Alonso in Spain, to be held at the Spanish Museum of Contemporary Art in January, 1993. Francisco Alonso de Santos is an architect and Profesor of Design at the Madrid Architecture School. Translated by the author.

Before anything else, I would like to say that I am very happy to be under the same roof that has featured in so many catalogues of the legendary exhibitions of the Triennale. I am thinking of the B.B.P.R.'s *Esposizione dell'Aeronautica Italiana* of 1934, the displays of Luigi Fillini and Gino Pollini, Max Bill's *Schweizerischen Werkbund* pavilion of 1936, and Ernesto Rogers' *La Misura dell'Uomo* in 1951, amongst so many others.

Twenty four years ago, Louis Kahn spoke under this very same roof, beginning his speech with these words:

“I want first to begin by saying that architecture does not exist. What does exist is a work of architecture. And a work is an offering to architecture in the hope that this work can become part of the treasury of architecture. Not all building is architecture.”

Quite possibly the full evocative impulse of Kahn's words have not been sufficiently understood.

The art of architecture —or Architecture as such— is greater than its works themselves, just as art itself is much greater, more permanent and fruitful for an artist than the work that he is carrying out.

Our eyes and body apprehend the appearance of architecture in a different way than does our mind. Art and Architecture are always in one's thought, for which reason Bramante is not more of an architect than Alberti even though he has many more works, nor is Leonardo less of a painter than Poussin.

There is no more matter in a tree than in a seed.

Reciprocally, though, it is also the case that the encounter with the concrete work disposes with the knowledge therein transmitted, by aspiring towards recuperating the “original experience”, eager to achieve “direct” knowledge and, most of all, by emphasizing the superiority of the process of “acquiring” or “conquering” knowledge over its mere transmission.

The “making” of knowledge is superior to the knowledge which is already made; the desire

10 for knowledge is more important than the knowledge itself.

Dissatisfaction and heroism in which, if nothing has been erected and all is to be built, building provides adequate shelter to any possible event.

This basic difference, between the many-ness of works and the one-ness of Art, is the radical, dialectic truth obtaining between the hand and the mind.

There is significant reciprocity between fabrication and wisdom, as opposed to purely verbal knowledge.

Consider architecture as philosophy.

It is not a "philosophy of art" nor a set of a priori aesthetic postulates, but has more to do with what Sartre intimated: "Every technique leads to a metaphysic."

The persisting concern for the constructed work, the wish to compose the particular work as a constant presence of the thirst for causes and verifiable elements, encompassed by an Anatomy of the world as a built system, capable of being integrally understood by construction.

All things can be expressed through the means of Architecture.

Architecture as an aesthetic phenomenon belongs to the sensible world in which we are immersed; it is a part of it and is included in the same space-time of our existence.

Artistic objects do not serve reality; rather, reality leads to the artistic.

Reality and number are only formulated by mathematics; architecture introduces them into the world. The sciences and arts are part of Architecture.

Yet even more, and here may be the gist of Kahn's words:

"Sciences that operate manually are called arts"—so tells us Marsilio Ficino; "they owe their penetration and perfection to the mathematical faculty, to the particularly mercurial and rational capacity to count, measure and weight"

Architecture is not a visual art so much as an "art of practice", and unlike other plastic arts—such as Painting and Sculpture, a total empirical experience is not possible in the practice of Architecture.

More often than not, the architectural experience takes place in works other than one's own, as is not the case in painting and sculpture.

Architecture is an art of "Theory".

Architecture cannot be understood by description but rather apodictically, insofar as it reflexively develops and demonstrates itself. In other words, the Theory of architecture is an a priori—yet it does not precede architecture, instead constituting its very essence.

Architecture, purest of all the arts according to Paul Valéry, constitutes a necessary form of experience. It is the real magnified by the presence of signs, capable of simultaneously evoking what is real and the consciousness of its realness, what, carried over to human experience, consists of "being" and being "conscious of being", sensation and memory—*anamnesis*—dialectics.

The word *Techné* is sometimes translated as "art" and sometimes as "technique".

The Technique of art. The art of Art.

The arts are artificial realities.

In the end, the set of contradictions which burst out in the beginning of Kahn's discourse ultimately lie in the dialectical opposition between architecture and *Baukunst*.

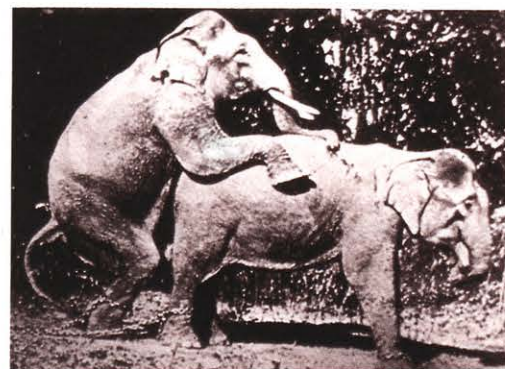
Architecture, as Mies observed, is a lesser task than *Baukunst*. *Baukunst* is the upmost.

Baukunst is the impatient, discontent construction culture that denies eclecticism in the name of "dispossessed" and "poor" architecture. It is poor because it seeks to discard all that has falsely enriched it—painting, sculpture, technology—in order to stay with its own naked discipline alone. It eliminates those plastic elements with a life of their own as the representation of something independent from pure architecture's own activity.

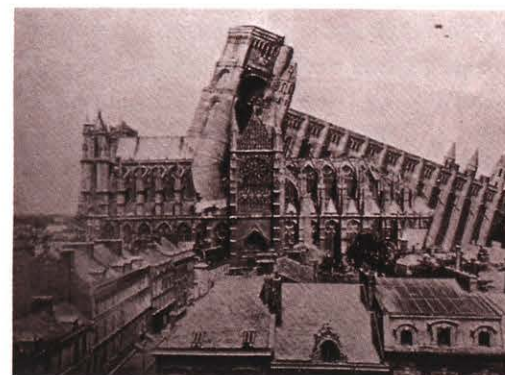
It rejects the conception of architecture as a complex of disciplines or a synthesis of the other arts. The architect is not a *metteur en scène*.

It is a matter of defining what Architecture is in itself, what separates it from other categories of representation and construction, provoking its objectification and aloofness.

Baukunst is related to antinaturalistic and spiritual expression, interested in its own linguistic fabrications, which in turn are impelled by



Elephants



Cathedrales

1 Max Ernst. "Le Surréalisme en 1929". Edición Especial de la revista *Varietes*. Bruselas. Junio, 1929.

1 Max Ernst. "Le Surréalisme en 1929". Special edition of *Varietes* review. Brussels. June 1929.

Reciprocidad notable entre la fabricación y el saber oponiéndose al conocimiento puramente verbal.

Tener a la arquitectura por filosofía.

No se trata de una “filosofía del arte” ni de postulados estéticos *a priori*, más bien como dice Sartre: “Toda técnica conduce a una metafísica”.

La permanencia de la preocupación por la obra construida, de componer la obra particular como una presencia constante de la sed de causas y elementos verificables, abarcados por una Anatomía del mundo como sistema construido, susceptible de ser comprendido integralmente por la construcción.

Todas las cosas pueden ser expresadas según los medios de la Arquitectura.

La arquitectura como fenómeno estético pertenece al mundo sensible en el cual estamos insertos, es una parte del mismo, incluida en el mismo espacio tiempo de nuestra existencia.

No son los objetos artísticos los que sirven a la realidad, sino es la realidad la que conduce a lo artístico.

La arquitectura introduce la realidad y el número en el mundo, que las matemáticas sólo lo formulan, las ciencias y las artes son una parte de la Arquitectura.

Pero aún más, y aquí puede estar el corazón de las palabras de Kahn,

“Las ciencias que operan manualmente se llaman artes, —nos dice Marsilio Ficino; deben éstas su penetración y su perfección, ante todo, a la facultad matemática, es decir, a la aptitud especialmente mercurial y racional de contar, medir y pesar.”

La Arquitectura aparece no como un arte visual sino como un “arte de ejecución”, mas a diferencia de las otras artes plásticas de ejecución como la pintura y la escultura, no es posible en la arquitectura una experiencia empírica total en su ejercicio como en aquellas.

La experiencia arquitectónica se realiza en otras obras que las propias la mayoría de las veces, no así en la pintura o la escultura.

La Arquitectura es un arte de “Teoría”.

Aprehender la Arquitectura no es posible por descripción sino apodícticamente en tanto se

desarrolla y se demuestra a sí misma. Es decir, la teoría de la arquitectura es un *a priori*, no anterior a la arquitectura, sino esencia misma de la arquitectura.

La Arquitectura, la más pura de todas las artes, según Paul Valéry, constituye una precisa forma de experiencia. Es lo real magnificado por la presencia de unos signos capaces simultáneamente de la evocación de lo real y la conciencia de su ser real, que transportado a la esencia de la experiencia humana consiste en “ser” y ser “consciente de ser”, sensación y memoria —anamnesis— dialectica.

La palabra *Tecne* (*Téchne*) es traducida a veces como arte y a veces como técnica. Técnica del Arte. Arte del Arte.

Las artes son realidades artificiales.

Después de todo, el conjunto de contradicciones que hace erupción en ese comienzo del discurso de Kahn está en definitiva en la oposición dialéctica entre arquitectura y *Baukunst*.

La arquitectura, como sostenía Mies, es una labor inferior al *Baukunst*. El *Baukunst* es la cosa más alta.

El *Baukunst* es la cultura constructiva malcontenta e impaciente que niega el eclecticismo en defensa de la arquitectura “desposeída” y “pobre”. Pobre porque quiere desprenderse de todo aquello que la ha enriquecido falsamente, pintura, escultura, tecnología, para quedarse sólo con su disciplina desnuda. Eliminando los elementos plásticos que tienen vida por sí mismos como representación de algo independiente de la actividad propia de la arquitectura pura.

Rechaza la concepción de que la arquitectura es un complejo de disciplinas o una síntesis de las demás artes. El arquitecto no es un *metteur en scène*.

Se trata de definir lo que es la Arquitectura en sí misma, lo que la separa de otras categorías de representación o de construcción, provocando su objetivación y distanciamiento.

Al *Baukunst* corresponde la expresión espiritual y antinaturalista, interesada en sus propias construcciones lingüísticas impulsadas por la autenticidad y la pureza y determinadas por un alejamiento programático de la abstracción. Afirma lo concreto-viviente haciendo posible un verdadero “realismo de la abstracción” al

que corresponde una estructura ateleológica de su finalidad.

La arquitectura, por el contrario, es la expresión del aspecto naturalista del proyecto, preponderancia de la función y la utilidad, la conjunción mecánica de las formas y necesidades en el proyecto encadenadas teleológicamente.

Frente al concepto de “tipo”, mecanismo naturalista que conduce a la reproductividad propia de la arquitectura (il. 1), opone el *Baukunst* la idea de *standard*, la repetición, que es la opción radical, que se opone a las leyes de la naturaleza, reposa sobre sí mismo, se hace tradición de sí mismo.

La presencia de elementos repetitivos y finitos es característico también de la música.

El historicismo como contemplación cosificada del pasado entiende el tipo como aquello que constituye la verdadera naturaleza de la Arquitectura, que desde su primera formulación por Quatremère de Quincy en su *Dictionnaire Historique d'Architecture* a finales del siglo XVIII, fuerza el éxito del artista a la condición histórica de mantener el elemento épico del pasado, el “érase-una-vez” en detrimento del elemento constructivo de la experiencia única con la historia que afirma la conciencia del presente como consistencia, tiempo de la verdad desbloqueado del pasado y del futuro.

Los estudios tipológicos llevados a cabo en la mitad de los años sesenta y setenta, que nacen con la crítica de la ciudad moderna, reclamando para sí la tipología como metodología, afirman ésta como la substancia de la arquitectura y su hacerse como un coleccionismo de protoformas o bienes.

Esta tendencia exigió, primero, admitir la confianza en que los conceptos y valores que permitían explicar la ciudad antigua explicaban igualmente la ciudad moderna y, después, la reducción interesada hecha del funcionalismo como relación de causa a efecto entre función y forma.

Pero, ¿dónde puede encontrarse un funcionalista capaz de mantener que el complejo funcional puede ser “traducido” a las formas cuya significación iconográfica sea exclusivamente la estructura racional del propio complejo funcional?

12 authenticity and purity, and determined by a programmatic detachment from abstraction.

Baukunst affirms concrete-living, making possible a genuine "realism of abstraction", to which corresponds a non-teleological structure of purpose.

Architecture, on the contrary, is the expression of the naturalistic aspect of the project, the preponderance of function and utility, the mechanical conjunction of forms and necessities, teleologically linked in the project.

To the concept of "type", a naturalistic mechanism which leads to architecture's own reproducibility (Fig. 1), Baukunst opposes the idea of "standard", or repetition, the radical option that opposes the laws of nature and rests on itself, making itself tradition.

Such presence of repetitive and finite elements is also characteristic of music.

Historicism, as a reified contemplation of the past, interprets the type as that which constitutes the true nature of Architecture, which since its first formulation by Quatremère de Quincy in his *Dictionnaire Historique d'Architecture* at the end of the 18th century has submitted artistic success to the historical condition of conserving the epic element of the past, posing the "once-upon-a-time" tone over and above that constructive element of the unique experience with history that affirms the consciousness of the present as a consistency, a time of truth enslaved neither to the past nor the future.

The typological studies carried out in the mid-60s and 70s, coeval with the criticism of the modern city and claiming a monopoly over the use of typology as a methodology, assert that "type" is the substance of architecture, the doing of which is in essence the collecting of protoforms and stock.

This tendency first demanded allegiance to the idea that the concepts and values used to explain the ancient city worked equally well with the modern city, and then insisted on the self-serving reduction of functionalism to a simple cause-and-effect relation between function and form.

Yet where can one find a functionalist capable of maintaining that the functional complex can be "translated" to the forms whose icono-

graphic signification was nothing other than the rational structure of the functional complex itself? The eclectic, deductive and memory-based method of collecting techniques, or false rigour, replaced active and inductive functionalism with a vulgar pragmatism, and the conquest of genuine form by the staging of little pedagogical anthologies of by-gone scenes.

Eclecticism ends up being dogmatism.

The "scenographer"-architect who has emerged from all this transforms reality into a series of live paintings, turning architecture into a kind of monumental camera oscura, a trompe l'oeil in which a falsified life parodies that implacable magic lantern.

"To know forever is eternal beatitude," wrote Edgar Allan Poe, "but to know everything would be a curse of the devil."

Knowledge of the past doubtless illuminates the creative process of architecture, but in certain circumstances one might say that it is the present which illuminates the past.

It is the pride of rationalism to maintain that today cannot be founded on yesterday.

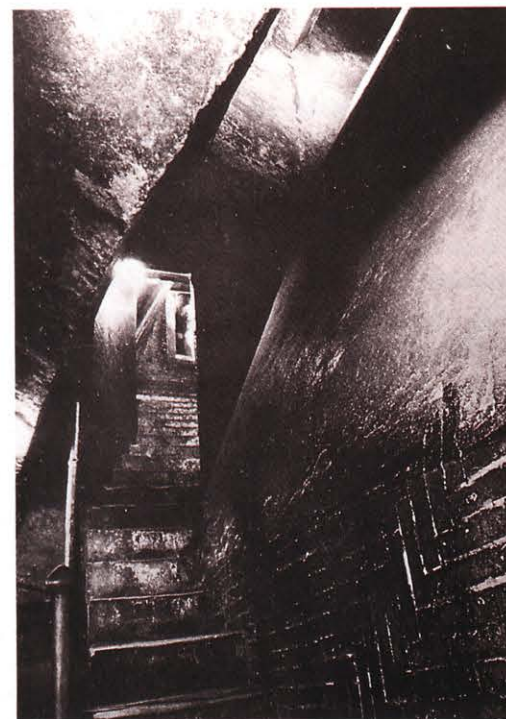
The old has to be considered in relation to the new.

Memory is not the presence of a past situation, but is "recollection" in the Platonic sense.

To the professorial knowledge in the service of its own deductive and natural interest, authority's convenient and padded bra, with its slow drifting in which to know is to know more, not better, in which artistry consists of the sublimation of the most varied of aims and the dragging along of a dense mass of erudition, Baukunst opposes its own distant and rational activity, which turns away from all erudite reference and, virtually against its will, makes room for the history of Architecture.

Impelled by the objections of reason, it establishes an ethical principle towards unknown truth: the *Docta Ignorantia* of Nicola da Cusa, a posture which, since the time of Socrates, amounts to an open state of the soul regarding knowledge. It does not seek to possess knowledge; learned or knowing ignorance is an attitude, a "disposition".

Baukunst, which in the words of Mies de-



2.1 Filippo Brunelleschi. Santa Maria del Fiore. Espacio entre las conchas interior y exterior, escaleras que unen los diferentes niveles hacia la coronación. Pasaje como memoria del proceso de construcción.

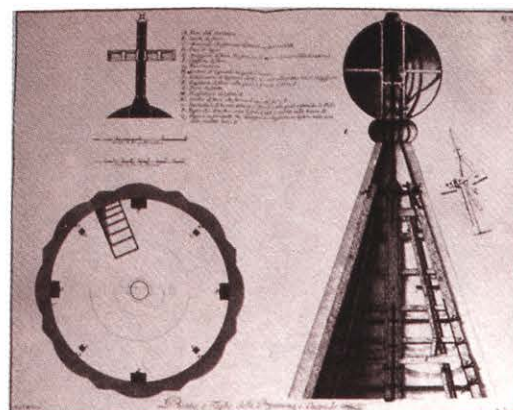
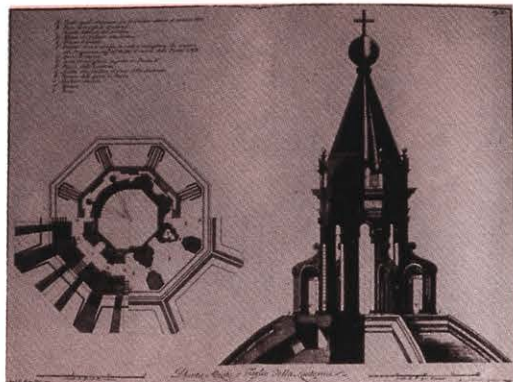
2.2 Filippo Brunelleschi. Santa Maria del Fiore. Linterna, Aguja, Esfera y Cruz.

2.1 Filippo Brunelleschi. Santa Maria del Fiore. Space between the inner and outer shells, flight of stairs connecting different levels towards the top. Walkway as memory of dome's process of construction.

2.2. Filippo Brunelleschi. Santa Maria del Fiore. Lantern, Spire, Ball and Cross.

3 Anthony Caro y su ayudante Patrick Cunningham en el trabajo, 1984.

3 Anthony Caro and his assistant Patrick Cunningham at work, 1984.



El método ecléctico, deductivo y mnemotécnico de técnicas coleccionadas o falso rigor, sustituye el funcionalismo activo e inductor, por un pragmatismo vulgar, y la conquista de la forma verdadera, por la puesta en escena de antologías de los episodios precedentes.

El eclecticismo termina siendo un dogmatismo. El arquitecto "escenógrafo" que de aquí ha surgido transforma la realidad en una serie de cuadros vivos, convirtiendo la arquitectura en una especie de cámara oscura monumental, *trompe-l'oeil* donde la vida falsificada torna en parodia de esa implacable linterna mágica.

"Saber para siempre es la eterna beatitud", dice Edgar Allan Poe, "pero saberlo todo sería una maldición del demonio".

Sin duda el conocimiento del pasado ilumina el hacer de la arquitectura. Pero en ciertas circunstancias se podría decir que es el presente el que ilumina el pasado.

Es orgullo del racionalismo mantener que no se puede fundar el hoy sobre el ayer.

Lo antiguo ha de pensarse en función de lo nuevo.

La memoria no quiere decir presencia de un pasado, sino "reminiscencia" en sentido platónico.

Al saber profesoral entregado a su interés deductivo y natural, sostén tan cómodo de la autoridad, como un lento discurrir disponible en el que conocer no es conocer mejor sino conocer más, en el que lo artístico es la sublimación de las aspiraciones más diversas, arrastrando una masa untuosa de erudición, se opone la actividad distante y racional propia del *Baukunst* que se aparta de toda referencia a la erudición y hasta de mala gana da cabida a la historia de la Arquitectura.

Impulsado por las objeciones de la razón, establece un principio ético ante la verdad ignorada es la Docta Ignorancia de Nicolás de Cusa, equivalente, ya desde Sócrates, a un estado de apertura del alma frente al conocimiento más que a su posesión. La ignorancia sapiente es una "disposición".

El *Baukunst* que, en palabras de Mies, desprecia lo nuevo y defiende lo bueno, sin mostrar nostalgia alguna hacia lo viejo, identifica "bueno" con "tradición".

Tradición entendida no como el manteni-

miento de prácticas y actividades de composición, como proceso, como artesanado respaldado por un aspecto agradable del pasado, sino como experiencia social acumulada que ilumina el presente desde un distanciamiento inmóvil. La obra nueva fija su tradición originaria en una nueva modalidad de tradición subvirtiéndola en el mismo sentido que Brunelleschi, Schinkel, Le Corbusier o Mies, anacronizando cuanto ha sido hasta entonces.

El aspecto medular y apodíctico del arte de construir es su "habitabilidad" indeterminada y quieta y su "constructividad" como filosofía. Habitabilidad como significativa interpretación de la funcionalidad, que muy al contrario de su acepción ingenua y del sentido común, no tiene por objeto aceptar, traducir o satisfacer los deseos de sus habitantes. Tiende a consentirlos.

El hombre se adapta a su propio cuerpo, al ámbito natural que le circunda e instala sus actos en la arquitectura.

Se puede decir que el hombre es parásito de la arquitectura. La obra como *Baukunst* consiente su uso.

A mayor habitabilidad menor funcionalidad específica.

Habitabilidad significa en gran medida multifuncionalidad, todo receptivo, todo animado por su cualidad habitable, presupone siempre la presencia del hombre. La esfera hueca que remata la linterna de la cúpula de Santa María del Fiore tiene dos metros de diámetro (il. 2). La crudeza con la que las obras del arte de construir enfrentan su disponibilidad no es exacerbada misantropía, sino la fundada prevención ante las formas de la simple conducta "natural" que oscurecen la verdad.

Los actos son guardados por la arquitectura, custodiados y somatizados en la articulación silenciosa del ensamblado material. Duermen en la quietud de su estructura, como sucede en el orden que extiende la aplicación de los oficios en los útiles y herramientas de trabajo. Evidencia en el acto somatizado de soldar en la imagen del gran escultor Anthony Caro de 1987, ante la acción física directa de su ayudante (il. 3).

La forma expresada mediante la articulación de signos como impulso visible de una acción

14 values the new and defends the good, is unmoved by any nostalgia towards the old, identifies "good" with "tradition".

Not to be understood as the processual maintaining of compositional habits and skills, as craftsmanship moored in some pleasant aspect of the past, tradition should be understood as accumulative social experience which, from an immobile distance, sheds light on the present. The new work sets its own originary tradition in a new modality of tradition, subverting it in the same manner as did Brunelleschi, Schinkel, Le Corbusier and Mies, anachronizing what has come before.

The apodictic and medular aspect of the art of building resides in its indeterminate and calm "inhabitability", and in its "constructivity" as a philosophy.

Inhabitability is functionalism rendered in a meaningful interpretation, which contrary to the naive and common sense version, does not aim to accept, translate or satisfy the desires of putative inhabitants. It tends rather to consent to their presence.

Man fits into his own body, into the natural ambit surrounding him, and establishes his acts within architecture.

One might say that man's relation to architecture is parasitic. The work as Baukunst allows its use.

Greater inhabitability corresponds to lesser specific functionality.

In large measure, inhabitability is tantamount to multifunctionality, a receptive totality, animated by its inhabitable properties which always presuppose the presence of man. The hollow sphere topping the lantern of the dome of Santa María del Fiore spans two meters of diameter (Fig. 2).

The harshness with which the art of building's works confront their own usability is not exacerbated misanthropy but rather the firm prevention of those forms of simple "natural" conduct which obscure truth.

Architecture guards human actions, housing and somaticizing them in the silent articulation of its assembled material. They sleep in the calm of its structure, reflecting the order that extends the application of a craft even into the tools and implements of work.

Testimony is offered by the image of the great sculptor Anthony Caro in the somatized act of welding while his assistant performs the direct physical action (Fig. 3).

The form expressed through the articulation of signs, as a visible impulse of a somatized action, reveals its content in the course of a process which might be called, metaphorically, the "explosion of the form's container" as it enters into the circle of the senses which the will of the act unites, in which the form reaches a maximal degree of luminous force in this explosion, remaining in the dark as long as no phenomenon becomes apparent in them.

Bronze, when struck, offers the sound it encloses. Its solemn conception of life as the supreme value and the will to live, joined with an extreme poeticization of the body's human health, grants to Baukunst the ultimate purpose of architecture: that of refining the usual training of our senses integrated into a corporal whole, saving them from their habitual degradation that unilateralizes them, and thus giving them acuity, distinction and independence, exalting knowledge by means of the direct and elemental perception of its presence, thereby enriching memory.

The work of architecture need not appear architectural; what it must be is the agent of an action on the expectant subject, not the spectator. Physical experience of the physical form. Empathy, which unites Architecture to man just as man is joined indissolubly to the horizon.

The work of art "confronts" reality, Baukunst "fronts" it.

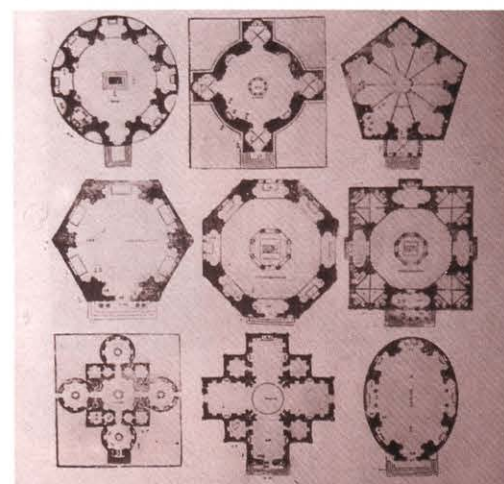
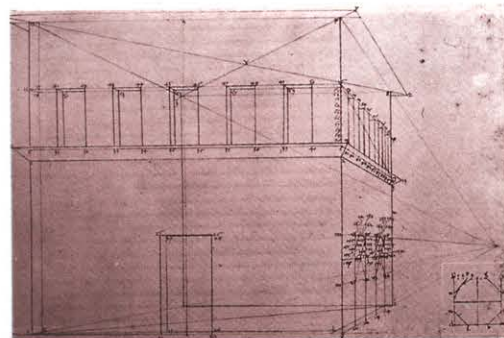
The work approaches the project, not, as might be thought, vice versa. The project does not materialize in the new as a program for the form to be imposed onto reality.

A work never stops until reaching a plenitude; once realized, it is exceeded by the project.

Nave, transept, campanile, cloister, apse, nar-tex... words of Architecture, not liturgy.

They are non-teleological structures of utility, induced by the axiomatic certainties of an artificial order.

Painters and architects of the Italian Renaissance found themselves using perspective, the mathematical laws of which were only dis-



5.1 Indagación Renacentista sobre plantas centradas. Plantas centralizadas del "Quinto Libro" de Serlio, 1547.

5.2 Francesco di Giorgio. Página del código Ashburnham, Biblioteca Laurenziana. Codex Tor. Saluz. Estudio de iglesia central.

5.3 Baldasare Peruzzi. Estudio de iglesia circular. Uffizi.

5.1 Renaissance investigations on central plans. Central plans of "Quinto Libro" by Serlio, 1547.

5.2 Francesco di Giorgio. Page of codex, the Ashburnham, Biblioteca Laurenziana. Codex Tor. Saluz. Study of central church.

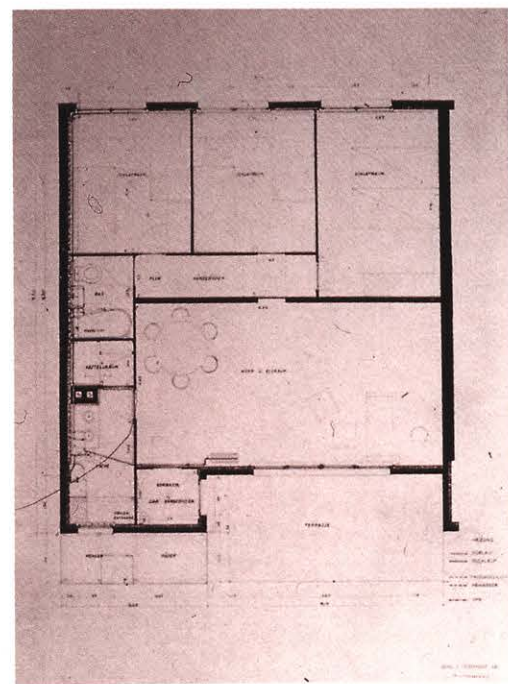
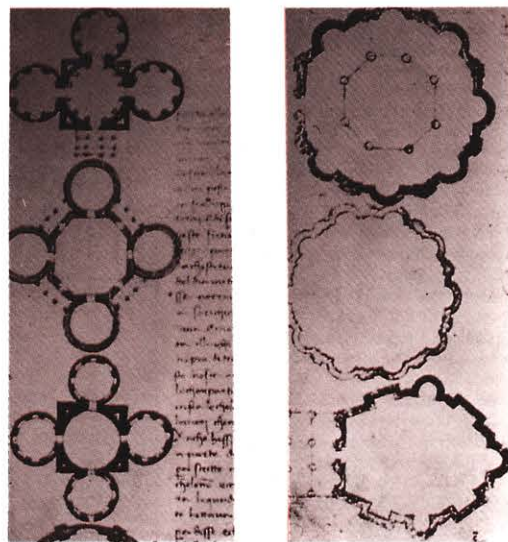
5.3 Baldasare Peruzzi. Study of round church. Uffizi.

6 Ludwig Hilberseimer. Casa mínima en un sólo plano. Planta, sección y alzado, 1930.

6 Ludwig Hilberseimer. Single-storey minimal house. Plan, section and elevations, 1930.

4 Piero della Francesca. "De Prospectiva Pingendi. Libro Segundo".

4. Piero della Francesca. "De Prospectiva Pingendi. Libro Secondo".



somatizada revela su contenido en el curso de un proceso que metafóricamente podría designarse de combustión de la envoltura de la forma al penetrar en el círculo de los sentidos unidos por la voluntad del acto, en la que la forma alcanza un grado máximo de fuerza luminosa, permaneciendo en la oscuridad en tanto los fenómenos no se declaren en ellos. Si golpeamos el bronce nos ofrecerá el sonido que encierra.

La concepción solemne que el *Baukunst* tiene de la vida como valor supremo y la voluntad de vivir, unido a una poetización extrema de la salud humana del cuerpo, le otorga la función última de la arquitectura para transformar, acendrar el adiestramiento usual de nuestros sentidos integrados en un todo de lo corporal, salvándolos de la degradación habitual que los unilateraliza y así darles acuidad, distinción, independencia, exaltar el conocimiento a través de la percepción directa y elemental de su presencia y enriquecer la memoria.

La obra de arquitectura no ha de aparecer arquitectónica sino que ha de ser agente de una acción sobre el sujeto expectante y no espectador. Experiencia física de la forma física. Empatía, por la cual la arquitectura va unida al hombre como éste lo está indisolublemente al horizonte.

La obra de arte se "opone" a la realidad, el *Baukunst* "pone" la realidad.

La obra camina hacia el proyecto y no al contrario, como puede pensarse. El proyecto no se materializa en lo nuevo como un programa de la forma que se impone en el tiempo. Una obra no se detiene hasta alcanzar una plenitud. El proyecto finalmente excede la obra realizada.

Nave, transepto, campanario, claustro, ábside, nártex son palabras que proceden de la arquitectura, no de la liturgia.

Son estructuras ateleológicas de la utilidad, inducidas por las certezas axiomáticas de un orden artificial.

Pintores y arquitectos del Renacimiento Italiano se encontraron utilizando la perspectiva, cuyas leyes matemáticas sólo se descubrieron más tarde, pero sus leyes formales no sólo consistían en la disminución de los objetos con la profundidad, sino que incluían

an la armonía de las formas, los cinco cuerpos regulares y otras concepciones pitagóricas que por analogía se asociaban con la palabra *prospettiva*.

Representar con idéntica obsesión una y mil veces la misma cosa, maravillándose de lo obvio, como es el caso de los indefinidos dibujos de *mazzocchi* de Paolo Uccello o Piero della Francesca, expresa el gozo de poder pensar una síntesis de la naturaleza según una codificación geométrica del espacio, en el dominio de una *certezza* donde objeto y luz son criterios de medición que determinan una entidad claramente diferenciada delante del espectador como un arte-ciencia disociado de la representación natural (il. 4).

Es el comienzo de una gran alteración artística, desde el cual Brunelleschi, dando una solución tecnológicamente nueva al problema de las cimbras de la cúpula de Santa María del Fiore, de manera que toda la cubierta resulta autoportante en todas las fases de su realización e introduciendo el aparejo mural en "espina de pez" racionaliza la técnica y los modos de producción edilicia, rompe la continuidad de la organización colectiva del taller tradicional, hace emerger impetuosamente el tema de la moderna división social del trabajo. Reasumiendo en sus propios cometidos todo el proceso ideativo y todo el programa tecnológico, Brunelleschi garantiza a la experiencia arquitectónica la integración de la racionalidad formal con la estructural. La gran "máquina" de la cúpula, suspendida sobre la ciudad como una emblemática y coordinada estructura, un módulo de proporción, un absoluto símbolo de la vida de la comunidad.

De toda la indagación de la vanguardia de este siglo aquello que considero equiparable a la obsesión renacentista por la planta central y su reducción normativa a pocos elementos canónicos (il. 5.1, 5.2, 5.3), como en Francesco di Giorgio o Alberti, corresponde a la obstinación por el *Existenzminimum* en el que en una fijación minimalista a la que se vuelve sin cesar, se reduce el ámbito dimensional humano merced a la coherencia del arte maquinista y el relanzamiento del rigor que éste propone. Esta realidad no es sólo motivada por la planificación

16 covered later. Perspective's formal laws, however, do not merely consist of making distant objects smaller, they also include the harmony of forms, the five regular bodies and other Pythagorean concepts analogically related to the word "Prospettiva".

The representing of the same thing time and time again with the same obsession, marvelling at the obvious, as in the undefined "mazzocchi" drawings of Paolo Uccello or Piero della Francesca, expressed the joy of being able to conceive a synthesis of nature according to a geometrical codification of space, mastering a certezza in which object and light were surveying marks that determined a clearly differentiated entity before the spectator like an art-science unattached to the representation of nature (Fig. 4).

A great artistic change had begun, from which Brunelleschi, giving a technologically new resolution to the problem of the centering of the dome of Santa Maria del Fiore in which the roof bore its own load throughout all the phases of its construction, and, by introducing the "herringbone" mural, rationalizes building techniques and modes of production, breaks the continuity of the collective organization of the traditional workshop, impetuously giving rise to the modern social division of labour. Taking up on his own the entire ideational and technological program, Brunelleschi guaranteed the integration of formal and structural rationality in the architectural experience. The great "machine" of the dome hung over the city as an emblematic and coordinated structure, a unit of proportion, an absolute symbol of the life of the community.

Of all the avant-garde research of the 20th century, that which I consider the most comparable to the Renaissance obsession for the central plan and its normative reduction to few canonical elements (Fig. 5.1-5.3), such as in Francesco di Giorgio or Alberti, is the stubbornness of the "Existenz-minimum", in which, by a minimalist fixation to which one incessantly returns, the range of human dimension is reduced, thanks to the coherence of machinist art and the rigour that it demands. This fact is not only motivated by economic or social planning, but

also corresponds to a technical paradigm of that art (Fig. 6).

Let nobody forget that.

Functionalist and machinist architecture is a symbolic formulation.

Over the doors of the west central portico of Saint Denis Cathedral, hang Abbot Suger's words (Fig. 7):

"Mens hebes ad verum per materiali surgit
Et demensa prius hac visa luce resurgit."

[The obtuse mind rises to the truth through the material; it is subject to measurement and, by means of the light, awakens to the truth.]

In its notable conclusion, which commemorates the disturbing apparition of the early gothic in the Ile de France, this fragment expresses the re-discovery of empathy and anagogical experience as belonging to and defining architecture.

The capacity to raise the human spirit through adequately ordered materials to the truth... —Le Corbusier gave almost the same definition in 1920, in the first issue of *L'Esprit Nouveau*, "Trois rappels à M.M. les Architectes":

"L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière".

[Architecture is the knowing, precise and magnificent play of volumes assembled under the light.]

In the eighth issue, under the image of the "Empress of Asia" over the Pacific, he wrote again: "Des yeux qui ne voient pas. Les paquebots", [Eyes which don't see: the ocean liners."] (Fig. 8). The image of the great machine plying across the ocean goes beyond the machinist illustration.

It is the sphinx of Architecture, the enigma of its constructivity —it is the automaton's ambition. Architecture, if it exists, imposes itself; it leads to itself.

Architecture is the self-conscious construction that man can interpret in terms of his own body, evoked in such a way that one might say that architecture grows like organic beings, by

intussusception, and not by juxtaposition like inorganic ones.

Baukunst insists on an understanding based on models that nearly always are "constructions", or something susceptible of being constructed.

For Baukunst, then, to build means to think.

To understand is to build, to attain to knowledge by means of construction.

All of the problems that designing a synthesis of nature poses to the spirit, and more problems still, are breached in the act of building.

Construction implies the a priori conditions of an existence that might be one thing or another.

The representation of construction in architecture is submitted to the totality, to the univocal, to what can be grasped through simple perception, showing its distrust of the fractioning imposed by technique. The work of architecture does not have to appear technical, nor even architectural. It ought to be a solemn and naked expression, without the trappings of its constructive anatomy, rejecting the sensuality of materials and anagogically entering into the generous stillness of the architectonical body.

Auguste Perret pointed out the way:

"Agir par la poésie de la construction."

Poetry is that idiom loaded with sense to the maximum and most concentrated degree.

It is the hyperbaton, the anastrophe, the unnatural artificial order opposed to the space of lassitude and habit vindicated by both naïve idealism and naïve realism.

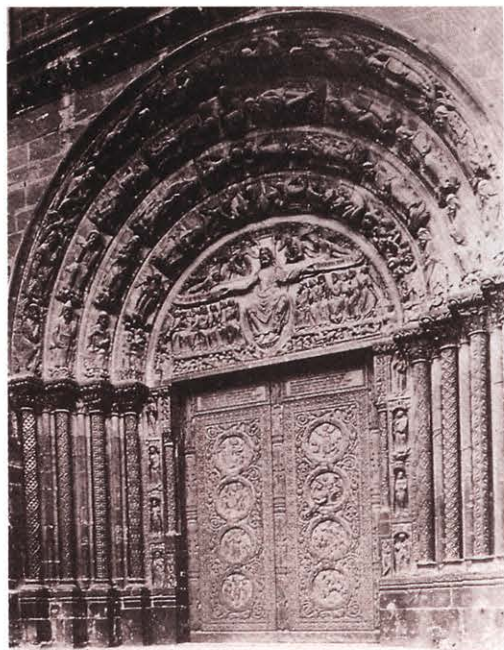
It is not innate, they are symbolic constructions illuminated by the stage lights of thought.

At the real core of constructive thought is the absence of any image of the sensitive reality.

Further on, Perret continued:

"In the beginning, architecture was only a wooden structure. Resistant and hard materials are used merely to overcome fire. The principle of the wooden structure is such that architecture reproduces all of its features, even in its nailheads." (Fig. 9).

Sensation and memory impel acts of construc-



7 Iglesia de la Abadía de San Denis. Fachada Oeste. Puerta Central.

7 Abbey Church of St. Denis. West Façade. Central portal.

económica o social sino que corresponde a un paradigma técnico de ese arte (il. 6).

Que nadie lo ignore.

La arquitectura funcionalista y maquinista es una formulación simbólica.

En el pórtico central occidental de la catedral de Saint Denis, pueden leerse sobre sus puertas los versos del abate Suger (il. 7).

*"Mens hebes ad verum per materialia surgit
Et demensa prius hac visa luce resurgit."*

(La mente torpe se eleva hacia la verdad a través de lo que es material que, sujeto a medida, mediante la luz despierta a la verdad.) Este fragmento expresa en su notable conclusión, con la que conmemora la perturbadora aparición del gótico naciente en la Isla de Francia, el redescubrimiento de la empatía y la experiencia anagógica propia de la arquitectura como definición de la misma.

Facultad de elevar el espíritu humano a la verdad a través de los materiales ordenados adecuadamente, casi la misma definición de Le Corbusier aparecida por primera vez en 1920, en el número 1 de *L'Esprit Nouveau*, "Trois rappels à M.M. les Architectes.":

"L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière."

Y otra vez más en el número 8, "Des yeux qui ne voient pas. Les Paquebots", bajo la imagen del "Empress of Asia" sobre el Pacífico (il. 8). La imagen de la gran máquina que surca el océano va más allá de la ilustración maquinista. Es la esfinge de la Arquitectura, el enigma de su constructividad, es decir, la ambición del autómatas. La arquitectura, de existir, se impone, se conduce a sí misma.

La arquitectura es la construcción consciente de sí misma, que el hombre puede interpretar en términos de su propio cuerpo evocado, de modo que puede decirse que la arquitectura crece por intususepción como los seres orgánicos y no por yuxtaposición como los inorgánicos.

El *Baukunst* insiste en la comprensión a base de modelos que son casi siempre "construcciones" o algo constructivo susceptible de ser

construido.

Construir para el *Baukunst* significa, por tanto, pensar.

Comprender es construir, alcanzar el conocimiento mediante la construcción.

En el construir se encuentran todos los problemas que puede plantear al espíritu el diseño de una síntesis de la naturaleza y algunos problemas más.

La construcción implica las condiciones *a priori* de una existencia que podría ser una u otra cosa.

La representación de la construcción en la arquitectura está sometida a la totalidad, lo unívoco, lo comprensible por la simple percepción, manifestando su desconfianza del fraccionamiento impuesto por la técnica. La obra de arquitectura no ha de aparecer técnica ni siquiera arquitectónica.

Deberá ser la expresión desnuda y solemne, sin revestimientos de la anatomía constructiva, rechazando el sensualismo de los materiales, entrando anagógicamente en la generosa quietud del cuerpo arquitectónico. Auguste Perret indica el camino.

"Agir par la poesie de la construction."

La poesía es el idioma cargado de sentido hasta el grado máximo y más concentrado.

Es el hipérbaton, el anástrofe, el orden artificial, no natural, opuesto al lugar de la pereza y de la costumbre que reclaman el idealismo ingenuo y el realismo ingenuo.

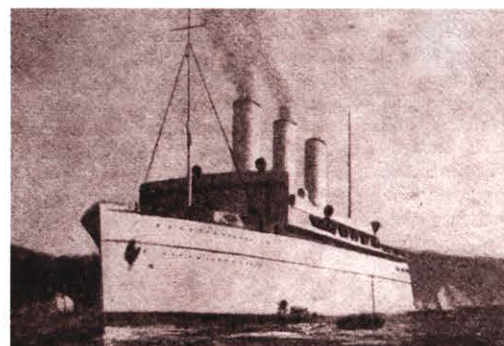
No es congénito, son construcciones simbólicas iluminadas por la luz escénica del pensamiento.

Lo más real del pensamiento constructivo es que en él no hay imagen de la realidad sensible.

Y más adelante Perret continúa:

"En el principio la arquitectura era tan solo una estructura de madera. Para vencer al fuego, se construye con materiales duros, resistentes. Y el principio de la estructura de madera es tal, que reproduce todos sus rasgos, incluso las cabezas de los clavos" (il. 9.1 a 9.4).

Sensación y memoria impulsan los actos de



8 Le Corbusier. *L'Esprit Nouveau*. "Empress of Asia". Canadian Pacific. "L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière".

8 Le Corbusier. *L'Esprit Nouveau*. "Empress of Asia" Canadian Pacific. Architecture is the knowing, precise and magnificent play of volumes assembled under the light.

18 tion, leaving the mark that architecture picks up and then offers again in a meaningful and abstract way. The architectonic sign, the tense harmony between “weight” and “resistance”, is found in the material.

One can think of architecture only in the epistemological bosom of construction.

The word arch derives from the possibility of its construction, for which it can be named.

Architecture as a form preceding its construction does not exist.

In the second part of the *Trattato di Architettura*, collected in the codex *Atlantico* of the French Institute, Leonardo da Vinci discusses his Theory of the arch:

“Che cosa è arco?”

“An arch is nothing other than a strength produced by two weaknesses, in that, in buildings, the arch is made of two quarters of a circle, each of which are in themselves weak and want to fall down, but which, each countering the ruin of the other, the pair of weaknesses turn into a single strength.”

The passage shows how far Leonardo grasped the Theory of the arch, intimating the physical entity that we now call “force”, which denotes the balance enacted by internal actions and reactions, in a linkage that allows the transmission to the *sostentacoli* of the forces that act immediately upon them and precisely along the structural element—in this case the arch, which must channel them through its mass without letting them escape from the space that mass materializes.

The model of his colossal proposal of 1502 for a bridge over the Bosphorus to Galatea, the “Golden Horn” of Istanbul, can be seen in the Milan Museum of Science and Technology (Fig. 10).

Spanning 240 m across and rising to 42 m above the water, the elliptical sketch of the arch, the integration in the shape of bifurcated buttresses that stabilize the bridge against the wind of the strait, and the tautology of the smaller arches on the embankment, all demonstrate an extraordinary concept of synthesis, which

for Baukunst is the tried and purified form, the “great form”.

Leonardo’s persistent formative instinct, the extreme sobriety of his sensibility towards this discipline as an art, the almost mathematical abstraction of his variations on architectural problematics, the absolute abandonment of the classical formal repertoire, radically distinguish him from the main practicing architects of his generation, with whom he always communicated nonetheless.

The word “antico” appears very infrequently in his thousands of pages of notes on architecture (Fig. 11.1-11.12).

The art of construction cannot be conceived without the notion of resistance, as is amplified by the very active analogies between the force of gravity and mental concentration—thought weighs—and between the action of preserving one’s life and resistance.

To exist is to persist, to exist forever, pretension of eternity or will to transcend death.

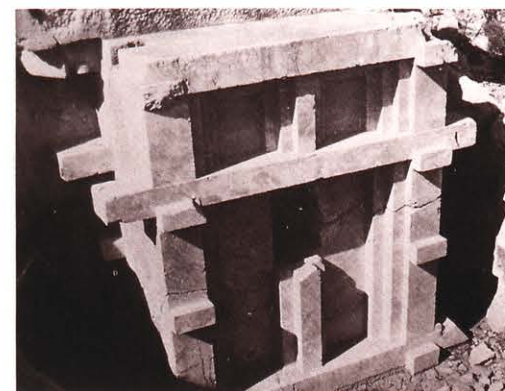
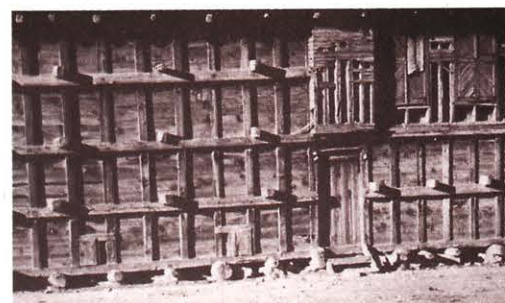
This explains the continuous care and delicacy demanded by the ceremony of building, conducted with such rigour and demandingness as if death were imminent.

In the art of building, the immanence of the universal character of death, which for Lucretius signifies the triumph of doctrine over the mortality of the world, is the serene audacity to keep collapse and breakage present in the invention of constructive forms, and the consciousness of the living drama of this fear, this ruin, this ceasing to be, as the ultimate sanction that things can impose (Fig. 12).

It might be said that the work of architecture, in the moment of its making, lives in a state of ontological insecurity, a “constant” that forms part of its real anthropomorphism.

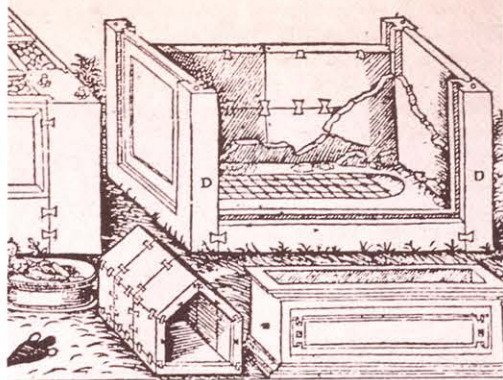
Man brings to Architecture a purpose which, intensifying his spirit, mobilizes an intense effort, consubstantial with construction, that comes to rest only in the stability, equilibrium and calmness of the permanence attained and the eurhythmy realized.

It is precisely matter’s elemental resistance to changing its form and position which assures us of the permanence of the work over any later



10 Leonardo da Vinci. Puente sobre el “Cuerno de Oro” de Estambul a Pera y Galata.

10 Leonardo da Vinci. Bridge over the “Golden Horn” from Istanbul to Pera and Galata.



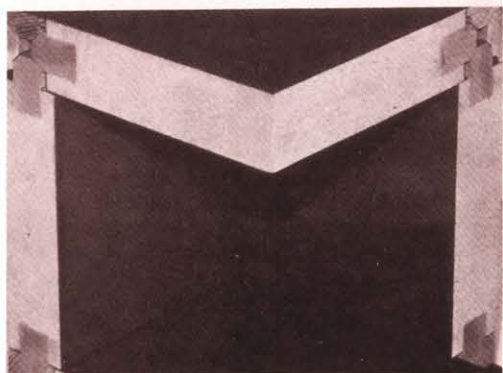
9.1 Granero del Siglo XIX en la llanura de Emali, Turquía.

9.2 Tumba en la roca en Xanthos, Asia Menor.

9.3 Grabado medieval donde se diferencia la estandarización de los enlaces horizontales y verticales en la construcción de piedra.

9.4 Enlaces Universales de Konrad Wachsmann. El enlace como transmisión de fuerzas. La construcción deviene en montaje como traducción de la construcción en madera.

9.5 Auguste y Gustave Perret. Teatro en Champs-Elysees. Paris, 1911-14. Vista del esqueleto de hormigón armado.



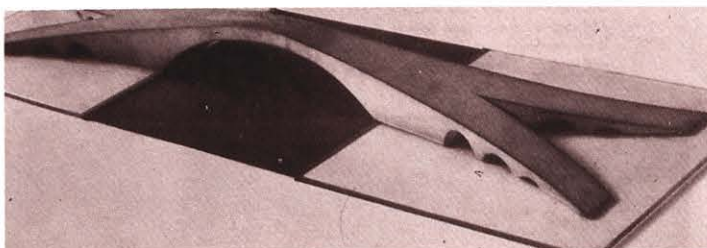
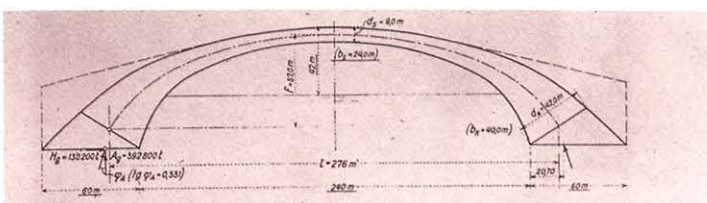
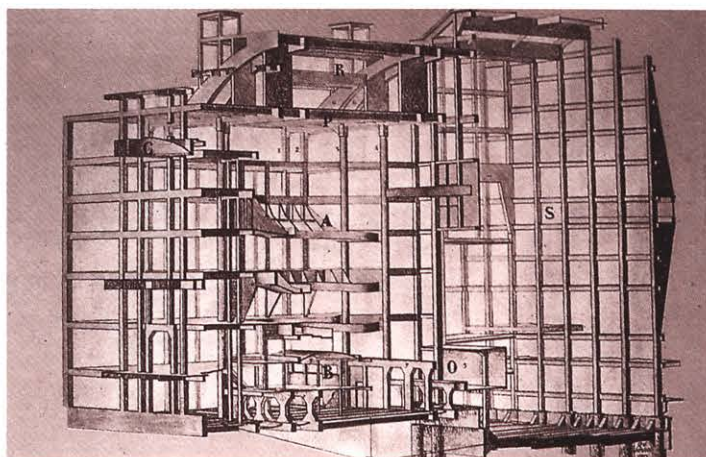
9.1 Nineteenth century granary in the plain of Emali, Turkey.

9.2 Rock tombs at Xanthos in Asia Minor.

9.3 Medieval engraving in which the standardisation of vertical and horizontal joints are differentiated in stone construction.

9.4 Universal joints by Konrad Wachsmann. The joint like effort transmitter. The construction becomes assembly, as a translation of wood construction.

9.5 Auguste and Gustave Perret. Theatre in Champs-Elysees. Paris, 1911-14. View of reinforced concrete structure.



construir y dejan la huella que la arquitectura recoge y vuelve a ofrecer de una forma magnificada y abstracta. Se encuentra en la materia el signo de lo arquitectónico, la armonía tensa de los contrarios “pesar” y “resistir”.

La arquitectura misma no puede ser pensada si no es en el seno epistemológico de la construcción.

La palabra —arco— emerge de su posibilidad constructiva y, así, se nombra. No existe una arquitectura como forma que preceda a su construcción.

Leonardo da Vinci, en la segunda parte del *Tratado de Arquitectura* que recoge el código *Atlanticus* del Instituto de Francia, en su Teoría del arco dice:

“Che cosa è arco”

“Arco non è altro che una forteza causata da due debolezze, inperochè l’arco negli edifizii è composto di 2 quarti di circulo, i quali quarti circuli ciascuno debolisimo per sè desidera cadere e oponendosi alla ruina l’uno dell’altro, le due debolezze si convertano in unica forteza.”

Revela hasta qué punto penetra en la teoría del arco, con la aparición de la entidad física que denominamos actualmente “esfuerzo” y que denota la actuación de acciones y reacciones internas equilibradas, en un encadenamiento que permite transmitir a los *sostentacoli* las fuerzas que actúan de modo inmediato sobre ellos y precisamente a lo largo del elemento estructural, en este caso el arco, el cual debe canalizarlos por su masa sin dejarlos escapar del espacio que materializa.

En el Museo de la Ciencia y de la Técnica de Milán se encuentra el modelo de su colosal propuesta de 1502 de puente sobre “El Cuerno de Oro” de Estambul a Pera y Galata (il. 10).

De 240 m. de luz y 42 m. sobre el nivel del agua, el trazado elíptico del arco, la integración en la forma de contrafuertes bifurcados que conduce a la estabilidad del puente contra la fuerza del viento del estrecho y la tautología de los arcos menores en tierra, responden a una concepción de síntesis extraordinaria que es para el *Baukunst* la forma depurada, la forma probada, la “gran forma”. El persistente instinto formativo de Leonar-

20 change, even when the work is organized in another order and equilibrium (Fig. 13-14).

Something is “matter” precisely because it becomes material with respect to certain defined forms. Marble is the matter of the column or statue.

Matter is what is transformable within a matrix of given forms.

Matter is substrate, a sort of matrix of physical reality, explained by the origin of the word itself: matter, mother, mass....

Not all material is “matter” for Architecture. Matter stands in an anagogical relation to architecture and in an allegorical one to sculpture.

New materials do not lead to new architecture.

“Matter” is “occupied” space, as is all architecture. In opposition to the pernicious spatial interpretation that, through the concept of Raumgestaltung spread by Bruno Zevi, the substance of architecture, Baukunst recognizes the existence of space only insofar as it adheres to material bodies, a self-enclosed and impenetrable space, not a space of endless depth between things, like some formless and infinite magnitude, like a receptacle of insufficient illusions and visual allegories. Baukunst ultimately transforms the notion of space that turns an empty room or isotropic volume into an inseparable system of both the matter it “contains” and of time.

Gravity is the “reality” of matter, light its “ideality”, the power of occupying the material world. Light, not as natural light, a substance valorized among other objects, but light released by the igniting of the formal container of objects, and propagated by its entry into the circle of the senses.

Metaphorically, light is the fountain of knowledge. Light lets us see (Fig. 15.1-15.3).

Form, in that incandescent stillness, is what makes light; Baukunst understands it as construction, as supreme qualities and characteristics, as the proven order.

The architect is not the one who constructs but the one who identifies the form.

As occurs, in my judgement, in the formal orogenic or geodynamic conceptions, such as that of

Wegener in 1912, with his grand theory of continental drift, or of Darwin in 1842 who, with his creative imagination solidly supported in reason, achieved great intensity in the interpretation of the way coral reefs form and of the notable form they take in the South Sea atolls, which he attributed to the slow descent of the ocean bed in the Pacific (Fig. 16.1-16.2).

As far as technique is concerned, rebirth is regression, and values tend to be expressed in the form of progress. There is no historical progress in art, though, only “palingenesis”. Works incarnating spiritual values are not present in all periods. They are not manifestations of a Zeitgeist, the spirit of the age; they transcend epochs and can be “renaissant”.

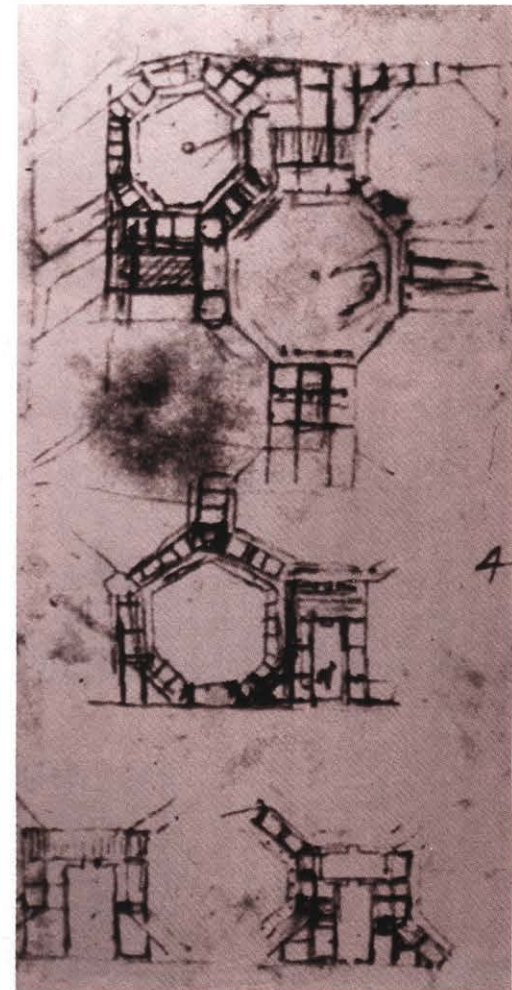
From the experience of devastation brought about by construction and from the fear or ontological insecurity already discussed, arises “repentance”, not in the Nietzschean sense of internal self-deception, but in Max Scheler’s sense of self-healing, through which the spirit is reborn, begins to exist differently, a spiritual renaissance, as if the person were beginning a new life, without residue from the earlier life. All this coincides with essence.

For the architect, I would say this “renaissance”, occurs at about the age of fifty.

When Serlio began to study painting and perspective in Rome, he had already turned forty; later he went to Venice and at the age of sixty-two began to publish his *Regole Generali di Architettura*. At sixty-seven, by then serving in France under Francisco I, he received his first commissions, for the Chateau Royal and the castle of Ancy-le-France.

Michelangelo’s activity as an architect revolved around two creative periods. At forty-one, he made the design for the façade of San Lorenzo, but it was only at seventy-one, beginning the project for San Pietro, that he shifted decidedly to architecture, aware that he had lost some of his earlier violence and had attained a sufficient degree of serenity, the stoic attitude with which he could identify with his personal lot as “factum”. At the age of eighty-four, he realized the great project for San Giovanni dei Fiorentini.

All of Mies’ fundamental works came after he

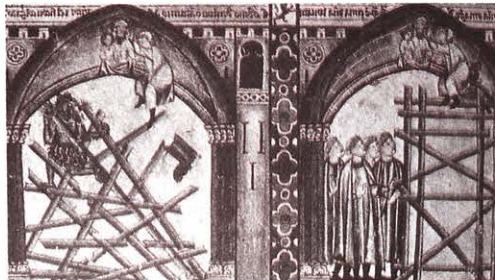
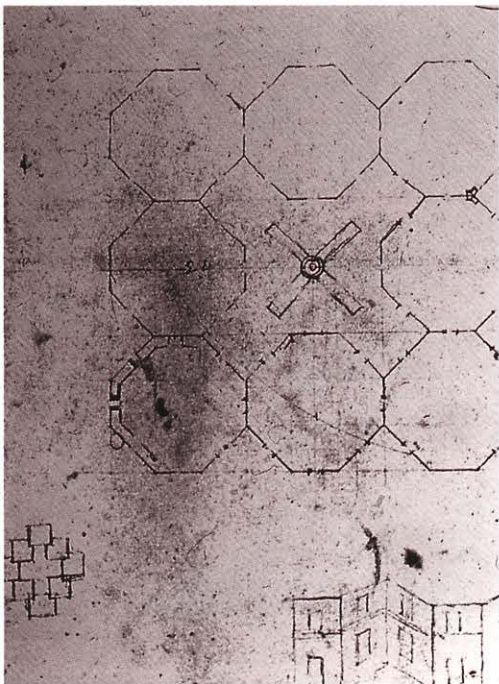


11.1 Leonardo da Vinci. Castillo con cinco patios octogonales.

11.2 Leonardo da Vinci. Plantas octogonales. Manuscrito Arundel.

11.1 Leonardo da Vinci. Castle with five octagonal courtyards.

11.2 Leonardo da Vinci. Octagonal Plans. Arundel manuscript.



12 Accidente en la obra. Bible moralisee. Vienna, Manuscrito medieval del siglo XIII El Escorial.

12 Disaster at the building site. Bible moralisee. Vienna, middle of XIII th century. Manuscript of El Escorial.



13 Cava Carbonara, Carrara. Extracción y traslado de un bloque de mármol para el Nuevo Forum de Roma, 1929.

13 Cava Carbonara, Carrara. Stoneboat for a monolith to be sent to the New Forum in Rome, 1929.



14 Bailey Island Bridge. Harpswell, Maine. Puente de piedra, 1928. Llewellyn N. Edwards, ingeniero.

14 The Bailey Island Bridge. Harpswell, Maine. Stone crib, 1928. Llewellyn N. Edwards, engineer.

do, la extrema sobriedad de su sensibilidad a esta disciplina como arte, la abstracción casi matemática de sus variaciones sobre problemas arquitectónicos, el abandono absoluto del repertorio formal clásico le diferencian radicalmente de los principales arquitectos prácticos de su generación con los que no obstante estuvo siempre en contacto.

Escasísimas veces aparece la palabra *antico* en los miles de hojas de sus notas sobre arquitectura (il. 11.1, 11.2).

El arte de construir no puede concebirse sin la idea de resistencia.

Amplificada ésta por analogías muy activas entre la fuerza de la gravedad y la concentración mental —el pensamiento pesa—, y entre la acción de preservar la vida y resistir.

Existir es persistir, existir siempre, pretensión de eternidad o voluntad de trascender más allá de la muerte.

Esto explica el cuidado continuo y la delicadeza que exige la ceremonia de construir, con tal rigor y exigencia como si la muerte acechara mañana.

La presencia del carácter universal de la muerte, lo que en Lucrecio es exaltación de la doctrina sobre la mortalidad del mundo, es en el arte de construir, serena audacia de tener presente el colapso o rotura en la invención de las formas constructivas y conciencia del dramatismo vital de este temor, la ruina, el dejar de ser, como sanción definitiva que las cosas pueden imponer (il. 12).

Se puede decir que la obra de arquitectura vive en su hacerse un estado de inseguridad ontológica como una “constante” que forma parte de su verdadero antropomorfismo.

El hombre lleva a la Arquitectura un propósito que al poner en tensión su ánimo moviliza un esfuerzo intensísimo consustancial con la construcción que solamente descansa en la estabilidad, equilibrio y quietud de la permanencia lograda y eutimia realizada.

La resistencia elemental de la materia a cambiar de forma y de situación es la que nos asegura la permanencia de la obra al ser dispuesta en otro orden y equilibrio, ante todo cambio posterior (il. 13, 14).

Algo es “materia” precisamente porque es materia respecto a algunas formas determina-

22 was forty: the Werkbund block Weissenhof at forty-one, the Lake Shore Drive Apartments in Chicago at sixty-three, and, at eighty, the new National Gallery of Berlin.

This makes one think that the arcane cryptic of Giedion's *Space, Time and Architecture* is, intentions notwithstanding, in the title itself: "Architecture demands great Space from Time."

Baukunst implies continual "care" and such "attention" requires "dedication" and "time". Obedience, that higher obedience to which we must grant our "dignified attention"

In George Sand's novel, *Le Château de Pictordu*, a doctor asks a child, "Does it not exhaust you to pay attention?" The child responds, "On the contrary, I find it restful."

While an animal has little or no capacity for attention, man is man precisely because "paying attention" allows him to open up to the world as world—not only as the range in which stimuli and responses occur, but also as the area in which objectifications are possible. Being in the world, and "attention" to it, are primary conditions of the existence of man. "Attention" has an existential meaning.

"Attention" is not the illumination of objects simply by focussing on them. Knowledge derived from paying attention is not something that comes from the mere juxtaposition of the real and the attentive mind. "Attention" requires the horizon of "vision".

Thus, around 1920, Le Corbusier denounced "eyes which don't see".

Oxford's Ashmolean Museum has five objects the shape of the hand, worked in stone and dating to the Neolithic. They reproduce, a thousand years before Plato, the five regular bodies carved in an exact spherical version which, while endowed with an intense plastic order, are nonetheless constructions which symbolically correspond to the spherical activity of the heavens and the laws of three-dimensional coordination (Figs. 17.1-17.3).

Man lives in a world of symbols, not things.

For the pre-scientific spirit, up to Galileo, the actually elliptical orbits of the planets were conceived in terms of a circle, which is still thought of as the pure form, the "natural" and

valorized form.

For the pre-scientific spirit, the ellipse was a poorly made squashed circle; with such intuition, the ellipse is already a perturbation.

The senses deform, the spirit forms.

Rationalism, Baukunst's ethical drive in opposition to the provisional morality of eclecticism, is not, as some have tried to say, a philosophy designed to condense or reduce diversity, but rather a philosophy in action, which expands and multiplies, which complicates rather than simplifies; it is eminently inductive.

Epistemologically, contemporary reason openly breaks with vulgar or mundane knowledge. Reason is an aspect of human vitality.

Rationalism corresponds to an "unnatural" technique, against the naïve empirical reading of nature, or vulgar knowledge, vulgar functionalism. Things are things thought, theorems; rational is not synonymous with perfection. Things are rationally guarded by a set of precautions which eventually give way to the inductive, creative and dialectical character of reason.

The truth is beautiful, not so much as such and in itself, as for the one who seeks for it.

Meaning resides in the constant question,
What is architecture?

Louis Kahn, "Statements on Architecture", *Zodiac review* no.17, 1967.

Francesco dal Co, *Excellence: The Culture of Mies As Seen in His Notes and Books*, Art Institute of Chicago, 1985.

Fritz Neumayer, Mies van der Rohe, *Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Berlin, 1986.

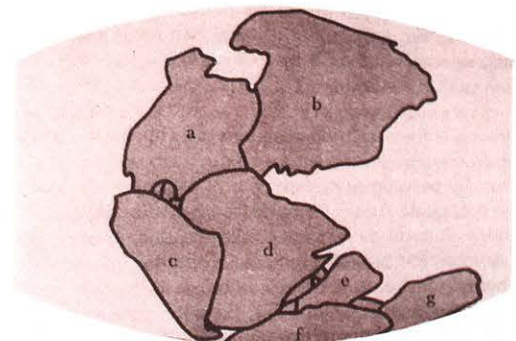
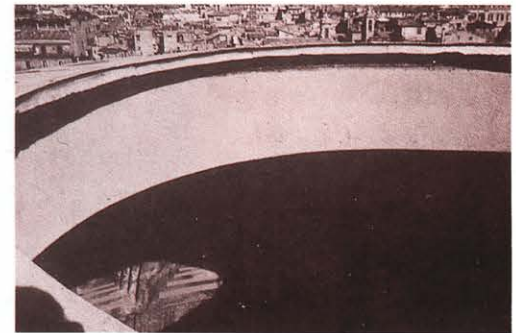
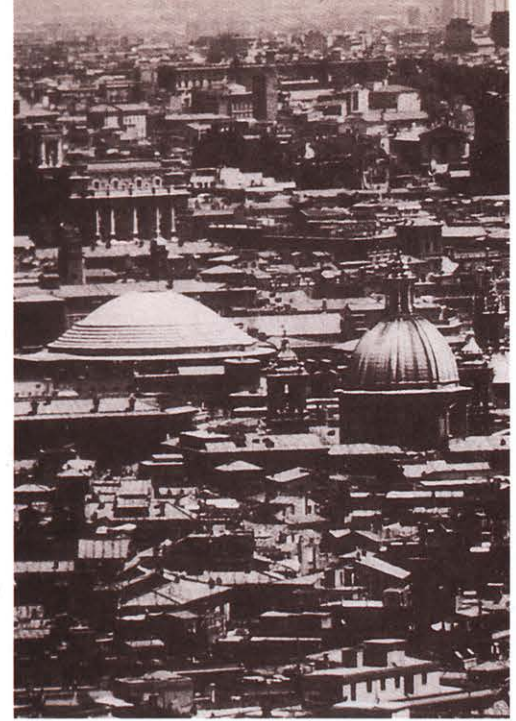
Manfredo Tafuri, *L'Architettura dell'Umanismo*, 1969.

Juan Borchers, *Institución arquitectónica* (1968), and *Meta-arquitectura* (1975), Santiago de Chile.

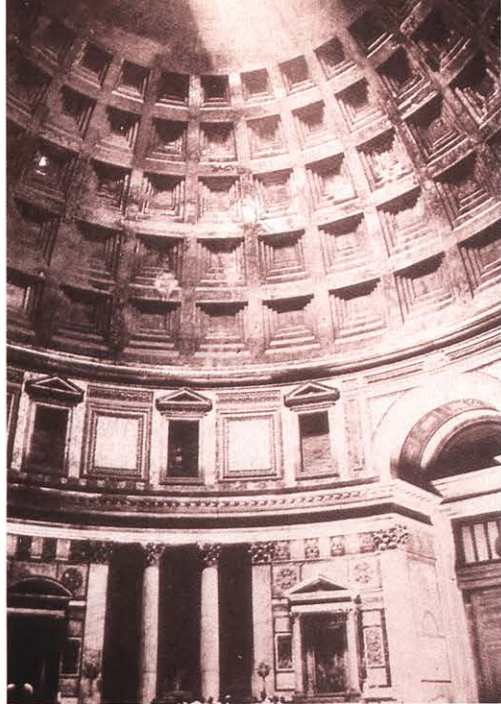
Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau*, (reprint) New York, 1968.

Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, 1938.

Paul Valéry, *Leonardo et les Philosophes*, Paris, 1929, .

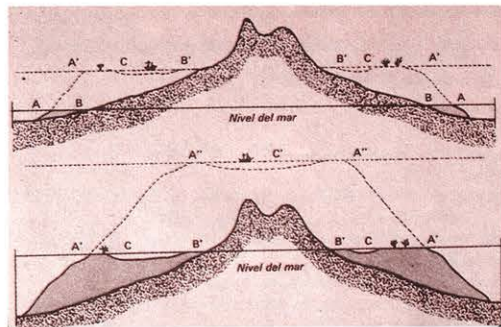


16.1 Alfred Wegener. Teoría de la deriva de los continentes, 1912. Pangea y Panthalasa. Hace unos 200 millones de años 16.2 Charles Darwin. Esquemas de los arrecifes coralinos. Biblioteca Nacional de París.



15.1 Cúpula del Panteón en el horizonte de la Nueva Roma.
 15.2 Coronación de la cúpula y óculo del Panteón.
 El óculo como forma derivada de la construcción si clave de las cúpulas arcaicas envoladizo.
 El área del óculo es menor del 4% del área cubierta en el suelo.
 La mancha luminosa del haz solar sobre el pavimento interior.
 La saturación de la forma en el camino de la luz.
 El sol como luz inteligente como principio que conduce al movimiento del mundo-cúpula.
 Según San Agustín la luz que viene de arriba y de dentro.
 15.3 Interior del Panteón.

15.1 Dome of the Pantheon in the modern Roman cityscape.
 15.2 Upper dome and oculus of the Pantheon.
 The oculus as a form derived from the keystone-less construction of archaic cantilever slab domes.
 The area of the oculus is less than 4 percent of the area of the building's floor.
 The spot of sun beam on inner wall face.
 The saturation of form in the path of light.
 The sun as intelligent light, as a principle that leads towards the movement of the world-dome.
 According to St. Augustine, the light that arrives from up above and from inside.
 15.3 Interior of the Pantheon.



16.1 Alfred Wegener. Theory of continental drift, 1912. Pangea and Panthalasa. About 200 millions years ago.
 16.2 Charles Darwin. Sketch of coralline reefs. Bibliothèque Nationale de Paris.

das, el mármol es materia de la columna o de la estatua.

Materia es aquello transformable dentro de un círculo de formas definido.

Materia como substrato, como una especie de matriz de la realidad física explicada por el origen mismo de la palabra, materia, madre, madera bosque, masa.

No todo material es "materia" para la arquitectura, la relación con la materia es en la arquitectura anagógica y en la escultura alegórica.

Nuevos materiales no dan lugar a nueva arquitectura.

"Materia" es "espacio ocupado" como lo es toda la arquitectura.

Y en oposición a la perniciosa interpretación espacial que por parte del concepto de *Raumgestaltung*, divulgado por Bruno Zevi, se hace como substancia de la arquitectura, el *Baukunst* reconoce también la existencia del espacio pero sólo en la medida en que se adhiere a los cuerpos materiales, es decir, como un espacio cerrado en sí e impenetrable, no como un espacio de infinita profundida entre las cosas, como una magnitud sin forma e infinita, receptáculo de ilusiones insuficientes y alegorías visuales, y transformando finalmente la noción de espacio que de una habitación vacía, de un volumen isótropo se convierte en un sistema inseparable de la materia que "contiene" y del tiempo.

La gravedad es la "realidad" de la materia, la luz su "idealidad", es el poder de ocupación del mundo material.

Luz, no como luz natural, substancia valorizada entre los objetos, sino luz desprendida de la ignición de la envoltura formal de los mismos y propagada por su penetración en el círculo de los sentidos.

Así, metafóricamente, luz como fuente de conocimiento. La luz deja ver (il. 15.1 a 15.3).

La forma en esa inmovilidad incandescente es la hacedora de luz, que para el *Baukunst* es entendida como construcción, como cualidad y caracterización máximas, como el orden probado.

Arquitecto no es quien construye sino quien identifica la forma.

Como lo son, a mi juicio, en las grandes concepciones formales orogénicas o de geodiná-

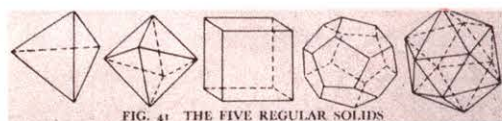
mica, en el caso de Wegener en 1912, con su magna teoría de la deriva de los continentes, o Darwin en 1842 que, con su imaginación creadora sólidamente apoyada en la razón, alcanza enorme intensidad en la interpretación del modo de formarse las islas coralinas y de la configuración notable que toman en los atolones de los Mares del Sur, que atribuye al lentísimo descenso del fondo del Pacífico (il. 16.1, 16.2).

Para la técnica renacer es retroceder, los valores tienden a manifestarse en forma de progreso, pero para el arte no hay progreso histórico sino "palingénesis". Las obras que encarnan los valores espirituales pueden no estar presentes durante ciertos periodos. No son manifestaciones del espíritu de la época, *Zeitgeist*, trascienden las épocas y pueden ser "renacientes".

De la vivencia de la devastación ocasionada por el construir y del temor como inseguridad ontológica anunciado anteriormente surge el "arrepentimiento", no como en Nietzsche, autoengaño interno, sino como autocuración en Max Scheler, mediante el cual el espíritu renace, comienza a existir de otro modo, renacimiento espiritual, proceso anímico que hace como si la persona comenzara una vida nueva, sin residuo de la precedente. Eso coincide con la esencia. Este "renacimiento" para el arquitecto lo situó en torno a los cincuenta años.

Cuando Serlio comienza a estudiar pintura y perspectiva en Roma, ya ha cumplido los cuarenta años, después se traslada a Venecia y a la edad de sesenta y dos años, comienza a publicar sus *Regole Generali di Architettura*. Ya en Francia al servicio de Francisco I, recibe sus primeros encargos de arquitectura, el Chateau Royal y el castillo de Ancy-le-Franco. Tiene sesenta y seis años.

La actividad de Miguel Angel como arquitecto se halla integrada por dos periodos creadores. A los cuarenta y un años hizo el proyecto para la fachada de San Lorenzo, pero sólo a los setenta y uno, al comenzar el proyecto de San Pedro, se orientó decididamente hacia la arquitectura cuando sabe que ha perdido cierta violencia anterior y ha alcanzado un grado de serenidad suficiente,



17.1 Los cinco sólidos regulares.

17.2 Cinco cuerpos Neolíticos esculpidos en piedra según una precisa versión geométrica de los poliedros regulares.

17.3 Serie de Venus del período aurignaciense esculpidas en piedra.

17.1 The five regular solids.

17.2 Five Neolithic stones carved into the precise geometric spherical version of the five regular polyhedra.

17.3 Series of aurignacian Venuses carved in stone.

actitud estoica para identificarse con la suerte personal como *factum*. Alcanzados los ochenta y cuatro años, realiza el gran proyecto de San Giovanni dei Fiorentini.

Todas las obras fundamentales de Mies son posteriores a cumplidos los cuarenta años, el Werkbund Block Weissenhof a los cuarenta y uno, el Lake Shore Drive Apartments de Chicago a los sesenta y tres, la Nueva Galería Nacional de Berlín a los ochenta.

Lo que conduce a pensar que el arcano críptico de la obra de Giedion *Space, Time and Architecture*, muy a su pesar, está en su propio título “la Arquitectura exige un gran Espacio de Tiempo”.

El *Baukunst* implica “cuidado” continuo y tal “atención” requiere “dedicación” y “tiempo”. La obediencia, la alta obediencia a la que debemos otorgar nuestra “atención dignificada”. En la novela de George Sand *Le Chateau de Pictordu* donde un médico pregunta a un niño, “¿no te fatiga prestar atención?, el niño responde, “al contrario, me descansa”.

Mientras el animal no posee atención o posee muy escasa capacidad de atención, el hombre se constituye como tal en virtud precisamente de que el “estar atento” le permite abrirse al mundo como tal mundo, es decir, no sólo como ámbito dentro del cual se dan los estímulos y sobre el cual operan las reacciones, sino, además, como la zona en la cual se da la posibilidad de las objetivaciones. El estar en el mundo y la “atención” a él son condiciones primarias de la existencia del hombre y la “atención” cobra con ello sentido existencial.

La “atención” no es un simple enfocar los objetos para iluminarlos. El conocimiento derivado de la atención es algo que no se da por la mera yuxtaposición de lo real y de la conciencia atenta. La “atención” precisa el horizonte de la “visión”.

Así Le Corbusier en torno a 1920 denuncia “ojos que no ven”.

En el Ashmolean Museum de Oxford se guardan cinco cuerpos labrados en piedra del tamaño de la mano procedentes del Neolítico y que, mil años antes de Platón, reproducen los cinco cuerpos regulares esculpidos en una precisa versión esférica que, aun correspondiendo a un orden plástico intensifi-

mo, no dejan de ser construcciones de la actividad esférica del cielo y de las leyes de la coordinación tridimensional mediante símbolos (il. 17.1, 17.3).

El hombre vive en un mundo no de cosas sino de símbolos.

Para el espíritu precientífico, incluso llegando hasta Galileo, las elipses que describen los planetas se piensan a partir del círculo que sigue siendo la forma pura, la forma “natural”, la forma valorizada.

Para el espíritu precientífico la elipse es un círculo mal hecho, un círculo aplastado, con semejante intuición la elipse ya es una perturbación.

Los sentidos deforman, el espíritu forma.

El racionalismo que es el impulso ético del *Baukunst* opuesto a la moral provisoria del eclecticismo, no es una filosofía, como se nos ha querido decir, resumidora o reductora de lo diverso, sino una filosofía en acción, que se expande, que multiplica, que no simplifica sino que complica, es eminentemente inductor. Epistemológicamente, la razón contemporánea rompe abiertamente con el conocimiento vulgar o mundano. La razón es un aspecto de la vitalidad humana.

El racionalismo corresponde a una técnica “no natural”, contrario al examen empírico, ingenuo, de la naturaleza, o conocimiento vulgar, funcionalismo vulgar.

Las cosas son cosas pensadas, teoremas, lo racional no implica perfección. Las cosas están custodiadas racionalmente por un cuerpo de precauciones que cederán más adelante al carácter inductor, creador, dialéctico de la razón.

La verdad es bella, no tanto en sí misma como para aquél que la busca.

Lo que tiene sentido es la pregunta constante, ¿qué es la arquitectura?

NOTAS

Louis Kahn. “Statements on architecture”. *Zodiac review* no. 17, 1967.

Francesco dal Co. *Excellence: The culture of Mies as seen in his Notes and Books*. Art Institute of Chicago, 1985.

Fritz Neumayer. *Mies van der Rohe. Das Kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*. Berlin, 1986.

Manfredo Tafuri. *L'architettura dell'Umanismo*. 1969

Juan Borchers. *Institución arquitectónica, Meta-arquitectura*. Santiago de Chile, 1968, 1975.

Jesús Bermejo Godoy. *El espacio arquitectónico como extensión heterogénea*. 1987. Tesis doctoral.

Le Corbusier. *L'Esprit Nouveau*, reprint New York, 1968.

Gaston Bachelard. *La formation de l'esprit scientifique*. Paris, 1938.

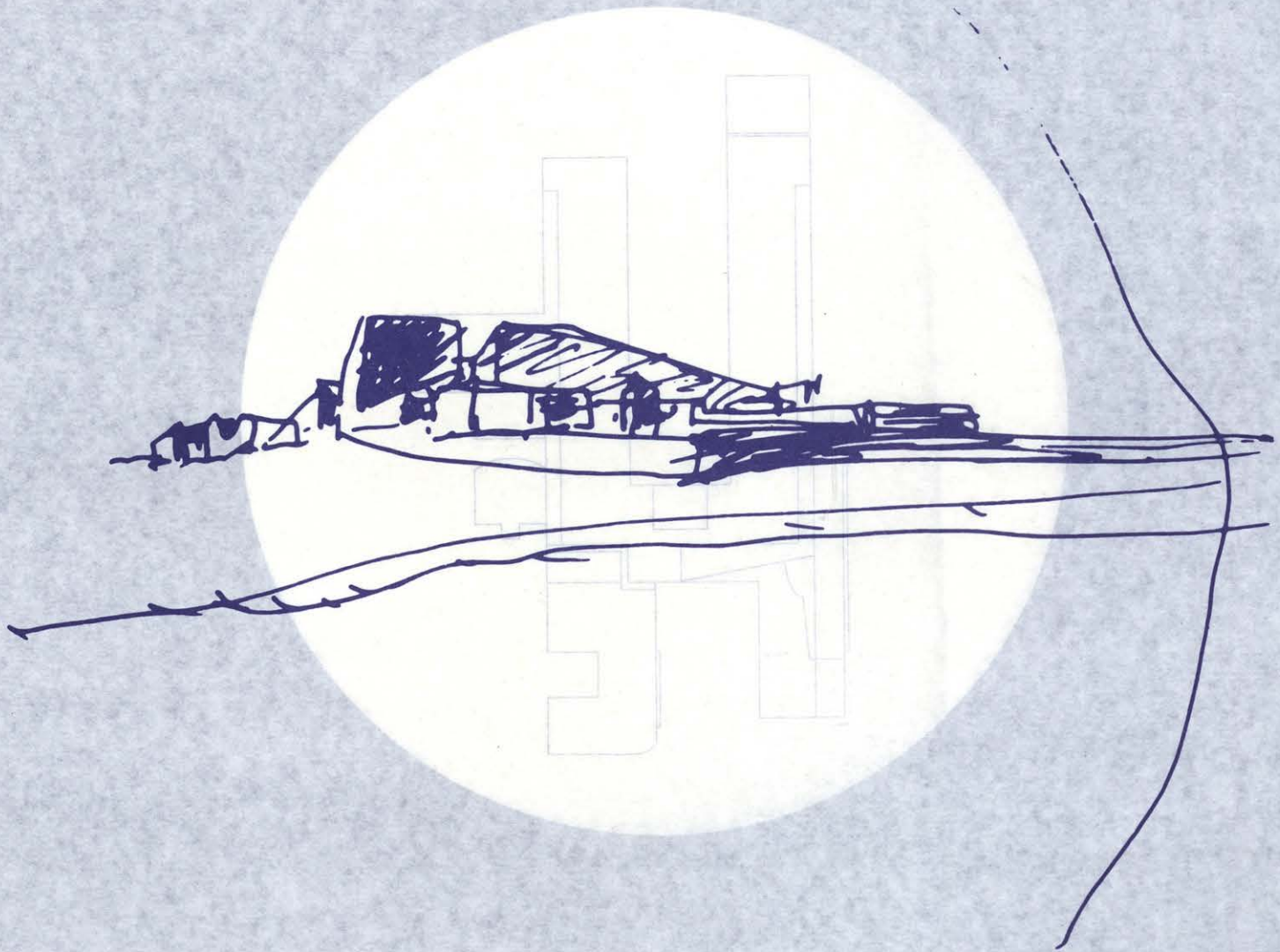
Paul Valéry. *Leonardo et les Philosophes*. Paris, 1929.

Escuela de Enseñanza Superior

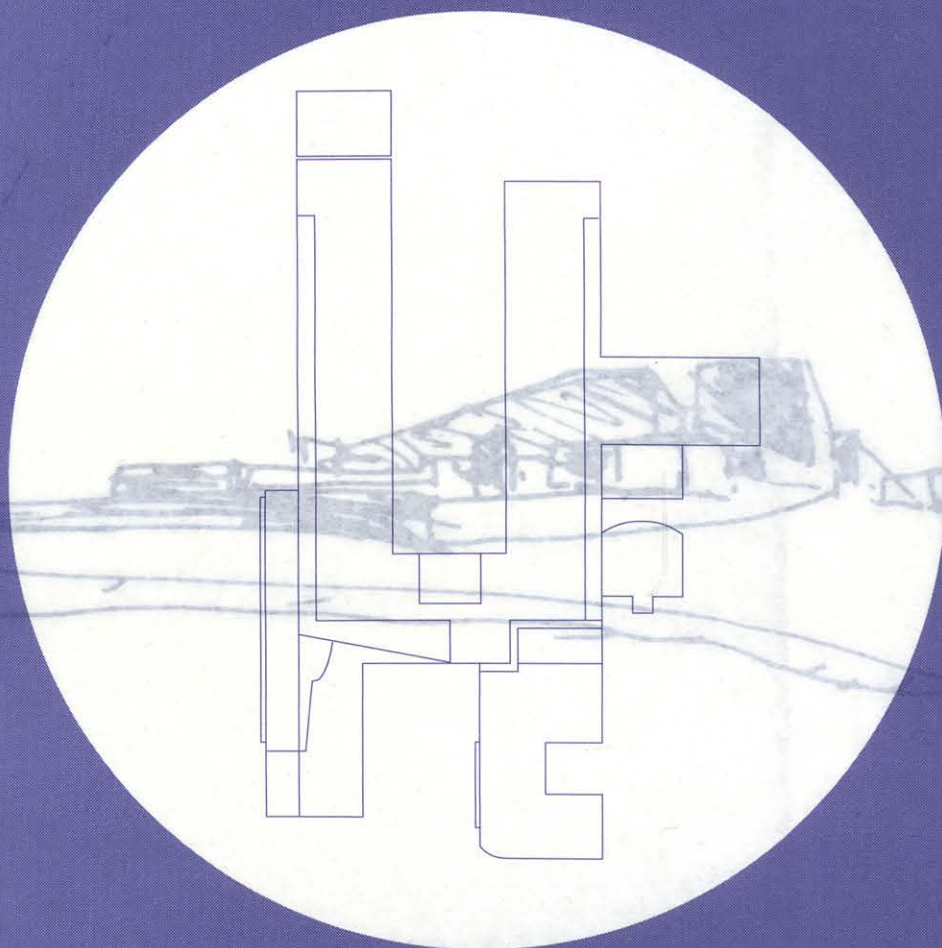
Alvaro Siza

Setubal, Portugal

Teacher's Training College



Alvaro Siza



Sin firma Unsigned

La publicación de esta colección de dibujos no significa el ensalzamiento de una determinada forma de proyectar cuanto que mediante una lectura atenta y continua del desarrollo lógico que presentan reconozcamos limpiamente unos procesos proyectuales plasmados en ellas.

Estos esbozos no deberían tener valor como originales incunables o como gestos aislados, normalmente publicados ilustrando los planos del proyecto. Hay que leerlos de forma continua. Tal y como vemos una lectura gráfica de scanner.

Siza maneja su arquitectura de una forma totalmente plástica. Cada dibujo puede interpretarse como un nuevo trazo que va modelando progresivamente el espacio. Esta manera de concebir la proyectación estaría más cercana a cómo interpretaría un pintor o un escritor los procesos creativos de la arquitectura. Así claramente se entiende como un rayo de luz, del lucernario elipsoidal del vestíbulo, materializado, atraviesa el espacio horadando el muro frontal formalizando una ventana circular que preside el acceso.

Inicialmente Siza elabora unos tipos básicos, aquellos que han estructurado la historia de la arquitectura; el patio, la torre, la composición por elementos... Esta primera decisión va a permitir ir diseñando cada elemento disgregable del conjunto como una pieza autónoma, controlable independientemente, incluso desgajando su forma interior de la exterior ya que perfectamente pueden no pertenecer a la misma figura. Esta concentración del esfuerzo de diseño es el mecanismo que permite ir de lo general a lo particular, y viceversa, dejando que el control óptico de la trayectoria que se va recorriendo sea el que unifique el objeto. Y su valor una vez construido. Sin embargo es el mismo enfoque el que se usa entre lo grande y lo pequeño. Todos los dibujos mantienen la misma distancia focal. Todo se mantiene homogéneo, en un proceso de diseño no jerarquizado.

En la Escuela de Estudios Especiales de Setúbal la decisión básica fue esconder un patio, ligeramente enterrado, al que se adosan varios cuerpos, cada uno resolviendo una función característica: auditorio, biblioteca, administración, cafetería, foyer... Sobre esta base el ojo del arquitecto va a ir trazando un recorrido de trabajo con un rumbo prefijado. Enfoca una parte del objeto, o el conjunto: resuelve una pieza, vuelve de nuevo sobre otros puntos cuya resolución no fue del todo exacta. En ciertos momentos es necesario concretar algunas medidas. Pocas veces es necesario volver a enfocar todo el edificio. La proposición es recorrer este mismo camino.

The publication of this collection of drawings does not mean the exaltation of a certain form of planning, for, through a careful and continuous reading of the logical development presented, we clearly recognized several planning processes which they reflect.

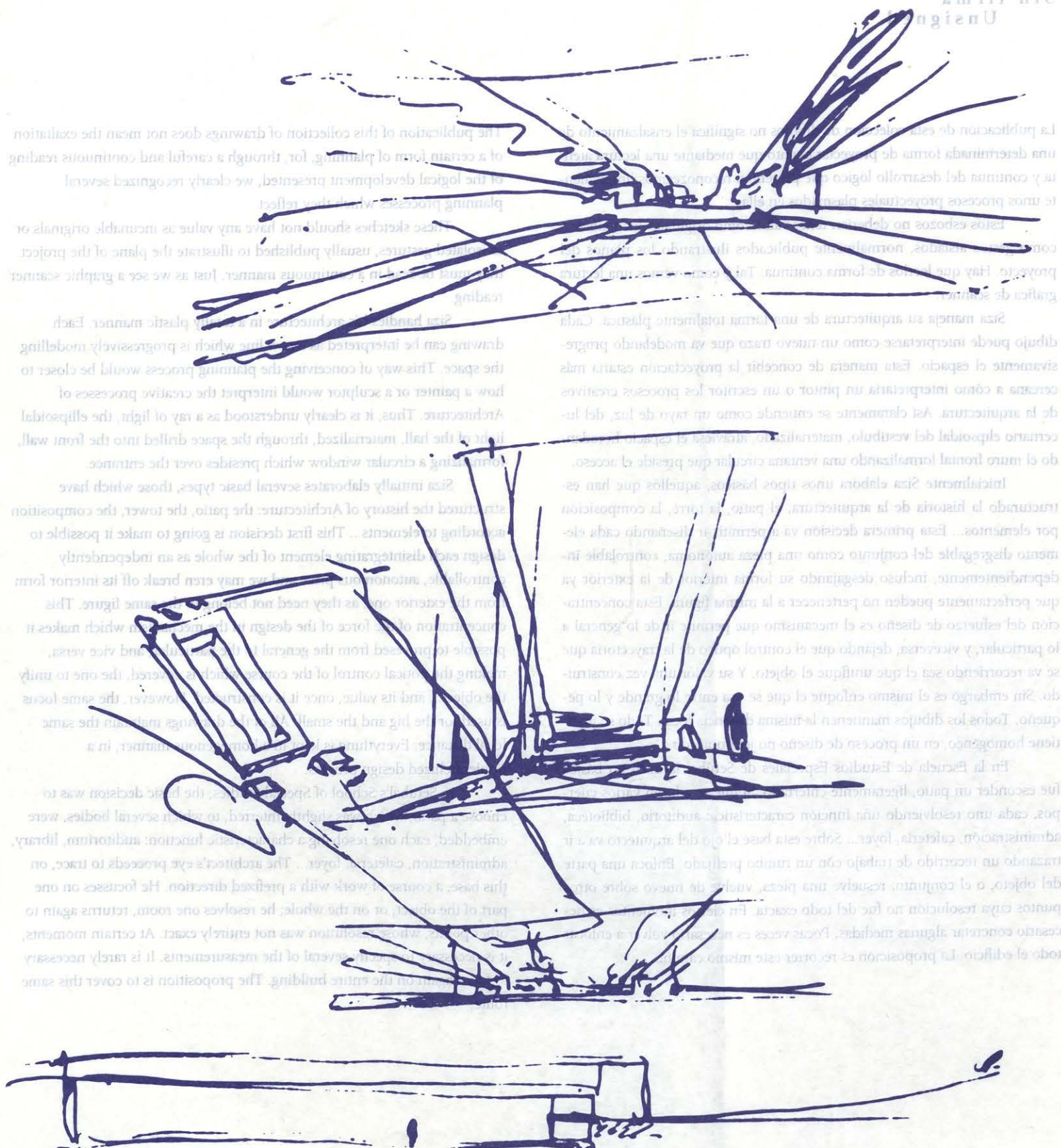
These sketches should not have any value as incunable originals or as isolated gestures, usually published to illustrate the plane of the project. They must be read in a continuous manner. Just as we see a graphic scanner reading.

Siza handles his architecture in a totally plastic manner. Each drawing can be interpreted as a new line which is progressively modelling the space. This way of conceiving the planning process would be closer to how a painter or a sculptor would interpret the creative processes of Architecture. Thus, it is clearly understood as a ray of light, the ellipsoidal light of the hall, materialized, through the space drilled into the front wall, formalizing a circular window which presides over the entrance.

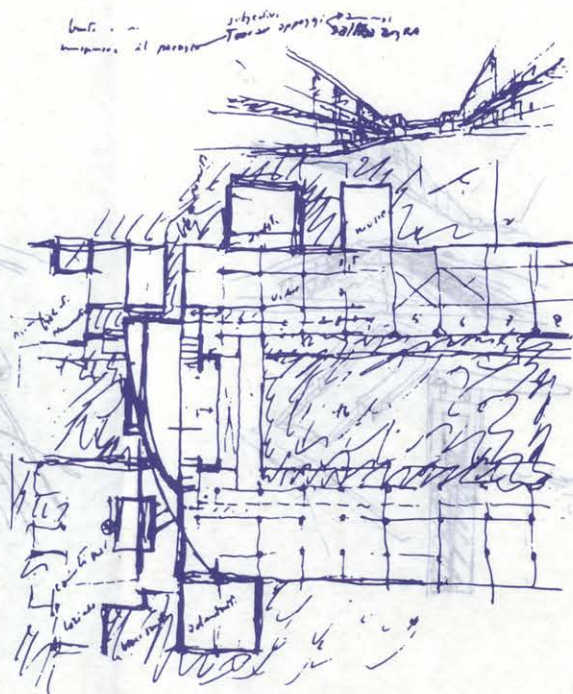
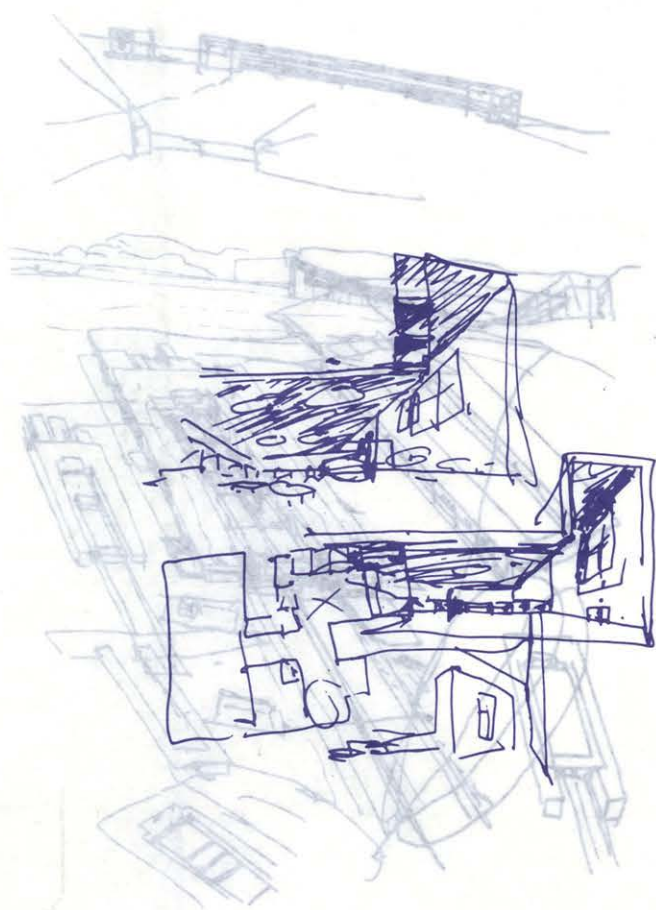
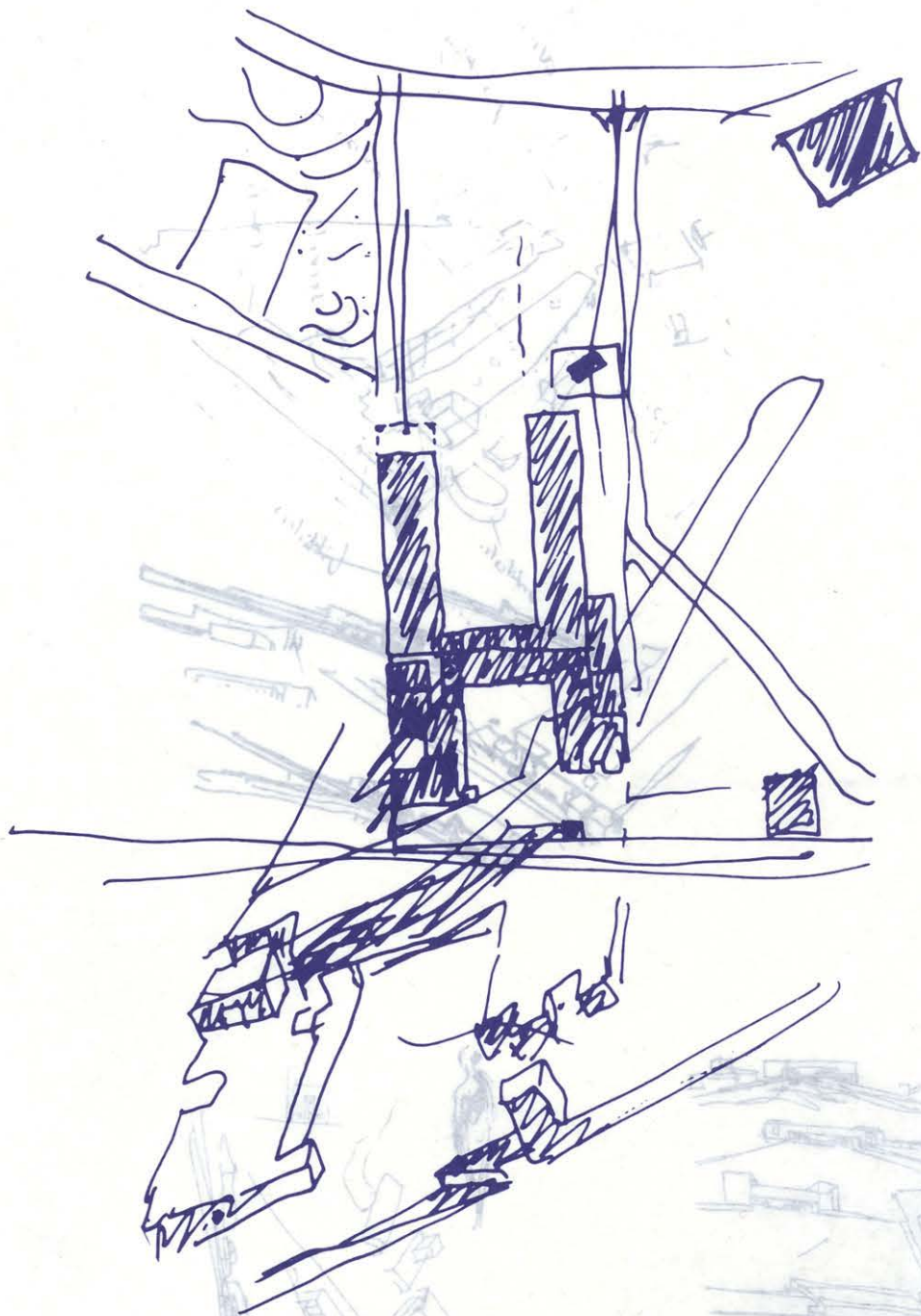
Siza initially elaborates several basic types, those which have structured the history of Architecture: the patio, the tower, the composition according to elements... This first decision is going to make it possible to design each disintegrating element of the whole as an independently controllable, autonomous piece and we may even break off its interior form from the exterior one, as they need not belong to the same figure. This concentration of the force of the design in the mechanism which makes it possible to proceed from the general to the particular, and vice versa, making the optical control of the course which is covered, the one to unify the object... and its value, once it is constructed. However, the same focus is used for the big and the small. All of the drawings maintain the same focal distance. Everything is kept in a homogenous manner, in a unhierarchized design process.

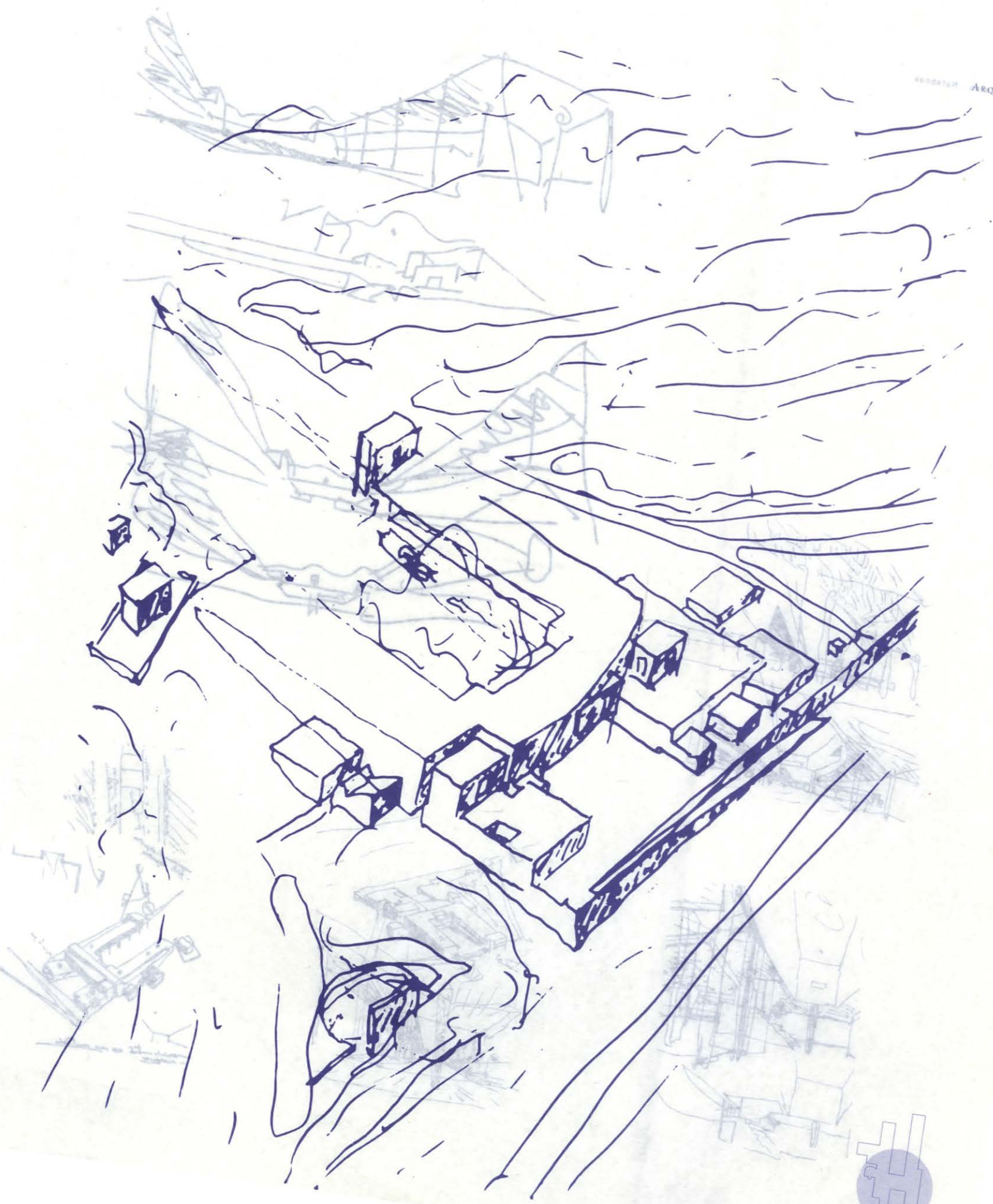
In Setúbal's School of Special Studies, the basic decision was to choose a patio, which was slightly interred, to which several bodies, were embedded, each one resolving a characteristic function: auditorium, library, administration, cafeteria, foyer... The architect's eye proceeds to trace, on this base, a course of work with a prefixed direction. He focusses on one part of the object, or on the whole; he resolves one room, returns again to other points, whose resolution was not entirely exact. At certain moments, it is necessary to specify several of the measurements. It is rarely necessary to focus again on the entire building. The proposition is to cover this same route.

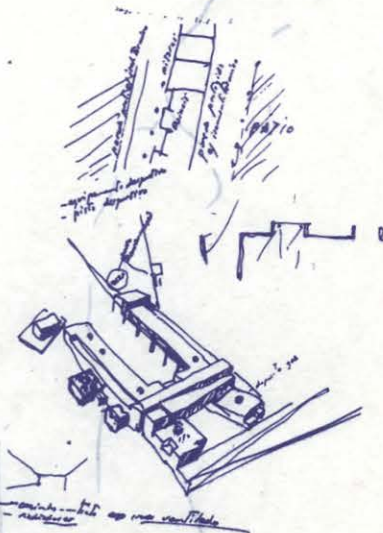
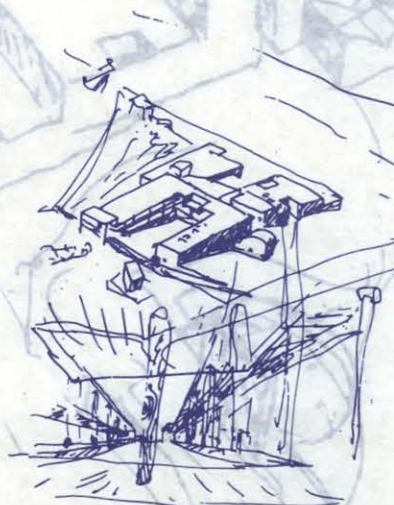
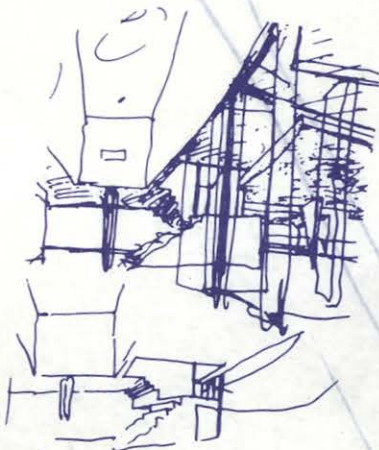
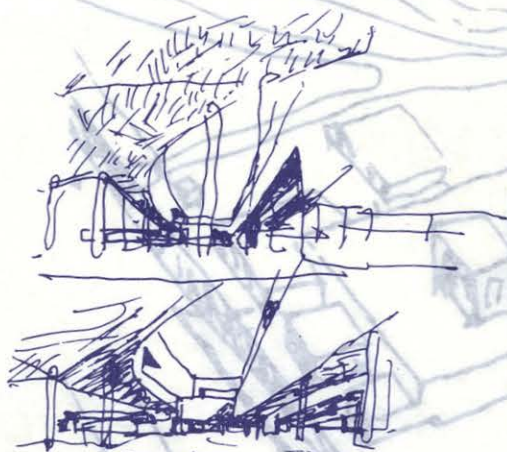
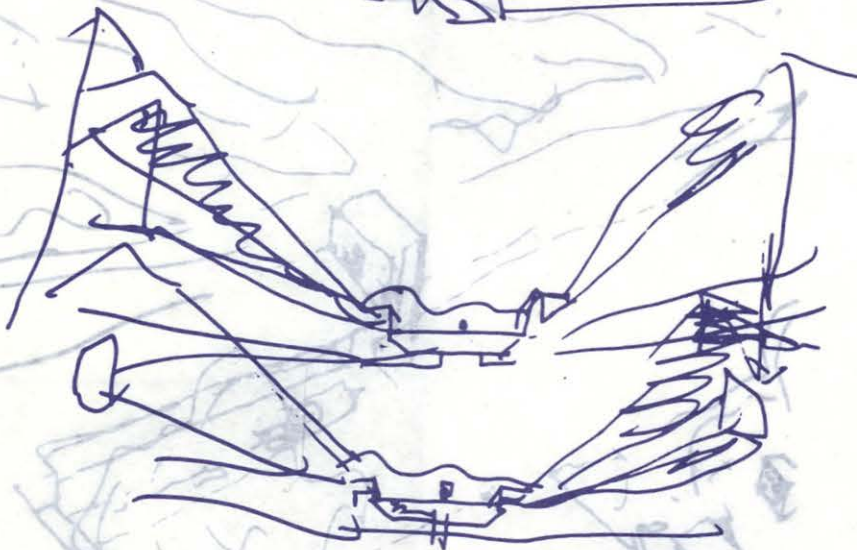
Unguis

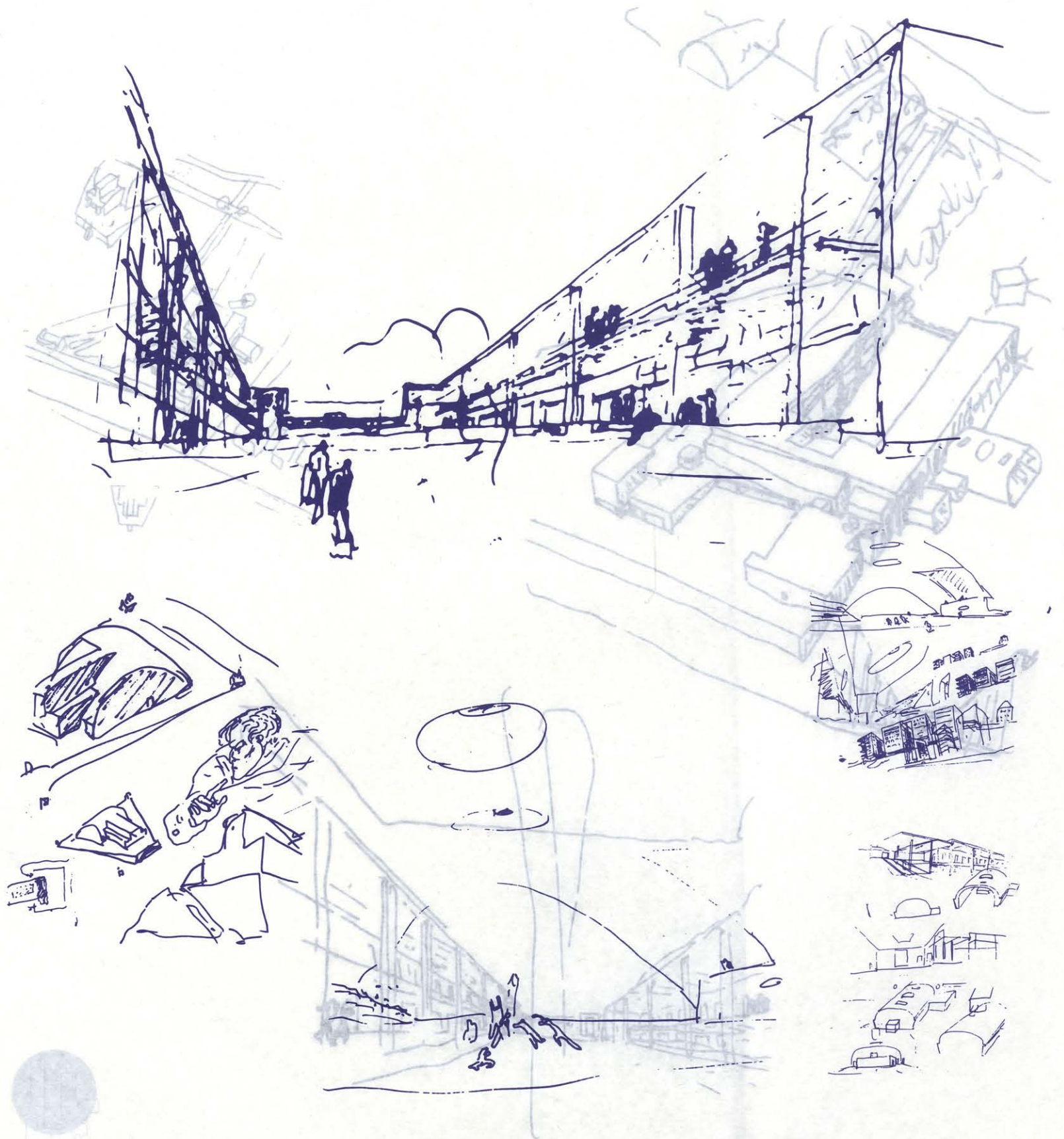


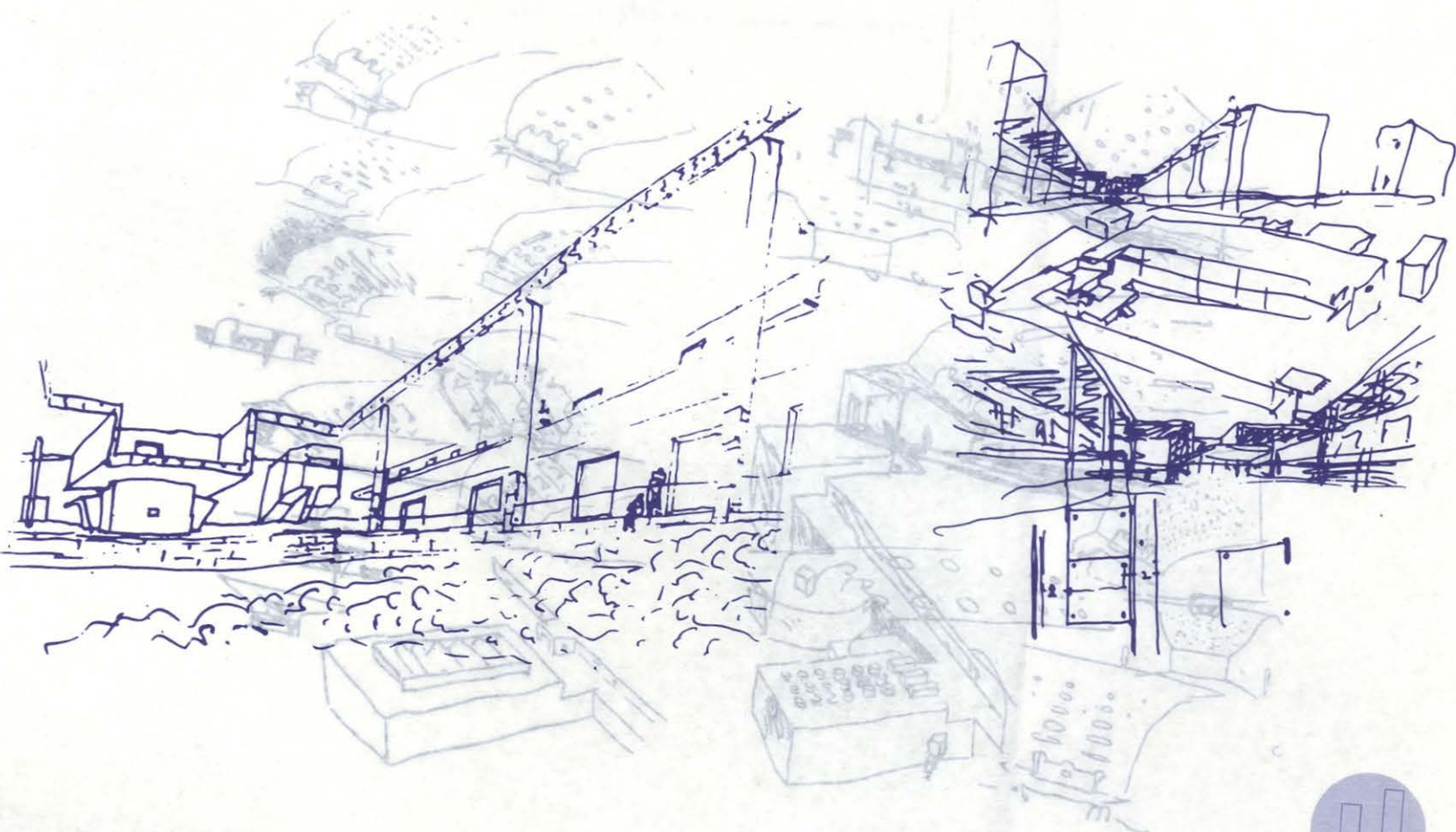
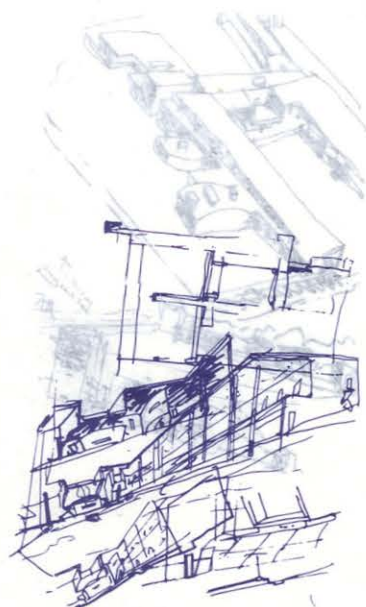
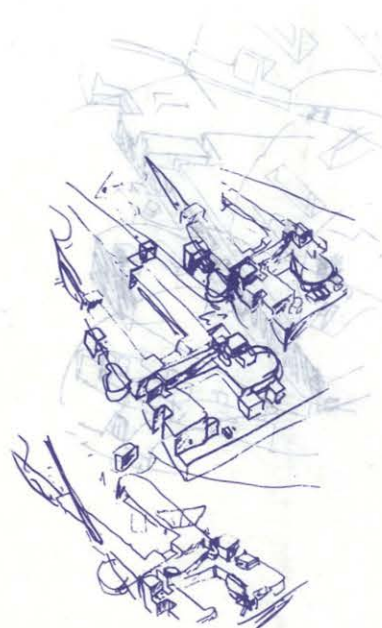
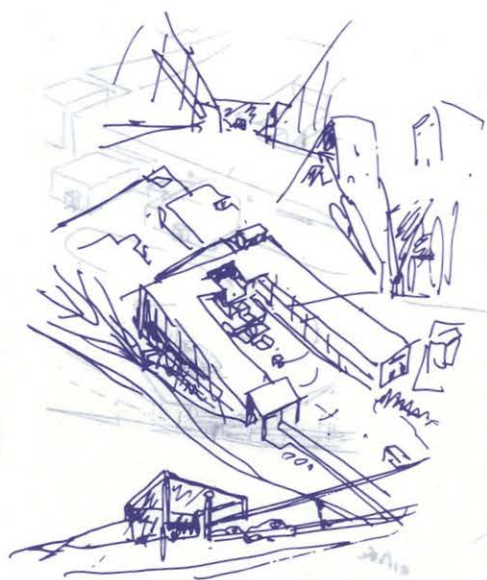


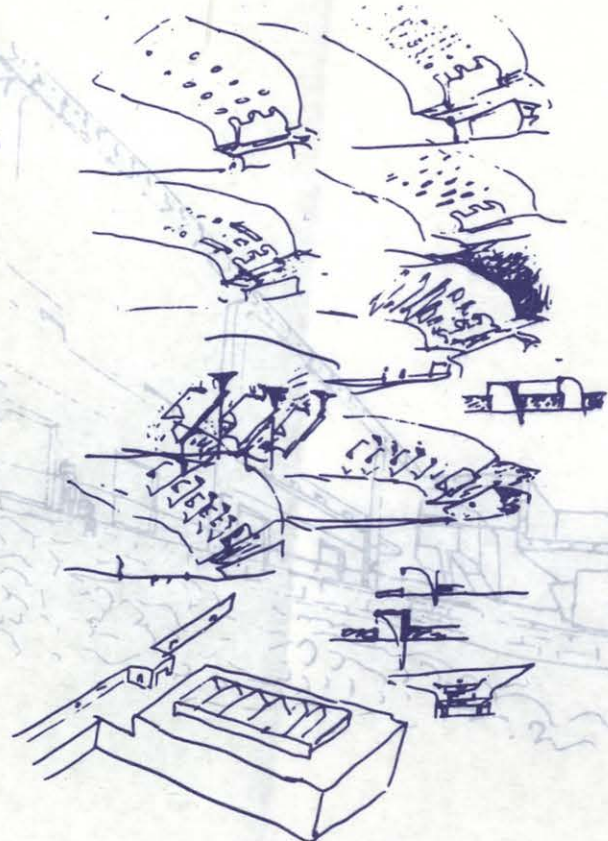
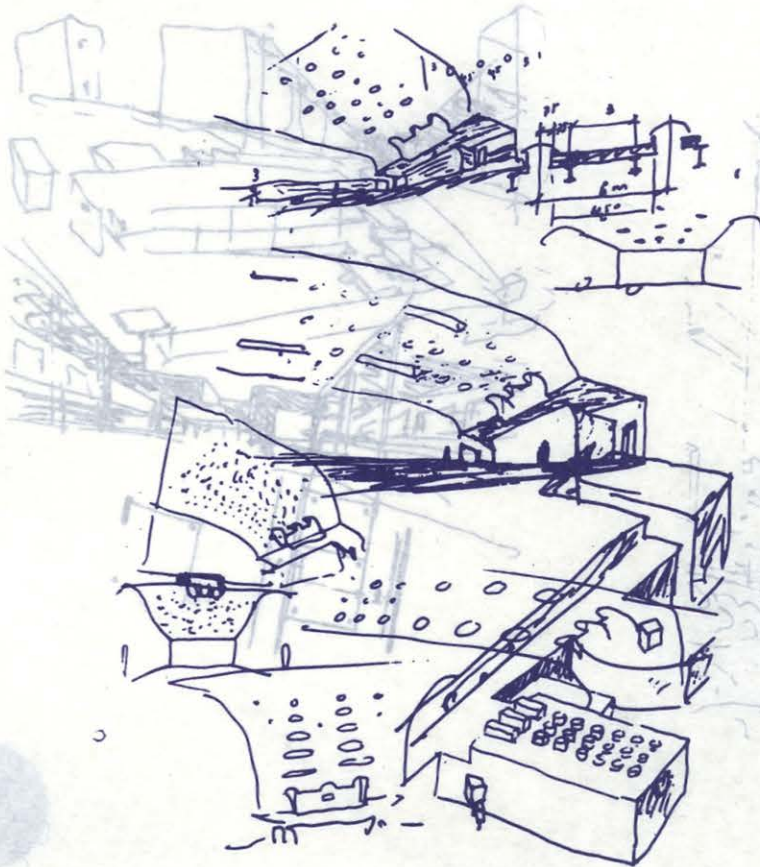
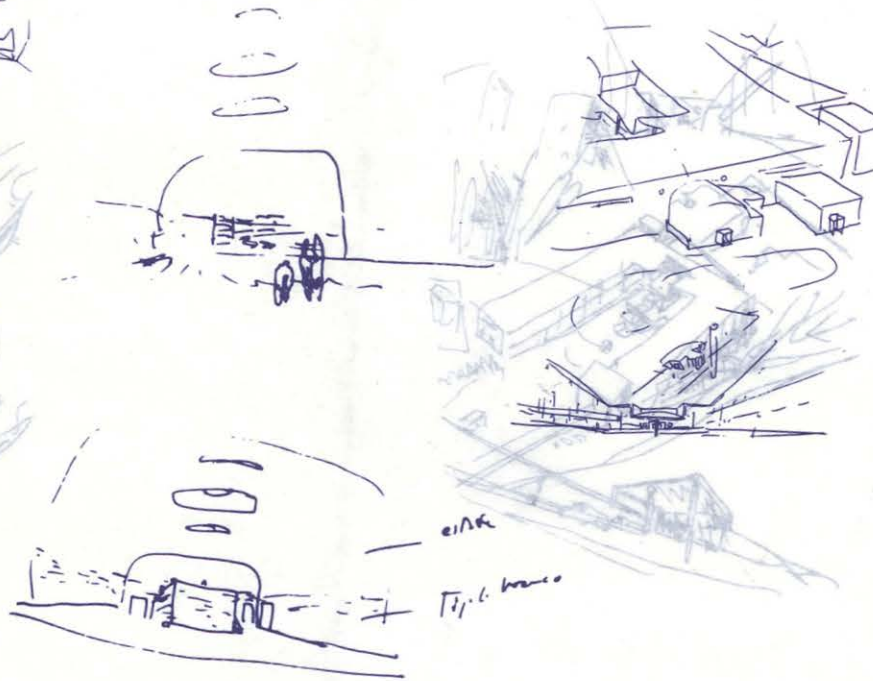
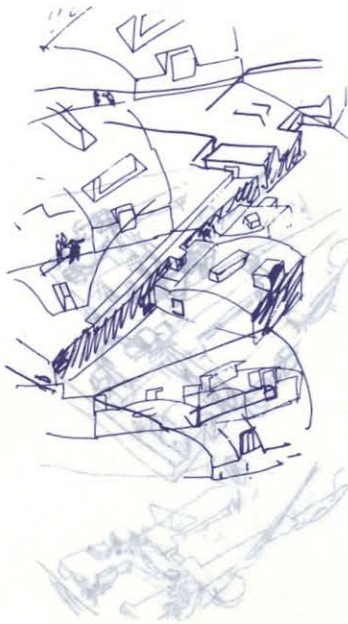
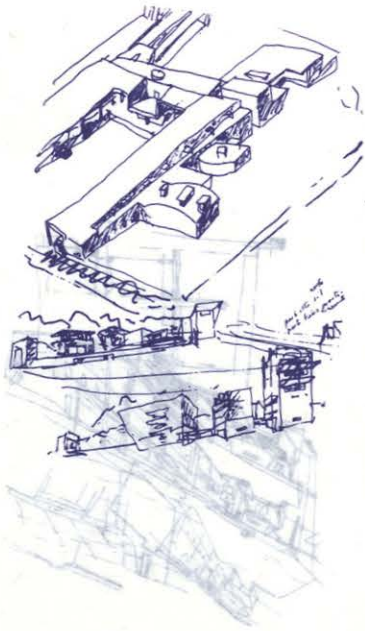


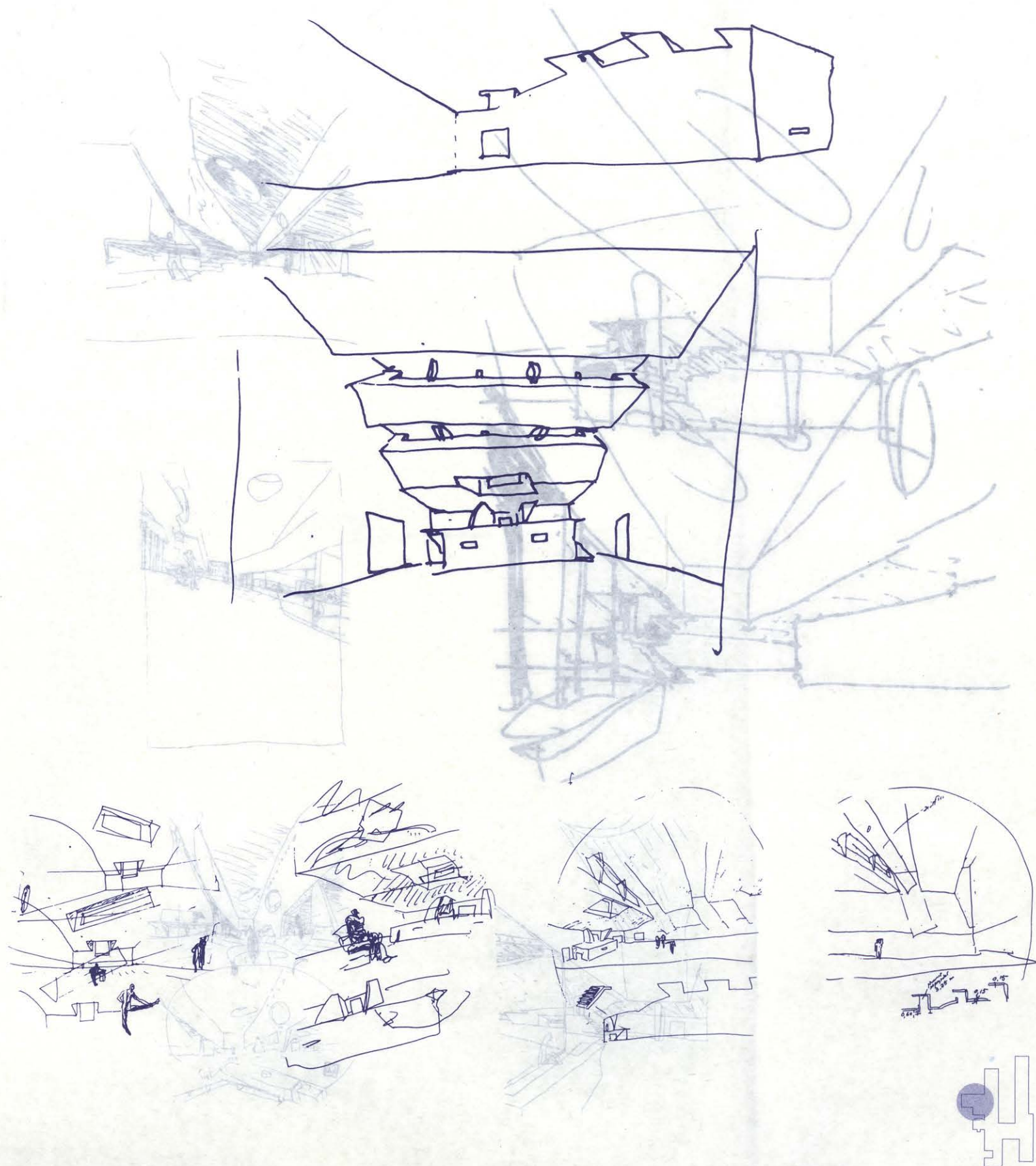


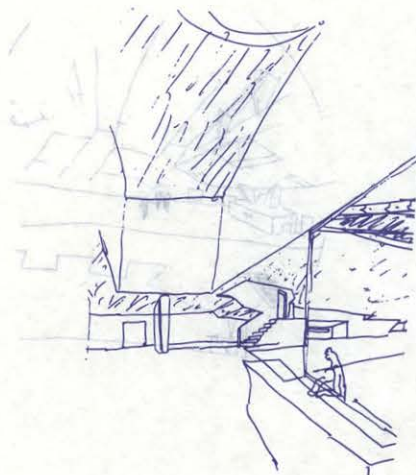
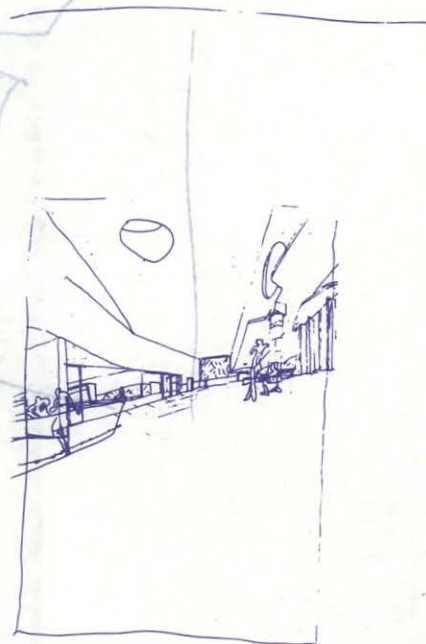
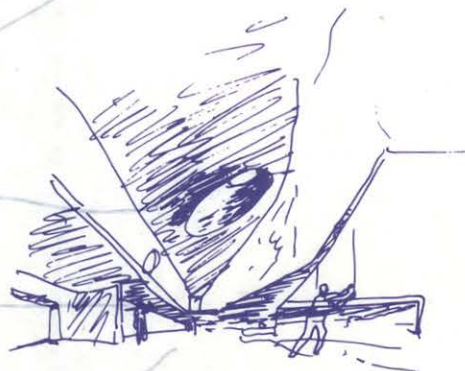
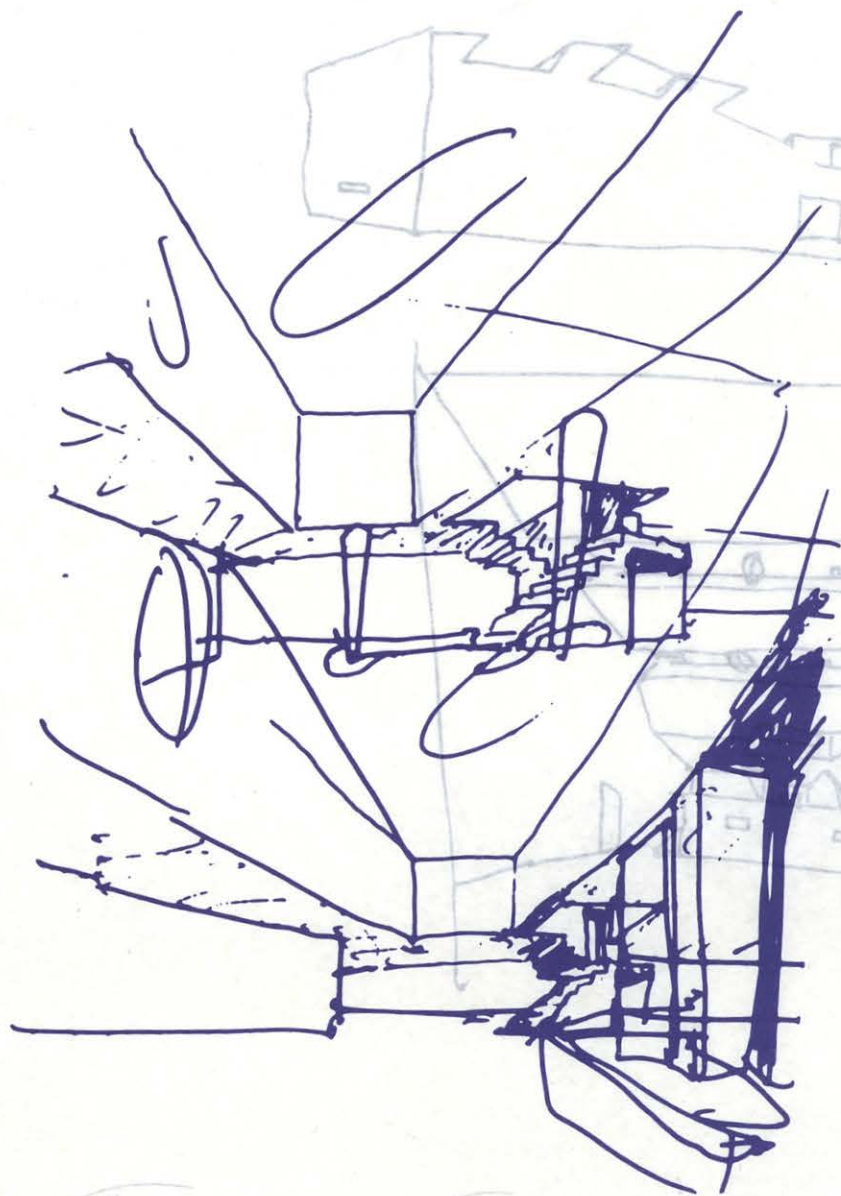


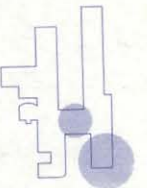
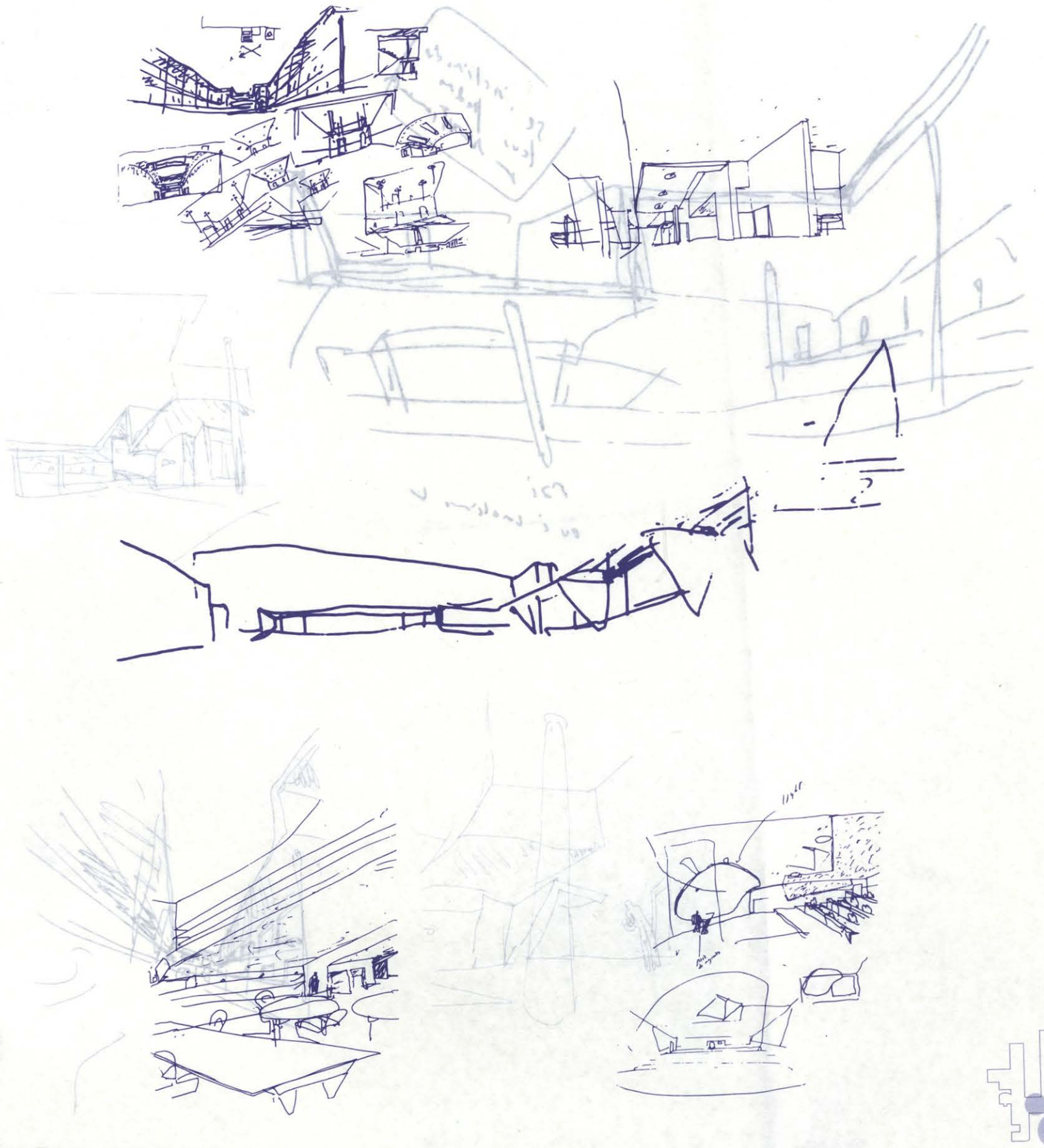


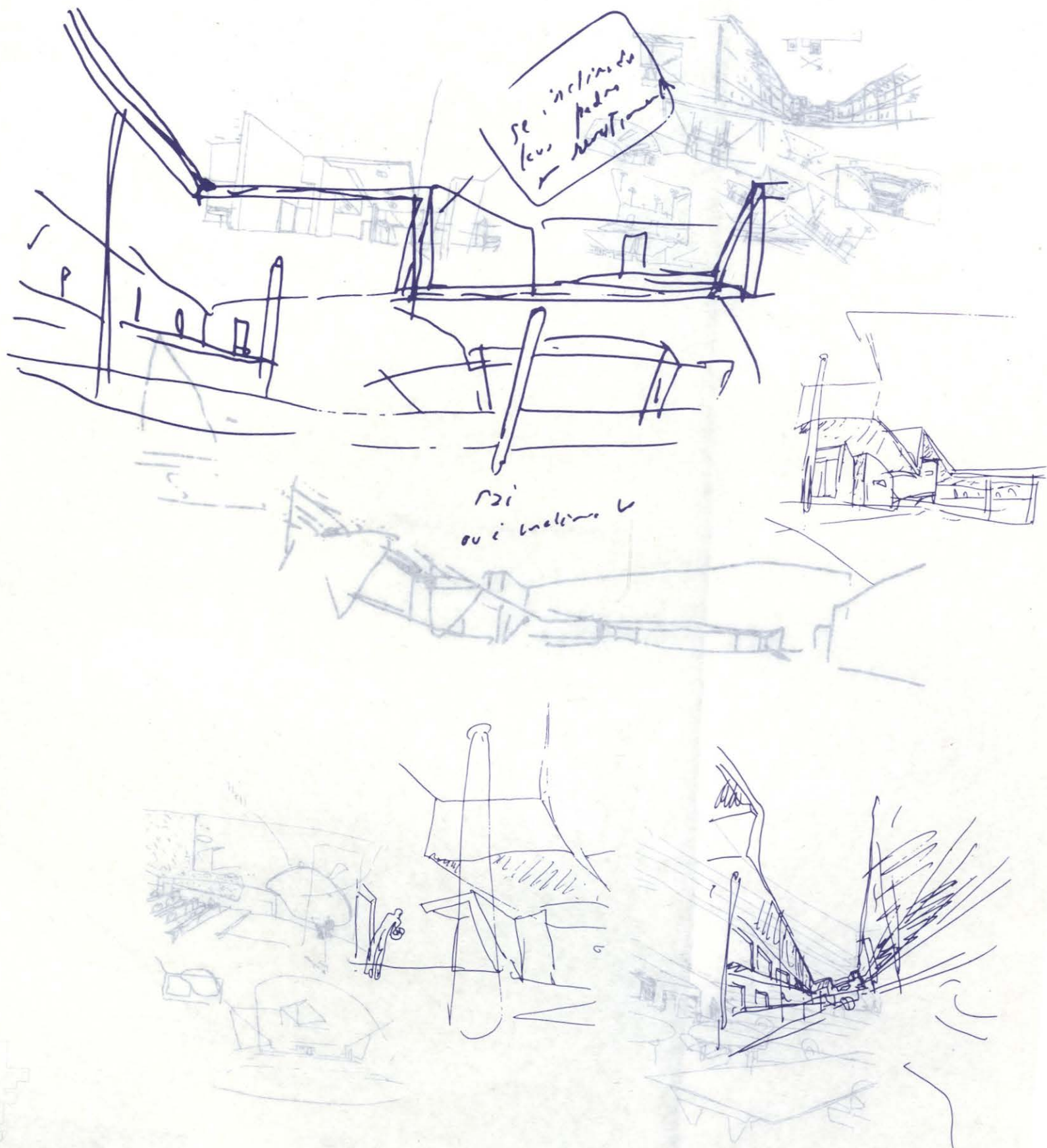


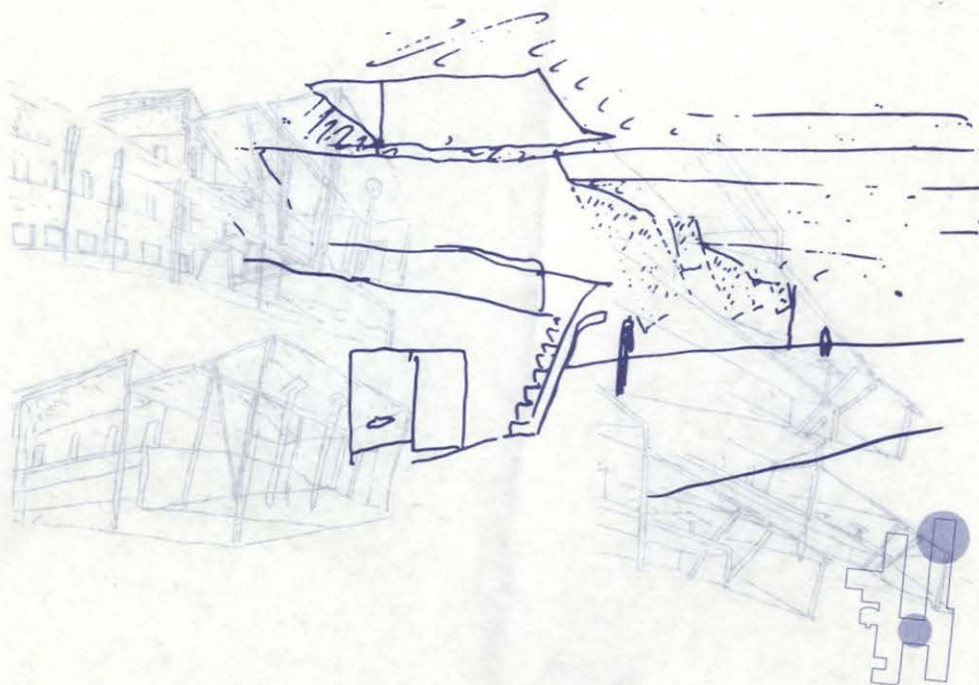
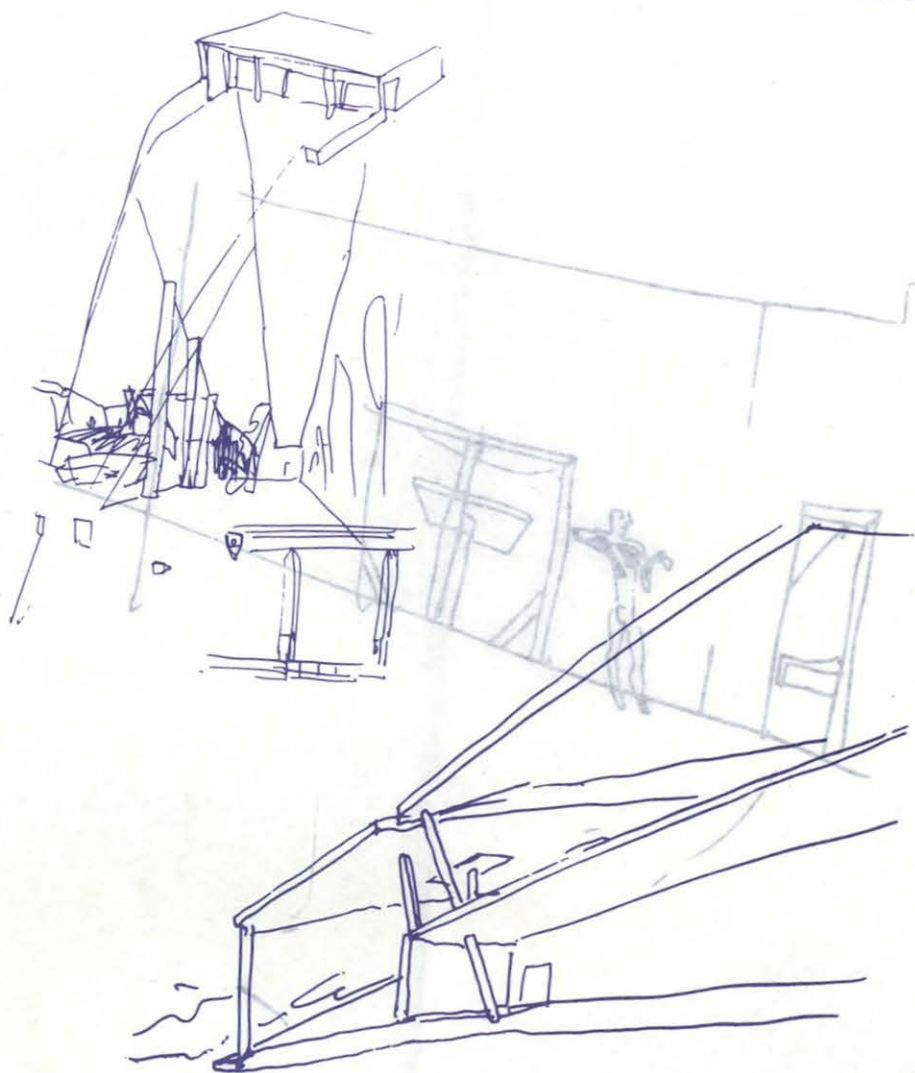


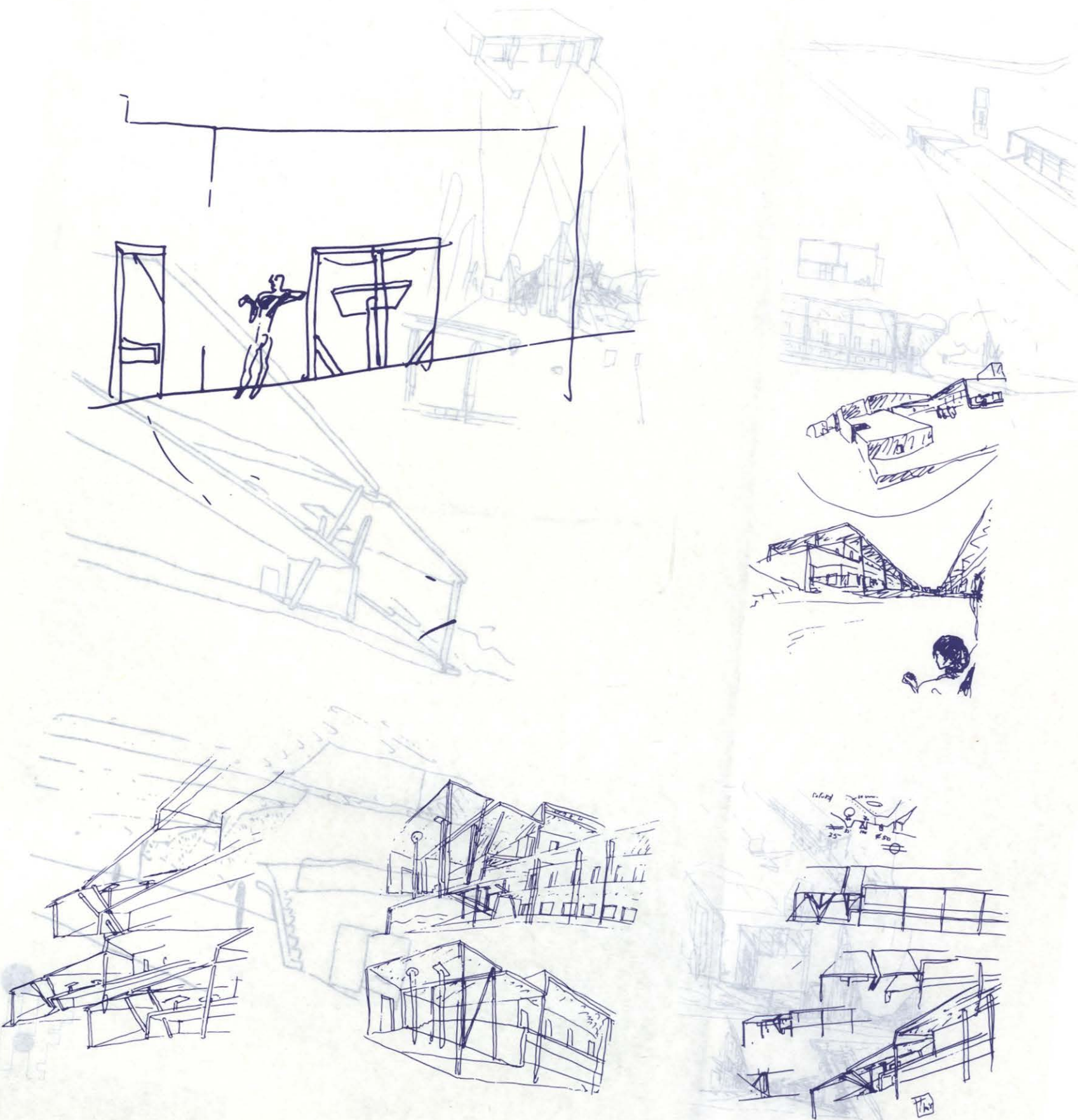


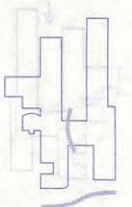
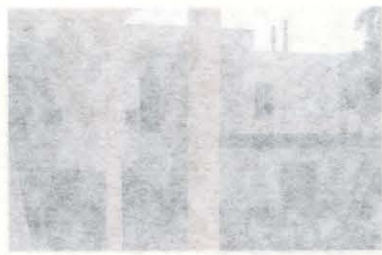
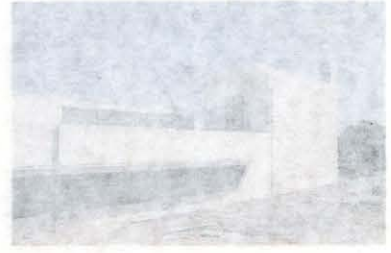


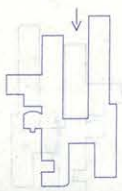
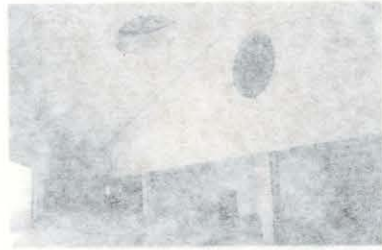
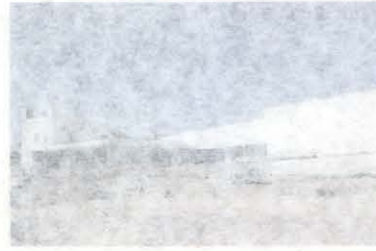
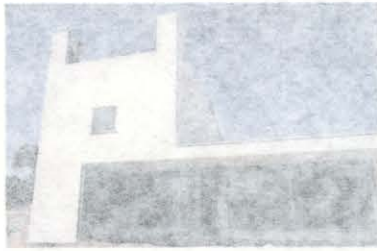












Insomnios Insomnias

José A. Ballesteros

El insomne medita sobre la elaboración.

Concluye, tras largo rato dedicado a la disquisición, que no es posible la determinación de un resultado final, no es previsible por mucho que se escudriñen y analicen todos los pasos intermedios. No. No ha debido ser por eso. Es inútil entonces construir elaboradas teorías sobre la elaboración y su proceso. Nunca llega a ser provechoso. Y menos en este caso. El insomne se revuelve inquieto. No puede asir ningún dato objetivo de estos dibujos, y sin embargo están ahí, evidentes, claros y hasta puede que lógicos. Pero no es suficiente. No son consecuentes. No. El insomne no debe caer en el mismo error. No se puede completar el código genético de una obra siguiendo frenética y obsesivamente el mapa genealógico/geneagráfico de esta. Es posible que ni siquiera tal cosa sea necesaria para conocer una obra. La acumulación de datos fracasa. El empirismo ya hace tiempo que se mostró insuficiente.

No sé como ha llegado aquí todo esto.

El insomne soñó con otros dibujos, con otros procesos, y los veía ocultar avergonzados. Algunos había que no siendo procesos, sino recreaciones de lo ya concluido, se mostraban, orgullosos de la coherencia y la firmeza en el desarrollo del proyecto. Pero eran los menos. Cuenta de esos otros como se reconocía un último estremecimiento, un crujido, un palpito, carne enrojecida no sé si de la vergüenza o del castigo que, viva todavía, ya había sido superada, y sin embargo había quedado ya definitivamente como una "obra abierta", como la posibilidad de ser otras mil. Pero no se ven. Quedan a salvo de indiscreciones, en su justo lugar y tienen sus razones. Son la crónica explícita y muy viva de un enorme error. Ya han sido resueltos con la obra. No. Sería una exhibición impúdica.

El insomne mira atentamente los dibujos. No reconoce nada de lo que ha soñado. Debe ser inútil esta reflexión. Esto no es una elaboración, un proceso.... No. ¡Es una plasmación!

El insomne se pone a soñar inmediatamente con plasmaciones.

En este sueño de la representación de lo inmediato se ven las cosas de otra manera. Por ejemplo, es muy fácil reconocer estos dibujos como instantáneas de un objeto previo. No cabe pensar en ensayos, en errores superados, en caminos desviados o abandonados.

"Siza fotografía sus dibujos como si de distintas vistas de su edificio se tratara" —sueña el insomne— y te los entrega con la evidencia de algo construido, sin justificaciones, sin correcciones, sin arrepentimientos, sin notas o gestos que atestigüen la corrección de errores". No hay ninguna explicación que dar. Nadie está probando nada. Quizás hay algo que evoluciona, que se altera, como cuando Miguel Ángel quita la piedra que le estorba, pero desde luego lo sustancial se descubre perenne. Sí, debe ser un modelo, aunque esté dibujado.

El insomne, en su sueño, comienza a entender cómo los dibujos y el edificio construido son dos representaciones diferentes de ese "instante de la imaginación" que ha quedado definitivamente plasmado. Dos formas de explicar en medios diferentes ese infinitesimal periodo del devenir de la mente. Ese "yo reflexivo" como contemplación interior, ese "instante" subjetivo como estado previo de libertad antes de la acción¹ paradójicamente convertido en acción y ejecutado desde el primer trazo. Pero al mismo tiempo se ve acometido por una duda inquietante: ese instante de la mente... ¿es real o imaginario? ¿Comparte el mundo de las cosas reales o se aviene a las leyes de la ficción? ¿Y sus representaciones? ¿son reales o imaginarias?

El insomne contempla las dos representaciones percibiendo en ambas algunas perturbaciones.

El insomne sospecha y se adentra en el reconocimiento del edificio.

"Recorro largos pasillos en los que los parámetros se modelan según condiciones de luz y composición. Escaleras que pueden invertirse en cualquier momento, vanos y oquedades que dan equivalencia herética a paramentos verticales y horizontales, un patio con sutiles y diferentes tratamientos en los tránsitos de sus alas, y hasta en los soportes,..., todo implantado en el borde de una pequeña llanura que fuera un olivar."

An insomniac as he meditates on elaboration, the process of making.

After much inquiry, he concludes that the determination of a final result is not possible, that even the endless scrutinizing and psychoanalyzing of all of the intermediate steps do not allow the result to be foreseen. No. It didn't have to be for that. It is useless to construct elaborate theories about elaboration and its process; it is never profitable, and is even less so in this case. The insomniac becomes anxious again; he cannot grasp even one objective fact from these drawings, and yet they are there, in plain evidence, as clear as water, and even logical, perhaps. All that is still insufficient, inconsequential. No. The insomniac must not fall in the same error. One cannot confect the genetic code of a work by frenetically and obsessively following the genealogical/geneagraphical map of the rest of his works. Accumulating data leads only to failure. Empiricism proved inadequate some time ago.

How all this has come to pass I do not know.

The insomniac dreamed of other drawings, with other processes, and he saw them hide in shame. There were some that, not being processes but rather snapshots of what was already finished, did show themselves, proud of their coherence and firmness in the unfolding of the project. These, though, were the minority. In the others he recognized a final shiver, a creak, a palpitation, a blush, be it from shame or from the punishment that, though still alive, had been overcome, and nevertheless definitely turned out like an "open work", as the possibility of being any of another thousand works. Yet they can't be seen; they avoid indiscretion, keeping in their own place and for their own reasons. They are the explicit and very much living chronicle of an enormous error. They have already been resolved with the final result. No. That would be shameless exhibitionism.

The insomniac looked carefully at the drawings. He did not recognize anything from his dreams. This reflection must be useless; in the end, this is not an elaboration, not a process.... No! It is a moulding!

The insomniac set himself immediately to dream of mouldings.

In this dream of the representation of the immediate, things are seen in another way. For example, it is very easy to take these drawings to be snapshots of a previously existing object. It is not possible to think of experimental essays, in errors overcome, or in de-railed or abandoned paths.

"Siza photographs his works as if he were producing distinct views of his building", dreamt the insomniac, "and he submits them as if they were something fully built, without any justifications, corrections or repentance, without any notes or figures that might indicate the correction of errors. There is no explanation to give; nobody is trying to prove anything. Perhaps there is something that evolves, that gets altered, like when Michaelangelo removed the stone that was bothering him, but of course what is substantial proves itself perennial. Yes, it must be a model, despite having been drawn.

The insomniac, in his dream, began to understand the drawings and the constructed building as two different representations of that "instant of the imagination" which has been definitively moulded and shaped, two ways of explaining, in different mediums, that infinitesimal moment of the mind's becoming: that reflective "I" of inner thought, that "subjective instant which is the state of freedom prior to action"¹, yet turned paradoxically into action from the first sketch. At the same time, a restless doubt comes over him:

That instant of the mind... —is it real or imaginary? Is it part of the world of real things, or does it adhere more to the laws of fiction? And its representations —are they real or imaginary?

The insomniac contemplates the two representations, noting some perturbations in both.

The insomniac is suspicious, and enters into the recognition of the building.

"I walk along long passages in which the surfaces and vestments are modelled according to the conditions of light and composition: stairways that might turn upside

José A. Ballesteros es arquitecto. Su artículo "La generación de una idea o una aproximación al orden de una arquitectura" fue publicado en *Arquitectura*, 291

José A. Ballesteros is an architect. His article "The Generation of an Idea or an Approximation of the Order of an Architecture" was published in *Arquitectura*, 291. Translated by Christopher Emsden.

El insomne adivina gestos que no pertenecen a lo real. Sutiles desviaciones de la realidad que le inquietan, haciéndole pensar que se encuentra ante algo no enteramente sometido al orden y las leyes de lo real.

El insomne se da cuenta de que algo ha cambiado. Algo ha sucedido después de entender las representaciones.

El insomne recuerda un sueño de Bioy Casares donde un hombre sometido a intensísimas sensaciones, de repente descubre que sus sentidos han sido alterados. En la presencia del dios Baco, que a saber porqué recorría las salas y habitaciones de ese refugio de montaña, una hipersensibilización de sus sentidos le mostró por unos instantes un mundo diferente, la capacidad de ver, sentir, oír, amar de forma sobrehumana, y su vida cambió por completo.

El insomne sueña con lo representado y parece que se cuenta con cierta alteración de sus sentidos. Como si rodeado de ese entorno, percibiendo en el edificio ese instante congelado del intelecto, todos los sentidos se orientaran en otra dirección, se rigieran por otros parámetros, alteraran sus umbrales y percepciones. Como si fuera necesario manejar otra forma de percepción para asir esta representación, y ante la imposibilidad de conseguirlo manipuláramos nuestra capacidad sensorial hasta hacerla sintonizar con lo que se requiere.

El insomne también repara en las consecuencias. Estas representaciones de lo imaginado quedan inevitablemente atadas a las veleidades y caprichos del pensamiento, a sus libertades y libertinajes, a sus inopinados cambios de rumbo y sobre todo a su vertiginosa velocidad, que implica innumerables transformaciones en cantidades no mensurables de tiempo, y tal vez y como consecuencia a su desaparición.²

Una conclusión semejante remueve el sueño del insomne y por unos momentos parece que se resquebraja. Pero cuando cesa el estruendo, la calma hace recobrar en su sueño la contemplación de las representaciones. El insomne sueña cuando Siza aplasta con un dedo el pilar inclinado de la maqueta para saber si aguanta, dando por hecho que el edificio está terminado y perfectamente construido. Lo somete a este experimento para asegurarse de la fiabilidad de estructura tan aventurada. El insomne reconoce objetos construidos en las instantáneas que contempla. Sueña con facilidad los diferentes acercamientos a problemas compositivos con la fiabilidad de quien ya conoce el resultado y se limita a representarlo. Y el insomne, soñando en su sueño de plasmaciones, se detiene un instante para reflexionar acerca de la realidad: "puede ser que se termine la construcción en ese proceso gráfico. Puede ser que ya sea real. Puede que ya tenga todas sus propiedades en este estado. Seguramente, si algo anduviera mal no se podría seguir actuando, algo se derrumbaría en los dibujos. Si seguramente es innecesario hasta el experimento del pilar."

Pero también se reconocen, y con más vehemencia, las leyes de lo imaginado en esa representación. No dejan de percibirse las asonancias que perturban lo real. El insomne se estremece ante la velocidad posible en las alteraciones, se aturde en la contemplación de órdenes que no conoce y se esfuerza dolorosamente en la alteración de sus sentidos para hacer suya esta representación.

El insomne, imperturbable pero confuso, acierta a soñar que se trata de una representación real de lo soñado. Lo no real. Una manifestación violenta y rigurosa de otro mundo, del que inevitablemente conserva rasgos y órdenes.

Al recuperar la conciencia encuentro en mis manos unos dibujos.

No sé si por ese principio de lo inverso que debe alcanzar a todo, por el que un mundo de lo trascendente regido por el azar o por desconocidas leyes reconocería como real la representación, encuentro una asombrosa avenencia entre estos y el edificio que ví. Son los mismos que publicamos aquí.

¹ Manuel Ballesteros. *El principio Romántico*. Ed. Antropos.

² Paul Virilio. *La estética de la desaparición*.

down at any moment, openings and hollows that are the heretical equivalents of vertical and horizontal surfaces, a patio subjected to subtle and different treatments in the passage between its halls and rooms, and even in its supporting elements..., all implanted on the edge of a small open plain that might as well have been an olive grove."

The insomniac senses aspects that do not belong to the domain of the real — subtle deviations which make him uneasy, leading him to think that he is in front of something not entirely subject to the order and the laws of the real.

The insomniac realizes that something has changed, something has happened since he understood the representations.

The insomniac remembers one of Bioy Casares' dreams, in which a man, subject to intense sensations, suddenly discovers that his senses have been altered. Wanting to know why he endlessly paces the halls and rooms of that mountain refuge, his senses hypersensitized, he found himself in the presence of the god Bacchus, who for a few moments showed him a different world, a superhuman way to see, feel, hear and love, whereupon his life changed completely.

The insomniac dreamt on, about how representation seems to rely on a certain alteration of one's senses. It seemed as if, environed by those surrounds, and perceiving that frozen instant of the intellect in the building, all of the senses were to head in another direction, ruled by other parameters, changing their thresholds and perceptions; or as if it were necessary to wield another form of perception in order to grasp this representation, and, given the impossibility of this, we manipulate our sensory capacity until it harmonizes with what is called for.

The insomniac also attended to the consequences. These representations of the imagination are inevitably bound up with the velleities and caprices of thought, both to its liberties and to its libertinism, to its unconsidered changes of drift and above all to its vertiginous speed, which implies innumerable transformations in quantities that time cannot measure, perhaps as a consequence of its disappearance².

A similar conclusion jolted the insomniac from his dream, and for a moment it seemed that it would end; when the confusion ended, though, the calm recovered for him his dream of the contemplation of representations. The insomniac dreamed of how Siza uses his finger to push on the leaning pillar of the model in order to know if it is solid and supportive, taking it for granted that the building is finished and perfectly constructed. He submits it to this experiment in order to be sure of the reliability of such an intrepid structure. When he looked at snapshots, the insomniac recognized constructed objects. He dreamed easily of the different approaches to compositional problems with the trustingness of someone who already knows the end result and limits himself to merely representing it. The insomniac, dreaming within his dream of shapes and mouldings, pauses for an instant to reflect on reality: "Perhaps construction ends with this graphic process. Perhaps it is already real. Perhaps it already has all of its properties in this state. Surely, if something goes wrong it one cannot continue, something would break in the drawings. Surely even the experiment with the pillar is unnecessary."

Yet the laws of the imagination in the representation can be recognized, and even more vehemently. The assonances that perturb the real don't simply disappear. The insomniac shuddered at the speed attainable by these alterations, stunned by the contemplation of orders that he did not know, and painfully struggled to alter his own senses in order to make the representation his own.

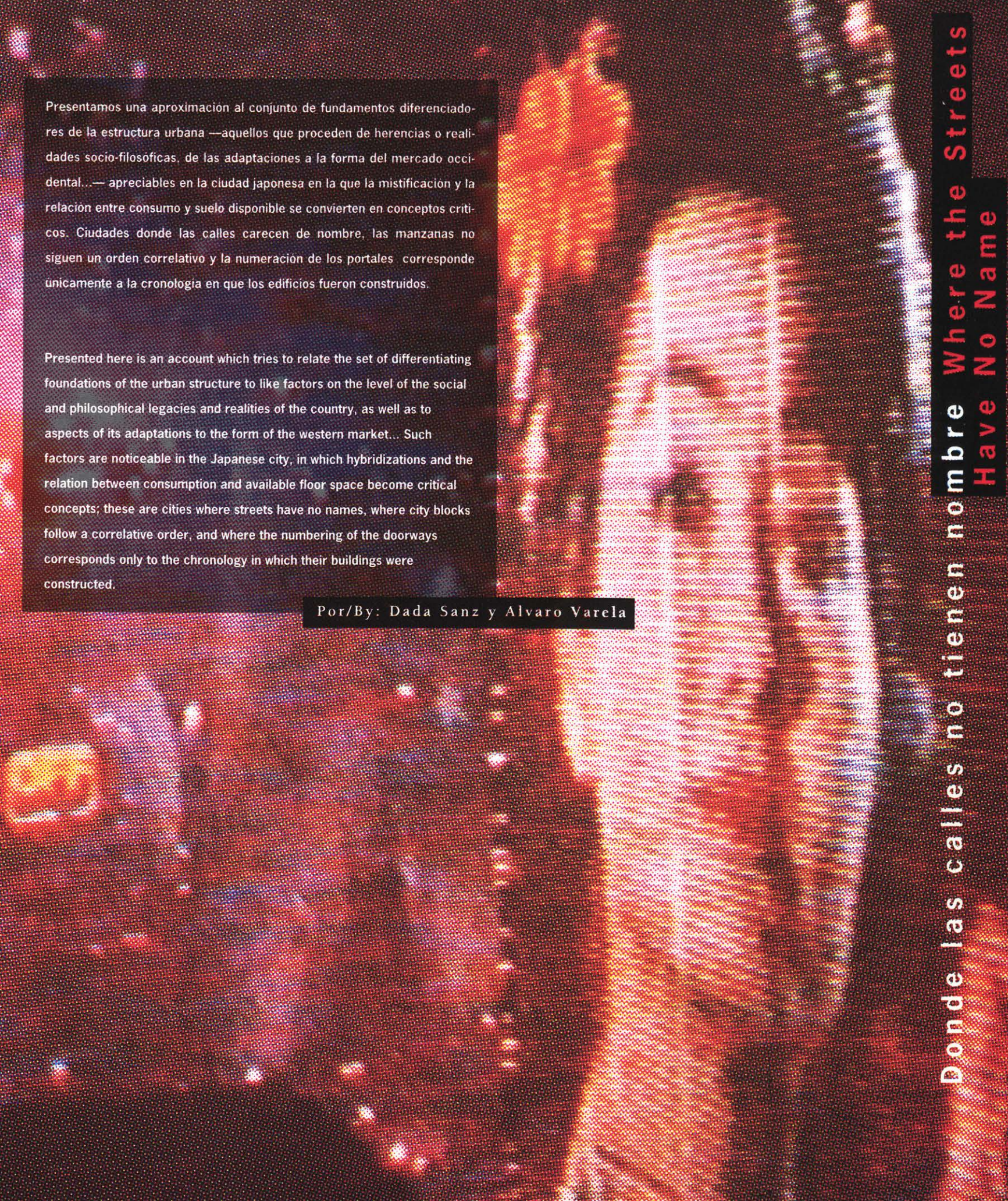
The insomniac, confused but not perturbed, was right to dream that this is a matter of a real representation of the dream, the unreal. A violent and rigorous manifestation of another world, of which it inevitably conserves aspects, traces and orders.

Upon recovering consciousness, I find some drawings in my hands.

I don't know if it is due to that principle of inversion which ultimately applies to everything, that principle by which a transcendent world ruled by chance or by unknown laws can recognize a representation as real, but I find an amazing resonance between these drawings and the building that I saw. They are the same as those published here.

¹ Manuel Ballesteros, *El principio Romántico*, [The Romantic Principle], Ed. Antropos.

² Paul Virilio, *L'Esthétique de la disparition* [The Aesthetics of Disappearance].



Presentamos una aproximación al conjunto de fundamentos diferenciadores de la estructura urbana —aquellos que proceden de herencias o realidades socio-filosóficas, de las adaptaciones a la forma del mercado occidental...— apreciables en la ciudad japonesa en la que la mistificación y la relación entre consumo y suelo disponible se convierten en conceptos críticos. Ciudades donde las calles carecen de nombre, las manzanas no siguen un orden correlativo y la numeración de los portales corresponde únicamente a la cronología en que los edificios fueron construidos.

Presented here is an account which tries to relate the set of differentiating foundations of the urban structure to like factors on the level of the social and philosophical legacies and realities of the country, as well as to aspects of its adaptations to the form of the western market... Such factors are noticeable in the Japanese city, in which hybridizations and the relation between consumption and available floor space become critical concepts; these are cities where streets have no names, where city blocks follow a correlative order, and where the numbering of the doorways corresponds only to the chronology in which their buildings were constructed.

Por/By: Dada Sanz y Alvaro Varela

Donde las calles no tienen nombre Where the Streets Have No Name

Tokio: su forma y su núcleo

The Shape and Heart of Tokyo

Hidetoshi Ohno

El poder de los límites

En su libro, *Vestigios de un Imperio*, Roland Barthes describe el Palacio Imperial de Tokio diciendo, "la ciudad de la cual voy a hablar (Tokio) muestra una paradoja importante: la ciudad tiene un centro, pero es un centro vacío. Queda a trasmano para la mayoría de los ciudadanos, pero en realidad esto no tiene importancia. Está cubierto de verde y rodeado por una fosa. Es la residencia de un Emperador recluso. Sin embargo toda la ciudad se agrupa a su alrededor".

La composición del centro de Tokio, un bosque denso al que nadie tiene acceso, debió de resultar extraña a un filósofo que venía de una capital donde los monumentos destacan al final de largos bulevares y donde hay un centro claramente definido. Tokio es una capital que carece tanto de un centro como del sustancial apogeo que este ofrece.

La estructura de Tokio ha sido la misma desde la Edad Media, cuando aún se llamaba Edo. Desde la época, alrededor de 1656, en que la torre principal del castillo de Edo se incendió, Tokio ha mantenido una única panorámica hasta hoy en día.

Fueron los límites de la ciudad los que determinaron su forma. Al final de las calles principales no se ven obeliscos o palacios, sino la zona verde del monte Fuji (la famosa montaña más alta de Japón) (1) y la colina de Kanda (una pequeña colina en el centro de Tokio, que también es un lugar religioso).

Límites espaciales en la arquitectura

Rara vez se menciona la estructura concéntrica y circular del espacio de las viviendas japonesas en la Edad Media. Generalmente las viviendas japonesas se dividen en dos categorías: 1/ Con el suelo elevado y abiertas, como los estilos Shinden, Shoi y Sukiya, originarios del sur. 2/ Semi-enterradas y con suelo natural; viviendas de plebeyos, que se originaron en el norte. Sin embargo, ambas tienen la misma estructura de límites espaciales.

El suelo natural de la residencia Yoshijima en Takayama (2, 3) es un buen ejemplo de vivienda de tipo semi-enterrado. El espacio central está dominado por un ventilador de aspas de madera y lindando con este espacio hay una serie de pequeñas habitaciones con techos bajos y planos (4).

Por otro lado, en las más tradicionales viviendas de tipo elevado (5), la estructura espacial está más claramente definida por jardines y vallas que separan las numerosas habitaciones que rodean el espacio central (en ocasiones cuando las vallas están entre las habitaciones y el jardín, se dice que tienen un significado doble).

Las clases dirigentes utilizaban principalmente las viviendas de tipo elevado, usadas también para edificios públicos, como el santuario de Shinto. El jardín no se consideraba sólo un lujo, era funcional, una apertura indis-

The Power of Boundaries

Roland Barthes, in *Signs of an Empire*, describes the Imperial Palace in Tokyo, writing: "the city I will be talking about (Tokyo) offers an important paradox: the city has a center, but it is an empty center. It is off limits to the general public, but at the same time it really doesn't matter. It is covered in green and surrounded by a moat, and, as the name suggests, is home to a hidden emperor, but the whole city wraps around it."

To a philosopher who came from a capital where monuments stand up at the end of large boulevards and where there is a distinct center, the composition of Tokyo's center, a deep and impenetrable forest, must have seemed rather strange. Tokyo is a capital that lacks both centralization and the substantial climax that a center provides.

Tokyo has been this way since its structure was formed in the middle ages, when it was still called Edo. Ever since the main tower of the Edo castle burned down, around the year 1656, up to present-day Tokyo, the city has maintained a single panoramic make-up.

The city's form was determined by its boundaries. At the end of important roads one did not see obelisks or palaces, but the green of Mt. Fuji, (the famous and highest mountain in Japan) (1), and the Kanda Hill (a small hill in the downtown of Tokyo, and also a religious place).

Boundary Space in Architecture

It can be said that medieval dwellings in Japan had a concentric and circular territorial structure, but this fact is rarely pointed out. Generally speaking, Japanese dwellings can be split into two categories: 1/ Raised, open-floor types, such as the Shinden, Shoin and Sukiya styles, which originated in the south, and 2/ closed pit types, with dirt floors; these were commoner's dwellings, and originated in the north. Both, however, share the same center/boundary territorial structure.

The dirt floor space of the Yoshijima residence in Takayama (2, 3) is a good example of the pit type. The central space is formed by a ventilation shaft with exposed intersecting beams surrounded by a group of small rooms with low, flat ceilings (4).

On the other hand, in the raised floor type (5), which is the more traditional for Japanese dwellings, the spatial structure is much more clearly defined; gardens and borders form the boundaries, and numerous rooms comprise the center. (Sometimes the borders lie between the rooms and the garden, in which case it can be said to have a dual meaning.) The raised floor type was used mainly by the ruling classes, as well as being in wide use for public buildings, such as Shinto shrines. The garden was not just for appreciation, but it was a functional, indispensable opening that helped make living space the central space and provided breezes and

Hidetoshi Ohno es arquitecto y profesor asociado de proyectos en la Universidad de Tokio. Trabajó en el estudio Maki and Associates y actualmente dirige, junto con T. Nakano, la firma de arquitectura A.P.L. Traducido por Beatriz Anabitarte

Hidetoshi Ohno is an architect and associate professor of design in the University of Tokyo. He previously worked in the architectural studio of Maki and Associates, and currently is co-director, with T. Nakano, of the architectural firm A.P.L.

pensable que hacía del espacio habitable la zona fundamental dotándolo de aire fresco y luz solar. Sin embargo, es importante recordar que el territorio del edificio no se consideraba completo hasta que no estuviese rodeado de naturaleza. En otras palabras, para un japonés una vivienda sin jardín está desnuda e incompleta.

En el pasado, la palabra *niwa* (dentro del jardín vallado) parece ser que significaba “una suave expresión de naturaleza”. La supremacía de los terratenientes japoneses se expresa en su deseo de rodear con *niwa* el espacio arquitectónico, haciéndolo agradable y equilibrado. Hoy en día perdura este sentimiento en el deseo de tener una casa con jardín, en el hábito de poner plantas en macetas a lo largo de las calles de *shitamachi* (barrio de los comerciantes y artesanos). Aunque las casas no lleguen hasta el borde de la calle, las fachadas están inundadas de macetas con plantas. Si les falta espacio, colocan las plantas cerca de las barandillas de la acera o en grandes maceteros con arbustos alineados. No se puede explicar este comportamiento como, sencillamente, el de un amante de las plantas que no tiene sitio para un jardín, sino como un modo fundamental para sentir que el territorio está completo. Tener algo de verde alrededor de la casa es una condición básica para “establecer un hogar”.

Hay una consideración topológica en la definición del espacio con jardines circundantes. Cuando se mira por la ventana, es fundamental tener un jardín que resguarde del resto del vecindario y de la calle, y que proporcione una sensación de fusión con la naturaleza. Donde mejor se ve esta intención es en los jardines donde los elementos externos se “toman prestados” para completar la vista. De esta manera, las relaciones del espacio real (con las casas y calles que están por fuera de la valla), están sometidas a una negación ilusoria. Los ocupantes de cada casa intentan establecer su propio microcosmos o Edén. Esto refleja el deseo de estar rodeados por la naturaleza, aunque se haya criticado este tipo de vivienda como anti-urbana.

La técnica de distribución del espacio, ya sea levantando una construcción en un jardín o creando un jardín alrededor de un edificio, no se limitaba a las viviendas, también era habitual en los castillos medievales, edificios gubernamentales, templos y santuarios. Un edificio público situado en un lugar prominente de un bulevar o una plaza, como es habitual en Europa, nunca se ha levantado en Japón. Incluso después de la restauración de Meiji (1868), cuando las ideas occidentales inundaron Japón, la situación no cambió demasiado. Edificios gubernamentales recién construídos reemplazaron las espaciosas residencias de los *samurai* (caballeros) o de los *damyo* (señores feudales). En aquellos tiempos, aún cuando la mayoría de los nuevos edificios se construían al estilo occidental, se mantuvieron las formas tradicionales de distribución del espacio, incluyendo jardines y vallas e incluso portones grandes. Con el tiempo se hicieron más comunes los edificios levantados directamente al borde de la calle. En el caso de las universidades se mantuvo el estilo tradicional ajardinado, convirtiéndose en auténticos campus universitarios japoneses. Además, la idea profundamente arraigada de que los recintos culturales, como bibliotecas y museos deben ser construídos dentro de los parques, se puede entender como una manifestación de este tipo de concepto del espacio.

sunlight. But it is essential to remember that, by surrounding a building with nature, one's territory was considered complete. In other words, to the Japanese, a household without a garden is naked and incomplete.

In the past, the words *niwa* (inside the fence garden) seemed to bear the meaning of “a gentle expression of nature”. Japanese territoriality is expressed in the desire to surround architectural space with a *niwa*, thereby making it pleasing and stable. It can be seen at present in the strong desire for a house with a garden, and the custom of putting potted plants along the streets in *shitamachi* areas (districts for merchants and craftsmen). Even if the house is not limited to a small street-front, the fronts of the houses overflow with potted plants. If their own property lacks space, people will place the plants near the side of the sidewalk guardrails, or near the large tree pots lining the streets. One cannot simply explain this as the action of a plant lover who has no room for a garden, but rather as an essential part of making one's territory complete. Having greenery around the house, even if only one plant, is a necessary condition for “establishing a household”.

There is a topological side to the definition of space by boundary gardens. It is ideal that, when looked at from the inside of a house, the garden blocks out neighbouring houses and streets, and blends in with the nature found outside the city. This is best seen in gardens where outside elements are “borrowed” to make a view complete. In this way, real spatial relationships (with the houses and roads outside the fence), are submitted to an illusionary rejection. The occupant of each house is attempting to attain their own microcosm or Eden. This can be said to reflect the desire to be surrounded by nature, while the house with a garden has been criticized as an anti-urban type as well.

The technique of space formation through the placement of the building within a garden or by creating a garden around a building was not limited to households, but was also common for such facilities as medieval castles, government buildings, temples and shrines. A public building that faced onto a boulevard or an open square in a gesture of control, common throughout Europe, was never developed in Japan. Even after the Meiji Restoration (1868), when Western ideas poured into Japan, the situation did not change much. Newly built government buildings took the place of the large *samurai* (knights) or *daymio* (feudal lords) residences. At that time, while most new buildings were built in the Western style, they followed traditional rules of space formation by including gardens and fences, and even setting up large gates. Eventually, buildings directly facing onto the street became more and more prominent. In the case of universities, the traditional garden style was maintained, resulting in a uniquely Japanese campus space. Also, there seems to be an unstated understanding that cultural facilities such as libraries and museums should be built within parks, a concept unique to Japan that can be understood as another manifestation of this sort of concept of space.

Los límites del espacio urbano

Las estructuras manifiestas en los utensilios de la vida cotidiana se manifiestan tanto en las viviendas como a escala urbana.

La técnica de diferenciación territorial mediante jardines circundantes, se puede encontrar también a escala urbana. Por ejemplo, durante el periodo Edo (1603-1868), gran parte de los distritos *samurai*, ocupaban la zona superior de las mesetas. Las cuevas en la base de las mesetas se utilizaban como jardines, y en lugar de edificios, se plantaban árboles. Vistos a ojo de pájaro, estos distritos aparecían totalmente rodeados de verde, una especie de jardín construido a nivel regional que daba autonomía territorial a los distritos *samurai*. La ventaja de este afán territorial es que la mayor parte de estas cuevas han permanecido como zonas verdes.

La monumentalidad de los límites

Un territorio se considera completo una vez que se ha rodeado de jardines; sin embargo, lo que resulta realmente interesante, es que el centro de permanencia no es el edificio sino el jardín. Son típicas las escenas de viviendas japonesas en ruinas, donde los jardines, portones y vallas todavía se mantienen.

Las puertas de las antiguas mansiones de los *daimyos*, son ahora las puertas de universidades, como la Puerta Roja de la Universidad de Tokio (6), la Puerta Negra de la Universidad de Bellas Artes de Tokio, y la Puerta Blanca de la Universidad de Kanagawa (7). Estas puertas representan los territorios más que la mansión de un caballero feudal o la institución moderna de estudios superiores. Por lo tanto, se puede apreciar que los límites no están determinados por el centro.

Tokio es una ciudad activa. Un edificio que existía ayer puede que hoy ya no esté. Una vivienda de hoy puede ser un gran edificio de mañana. Esta tendencia puede verse con tristeza, pero ha sido así desde el periodo Edo. Los incendios y otros desastres naturales se sucedieron desde su fundación, y los edificios se incendiaron una y otra vez. Incluso después de la Restauración Meiji, ha habido terremotos y bombardeos, y aunque en los últimos cuarenta años no ha ocurrido ningún desastre, la economía japonesa ha impulsado un desarrollo acelerado que ha tenido un efecto similar. Es imposible que un edificio en Tokio dure más de cien o doscientos años. Por

Boundaries of Urban Space

The structures manifested in the small implements of everyday life are manifested in dwellings, and can also be found at the scale of the city.

The technique of garden-boundary territorialism can be found repeated at the urban level. For instance, during the Edo period (1603-1868), many *samurai* districts occupied the tops of plateaus. The slopes on the edge of the plateaus were reserved for gardens, and instead of buildings, trees would be planted. From a bird's eye view, these districts were surrounded by a green belt, a sort of garden built on a regional scale which completed a *samurai* district as a single territory. The product of this territorialism was the fact that most slopes were reserved as green space.

The Monumentality of Boundaries

It is by surrounding itself with gardens that a territory makes itself complete, but what is really interesting is the fact that the center of permanence is not the building but the garden. Typical scenes of ruins show Japanese households whose gardens, gates and fences still remain.

The gates of the former manors of the *daimyos* are now the gates of universities such as the Red Gate of Tokyo University (6), the Black Gate of the Tokyo University of Arts, and the White Gate of Kanagawa University (7). These gates are thought to symbolize those territories more than the manor of a feudal lord or the modern institution of higher learning. From this one can draw the conclusion that boundaries are not a true consequence of the center.

Tokyo is a bustling city. A building that existed yesterday may be gone today. Today's house is tomorrow's taller building. This trend is seen with sentimental sorrow, but it has been that way since the Edo period. Edo was plagued with fires and other natural disasters from its foundation, and buildings were burnt down time and time again. Even after the Meiji Restoration there were earthquakes and air raids, and even though there have been no disasters in the past forty years, Japan's economy has spurred rapid re-development with the same net effect. A building that lasts 100 or 200 years is an impossibility in Tokyo. Thus, it is hardly surprising that the European idea of a city framework formed by buildings never arose in Tokyo.

- 1 Vista de Tokio con el Monte Fuji al fondo.
- 2 Residencia Yoshijima, Takayama. Ejemplo de vivienda semi-enterrada.



- 1 View of Tokyo with Mt. Fuji in the background.
- 2 Yoshijima residence, Takayama. Example of the pit type.



lo tanto, no es de extrañar que la idea europea de una estructura urbana basada en edificios, nunca se haya planteado en Tokio.

En la ciudad japonesa, como los edificios diseñados por el hombre que forman un centro rodeado de naturaleza no tienen posibilidades de permanecer, es natural que esta permanencia se traslade al terreno circundante inundado de naturaleza. De esta manera, este espacio actúa como sustituto del clásico monumento.

El Monte Fuji es el mejor ejemplo, ya que ha sido y es todavía el símbolo de Edo y de la actual ciudad de Tokio.

Otro ejemplo es el hecho de que en Edo, sólo tenían nombre las calles de las colinas, ya que después de un gran incendio era lo único que quedaba. Eran límites territoriales y formaban parte del territorio circundante.

A una escala diferente, los santuarios están rodeados por un bosque denso. Se puede decir con toda seguridad que no hay santuarios que den a la calle. Un bosque oscuro en medio de un pueblo o ciudad, es el símbolo del santuario (8). Esta es otra forma de monumentalismo, como las antiguas puertas de las mansiones *damyo* que se conservan hoy en día en las universidades.

"Colocar" o la isla flotante

La naturaleza es lo que nos da confianza. Los ciudadanos de Tokio confían en la forma de la tierra y no en las creaciones del hombre. El por qué de esta idea no se explica por la profusión de desastres, ya que en Europa después de la guerra, las ciudades se reconstruyeron exactamente de la misma manera.

Puede ser que esta idea surgiese del hecho de que las ciudades y edificios japoneses se construyen "colocándolos". Las viviendas de suelos elevados, tan comunes en la arquitectura japonesa, se separan del suelo por unos pilares, de modo que el plano horizontal de la casa queda por encima del suelo natural sin alterarlo (*gakezukuri*). La naturaleza crece bajo la casa. El edificio flota encima de un mar de naturaleza. En circunstancias determinadas es muy sencillo mover un edificio flotante. Lo mismo ocurre con las ciudades. Edo estaba "colocada" encima de la naturaleza con franjas de verde cada dos kilómetros cuadrados. Por lo tanto la naturaleza aparecía dentro de las zonas "colocadas" y entre dichas zonas. La situación es idéntica para otros

In the Japanese city, where man-made buildings that form a center surrounded by nature cannot be expected to be permanent, it is natural for permanence to reside in a boundary formed by nature. In this way, the boundaries themselves serve a substitute function as a sort of monument.

The best example is Mt. Fuji, that was and still is the symbol of Edo and today's Tokyo.

Another example is the fact that in Edo, only hill roads had names, because, after a large fire, hills were the only landmarks remaining. They were territorial borders and also part of the boundaries.

On another scale, shrines are usually sunk deep into a surrounding forest. It is demonstrably safe to say that there are no shrines that face the street. A dark wood in the middle of a city or village was the symbol of the shrine (8). This is also one form of monumentality, like the old *daymio* manor gates that remain at today's universities.

"To place", or the Floating Island

Nature is what gains our trust. Tokyo's citizens rely upon the shape of the land and not upon man-made things. How this idea came about cannot be explained just by pointing to the prevalence of disasters. In Europe, as a counterpoint, when war destroyed a city, the city was rebuilt exactly as it was before the ravages of war.

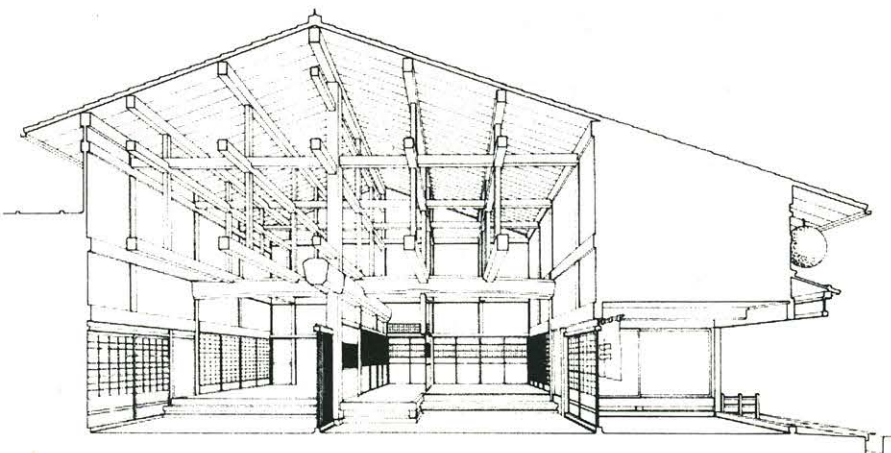
Perhaps this idea comes about from the fact that Japanese cities and buildings are built by the operation of "placing" them.

The mainstream of Japanese architecture, the raised floor type, is separated from the ground by stilts. It is a system of placing a horizontal floor above nature without changing it (*gakezukuri*). Therefore, nature remains underneath the "placed" floor. The building floats above a sea of nature. It is very simple to move a floating building, given certain circumstances. It is the same for the cities. Edo was "placed" in nature with ropes of green every two square kilometers. Thus, nature showed its face within "placed" areas and between areas. An analogy can be made with other Southeast Asian villages built on the water. Between boats, the surface of the water is both seen and hidden, and between areas in the city, trees and water were revealed. One cannot reliably calculate one's own position

3 Sección longitudinal de una vivienda Yoshijima. Muestra el suelo de tipo natural.

4 Diagrama de estructura espacial de una vivienda semi-enterrada.

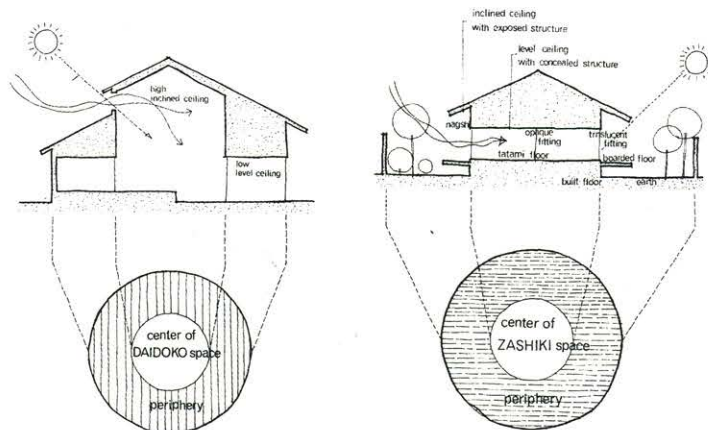
5 Diagrama de estructura espacial de una vivienda de suelo elevado.



3 Longitudinal section of Yoshijima house, showing the dirt floor space.

4 Spatial structure diagram of the pit type.

5 Spatial structure diagram of the raised floor type.



pueblos del sudeste asiático, que están contruidos encima del agua. Entre los barcos, la superficie del agua está a la vez visible y escondida, y entre las zonas contruidas de la ciudad, aparecen los árboles y el agua. Uno no puede orientarse desde su propio barco sin tomar como referencia las islas circundantes y las estrellas.

El juego en los límites

Edo se distinguía por tener muchos *meisho* (lugares de interés). Entre los más famosos están los santuarios y templos, y los paseos que llevan hacia ellos, terrenos ribereños, como los espacios creados al comienzo de un puente (9), las carreteras de la colina, las esquinas de las calles y los espacios abiertos. Se crearon a causa de la creciente población de Edo y de la cultura popular que se entusiasmaba con ellos. Otra de las razones es el incremento de la industria editorial. En 1692 se habían publicado 73 guías sobre los *meisho*. Los ciudadanos de Edo descubrieron la existencia de los *meisho* a través de estas guías y los visitaban. Si no podían ir, vivían una experiencia simulada a través de su lectura. Aunque la creación de los *meisho* formaba parte de la política social del Gobierno, se piensa que también fue una medida para acabar con las revueltas sociales manteniendo entretenido al pueblo.

Observando la localización de varios *meisho*, es notable que casi todos ellos se ubicaban en los límites de la ciudad, fuera de las zonas urbanizadas y generalmente cerca del agua o al pie de las colinas. Por otro lado, también existen algunos *meisho* en la parte urbanizada. Observándolos desde la perspectiva del diseño de Edo como una malla (11), se ubicaban en las zonas donde ésta se rompía. Se levantaron en las "grietas" (10) entre las áreas fraccionadas. La estructura urbana de Edo no era un plan perfectamente lógico, ya que era el gobierno militar el que controlaba la planificación urbana. Se hacían pequeños cambios aquí y allá, dependiendo de la topología del terreno. En algunos lugares donde los límites entre las zonas no encajaban realmente, se formaban nuevas grietas. Estas grietas no encajaban en la red del sistema de poder central, y fueron lugares donde se conservó la naturaleza incluso después de que Edo se convirtiera en una gran ciudad.

En estos lugares abundan las historias y leyendas mágicas. Las "grietas" son los límites urbanos internos donde aparecen las islas del centro de la ciudad.

on a boat floating on the water. One can only rely on the surrounding islands and the stars.

Playing On the Boundaries

Edo was distinguished by the fact that it had many *meisho* (places of interest). Famous ones include shrines, temples, approaches to shrines or temples, water fronts like the spaces created at the beginning of a bridge (9), hill roads, street corners and open spaces. They came into being due to the swelling population of Edo and the popular culture that thrived with it. Another reason was the vitalization of the publishing industry. In 1692, 73 guides were published to the whereabouts of *meisho*. The citizens of Edo learned of the existence of *meisho* through these guides and visited them, or, if they could not go themselves, they could have a simulated experience through reading the guidebooks. Though the creation of *meisho* was a part of the welfare policy of the Government, it is also thought to have been a plan to reduce social strife by keeping the commoners pre-occupied.

Looking at the location of the various *meisho*, it is noteworthy that most of the areas were near the city boundaries; they were outside the urbanized part of the city and most were near water or at the foot of a hill. Yet, at the same time, *meisho* were also located within this urbanized part. Looking at them from the perspective of Edo's grid pattern (11), they were located in the areas where the pattern was broken up. They were born in the "cracks" (10) between areas. The urban structure of Edo was not a completely logical plan, as the military government was in charge of city planning. Small changes were made here and there on a case by case basis, depending on the shape of the land. In certain places the borders between the areas did not quite match. In these areas, "cracks" were formed. These "cracks" did not fit into the grid of the power/center system, and were the places where nature remained even after Edo became a large city.

These are places where history and legends abound, and are thought to be magical. The "cracks" are the inner boundaries, where the center's islands appear.

6 Universidad de Tokio. Los edificios de la universidad están rodeados por un bosque vallado, en lugar de dar directamente a la calle.

7 Puerta Blanca. Universidad de Kanazawa.

8 Yushima Tenjin. Un bosque denso y una escalinata empinada esconden la existencia de un santuario.

6 University of Tokyo. The buildings of the university were enclosed by a forested belt and fences, instead of facing directly onto the street.

7 White Gate, Kanazawa University.

8 Yushima Tenjin. Deep forest and steep steps concealed the appearance of the Shrine.



Una ciudad de viajeros

Recorriendo los *meisho* o simulando la experiencia mediante la lectura de las guías, los ciudadanos de Edo se apropiaron de la ciudad. La red de los *meisho* conectaba las grietas o límites de la ciudad, y por lo tanto constituía una estructura urbana diferente a la establecida por el poder. Aunque el gobierno mantenía un cierto control sobre el pueblo a través de los *meisho*, los ciudadanos independientes de Edo tenían la posibilidad de organizar su propia vida y la de la ciudad, utilizando los *meisho* como conexiones entre los límites de la ciudad.

Una de las razones principales que impulsaron el desarrollo de los *meisho*, es el tamaño creciente de la ciudad, que impide vivirla como una unidad. En las pequeñas ciudades, uno puede recorrer y ver cada esquina por sus propios medios. Se consideraba que lo mismo ocurría en Edo. Sin embargo, a medida que iba creciendo la ciudad, aparentemente una persona no podría recorrerla en toda una vida. Por otro lado, la mayoría de las personas necesitan tener una visión del medio en el que viven para no sentirse totalmente desplazadas. Los *meisho* nacieron de un deseo intenso de conocer su propio medio.

Edo era una ciudad de recién llegados. Miembros de las clases inferiores llegaban a Edo para hacer fortuna. Sin duda alguna, estos recién llegados se encontraban perdidos en una ciudad tan grande. Edo, Tokio y la mayoría de las grandes ciudades son para los viajeros.

Zonas de recreo (*sakariba*) como límites

Aunque la mayor parte de los *meisho* están relacionados con establecimientos religiosos, su naturaleza religiosa es bastante ligera, y son más conocidos como zonas de recreo para los ciudadanos. Cada *meisho* tenía su comida característica, representaciones en vivo y eran habituales los burdeles. En cierto aspecto, *meisho* era un lugar para marginados y donde se manifestaban los valores rechazados en el centro. Eran también prototipos de zonas comerciales (*sakariba*).

Ginza, una zona de Tokio, se convirtió en el ejemplo representativo para todas las áreas comerciales del país, como puede verse en el hecho de que por todo Japón aparezcan galerías comerciales que utilizan su nombre.

A City of Travellers

By making rounds to the *meisho*, or simulating the experience by reading the guide books, the citizens of Edo made the city their own. The network of *meisho* connected the city's cracks / boundaries, and thus constituted a framework for the city different from the one set up by those in power. Even though on the face of it the government was able to maintain control over the commoners, the independent citizens of Edo, using the *meisho* as mediators in connecting the boundaries of Edo, were able to realize their own way of life, and their own organization of the city.

One of the most important reasons why *meisho* developed is thought to be that, due to the swelling of the size of the city, it became impossible to directly experience it as one unit. In small towns one is able to experience every corner with one's own eyes and feet. Edo was considered in the same way, but, as the city continued to grow, it came to pass that one person could not experience the whole city within his or her lifetime. Yet most people feel they need to have a grasp of the environment they live in, lest they fall prey to an overwhelming sense of uneasiness. *Meisho* were born out of this strong desire to know one's environment.

Edo was a city of newcomers. Members of the lower classes were always coming to Edo to look for a way to make their fortune. These newcomers were no doubt at a loss as to how to deal with such a big city. Edo, Tokyo, and most big cities are cities of travellers.

Amusement Areas (*sakariba*) as Boundaries

Though most *meisho* are related to religious establishments, their religious nature is slim and they are best known as amusement areas for the town's people. Each *meisho* had its own special food and sideshows, and brothels were common. *Meisho* is, in a sense, a place for outlaws, and a place where values excluded from the center might be enacted. They were also the prototypes of shopping areas (*sakariba*).

As can be seen in the fact that there are shopping areas named "Ginza something" throughout Japan, Ginza became representative of all shopping areas in the country. Today Ginza is also a representative area of Tokyo and it is very prestigious for various types of stores to have their main

9 Makura Hashi (puente) *meisho*, por Hiroshige II.

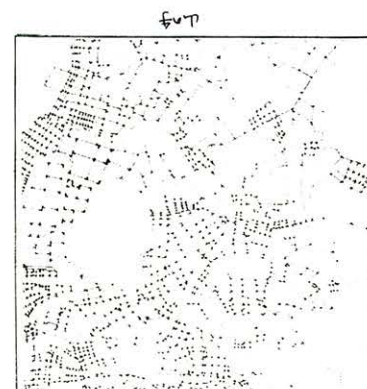
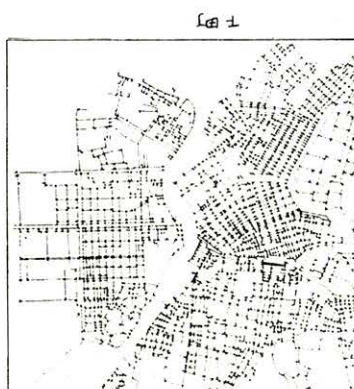
10 "Grietas". Shouhei Bashi, Seido, Kandagawa, por Hiroshige I.

11 Diseño de las calles de Edo. Muestra el vacío del Palacio Imperial en el centro. La ciudad actual de Tokio es una prolongación de este diseño.

9 Makura Hashi (bridge) *meisho*, by Hiroshige II.

10 Cracks. Shouhei Bashi, Seido, Kandagawa, by Hiroshige I.

11 Street patterns of Edo, showing the void of the imperial palace in the middle. Today's Tokyo is an extension of this pattern.



Hoy en día, Ginza sigue siendo una zona representativa de Tokio, y los grandes almacenes de prestigio tienen su almacén principal allí. Además, considerando que se encuentra cerca del centro geográfico de la ciudad, Ginza se considera como centro de Tokio. Es curioso, porque en el pasado, Ginza era un límite. En el periodo Edo, Ginza era el distrito de los teatros, y estaba separado de la principal zona comercial de Edo, Nihonbashi (en aquellos tiempos, el distrito de los teatros no estaba bien considerado por la buena sociedad, era más bien un lugar peligroso, para marginados). La introducción de las construcciones de ladrillo en la zona de Ginza, fue el primer paso hacia su prestigio actual.

Ginza se convirtió en un lugar donde se podía entrar en contacto con Europa occidental, y debido a ello pasó a ser un lugar de reunión de artistas y de la *intelligentsia* (a menudo esta relación se mantuvo en secreto). Esta idea de Ginza como una zona límite y cercana a Europa occidental, le dio un cierto atractivo cultural. Fue entonces cuando Ginza empezó a considerarse parte del centro.

A causa del crecimiento de Tokio, los límites se fueron alejando cada vez más y llegaron a abarcar Shinjuku, que de esta forma se convirtió en el segundo distrito de negocios. Barrios como Ginza que se volvieron activos, fueron incorporados al centro por el gobierno y por inversores privados. La principal zona comercial fue desplazada por el crecimiento urbano de Tokio.

Los límites son el centro

En el concepto urbano europeo, la ciudad y la naturaleza son opuestos, y la urbe es un mundo creado por el hombre y regido por el orden. El centro es la zona más completa y donde el orden está mejor logrado. A medida que uno avanza hacia los límites de la ciudad, esta se vuelve más oscura y desordenada. Reina el caos. Nos podemos referir al centro y a la periferia respectivamente como civilizado y salvaje, ordenado y caótico.

Sin embargo, en Japón, los límites de la ciudad no se consideran como una zona situada en lo más bajo del escalafón urbano. Coexiste activamente con el centro y en ocasiones es más importante que el propio centro. Como se demuestra en el estudio realizado por el Laboratorio Jindai de la Universidad de Meiji, los santuarios, considerados como centros religiosos de los pueblos, se encontraban en los límites de los mismos, y los ejes más importantes de las carreteras de Edo eran las montañas y las colinas.

Se considera que la situación singular de estos límites en las ciudades japonesas es lo que continúa dando vida y encanto a estos lugares. Sin embargo, estas zonas están desapareciendo en las ciudades modernas. Los límites geográficos comienzan a perder su significado a causa de la expansión de las redes de transportes y comunicaciones. Han perdido todos aquellos aspectos con los que podrían rivalizar con los aún brillantes modelos europeos. Se plantea entonces una cuestión importante, si los límites de Tokio desaparecen, ¿seremos capaces de crear o encontrar nuevas "grietas"?

outlet there. Adding to this is the fact that it lies close to the geographical center of the city; Ginza is usually referred to as the center of Tokyo. Interestingly, though, in the past Ginza was a boundary.

In the Edo period, Ginza was the theatre district and was separated from the top shopping area in Edo, Nihonbashi. (In that era, the theatre district had little value for formal society, being a place of danger, for outlaws.) The introduction of brick architecture to Japan in the Ginza area was the first step towards Ginza's ascension to its current status.

Ginza was the place where one could come into contact with western Europe, and thus became a gathering place for artists and the intelligentsia (this contact often had to be almost hidden). This understanding of Ginza as a boundary and as a place close to western Europe gave it a cultural sparkle. This is when Ginza first started becoming part of the center.

The swelling of Tokyo pushed the boundaries further and further out, and they eventually passed Shinjuku, which eventually became the second business district. Boundaries like Ginza that became active were annexed into the center by those in power (government, private investors). The main shopping area has moved along with Tokyo's urban sprawl.

The Boundaries are the Center

In the western European concept of the city, city and nature are opposites, and the city is a world created by man and ruled by order. The center is the area that is the brightest, or where this order is most perfectly realized. The more one heads towards the boundaries, the darker and less orderly it gets. Only chaos remains. Center and boundary can also be interpreted as tantamount to the differential meanings of civilized and barbaric, or ordered and chaotic.

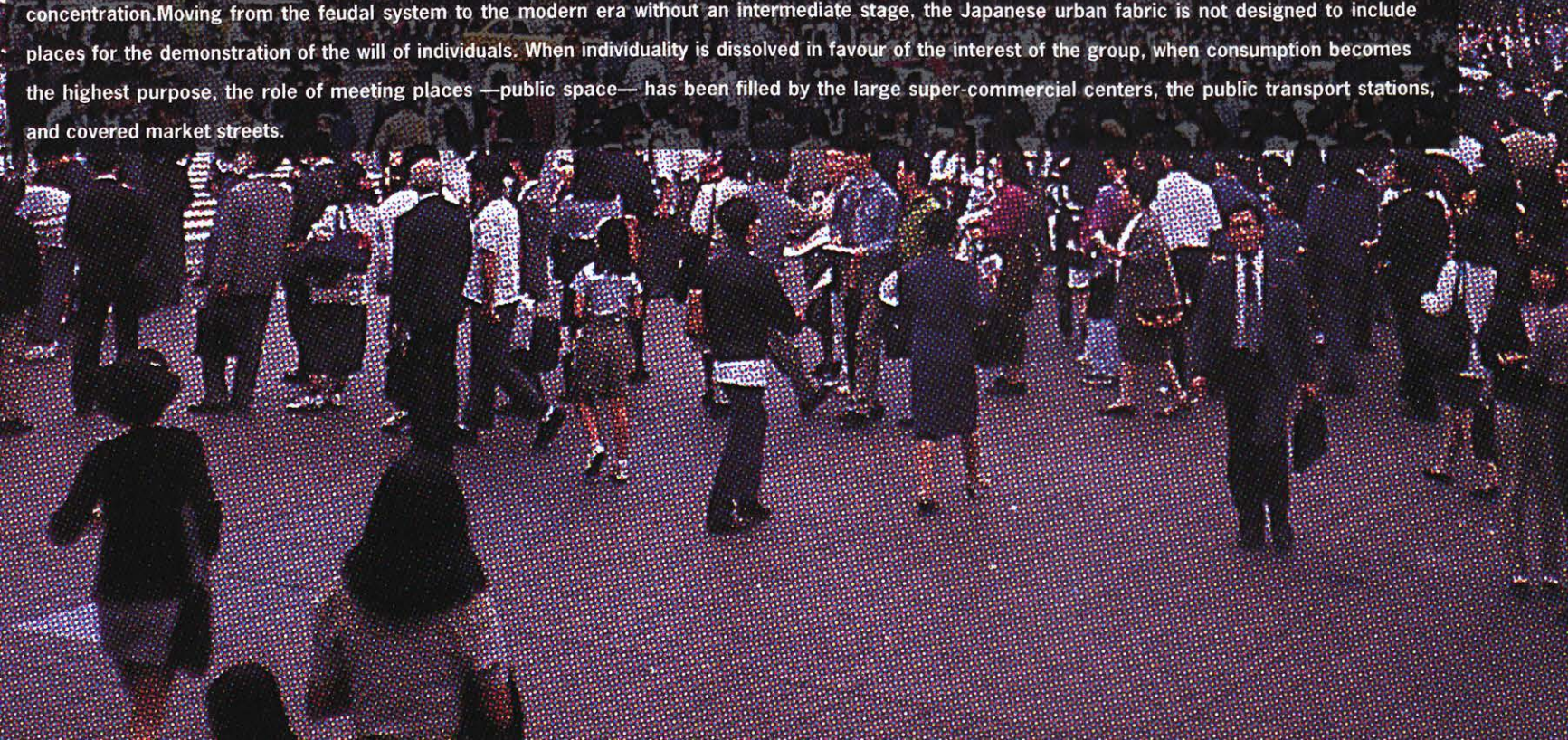
In Japan, though, boundaries were not simple areas placed on the lowest rung of the hierarchy, but had instead a cooperative existence with the center, sometimes being even more important than the latter. For example, as shown in the survey by the Jindai laboratory at Meiji University, shrines which served as the religious centers of villages were located at the boundaries, and the main vantage points for the roads of Edo were mountains and hills.

It is thought that the unique position of the boundaries in Japanese cities is what has continued to give them their life and charm. Yet these boundaries are being extinguished in modern cities. Geographical boundaries are continuously losing their meaning through the spread of transportation and communication networks. They have lost those aspects with which they could unconditionally aim to emulate the still shining European models. An important question then emerges: if the boundaries of Tokyo disappear, will we be able to find or make new "cracks"?



Centros macizos Entendido como herencia invariante en los territorios de medio oriente y occidente (ciudad pública en Grecia y Roma, comercial y doméstica en los núcleos Anglosajones o religiosa en el Islam), el centro se constituye como elemento inherente al fenómeno urbano y aun a través de la actual evolución de la ciudad (centralidades múltiples, densificación en torno a grandes infraestructuras) (el centro) sigue siendo un valor específico de la condición de ciudad en cualquier concentración demográfica Occidental. Transportado sin transición desde el sistema feudal a la era moderna, en el tejido urbano japonés no se programan lugares para la demostración de la voluntad de los individuos. Cuando se disuelve la individualidad en aras del interés del grupo, cuando el consumo se convierte en un elevado fin, el papel de los lugares de encuentro ha sido tomado por los grandes complejos suma de comercio, estaciones de transporte y de las calles cubiertas, donde la gente se mueve creando un continuo fluido.

Solid Centers Understood as an unvarying inheritance in the territories of the Middle East and the West (the public city in Greece and Rome, the commercial and domestic city of the Anglo-Saxons, the religious city of Islam), the center is constituted as an inherent element and attribute of the urban entity, and even in its current evolution (e.g., multiple centers, the growing density around large infrastructures), it continues to be a specific value of the city condition in any demographic concentration. Moving from the feudal system to the modern era without an intermediate stage, the Japanese urban fabric is not designed to include places for the demonstration of the will of individuals. When individuality is dissolved in favour of the interest of the group, when consumption becomes the highest purpose, the role of meeting places —public space— has been filled by the large super-commercial centers, the public transport stations, and covered market streets.



El paisaje urbano de Tokio: la influencia de la cultura y del orden arquitectónico Townscape of Tokyo: The Influence of the Building Code and of Culture

Kenichi Nakamura

El orden inherente de un caos aparente

Cada vez que regreso a Japón después de un viaje a Europa, en el camino del aeropuerto de Narita al centro de Tokio me sorprende el paisaje caótico diseccionado a los bordes de la autopista. Incluso para los japoneses, que ya deben estar acostumbrados a esta visión caótica que carece de orden alguno, resulta desastroso después de una corta estancia en Occidente. Nos podemos imaginar fácilmente como se sienten los occidentales cuando llegan a Japón por primera vez y van al centro de la ciudad. Esta confusión es una de las razones que hace que las ciudades japonesas, incluyendo Tokio, estén consideradas como gigantescas metrópolis.

Es verdad que el paisaje urbano de Tokio es caótico. La primera impresión no es más que una visión dispersa. La línea del horizonte, cortada diagonalmente por los áticos que sobresalen, no se asocia a las ciudades tradicionales de Occidente sino a la vegetación típica de los climas tropicales. El perfil es tan ambiguo, que da la sensación de que la ciudad crece como los árboles y que mañana parecerá distinta. En realidad, si uno visita Shinjuku o Shibuya, dos de las zonas centrales más desarrolladas de Tokio, encontrará que en un mes varios edificios han sido derribados y contruidos de nuevo, y tendrá una impresión completamente distinta. La ciudad no tiene una imagen unificada. Parece no existir ningún tipo de orden, símbolo en Occidente de la voluntad humana.

No obstante, existe realmente un orden inherente en este caos y desorden aparente. El paisaje urbano tiene cierta unidad obtenida por las inversiones de un capitalismo fuertemente desarrollado y por el poder económico actual de Japón. Sin embargo, éste no es el único factor. La forma de la ciudad está controlada por las costumbres y por el sistema jurídico japonés. No se puede explicar la totalidad del sistema japonés en este artículo, pero explicándolo en parte, se comprenderá el orden japonés que existe detrás del caos superficial. Japón no es solamente un país misterioso. Si se presta especial atención a los detalles, se encuentran razones para todo, sea cual sea su apariencia.

Noción del bloque urbano y su ruptura

La noción del bloque urbano de las ciudades occidentales no existe en Japón. Por lo tanto, la mayor parte de las calles japonesas no están claramente definidas por las fachadas de los edificios. Si se levanta, por ejemplo, la planta de un típico centro histórico japonés, no se pueden localizar las calles, a excepción de aquellas muy transitadas que se ampliaron de acuerdo con el planeamiento urbano de posguerra (1). Es esta una de las razones de que las calles japonesas no tengan nombre, lo que hace que el sistema de direcciones japonés, diferente del occidental, dependa del nombre del distrito o de la localidad. En Japón es muy complicado, incluso para un cartero, encontrar una dirección con el domicilio indicado.

The Inherent Order of Superficial Chaos

Whenever I come back from Europe to Japan, on the way from Narita airport to the center of Tokyo, I am surprised by the chaotic townscape scattered along the highway. Even for the Japanese, who must be accustomed to this chaotic landscape lacking any sense of order, it looks disastrous after a short stay in the Western world. We can easily imagine how Westerners feel when they first come to Japan and experience central Tokyo. This confusion is one of the reasons that Japanese cities, including Tokyo, are characterized as giant villages.

It is true that the townscape of Tokyo is chaotic. What we can recognize at a first glance is nothing but a random pattern. The skyline, diagonally cut across by numerous protruding penthouses, is associated not with traditional Western cities but with something like the vegetation found in a monsoon climate. The outline is so ambiguous that we get the impression that the city is growing like trees and may look totally different even tomorrow. Actually, if you visit Shinjuku or Shibuya, two of Tokyo's most developed downtown areas, within a month you may find that many buildings have been torn down and rebuilt and you may get a completely different impression from the town. There is no unified image of the city. There seems to be no sense of order, symbolic in Western terms of the human will.

However, there is certainly an inherent order in this superficial chaos and disorder. The townscape has some unity resulting from the investments of highly-developed capitalism and the economic power of present-day Japan, but this is not the only factor. The city's form is also controlled by the customs and the legal system as found in Japan. It is impossible to explain the entire Japanese system in this short essay, but by explaining part of it, the reader may begin to gain some understanding of the Japanese order behind the chaotic surface. Japan is not merely a mysterious country. By scrutinizing the details, the reason can be found for anything, whatever its appearance.

The Notion of Urban Block and Slit

In Japanese cities, there is no notion of the urban block, such as provides the basis of the urban fabric in the West. Thus almost all of the streets in Japanese cities are not clearly defined by the facades of buildings. For example, if you draw the figure/ground plan of a typical historical downtown in Japan, you can never locate the street, except for the heavier trafficked streets, which became wider in post-war urban planning (1). This is one of the reasons why the Japanese streets have no name and the Japanese address system, different from the Western one, relies on the name of the district or town. In Japan, it is very difficult to identify the location of a house with only its address, even for a postman.

Nakamura Kenichi es arquitecto. Trabajó en el estudio Maki and Associates y actualmente es colaborador de Hidetoshi Ohno. Traducido por Beatriz Anabitarte.

Kenichi Nakamura is an architect. He worked in the architectural studio of Maki and Associates, and currently collaborates with Hidetoshi Ohno.

No es corriente que un distrito se desarrolle en su totalidad de una sola vez. Las manzanas japonesas se dividen generalmente en pequeños solares pertenecientes a distintos propietarios, y cada solar se construye de acuerdo con los proyectos y la capacidad económica del propietario. Por lo tanto, se crean huecos entre los edificios, algo que llama la atención de casi todos los extranjeros cuando visitan Japón por primera vez. A diferencia de las ciudades históricas occidentales, donde los edificios tienen una fachada continua y comparten los muros de separación, los huecos irregulares entre los edificios japoneses parecen ambiguos y disyuntivos.

Según la ley de edificación en vigor en Japón, los edificios pueden extenderse hasta el borde del solar. Pero en realidad, salvo raras excepciones, los edificios no comparten muros de separación, porque las altas temperaturas y la humedad de los monzones exigen una buena ventilación y los edificios necesitan ventanas que den tanto a la calle como a los demás conjuntos vecinales. Evidentemente, cuando dos ventanas se encuentran a corta distancia, la protección del espacio privado se convierte en un problema. No está claramente establecido por el código civil, pero de acuerdo con ciertos precedentes jurídicos, 50 cm. de separación es actualmente una distancia aceptable. Es decir, si un propietario respeta los 50 cm., puede ganar cualquier pleito.

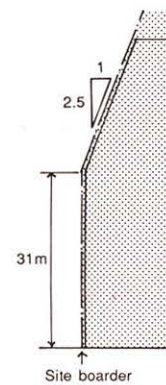
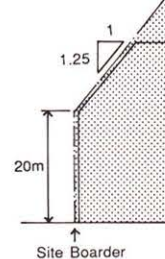
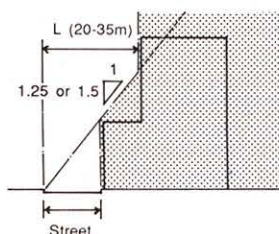
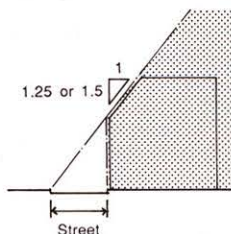
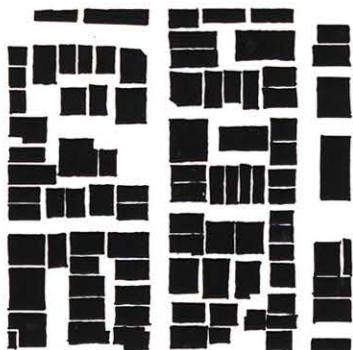
Además de lo establecido por el código civil, existe otra razón por la cual se mantiene una estructura independiente. Como parte de la zona volcánica del Pacífico, los terremotos se dan con frecuencia en Japón. Los edificios no sólo tienen que aguantar las cargas verticales, sino también el movimiento horizontal. Cada edificio debe mantener su propio peso y no puede disponer su sistema estructural dependiendo de los demás edificios. Incluso un edificio demasiado grande o alto, tiene que ser dividido en edificios más pequeños, independientes y conectados por juntas de dilatación. Es más, como

It is very rare that a district is developed as a whole at the same time. Japanese block units are usually divided into small lots by numerous landowners and each lot is developed according to the owner's own program and economic means. Therefore, slits between buildings are produced, a point that interests almost all foreigners when they first visit Japan. In contrast to historical Western cities where buildings may have a continuous facade through the sharing of party walls, Japanese cities, with numerous, irregular slits between buildings, look very ambiguous and disjunctive.

According to Japanese architectural standards law, buildings are allowed to extend to the very edge of the site. However, in reality, the style of sharing a party wall does not exist beyond a very few exceptions, and, because of the monsoon climate, with high temperature and humidity requiring good ventilation for the interior, buildings need openings not only onto the street but also onto neighbouring lots. As one can easily imagine, when windows face each other at a very short distance, maintaining privacy becomes a problem. It is not clearly stated in the text of the civil law, but according to legal precedents, the present critical distance is 50 cm. That is, if one keeps the wall surface of the building 50 cm away from the site boundary, the owner can win the judgement regardless of the neighbours' complaint.

In addition to the terms of civil law, there is another important reason for independent structures, deriving from the structural analysis system in Japan. As a part of the Pacific volcanic zone, earthquakes frequently occur in Japan. Buildings are required to bear not only the vertical load but also the horizontal movement. Each building must have enough strength by itself and it is not permissible to rely on existing neighbouring buildings. Even one building, if too long or large, is required to be divided into smaller buildings, independent from each other and

- 1 Nezu, Típica zona centro de Tokio.
- 2 Antigua R.L.D. de la calle.
- 3 Actual R.L.D. de la calle.
- 4 R.L.D. de solares colindantes: zona residencial.
- 5 R.L.D. de solares colindantes: zona comercial.



- 1 Nezu, typical downtown of Tokyo.
- 2 Former Street - DLR.
- 3 Present Street - DLR.
- 4 Neighboring - DLR: Residential area.
- 5 Neighboring - DLR: Commercial area.

cada construcción se levanta en momentos diferentes, cada edificio debe respetar un espacio para el andamiaje, y el mínimo espacio para ello también son 50 cm.

Restricción de altura: línea diagonal, áticos y sombras

Otros factores importantes que controlan la forma de un edificio son diversos tipos de restricciones legales de altura. En las zonas residenciales hay un límite básico de altura (la altura superior no debe exceder los 10 m., etc.), pero los factores que más influyen en el paisaje urbano son las restricciones de línea diagonal y de sombras. Estas restricciones se plantearon para permitir la entrada de luz natural y la ventilación, tanto por el lado de la calle como por el de los demás conjuntos vecinales, en zonas urbanas muy condensadas, y para mantener una buena calidad del entorno urbano. La idea original se desarrolló hace más de cien años, analizando las ciudades occidentales. Las Normas de Edificación en vigor se promulgaron después de la guerra y fueron revisadas en distintas ocasiones de acuerdo con el desarrollo de la ciudad.

Restricción de línea diagonal (R.L.D.)

La restricción de línea diagonal se divide en dos categorías:

A. Restricción de línea diagonal en relación a la calle.

B. Restricción de línea diagonal en relación a los solares colindantes.

A. La R.L.D. de la calle es la línea que se dibuja desde el lado opuesto de la calle hacia el solar en cuestión en una proporción de 1:1.25 (zonas residenciales) o 1:1.5 (zonas comerciales). Ninguna parte del edificio, excepto los áticos podrá exceder esta línea (2, 3).

B. La R.L.D. de los solares colindantes se dibuja desde un punto concreto del límite del solar. El punto del cual parte la línea diagonal y la proporción de la línea diagonal son respectivamente 20 m. por encima del nivel del suelo, 1:1.25 para las zonas residenciales, y 31 m. por encima del nivel del suelo, 1:2.5 para las zonas comerciales (4,5). En la mayor parte de las zonas residenciales, especialmente en el lindero norte del solar, la R.L.D. es más estricta. La proporción es la misma, pero el punto donde comienza la línea diagonal está 5 m. o 10 m. por encima del nivel del suelo (6).

connected by expansion joints. Furthermore, because each lot is developed at a different time, each construction needs space for the scaffolding. Fifty centimeters is also determined by the minimum scaffolding space.

Height Restriction: Diagonal Line, Shadow and Penthouse

The next important factors controlling the form of a building are several types of legal height restrictions. In residential areas there is a simple height limit (no point to exceed 10 m, etc.), but the more influential factors for determining the townscape are the diagonal line and shadow restrictions. These restrictions were created to allow natural light and ventilation for the streets or neighbouring land in a condensed town, as well as for maintaining good urban environmental quality. The original idea was developed more than one hundred years ago by analyzing Western cities. The present Architectural Standards Law was first proclaimed after the war and has been revised several times according to the development of the city.

Diagonal Line Restriction (DLR)

The diagonal line restriction is divided into two categories.

A. Diagonal line restriction according to the street

B. Diagonal line restriction according to the neighbouring sites

A. Street DLR is the line drawn from the opposite side of the street facing the given site at a ratio of 1:1.25 (residential areas) or 1:1.5 (commercial areas). Any part of the building except a penthouse should not exceed this line (2, 3).

B. Neighbouring DLR is the line drawn from a certain point on the site border line. The point where the diagonal line starts and the ratio of the diagonal line are, for residential and commercial areas respectively, 20 m above ground level and 1:1.25, and 31 m and 1:2.5 (4, 5). In most residential areas, there is a more strict DLR, especially for the northern site border. The ratio is the same but the point from which the diagonal line starts is 5 or 10 m above ground level (6).

These are the general rules but there are numerous details in the text of the Architectural Standards Law. There are exceptions, for example, for the case of a site belonging both to a residential and a commercial area;

6 R.L.D. de solares colindantes: lado norte de un solar (zona residencial).

7 R.L.D. de solares: para diferentes niveles del terreno entre el solar y los colindantes.

8 R.L.D. de solares: si la fachada del edificio va a estar separada del lindero del solar.

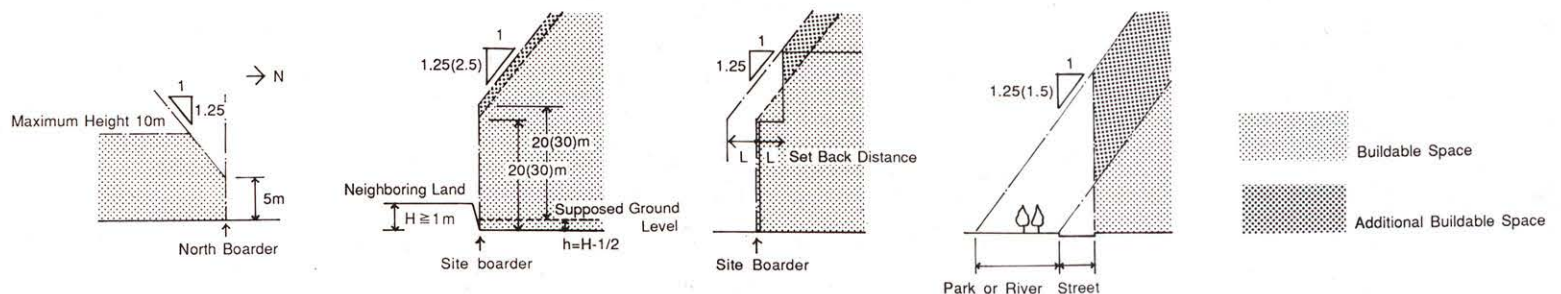
9 R.L.D. de la calle: si hay un parque o un río enfrente del solar.

6 Neighbouring - DLR: Northern side of a site (residential area).

7 Neighbouring - DLR: the case that ground levels of a site and the neighbouring land are unequal.

8 Neighbouring - DLR: the case that a façade of the building is set back from the street.

9 Street - DLR: the case that there is a park or a river on the opposite side of the street.



Estas son las normas generales, pero hay otras más concretas en el texto de Normas de Edificación vigentes. Existen, por ejemplo, excepciones para un solar que pertenezca tanto a una zona residencial como comercial; para el caso en que el nivel del terreno del solar en cuestión sea distinto del de los solares colindantes (7); si la fachada del edificio va a estar separada del borde del solar (8); si hay un parque o un río enfrente del solar (9); o si el solar da a más de dos calles (10, 11).

Si intentamos dibujar estas restricciones de altura en un dibujo tridimensional, obtendríamos el dibujo de Hugh Ferriss (12, 13).

Recientemente la R.L.D. ha sido modificada para obtener un mayor aprovechamiento de la planta. La R.L.D. se establece sólo a cierta distancia (20-35 m.) de la calle. Esta modificación tendrá una influencia directa en el paisaje urbano japonés. La forma diagonal dominante en el paisaje urbano desaparecerá gradualmente.

Restricción de sombras

Hace aproximadamente veinte años se empezaron a construir gran cantidad de apartamentos de elevada altura y surgieron muchos problemas entre las constructoras y los vecinos. La exigencia de los japoneses de luz natural es muy importante, a causa de la humedad a lo largo de todo el año y su costumbre de secar la ropa en el exterior. Puesto que las restricciones de línea diagonal no bastaron para solucionar este problema, otras restricciones se sumaron a la normativa para proporcionar la mayor cantidad de luz posible a cada conjunto urbano. Sin embargo, aunque un edificio cumpla todas las normas vigentes, el arquitecto puede ser demandado por los vecinos. El *status* de los arquitectos no está siempre garantizado por las Normas de Edificación vigentes.

Para comprobar la restricción de sombra, el arquitecto debe dibujar un diagrama de sombras. En este diagrama, las sombras proyectadas por el edificio en el día del solsticio de invierno (cuando la sombra es más larga) se dibujan de 8:00 a 16:00 en el nivel de 1,5 m. (zona residencial) o 4 m. (zona comercial) por encima del nivel del suelo (14). A continuación el arquitecto debe hacer un dibujo horario de sombras. En este dibujo, se dibujan dos líneas a una distancia de 5 m. y de 10 m. del solar. Para las zonas residencia-

the case that the ground levels of a site and the neighbouring land are different (7); the case that a facade of a building is set back from the street (8); the case that there is a park or a river on the opposite side of the street (9); or the case that a site faces more than two streets (10, 11). If we try to draw these height restrictions as a three-dimensional drawing, the result is the same drawing as the one by Hugh Ferriss (12, 13).

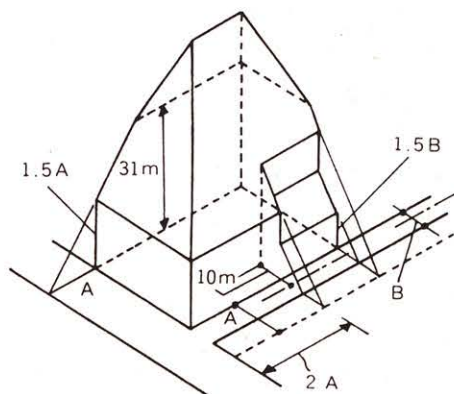
Recently the DLR regulation was altered to allow greater floor area. DLR is applied only to the distance (20-35 m) from the street. This alteration will have a direct influence on the townscape in Japan. The diagonal form, the dominant form in the Japanese townscape, will now gradually decrease.

Shadow Restriction

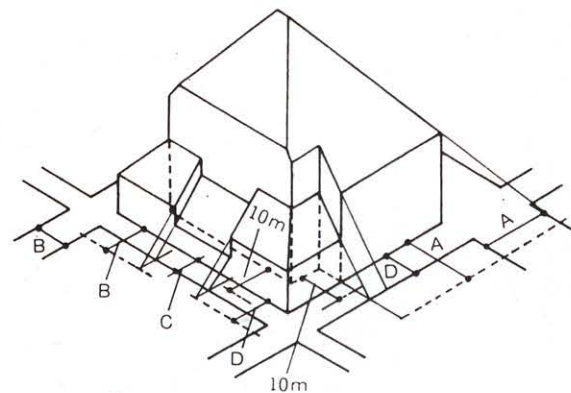
About 20 years ago, a lot of high-rise apartments were begun to be built and many problems developed between the developers and the surrounding residents. In Japan, because of the year-round and the custom of drying laundry outside, people's requirements for natural sunlight are incredibly high. Since diagonal line restrictions were not enough to solve this problem, restrictions were added to the legal text for the purpose of providing as much sunlight as possible to each lot in the city. However, even if a building fulfills the required floor plan regulations, the designer may be sued by surrounding residents. An architects' status is not always guaranteed architectural standards law.

To check the shadow restriction, the designer must first draw a shadow diagram. In the shadow diagram, the shadows which will be cast by the planned building on the day of winter solstice (when the shadow is at its longest), are drawn from 8:00 to 16:00 at the level of 1.5 m (residential area) or 4 m (commercial area) above ground (14). Then the designer must draw a shadow hour drawing. In this drawing, two lines are drawn at a distance of 5 and 10 meters from the site. In the case of a residential area, the 2.5 hour shadow (the area covered by shadow for 2.5 hours day, e.g., from 9:00 to 11:30), should not exceed the 10 meter line and the 4 hour shadow area should not exceed the 5 meter line (15). If the shadow line does exceed these lines, the building must be redesigned.

10 R.L.D. de la calle: si el solar da a dos calles.
11 R.L.D. de la calle: si el solar da a cuatro calles.



10 Street - DLR: the case that a site faces two different streets.
11 Street - DLR: the case that a site faces four different streets.



les, el área sombreada durante 2,5 horas (por ejemplo de 9:00 a 11:30) no podrá exceder la línea de los 10 m. y el área sombreada durante 4 horas no podrá exceder la línea de 5 m. (15). Si la línea de sombra excede estas líneas, el edificio tendrá que volver a ser diseñado.

Para evitar un proceso repetido de diseño, los arquitectos utilizan un sistema de dibujo repetido de sombras (16). Este dibujo, que indica aproximadamente el espacio construible, se calcula y se dibuja únicamente por ordenador. Utilizando este proceso, los arquitectos ganan tiempo.

Aticos

El tratamiento de los áticos en términos de Normas de Edificación también influye en el actual paisaje urbano. Si la superficie del ático es menor de 1/8 del área del edificio, el ático no se considera parte del edificio. Es decir, los áticos pequeños pueden exceder la altura mencionada anteriormente. Es por esto por lo que la línea del horizonte en Tokio aparece dominada por masas diagonales con áticos que sobresalen como torres.

El paisaje urbano entre la inversión económica y el control jurídico.

La proporción de superficie construida se determina según la localización del solar. Sin embargo, las restricciones de altura mencionadas anteriormente tienden a disminuir el volumen determinado por la proporción de superficie construida. Por lo tanto, el primer paso de un estudio arquitectónico es aclarar las distintas restricciones de altura del solar y comprobar la planta construible dentro de las disposiciones legales. La principal preocupación del cliente es construir el máximo de superficie, especialmente en el caso de oficinas o de edificios comerciales, y los arquitectos se ven obligados a diseñar el máximo de superficie. Por eso la restricción de línea diagonal es físicamente aparente en la forma de los edificios.

El estado actual de la ciudad no se acepta generalmente. Parece ser que existen dos tendencias para analizar la ciudad. Una, criticar la situación actual y pedir mayor control en las intervenciones urbanas, como se ha hecho desde siempre en las ciudades occidentales. La otra, es la tendencia

To avoid a reverse designing process, designers use a system of reverse shadow drawing (16). This drawing, indicating the approximate buildable space, is calculated and drawn only by computers. By using this drawing, designers can save time.

Penthouse

The treatment of penthouses in terms of the building code also influences the present townscape. If the area of a penthouse is less than 1/8 of the building area, the penthouse is not regarded as a part of the building. That is, small penthouses are allowed to exceed the above mentioned height limit. Thus the skyline of Tokyo is dominated by diagonally cut masses with protruding tower-like penthouses.

The Townscape as Membrane Between Economic Investment and Legal Control

Total floor area ratio is determined according to the location of a site. However, the above mentioned height restrictions tend to decrease the volume determined by the total floor ratio. Therefore, the first step of an architectural study is to clarify the various height restrictions on the site and to check the floor area allowable within the legal limitations. Especially in the case of office or commercial buildings, the client's most important concern is to build the maximum floor area, and architects are forced to start designing with that in mind. That is the reason why the diagonal line restriction is physically apparent in the building's form.

The present state of the city is not generally accepted. There seem to be two major movements in analyzing the city. One is to criticize the present state and to argue for more control over the townscape as is historically done in Western cities. Another is the movement to extract a new sense of aesthetics from the chaotic townscape. People once said that Japanese cities were ugly, but recently, in contrast, many people find that this disastrous situation is exciting, as the film *Blade Runner* suggested. It is difficult, for example, to understand Kazuo Shinohara's works without this point of view. The city is always a battlefield of contradictory wills and

12 Hugh Ferriss, Variaciones en la Zonig Law de 1916.

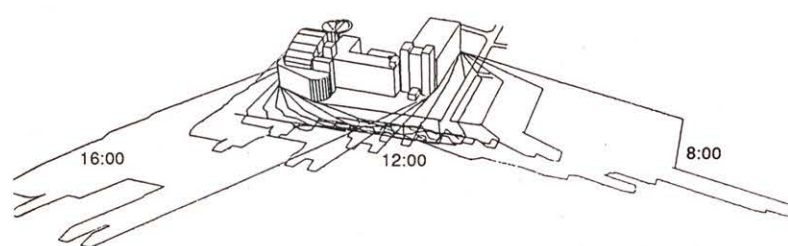
13 Construcción en Tokio.

14 Diagrama de sombras, Escuela de Negocios, Tokio.

12 Hugh Ferriss, Variations on the 1916 Zoning Law.

13 A built reality in Tokyo.

14 Shadow Diagram, Tokyo Business School.



que ve en el caos del paisaje urbano un nuevo sentido estético. La gente solía decir que las ciudades japonesas eran feas, sin embargo recientemente se dice que esta situación desastrosa es excitante, como muestra la película *Blade Runner*. Por ejemplo, es difícil entender la obra de Kazuo Shinohara sin este punto de vista. La ciudad es un campo de batalla entre estas dos voluntades contradictorias. La gente empieza a comprender que las ciudades japonesas no son el mero resultado de una falta de estética, sino el resultado de una superposición de componentes urbanos históricos y espaciales. El estado actual de Tokio es, de algún modo, el destino inevitable de las ciudades de desarrollo acelerado en una sociedad altamente capitalista.

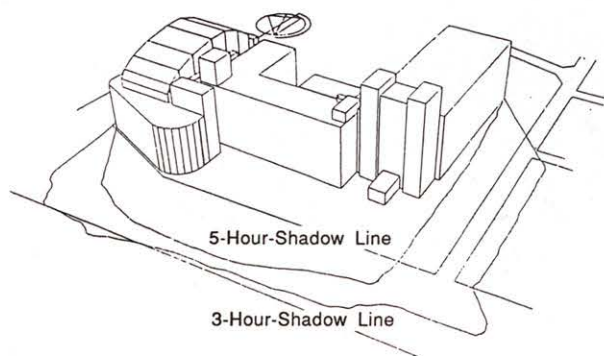
Cuando se observan con atención las ciudades de Japón, parece ser que la proposición de una ciudad ideal no tiene sentido. Observando la ciudad de Tokio, y diferenciando un nivel de otro, se puede reconocer un mecanismo dinámico de urbanismo. Un esquema estático no sería tan válido como lo era al principio del modernismo. No deberíamos ver la ciudad como el proceso resultante de una ciudad ideal con una "planificación armónica". La función del diseño urbano no es la de plantear los problemas actuales y proponer soluciones específicas. Las ideas higiénicas modernas representadas por "luz, espacio y naturaleza", han obtenido ya algunos resultados. Ahora conviene encontrar tópicos alternativos. En este sentido, las ciudades japonesas pueden facilitar una clave que transforme la noción predominante de urbanismo.

powers. People begin to understand that Japanese cities are not the mere result of a lack of aesthetics, but are instead the result of an overlay of urban components, both historical and spatial. The present state of Tokyo is, in a sense, an inevitable fate of rapidly developing cities in highly capitalistic society.

When we observe the cities in Japan carefully, we get impression that proposing only an ideal city does not make sense. By reading Tokyo and clarifying one level after another, we can recognize a dynamic mechanism of urbanization. A static scheme would not be as valid as in the beginning of modernism. We should not recognize the city as a process resulting in one ideal city with a planned harmony. Urban design is not a procedure to point out the present problems and to propose specific solutions. Modern hygienic ideas represented by "light, space, green", have already achieved certain results. We must find alternative keywords. In this sense, Japanese cities may provide a key with which to change the predominant notion of urbanism.

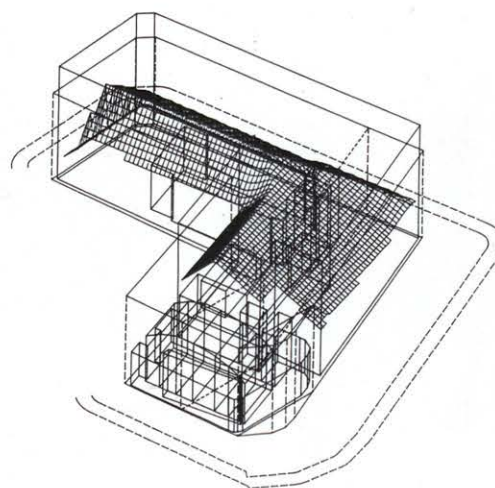
15 Dibujo horario de sombras, Escuela de Negocios, Tokio.

16 Dibujo invertido de sombras: las líneas de contorno, como una hilera de montañas, muestran la máxima altura construible de cada punto.



15 Shadow Hour Drawing, Tokyo Business School.

16 Reverse Shadow drawing: Topographical grid contour lines show the maximum buildable height at each point.



Lo Completo o lo añadido La fragmentación y omisión de partes constituye uno de los resultados procedentes de la íntima relación entre actividad socio-comercial, cultura y filosofía japonesas. Los elementos que permiten comprender globalmente los objetos y estos, asimilados en su totalidad, quedan reservados al ámbito de lo sagrado. Lo completo, ordenado o simétrico, se destina al templo. Las demás estructuras se plantean para ser completadas subjetivamente por la mente observadora. Hay una necesidad de no completar, de asimetría en la mente Japonesa. Al igual que el tradicional modo de simples adiciones de espacio en el plano bidimensional para configurar unidades mayores de modo análogo a los procesos naturales de crecimiento, en la actualidad la construcción vertical de las edificaciones conforma yuxtaposiciones que forzosamente se relacionan con la calle. La ausencia de hitos, la densidad, la extensión, se convierten en características de un organismo ultracompacto, suma de células autónomas. Las manzanas no se presentan como un volumen continuo y sus bordes, remates o esquinas no se diferencian. El plano a la calle se desvanece anulado por la singularidad de cada componente. Cada elemento figurativo lucha por diferenciarse de su colindante y el contexto se diluye como condicionante, dando paso a una superabundancia de información e imagen. Esta falta de jerarquización hace que el orientarse se convierta en una difícil tarea.

The Complete, and the Added On The fragmentation and



omission of parts constitutes one of the effects resulting from the intimate relation between socio-commercial activity and Japanese culture and philosophy. The elements which allow for an overall understanding of things, things assimilated in their totality, are reserved for the field of the sacred. Order and symmetry and the qualities of completion are destined to the temple alone. Other structures are completed according to the subjective judgements observing mind. Just as, traditionally, greater unities were formed by the simple addition of space, in a way analogous to natural processes of growth, so at the present time we see vertical constructions of buildings create juxtapositions which then relate to the street by the incidental but unmitigated force of their location. An absence of landmarks, density and extension all become the characteristics of an ultra-compact organism, the sum of all of the autonomous cells. City blocks do not appear as a continuous volume, and their edges, definitions and corners hardly exist. The coherence of the street vanishes, annulled by the singularity of each of "its" components. Each figurative element must fight to differentiate itself from its neighbour, and the conditioning factors of any potential "context" are diluted, giving way to a super-abundance of information, propaganda, and images.



Conceptos básicos en la ciudad japonesa Japanese Concepts: City and Architecture

Santiago Porras

Las presentes anotaciones son el resultado de un estudio sobre la influencia de la legislación japonesa en la formalización de sus ciudades y edificios, especialmente en lo referente a los monumentos considerados como elementos vertebrantes y aportadores de significado a la membrana urbana. De hecho, el tema eternamente estudiado por los investigadores extranjeros en el Japón es la relación entre lo nuevo y lo antiguo, entre tradición y modernidad.

Tradicición y modernidad es el título de al menos la mitad de los congresos, simposios y artículos aparecidos sobre este tema, y sin duda seguirá siéndolo en el futuro. Por lo tanto los temas legales no son el centro del presente artículo. Se trata más bien de sacar a la luz algunos conceptos subyacentes en la mente y la cultura japonesa, que plasmados en sus ciudades y edificios los hacen tan diferentes. Conceptos que son detectables tanto en la más pura tradición como en la más perfecta imitación de los modelos occidentales. Puesto que las ciudades y su arquitectura son la plasmación de una forma de vida y por lo tanto de una forma de concebirla, la comprensión de cómo está concebida es un paso esencial para la comprensión de sus ciudades.

Coherencia frente a Acoherencia

(*It-kan-sei, Mu-it-kan-sei*)

Este es uno de los aspectos que más sorprenden al occidental en sus primeros enfrentamientos con la ciudad japonesa. Las ciudades japonesas, salvo raras excepciones, presentan un aspecto caótico y desordenado, y generalmente son criticadas por su falta de armonía y planificación. De hecho, las imágenes favoritas de los reporteros arquitectónicos occidentales son similares a la reproducida aquí (1), que sirven de excusa para definir Tokio como una "maraña". La planificación, sin embargo, existe y es precisa, detallada y estricta. De hecho, sería muy difícil pensar que en el país campeón de la organización, donde ésta es sagrada como una religión, la planificación no existe. ¿De dónde procede pues el desconcierto del visitante occidental ante la realidad urbana y arquitectónica del Japón?

Un vistazo a cómo se elabora esta planificación y normativa puede aportar alguna pista. La planificación urbana es tarea exclusiva del Ministerio de Construcción (*Kensetsu-Shou*). Sin embargo, toda la normativa de protección monumental y del carácter ambiental e histórico de algunos barrios y distritos es desarrollada por el Ministerio de Educación (*Mombu-Shou*). Y entre los dos ministerios no hay un solo punto de contacto. Usando un paralelismo lingüístico, las actuaciones de ambos ministerios son como palabras inconexas procedentes de dos sujetos diferentes y yuxtapuestas por las buenas en la misma oración. Los edificios protegidos por el Ministerio de Educación están yuxtapuestos en un paisaje resultante de un planeamiento diseñado al margen de los mismos, sin ninguna intención de armonizar con ellos. Se evita cualquier clase de interacción entre nuevo y antiguo, y de esa forma ambos elementos permanecen en estado puro y resultan más expresivos (algunas veces rayando en lo dramático) debido al contraste resultante de su simple yuxtaposición.

The present annotations are the result of a study of the influence of Japanese legislation on the formal concretions of cities and buildings, and especially on what concerns the concept of monument, considered as the element that vertebrates the urban tissue and fills it with meaning.

The theme eternally studied by foreign scholars in Japan, the relation between old and new, Tradition and Modernity, is close to the discussions presented in the following pages. Legal issues, therefore, are not the center of the present essay. Its aim is to shed some light on some of the concepts originating from the Japanese Mind and Culture, concepts that, moulded into their cities and architecture, make them so different. These concepts can be found both in the purest tradition and in the best imitations of Western models. Since cities and their architecture are the expression of a way of living, and therefore of a way of conceiving it, some understanding of this conception is a step forward in the understanding of the cities.

Coherence vs. A-coherence

(*It-kan-sei, Mu-it-kan-sei*)

This is one of the aspects that most causes surprise to western minds in their first "shock" against the urban reality of Japan. Japanese cities, with a few exceptions, present a chaotic and disordered image. They are then criticized for their lack of planning and harmony. The favourite images of western architectural reporters are similar to the plate reproduced here (1), and are the excuse to define Tokyo as an urban mess. However, planning exists, and it is precise, detailed and strict. It would be very difficult to think that in Japan, where organization is worshipped as a religion, that urban planning does not exist. Why, then, are western visitors so disconcerted by the urban and architectural image of Japan?

A glimpse of the way this planning is elaborated can provide some clues: All norms concerning buildings of cultural relevance or historical importance are concocted exclusively by the Ministry of Education, while city planning is carried out entirely inside the Ministry of Construction. There is not a single point of contact between them. So, the actions of both ministries can be considered (using linguistic terminology to make an easily understandable parallelism with the urban scene), as unconnected statements pronounced by two different subjects, taken from different contexts and put together in the same sentence. Applied to the urban landscape, the buildings protected by the Ministry of Education remain juxtaposed to a context resulting from a planning developed without any intention at harmony with the old elements. Any kind of interaction is avoided, so that both elements remain in a pure state, and become expressive (sometimes dramatically) of the contrast resulting from their direct juxtaposition.

Most European actions of this sort would give as much, if not more, importance to the connection of old and preserved elements to the new elements resulting from planning, trying to find an overall harmony.

La actuación típica europea tiende, sin duda alguna, a conceder tanta importancia (si no más) a la conexión de los antiguos elementos (protegidos) con los nuevos elementos planeados, con la intención de conseguir una armonía global. La forma de hacer en Europa procede de una actitud intelectual que podemos denominar *coherente*. Coherencia, en su significado original latino, era definido como un término lógico, refiriéndose a una teoría en la que la verdad debía ser juzgada por la “consistencia mutua” de las proposiciones¹. Volviendo al Japón, esta “consistencia mutua” no existe. La traducción japonesa del término, importada del vocabulario chino, es el vocablo *It-kan-sei*. Sin embargo, no tiene connotaciones tan sofisticadas como el término occidental: el término *It* (abreviación de *ichi*) significa uno o la unidad, y *kan*, en este caso, significa atravesar, obtener, llegar al fondo de algo. La definición en el diccionario japonés es “ir directo, atravesar en línea recta”, por un lado, y (algo más próxima a nuestro término) “actuar sin desviarse de una idea” por otro. Obsérvese la diferencia de matices en la definición latina, que se basa en la comparación de las proposiciones lógicas de una teoría, y del término chino, basado en la fidelidad a un principio único. El término latino da una idea más correcta de lo que se quiere explicar aquí. La falta, o mejor dicho, la vaguedad de este concepto en Japón, se denomina en el presente texto como *a-coherencia* (por evitar las connotaciones negativas del término “incoherencia”). La partícula japonesa *mu*, que significa “la nada, la no existencia” resulta muy a propósito para aportar una traducción de este término al propio japonés: *mu-it-kan-sei*.

Hecha esta breve aclaración terminológica, se hace oportuno indicar que esta particularidad del planeamiento japonés parece ser una manifestación de un fenómeno arraigado en el fondo de la mente japonesa. Yendo al vehículo básico del pensamiento, que es el lenguaje, la *a-coherencia* del idioma japonés, ha sido un fenómeno señalado y estudiado por investigadores tanto occidentales como orientales. La falta de importancia que tienen la sintaxis y las reglas gramaticales en el japonés, ha sido señalada, por ejemplo, por Bernard Rudofsky². En su ensayo sobre el Japón dedica un capítulo entero a su lenguaje. Entre una colección de comentarios agudos e ingeniosos de estudiosos japoneses y occidentales, destaca el papel secundario que la sintaxis o la gramática tienen en este lenguaje. Una buena idea de lo que Rudofski quiere decir queda ilustrado con alguno de los ejemplos que inician el citado capítulo, frases traducidas palabra por palabra del japonés:

“Japón-lengua-en esto qué decir?”

“Este lado a-cerca-de, cómodo bien sería.”

Del lado japonés se puede destacar el estudio desarrollado en Columbia por el arquitecto japonés Kengo Kuma³. Más científico y articulado, dedica tres capítulos al problema sintáctico. Sin entrar en detalle en su teoría, basta con citar una frase suya:

“El lector japonés, con la comprensión general del contexto puede entender el significado de frases en que las palabras están vagamente puestas unas junto a otras. Por otro lado, en inglés⁴, el significado de una frase depende en gran medida de la sintaxis”.

La conclusión de estos estudios sobre la estructura del pensamiento japonés es que éste es esencialmente agramatical, o usando la terminología propuesta al principio de este capítulo, *a-coherente*. Con estos precedentes resulta más fácil comprender la diferencia de paisajes urbanos como el de Tokio, donde lo nuevo se juxtapone por las buenas a lo antiguo (2) y paisajes urbanos occidentales donde lo nuevo y lo antiguo no se conciben sin un com-

The European way of doing this comes from a way of thinking that can be called “coherent”, coherence being a Latin term used in English, which applied to thinking means: “Theory in which the truth should be judged by the MUTUAL CONSISTENCY of the propositions.”¹ The Japanese translation of the term, imported from Chinese vocabulary, is the word *It-kan-sei*. Its connotations are not as sophisticated as those of the Latin term. “*It*” (an abbreviation of “*ichi*”) means one or unity, and “*kan*”, in this case, means to go through, to obtain, to reach the last corner of something. The definition provided by the Japanese dictionary is “to go straight, to go through in a straight line”, or —and closer to our term— “to act without going away from an idea”. Attention is called to the different nuances coming from the Latin definition, based on the comparison of logical propositions within one theory, and the Chinese term, based on fidelity to a single principle. The Latin term gives a more exact idea of what is being discussed here. The lack, or rather, the vague meaning of this concept in Japanese is denominated in the present text as “a-coherence” (avoiding thereby the negative connotations of the word “incoherence”). The Japanese particle “*mu*”, meaning “the nothingness, the non-existence”, is appropriated to find a Japanese translation of the term: *mu-it-kan-sei*.

After this brief terminological discussion, it is proper to note that the peculiarity of Japanese planning seems to be a manifestation of a phenomenon lying deep in the Japanese mind. Going to the primary vehicle of thinking, that is, to language, the phenomenon of “a-coherence” as related to Japanese has been studied by both Oriental and Occidental scholars. The lack of importance given to syntax and grammatical rules in Japanese has been noted, for instance, by Bernard Rudofsky. In his essay on Japan², he devotes a whole chapter to the language. Amongst a collection of quotations of witty and ironic remarks on Japanese, taken from various scholars, he stresses the secondary role of syntax or grammar in Japanese. Some of the examples presented by Rudofsky, translated word by word from Japanese to English, can give a good idea of the meaning of his remarks:

“Japan-language-in this what say?”

“This side about, convenient well would be.”

On the Japanese side, it is worthwhile to have a look at the study carried out at Columbia University by the Japanese architect Kengo Kuma³. More scientific and articulated, he devotes three chapters to the syntactical problem. Without explaining his theory in detail, it suffices to cite one of his remarks:

“The Japanese reader, with the general comprehension of the text, can understand the meaning of sentences in which words are vaguely placed in relation to each other. In English, on the other hand, the meaning of a sentence depends to a great extent on the syntax.”

The conclusion of all these studies on the structure of Japanese thinking is that it is essentially a-grammatical, or, using the terminology introduced at the outset here, “a-coherent”. Given this premise, it is easier to understand the difference between urban landscapes such as those of Tokyo, where the new is simply juxtaposed to the old (2), and those of the West, where new and old cannot be conceived without a compromise of formal harmonization between them.

Furthermore, and within the purely architectural field, this concept is behind some of the sophisticated theories of the new Japanese avant-garde.



1 Calle de Tokio.
2 Paisaje urbano japonés con edificios nuevos y antiguos, yuxtapuestos.

promiso de acercamiento formal entre ambos.

Yendo más lejos, y también dentro del campo puramente arquitectónico, este mismo concepto está detrás de las sofisticadas teorías de algunas de las nuevas vanguardias japonesas. Por ejemplo Kazuo Shinohara ⁵ propone una teoría arquitectónica basada en la “negación de cualquier organización general preconcebida”, el “ruido aleatorio”, la “yuxtaposición de fragmentos inconexos”, y otras similares. Su definición de Tokio como “la belleza de la anarquía progresiva” resulta bastante expresiva. Esta forma de pensar ilustra muy bien el concepto de *a-coherencia*. Dicho en otras palabras, Shinohara es un hombre moderno que busca una salida más flexible y sofisticada a la herencia moderna occidental. Paradójicamente, esta actitud no puede escapar a una japonización, necesaria para imprimirle un espíritu vital a lo que de otra forma no sería más que otra teoría hueca. Y las obras de Shinohara muestran muy bien esta actitud: tanto en la enmascarada simplicidad del esquema *a-compositivo* de obras suburbanas (3), como en la agresividad del caos y lo aleatorio como tema compositivo del edificio frente a su realidad urbana (4). La *a-coherencia* es algo inherente a la ciudad japonesa, y que no puede ser eliminada sin evitar la muerte del espíritu que le da vida y le imprime carácter.

Mueble frente a inmueble (*Dou-san*, vs. *Fu-Dou-San*)

Esta es otra idea más sutil que la anterior, pero no menos contrapuesta a lo que se considera en Occidente como un concepto definidor de lo que es urbano o arquitectónico. De hecho en las lenguas latinas “inmueble” llega a ser sinónimo de edificio. Es decir, el edificio como algo inmóvil y por lo tanto necesariamente asociado a un lugar. Las cuestiones terminológicas pueden arrojar ahora también algo de luz sobre el concepto estudiado. Aunque en el título se ha propuesto una traducción japonesa para los conceptos castellanos de mueble e inmueble, también ahora las connotaciones son diferentes. *Dou-San* y *Fu-Dou-San* se refiere en sus sílabas iniciales a la posibilidad o imposibilidad de movimiento, lo que les hace en principio equivalentes a los vocablos españoles. Sin embargo la partícula final *San* significa “negocios”, actividad económica o comercial. Esto hace que el significado de *Dou-San* y *Fu-Dou-San* esté estrictamente referido a la actividad económica, el negocio inmobiliario. Y de hecho, el gran negocio de las inmobiliarias japonesas está precisamente en la compra y venta de suelo urbano (lo que da realmente sentido al vocablo japonés), cuyo precio exagerado hace insignificante el valor del posible edifi-



1 Street of Tokyo.
2 Urban Japanese landscape with new and old buildings, juxtaposed.

For instance, Kazuo Shinohara⁴ proposes an architectural theory based on the lack of “any preconceived overall arrangement”, “random noise”, the “juxtaposition of unrelated fragments”, and other like ideas. His definition of Tokyo as “The Beauty of Progressive Anarchy” makes sense in this light. This way of thinking aptly illustrates the concept of “a-coherence”. In other words, Shinohara is a modern man trying to find a more flexible and sophisticated way than afforded by the rigid Modernism inherited from the West. Paradoxically, this attitude cannot escape a certain degree of Japanization, necessary to imprint a vital soul on what otherwise would be nothing but an empty theory. His own work well illustrates this attitude: the same in the apparent simplicity of the “a-compositional” scheme of suburban works (3) as in the aggressive and aleatory chaos of the compositional theme of the building facing its urban reality (4). “A-coherence” is something inherent to the Japanese city, and its elimination would kill the city’s spirit and character.

Mueble vs. Inmueble (*Dou-San*, *Fu-Dou-San*)

This idea is subtler than the preceding one, but it is no less opposed to what is considered in the West as a defining concept of what can be called urban or architectural. In Latin languages, “inmueble” becomes a synonym of “building” —that is, the building as something immovable and therefore necessarily fixed in its place. A brief discussion here on the terminology might shed some light on the present concepts. Although in the title of this chapter a Japanese translation is provided for the Spanish-Latin terms, the nuances are now different. The first syllables of *dou-san* and *fu-dou-san* refer to the possibility or not of movement, which makes them almost identical to the Spanish words. However, their final syllable *san* means “business” or “economic activity, production”. This turns the meaning of *dou-san* and *fu-dou-san* into something essentially economic, the real estate business. Actually, the great business of Japanese real estate comes from the buying and selling of urban land (which gives the Japanese term its proper meaning), whose exaggerated prices render the value of buildings insignificant. Building and *inmueble* are different realities in the Japanese mind. Furthermore, it is difficult to have a clear concept of *inmueble* in a country where not even the land stays still.

A comparison of the West with Japan will illustrate this concept. Western European villages of stone, brick or adobe are built with the same



3 Museo de Ukiyoe (Matsumoto).

4 Pabellón del centenario del Instituto de Tecnología de Tokio.



3 Ukiyoe Museum (Matsumoto).

4 Centenary Pavilion of the Technology Institute of Tokyo.

cio construido sobre él. Edificio e inmueble son realidades distintas en la mente japonesa. Y además es difícil que el concepto de lo inmueble esté claro en un país donde ni siquiera el suelo está quieto.

La comparación de occidente con Japón sirve para profundizar algo más en este concepto. Las poblaciones de Europa occidental, con sus edificios de adobe, ladrillo o piedra, están construidas con los materiales obtenidos del suelo sobre el que se levantan. Son una extensión artificial de un lugar natural hecho habitable, y están fuertemente enraizadas en él (6).

Aquí es donde encontramos otro aspecto característico de la ciudad japonesa: el que los edificios no estén necesariamente fijados a un lugar. Incluso la legislación japonesa en cuestión de protección monumental, admite sin ningún reparo el que un edificio protegido sea trasladado de un lugar a otro. Y de hecho, el monumento máspreciado de Japón, el santuario de Ise, cambia periódicamente su emplazamiento entre dos solares contiguos. Ello se debe a que los edificios están definidos como un bien cultural tangible, perteneciendo al mismo orden de objetos que las pinturas o las esculturas. Por supuesto, lo normal es que un edificio, una vez construido, no sea movido de su emplazamiento. Pero el ejemplo de la legislación demuestra que el edificio y el lugar no son inseparables⁶. Los edificios japoneses se han construido tradicionalmente de madera. Son, pues, estructuras ligeras, colocadas en la naturaleza, que pueden ser desmontadas o reemplazadas en cualquier momento (5, 6). Los edificios tienen pues un carácter ligero y móvil, y pueden ser considerados como piezas abstractas "colocadas" en su entorno (o por usar otro término, juxtapuestas a él). La contemplación de una ciudad japonesa sobre una colina produce una fuerte sensación de mudanza. Un conjunto de casitas ligeras de madera o recubiertas de chapas de zinc aparecen como objetos allí colocados y que podrían ser retirados sin dejar el menor rastro en el paisaje.

Las estructuras más impresionantes de la tradición arquitectónica japonesa, los castillos, aparecen como elementos increíblemente ligeros y abstractos. Incluso los muros y los bastiones de piedra son objetos puramente abstractos, "colocados" sobre su lugar, sin ninguna necesaria conexión con la topografía circundante (7, 8).

Volviendo a la comparación con las poblaciones occidentales, habiendo nacido éstas de la tierra sobre la que se levantan, aparecen tan eternas y permanentes como la colina sobre la que se asientan. Incluso si llegan a caer en ruinas, sus restos seguirán siendo inseparables de su base. Compárense los típicos castillos españoles con los ejemplos japoneses expuestos anteriormen-

materials as the land on which they stand. They become, then, a man-made extension of their place, in which they are firmly rooted.

Here lies another peculiarity of the Japanese city: buildings are not necessarily fixed to a place. Even the Japanese Law for the Preservation of Monuments makes no objection to the moving of a protected building from one place to another. This is also true for the foremost architectural monument of Japan, the Sanctuary of Ise, whose main buildings change their place periodically between two different sites. This is a consequence of the buildings being defined as tangible cultural properties, belonging to the same class of objects as paintings and sculptures. Of course, once built, buildings are not usually moved from their place. Nonetheless, the example of the Japanese law demonstrates that building and place can be considered independently⁵.

Japanese buildings have traditionally been built of wood. They are light structures placed on nature, which can be destroyed or replaced at any time (5, 6). Buildings being light and movable, they can be considered as exquisite and abstract pieces "put" in—or on—their environment (that is, juxtaposed to it). When one looks at a Japanese village in the mountains, one has a strong impression of impermanence. The small houses (wooden or metallic) all appear as light objects which have been placed there and which might be taken away without leaving the slightest trace.

Even Japanese castles, the heaviest of their structures, appear incredibly light and abstract. The surrounding walls, although built from incredibly large and heavy stones, are completely abstract objects, "put" in their place without any connection to the natural topography (7, 8).

Western European villages, "born" from the land on which they stand, look as permanent as the hill at their base, and even if they fall into ruins, their remains will remain inseparable from their base. Continuing this comparison, castles in Spain are deeply connected to the hills where they stand, and even in ruins they constitute a perfect unity with them.

This concept of building as a movable-non-permanent-object (the concepts of permanence and impermanence warrant a more extensive study) extends into the Modern City and its Architecture. The best example from more thoughtful architecture is the birth in Japan of a modern architecture (which some erudite reader might perhaps prefer to call "Late-modern" or "Pre-postmodern") with a purely Japanese essence,



5 Ciudad de montaña en el área de Tokio.
6 Edificios del templo Koyasan.
7 Castillo de Matsumoto.



5 Village in the mountain near Tokyo.
6 Koyasan temple.
7 Matsumoto castle.

te. Todos ellos se encuentran en perfecta conexión y armonía con las colinas que los sustentan, e incluso en ruinas, la unidad con su base sería perfecta.

Este concepto del edificio como un objeto no permanente (los conceptos de permanencia y mudanza merecen ser desarrollados en un estudio más extenso) y móvil, ha trascendido a la ciudad y la arquitectura modernas. En el mundo de la arquitectura “cultu”, el mejor ejemplo es el nacimiento en Japón de una arquitectura moderna (que algún erudito lector preferirá denominar tardomoderna, o pre-postmoderna) con una esencia puramente japonesa en el movimiento muy breve, pero enormemente energético y vital, del metabolismo (palabra demasiado larga para los japoneses, que prefieren denominarlo como “*metaboli*”).

En el mundo de la arquitectura popular, esta actitud mental ha favorecido en tiempos recientes la general aceptación de su industrialización. Y esta rápida industrialización (en la que Japón está indiscutiblemente a la cabeza mundial) ha traído como consecuencia la transformación de la arquitectura (al menos la vivienda) en un objeto de consumo. El sueño de Le Corbusier y su generación, de una arquitectura fabricada por medios industriales, ahora de capa caída en Europa, se ha hecho realidad en Japón, y nada menos que como la continuación lógica de una larga tradición. La gran mayoría de la arquitectura residencial japonesa proviene de “fábricas de casas”. Las casas se producen y se adquieren de una forma no muy diferente a cómo se fabrica y compra un automóvil. Y la comparación de la industria de la vivienda con la del automóvil va más allá de un simple símil. Por ejemplo, el catálogo general de Toyota⁷, tras describir con orgullo la actividad de la compañía referente a la consecución de automóviles de alta calidad, presenta la “Casa Toyota” (9), con los siguientes comentarios:

“La casa Toyota es la culminación de la experiencia acumulada en la construcción de automóviles. A través de un estricto control de la calidad (...) en las cadenas de fabricación y durante el montaje *in situ* (...) Toyota fabrica y entrega viviendas fiables y de alta calidad.”

Obsérvese el uso intercambiado e indistinto de la terminología industrial y constructiva: “construir coches” y “fabricar casas”. Las casas diseñadas, fabricadas y entregadas por Toyota, Panasonic, Toshiba y muchas otras compañías, son exponentes muy sofisticados de la aplicación de sus logros en alta

with the brief but extremely vital movement of Metabolism (too lengthy a word for the Japanese, who prefer to call it “*Metaboli*”).

Within “popular architecture”, this mental attitude has allowed for the general acceptance of its industrialization in recent times. The rapid industrialization, for which Japan is so famous, has produced a transformation of the house as a consumer object (at least insofar as concerns the house). Le Corbusier and his generation’s dream of a factory-produced architecture, now almost forgotten in Europe, is a reality in Japan, and this is the logical continuation of a long tradition. Most of Japanese residential architecture comes from “housing factories”. Houses are produced and bought in the same way as cars are produced and bought. The relation between the housing and the automobile industry goes beyond a single instance: for example, Toyota’s general catalogue⁶, after describing with pride the company’s activity in the business of producing high quality cars, introduces the “Toyota House” (9), with the following comments:

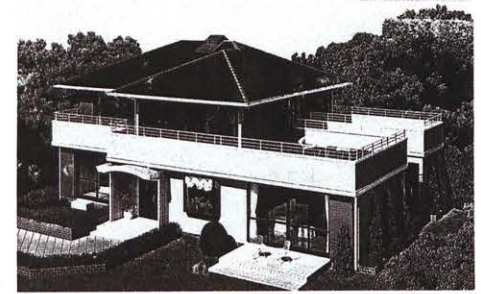
“The ‘Toyota Home’ is the culmination of the production expertise we have accumulated while building cars. Through strict quality control (...) at factories and during the on-site construction (...) Toyota delivers high-quality, reliable housing products.”

There is much terminological borrowing in this talk of “building” cars and “delivering” houses. The homes designed, produced and delivered by Toyota, Panasonic, Toshiba and many more companies are all exponents of their high-technology development. The parallel with Le Corbusier’s frustrated dream, the Maison Citroen, is striking. Such a mental conception of the house, as next of kin to the automobile, shows the radical opposition between a Japanese house and the Latin idea of *inmueble*, and illuminates the transformation of the Japanese urban landscape into one of the most vital and fast-changing in the world. The architectural quality, however, is rather poor, and elegant, custom-made buildings still rely on architects and are built in a more conventional way. Such latter concretions are the image of the city and architecture that the marketing of Japanese publications have showed us in magazines, but they are really only isolated exceptions in an essentially industrialized urban landscape.



8 Castillo Chiba, reconstruido.

9 Casa Toyota.



8 Chiba castle, rebuilt.

9 Toyota House.

tecnología. El paralelismo con el frustrado sueño visionario de Le Corbusier, la casa Citrohan, es asombroso. Esta concepción mental de la casa tan próxima al automóvil, nada tan radicalmente opuesto al concepto de “inmueble”, ha transformado el paisaje urbano japonés en uno de los más vitales y cambiantes del mundo. Sin embargo, su calidad arquitectónica es muy discutible, y los edificios elegantes, hechos a medida, como un traje de sastre y con firma de diseñador, siguen siendo encargados a arquitectos y construidos de una forma algo más tradicional. Esta última es la imagen de ciudad y arquitectura que el *marketing* editorial japonés nos presenta en sus revistas. Pero se trata de excepciones aisladas en un paisaje urbano esencialmente industrializado.

Permanencia de materia, frente a permanencia de aspecto

Cualquier europeo occidental, al visitar un edificio histórico o sus ruinas, siente una emoción especial al tocar las mismas piedras que un artesano labró y colocó allí mismo hace cientos de años. Esta es la emoción que produce la autenticidad del edificio contemplado. Incluso si sólo se conserva una piedra, ésta será más valorada que un edificio entero, recién reconstruido con materiales nuevos y relucientes, aún siendo exactamente igual al que existió allí, digamos por ejemplo, hace dos mil años. Esto se hace algunas veces, pero el espectador lo considera como una simple imitación sin valor, poco más que una curiosidad, como un montaje cinematográfico.

Si un edificio emblemático de la cultura arquitectónica europea, el Templo de Poseidón en Paestum, sigue en ruinas, no es porque nadie sepa cómo reconstruirlo, o porque no haya medios para ello. Es porque nadie quiere ver algo que no sea el material original, las mismas piedras que talló el artesano griego, y que con su presencia siguen transmitiendo el soplo vital de su mano. Esto es lo que en el presente ensayo se denomina “permanencia de materia”.

Sin embargo, en la mente japonesa no parece haber nada eterno. La esencia de las cosas es la transformación, en un proceso continuo de destrucción y regeneración. Esta idea también cuadra perfectamente con el ya citado metabolismo, que como puede verse, siendo un movimiento plenamente moderno tiene una profunda raíz en la cultura tradicional de Japón.

Debido a esta peculiar concepción, la política de restauración japonesa permite sin ningún reparo la sustitución total de los materiales de un edificio protegido con otros nuevos (o su reconstrucción total), algo que en España es impensable. Por supuesto, la sustitución y renovación de los materiales

The Permanence of Material vs. The Permanence of Aspect

Most Western Europeans, when visiting an important historical building or its ruins, feel a special emotion when touching the same stone that an artisan laid there hundreds of years ago. That, for them, is the true meaning of authenticity. Even if only one stone remains, it is better than having the whole building re-done with new and sparkling materials, exactly as it was, let us say, 2000 years ago. Sometimes it is done, but generally everybody looks upon it as a simple imitation without any value, as little more than a curiosity or reified postcard.

If the ruins of the Poseidon Temple at Paestum, in the Italian region of Naples, are left as such, it is not because nobody knows how to bring them back to their original state. It is because nobody wants to see something that is not the real thing, with the original material —the same stones that a Greek artisan once cut, stones whose presence perpetuate the presence of the vital touch of his hand. We call this “the permanence of material”.

In Japanese thinking, though, it seems that nothing is permanent, the essence of things being instead their continuous transformation in a process of destruction and regeneration. This idea fits perfectly with metabolism, a wholly modern movement profoundly rooted in traditional Japanese culture.

It is, then, no surprise that the Japanese policy of restoration makes it perfectly possible to replace completely the materials with new ones (this being unthinkable in Spain, for example). This has, of course, always been a normal practice given the perishable nature of the basic Japanese building material: wood.

In other words, a building is the same when it looks as the same as the original building, and has been built with the same materials and techniques as the original. The primary building of Japanese tradition, the aforementioned Sanctuary of Ise, is rebuilt completely every forty years. The timber used is of the same kind and quality, and the construction is carried out by a few specialists who still preserve traditional techniques. However, this building, never older than forty years, is considered a millennial building, the same as it was in the very beginning (10).

Furthermore, many of the castles which have been rebuilt with structure of concrete and steel are regarded as authentic by the Japanese, while Europeans view them with disgust as inauthentic imitations. The



10 El santuario de Ise.

11 Árbol monumento (en Kamakura, Kanagawa).



10 Sanctuary of Ise.

11 Monumental tree. (Kamakura, Kanagawa).

ha sido una constante en la arquitectura japonesa, dado el carácter perecedero de su material básico: la madera.

Dicho en otras palabras, un edificio es el mismo, siempre que tenga la misma apariencia que el edificio original, y sea construido con los mismos materiales y técnicas que el edificio original. Así, siguiendo el paralelismo con la arquitectura occidental, el edificio emblemático de la cultura arquitectónica japonesa, el ya citado santuario de Ise, es reconstruido completamente cada cuarenta años. Se usa el mismo tipo de madera, y la construcción está realizada por unos pocos especialistas que conservan las técnicas tradicionales. Sin embargo, ese edificio que nunca llega a una edad mayor de cuarenta años, es considerado como un edificio milenario, el mismo que se construyó en un principio (10).

Poniendo otro ejemplo, muchos de los castillos japoneses ya mencionados, que han sido reconstruidos con estructuras de hormigón armado y acero, son considerados por los japoneses como auténticos, pero decepcionan al visitante occidental como una falsa imitación de lo que una vez hubo allí.

Esta concepción de lo que es auténtico y permanente en la mente japonesa, es lo que se denomina en el presente ensayo como “permanencia del aspecto”, y es otro de los responsables de la peculiaridad del paisaje urbano japonés.

Monumentos que no son monumentos

Al principio de este ensayo se aclaraba que una de las referencias en el presente estudio de conceptos básicos para una comprensión del paisaje urbano japonés, era precisamente la idea de monumento. Este capítulo final (del presente ensayo, pues muchos se quedan en el tintero) está centrado en el concepto de monumento propiamente dicho. Siguiendo el sistema ya empleado en capítulos anteriores, se recordará que el vocablo “monumento” procede del latín *monere*, que significa “recordar”. Consecuentemente, monumento significa: “una lápida escrita, o algo que sirve para conmemorar o hacer que algo se celebre, especialmente una estructura o edificio”⁸. La palabra “monumental” puede derivar en significados como “masivo y permanente”, “extremadamente grande”.

Sin embargo, la ley de protección monumental japonesa comienza con una definición de monumento tan peculiar que vale la pena explicar aquí. Según esta ley, son monumentos las montañas, árboles, cuevas, lagos, animales, piedras y otros elementos naturales de “alto valor científico” o excepcional belle-

Japanese idea of permanence and authenticity, another reason for the peculiarity of their urban landscape, is predicated on aspect, not material.

Monuments Are Not Monuments

“Monument” is a term used in most European languages, deriving from the Latin verb *monere*, meaning “remind”. Monument, then, means “a written record, or anything that serves to commemorate or make celebrated, especially a structure or building”. The word “monumental” tends also to carry the nuances of “massive and permanent”, or “extremely great”, etc. Japanese law, however, starts with a shocking definition of monument. According to this law, mountains are monuments, as are trees, caves, lakes, animals, stones and other natural elements of “high scientific value” or exceptional beauty: elements that do not pertain to human creation, and even less to the western definition of a monument. Small buildings, such as temples or little palaces, pass into the object category designated by artistic, not monumental values (11, 12).

It is difficult to extract practical conclusions from this. But it is important and revealing that large castles, natural places of scenic beauty and exceptional plants and animals exist in the same category of objects. The intellectual maze of animals or plants belonging to the same category of objects as large buildings, prompting some difficulty for the Occidental mind. It becomes necessary (as always in this kind of situation), to turn one’s mind and logic upside down: castles, great palaces and tombs are being equated with mountains, trees and animals (and not the opposite). This definition of monument becomes a fragment of the Shinto creed, and fits perfectly into the peculiar cosmos of things Japanese (13).

¹ *The Oxford Concise Dictionary*

² Bernard Rudofsky, *The Kimono Mind*. Doubleday 1965.

³ A compact version of his work is published in English in the magazine *The Japanese Architect*, n.2-87, under the title “Tokyo-New York: A Comparison by Linguistic Analogy”.

⁴ Kazuo Shinohara is an influential professor (now retired) in the academic and architectural circles of Tokyo; some of his books are already classics in the literature of contemporary Japanese architecture. Some of the ideas discussed here have also appeared in English in *The Japanese Architect*, n.5-88, under the title “Chaos and Machine”.

⁵ Santiago Porras Alvarez: “Architectural Concepts in Japanese Legislation”, University of Tokyo, April 1989 (unpublished). There exists an English translation of the “Law for the Preservation of Cultural Properties” of 1975, published by the Ministry of Education of the Government of Japan.

⁶ *Toyota General Catalogue*, Japanese edition, 1988.



12 No monumento: templo japonés.

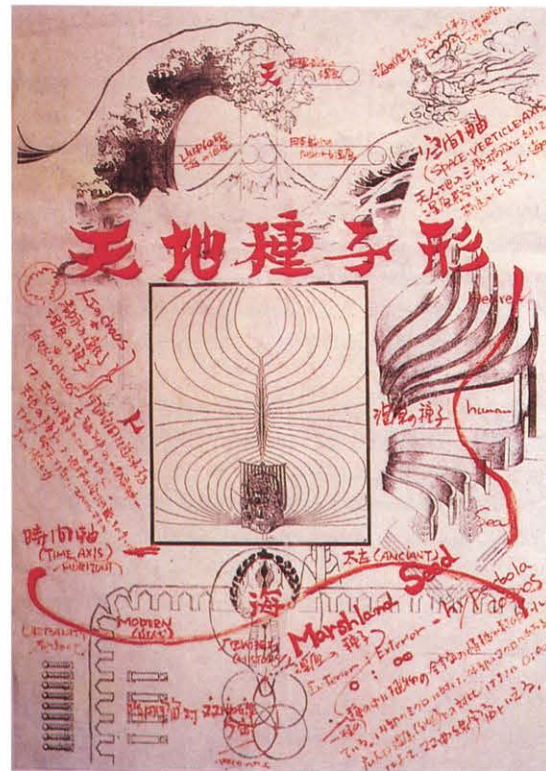
13 Esquema conceptual del arquitecto Kikoo Mozuna.

12 Japanese temple.

13 Kikoo Mozuna, conceptual scheme.

za. Elementos que no pertenecen a la creación humana, y mucho menos responden a la definición occidental de monumento. Únicamente una referencia a edificios monumentales (en el sentido de extremadamente grande), presenta una ligera conexión con la concepción occidental de monumento. De esta forma, pequeños edificios, como templos o palacetes, pasan a la categoría de objetos de valor artístico (no monumentos), con las connotaciones que ya se vieron en el capítulo dedicado al concepto de mueble frente a inmueble (11, 12).

Es difícil extraer conclusiones prácticas de esto. Sin embargo, resulta significativo que cosas tan diferentes como castillos, montañas, paisajes y animales pertenezcan a la misma categoría de objetos. El laberinto conceptual que se presenta al observador occidental, intentando comprender el significado de un animal o una planta considerados como monumentos, presenta muy difícil solución. Se hace necesario (como en muchas ocasiones similares) volver la mente y la lógica al revés: son los castillos, palacios monumentales y tumbas grandiosas las que están siendo igualadas a las creaciones naturales: las montañas, los árboles, los animales (y no al revés). La definición de monumento así entendido se convierte en un fragmento del credo sintoísta, y encaja perfectamente en el cosmo de lo japonés (13).



¹ Este artículo fue escrito originalmente en inglés, y la definición es una traducción del autor de la usada en el texto original, tomada del diccionario Oxford de la lengua inglesa.

² Bernard Rudofski, *The Kimono Mind*, Doubleday ed., 1965.

³ Un resumen del trabajo está publicado en inglés en la revista *The Japan Architect*, n° 2-87, bajo el título "Tokyo-New York: A Comparison by Linguistic Analogy".

⁴ Para un japonés, el inglés es usado como un paradigma de las lenguas occidentales.

⁵ Kazuo Shinohara es un "decano" en el ambiente universitario y arquitectónico de Tokio y autor de algunos libros teóricos que se han convertido en clásicos de la literatura arquitectónica japonesa contemporánea. Algunas de sus ideas han sido publicadas en inglés en *The Japan Architect*, n° 5-88, "Chaos and Machine".

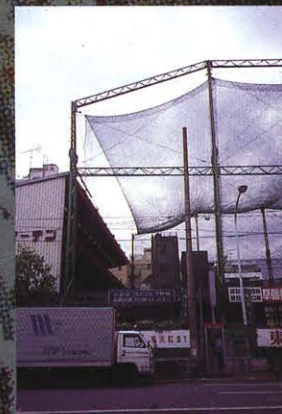
⁶ Santiago Porras Alvarez, *Architectural Concepts in Japanese Legislation*, The University of Tokyo, April 1989 (inédito). Existe también una traducción inglesa de la *Ley para la protección de bienes culturales*, de 1975, editada por el Gobierno Japonés (Ministerio de Educación).

⁷ Catálogo general de Toyota, edición para el Japón, 1988.

⁸ Ref. nota n° 1.

Individuo y colectividad En una cultura sin Renacimiento, los conceptos humanistas surgidos en Europa desde el siglo XV no han llegado a asumirse. La concepción del hombre como centro del universo jamás ha existido y la uniformación del individuo dentro de un sistema de colectivos, se produce de forma habitual y constante. Es símbolo de identidad personal, el conocerse propietario de un inmueble y esforzarse por hacerlo patente a través de la más acentuada diferenciación formando una acumulación de elementos dispares. Elementos todos ellos apretados, con la mínima distancia que permita la diferenciación: objetos, hombres, redes de conexión, se agolpan con horror al vacío.

The Individual and the Collectivity Japan did not experience the Renaissance, nor did it import the humanist concepts which arose in Europe from the 15th century on. The conception of man as the center of universe has never existed; instead, what is constantly and habitually reproduced is the uniformization of the individual within a system of groups. The one symbol of personal identity is the ownership of a piece of real estate, a symbol which one must struggle to make obvious through the most accetuated differentiation and accumulation of disparate elements. All of the elements are crammed together, with the minimal distance that still allows some sort of differentiation; a shared horror of emptiness leads objects, people and communications systems all to crowd together.



Nuevos modos para usos conocidos El efecto de la escasez de suelo en conjunción con la voracidad promotora, da lugar a la proliferación de usos que se desarrollan en tipologías obligadas a sufrir profundas modificaciones o recreaciones procedentes de actividades tan aleatorias como jugar al golf o aparcar un vehículo. Estructuras vistas de múltiples plantas que se cubren de enormes redes protectoras para que se pueda ejercitar el lanzamiento de pelotas, o los sistemas de contenedores verticales para almacenamiento densificado de automóviles, hacen su aparición indiscriminadamente en el tejido urbano, independientes por completo a la trascendencia de la avenida o barrio en el que se alzan. Todos los inmuebles por otra parte, obligados por la normativa contra incendios y el mayor aprouechamiento del espacio habitable, vierten sus vías de evacuación a la calle principal en la que se encuentran, por lo que las cajas de escaleras avanzan siempre hasta la fachada por muy estrecha que esta sea.

New Methods for Old Uses The effect of the scarcity of available ground, along with the voracity of developers, opens space for the proliferation of customary practices to unfold in typologies obliged to suffer profound modifications or re-creations, often due to such aleatory activities as playing golf or parking a car. Many-storeyed structures, covered by enormous protective nets which surround simulated driving ranges for golf, or systems of vertical container buildings which store automobiles stacked on trays... —all indiscriminately appear in the urban fabric, utterly independent of the importance of the avenue or neighbourhood as a whole in which they rise up. All buildings are obliged to fulfill the municipal norms requiring fire escapes to the nearest street, the result of which is that these stairway elements always intervene in the façade, not infrequently as the dominant aspect.

Atracción Fatal Fatal Attraction

Manuel C. Tardits

Una asociación estratégica: estaciones de metro y grandes almacenes como centro de la ciudad

Una de las experiencias más exóticas y emocionantes que puede tener un extranjero en Tokio es atravesar por una de las principales estaciones de la capital de Japón. Son núcleos desbordados en el caos visual del paisaje urbano, que ofrecen una visión moderna de los laberintos clásicos. Unidos, además, a los grandes almacenes y a otras muchas actividades comerciales en el complejo multiforme de la trama urbana, iluminan el proceso expansivo de la ciudad.

Los mayores elementos del actual tejido urbano, que resumen y proporcionan, en tres periodos, una idea clara de la historia de Tokio. Son la expresión construida tanto de las transformaciones socio-económicas como de los avances técnicos, ambos productos y catalizadores en relación dialéctica con la forma urbana.

Nacimiento y desarrollo de una joven pareja

El primer periodo se caracteriza por una cierta centralización de Tokio. Comienza en 1868, con la reinstauración del emperador Meiji y su traslado de la antigua capital imperial Kyoto a Edo, capital del derrocado Shogun Tokugawa, rebautizada como Tokio, y continúa hasta principios de 1920 en la era Taisho.

Por aquella época, las élites políticas tenían la intención de crear una obra que realizase los logros del nuevo orden, una especie de vitrina tanto para los extranjeros como para los japoneses. El devastador incendio de 1872 que destruyó la amplia zona popular de Shitamachi (en el centro de la ciudad), les permitió reconstruir en cinco años la larga calle de Ginza con edificios alineados, contruidos con ladrillos al estilo del neo-renacimiento. En la década de 1890, todos los grandes almacenes de Tokio se establecieron en esta calle, con una estación de metro a cada extremo, creando un importante eje tanto comercial como visual (1).

Si bien las estaciones de trenes, que constituyen las nuevas puertas de la ciudad, tienen un estilo de construcción y rasgos técnicos importados de Occidente, los grandes almacenes, aún con una fuerte influencia europea, están inspirados en los almacenes locales de productos secos. Los principales almacenes, parte del inmenso conglomerado japonés llamado Zaibatsu, que dominaba la economía japonesa, tenían relaciones comerciales con el exterior desde hacía mucho tiempo. Siendo instrumentos privilegiados de las relaciones internacionales, su papel en la remodelación del nuevo centro urbano, al estilo occidental por ejemplo, no es de ninguna manera accidental. En una ciudad donde ningún edificio superaba los dos pisos, una nueva generación de grandes almacenes de seis o siete pisos, reconstruidos entre 1905 y 1915, generaron perfiles urbanos aún más llamativos.

El segundo periodo que comenzó en los años veinte, se extiende hasta la Segunda Guerra Mundial. Se caracteriza por un hecho importante:

A strategic association: train stations and department stores as city centers

One of the most exotic if not exciting experiences a foreigner can have in Tokyo is to pass through one of the main stations of the Japanese capital. Sprawling cores in the visual chaos of the urbanscape, they offer a modern version of the ancient labyrinth. Moreover, associated with department stores and numerous other commercial activities, in an amorphous complex of urban vernacular, they enlighten the overall expansion process of the city. Train stations and department stores first appeared in Japan at the end of the nineteenth century. Major elements of the present urban fabric, three periods which they epitomize also provide a synoptic summary of the history of Tokyo. Both product and catalyst in a dialectic relation with urban form, they are the built expression of socio-economic transformations as well as of technical advances.

The birth and rise of a young couple

The first period is characterized by a certain urban centralization of Tokyo. It starts in 1868 with the restoration of the Meiji emperor and his move from the former imperial capital of Kyoto to Edo, capital of the overturned Shogun Tokugawa, renamed Tokyo, and goes on until early 1920, in the Taisho era.

At that time the wish of the political elites was to create a showcase in Tokyo in which the achievements of the new order might be displayed to both foreigners and Japanese. Taking advantage of a wide and popular area in Shitamachi (downtown Tokyo), made available by the destructions wrought by a disastrous fire in 1872, the large street of Ginza, lined with brick buildings in neo-Renaissance style, was achieved in five years. In the 1890s, all of the department stores of Tokyo were established on this street, which was provided with a train station at either end, contributing to the creation of a powerful commercial as well as visual axis (1).

If train stations, which constituted the new city gates, were a building type and a technical feature imported from the West, the department stores, even though largely influenced by European ones, had their roots in the large local dry-goods stores. The main ones, part of the huge Japanese conglomerates called Zaibatsu, which ruled the entire Japanese economy, had long since had commercial relations with foreigners. Privileged instruments of international relations, their role in remodelling the new city center in a more fashionable —i.e., Western— way was by no means accidental. In a town where most of the buildings did not exceed two storeys, a new generation of department stores of six or seven storeys, rebuilt between 1905 and 1915, generated much stronger urban landmarks.

The second period started in the 1920s and lasted until World War II. It is characterized by an important fact: the completion in 1925 of the circular Yamanote railway line, which created a ring around the "old town",

la construcción en 1925 de la línea de ferrocarril circular Yamanote que creó un cinturón alrededor de la “parte antigua” de la ciudad, separándola de las nuevas caóticas zonas suburbanas que aparecieron a partir de 1900. Si bien esta situación nos recuerda a las ciudades europeas con su fuerte contraste entre los barrios antiguos y la periferia, esta estructura urbana es bastante más ambigua. En primer lugar, el cinturón Yamanote está superpuesto por la zona este al eje de la calle Ginza y a sus estaciones correspondientes. El antiguo centro y la periferia forman un todo continuo (2). En segundo lugar, en los puntos de cruce entre el cinturón y las líneas radiales que se extienden hacia las nuevas áreas periféricas, se desarrollaron una serie de importantes cruces de comunicación. Las compañías privadas de trenes que gestionan las líneas que finalizan en estos cruces, tuvieron la oportunidad de desarrollar estrategias originales de planificación urbana. El prototipo fue una línea de tren que en un extremo lleva a una de las estaciones del cinturón combinada con un gran almacén, y en el otro extremo ofrece un parque de recreo. Entre ambos extremos, las compañías aprovecharon los terrenos promocionando la creación de ciudades jardín. Paradójicamente, el cinturón sirve como una estructura lineal para los proyectos de la periferia, como la ciudad lineal de Arturo Soria, proyectada en el siglo diecinueve para la futura expansión de Madrid, o las teorías urbanas soviéticas de los años veinte.

El tercer periodo se desarrolla hasta hoy en día. La ciudad de Tokio, seriamente bombardeada por los aviones americanos en 1945 e incendiada por segunda vez en treinta años, se encontró en los años sesenta con el gran desarrollo económico japonés y un fuerte crecimiento de la población unido a una importante expansión urbana. A pesar de los intentos de creación de ciudades satélites y de zonas residenciales, lo que prevaleció fueron los barrios periféricos de antes de la guerra, extendidos en una inmensa red que cubría todo el espacio urbanizado. A diferencia de la mayoría de las ciudades europeas, las japonesas se regeneran rápidamente. Por lo tanto, la diferencia entre los suburbios y los antiguos centros de la ciudad es mínima. Las fuerzas económicas y políticas manejan el juego de atracción y repulsión que organiza todo este “magma” fluido. Los suburbios, que recuerdan la tradicional morfología urbana japonesa, el *sakariba*, constituyen polos físicos como estrellas en una nebulosa.

Los *sakariba* y la “supernaturalidad”¹

¿Cuáles son exactamente los elementos que enlazan todo este tejido urbano? *Sakariba*², literalmente “lugares alegres”, eran zonas de recreo. Espacio sagrado donde la gente podía pedir la protección divina durante las cosechas, estaban presentes en el origen de muchas ciudades y su origen es incierto. Durante el periodo Edo (1603-1867), eran espacios abiertos a los pies de los puentes, calles largas que conducían a los templos principales donde la gente podía protegerse de los frecuentes y devastadores incendios. Generalmente se dedicaban a actuaciones callejeras, tiendas, todo tipo de entretenimientos y relaciones sociales incluyendo burdeles en una ciudad, que por otro lado, estaba estrictamente controlada y socialmente organizada.

El moderno *sakariba* recuerda su papel de iniciador del urbanismo e instigador de la transgresión social. En el centro tiene la estación principal

cutting it away from the new and chaotic suburban zones appearing around 1900. If this situation recalls the strong opposition visible in European cities between the old towns and their suburbs, the urban structure was actually much more ambiguous. First of all, the Yamanote ring was superimposed in its eastern part on the Ginza axis and its stations. The old center and periphery overlap exactly (2). Second, at the crossing of the ring and the lines which radiate to the new suburban areas, a series of important commuting junctions was developed. Private railway companies, which ran these stations' lines, took the opportunity to promote original city planning, the archetype being a railway line, at one end leading to a station on the ring coupled with a large department store, and at the other end offering a leisure park. In between, the companies acted as land developers, promoting the creation of garden cities. Paradoxically, the ring served as a linear backbone for sub-centers, recalling such projects as the linear city of Soria y Mata for the future expansion of Madrid in the nineteenth century, or the theories of 1920s Soviet urbanism.

The third period continues up to the present. In the sixties, the years of the great Japanese economic boom, Tokyo, a city severely bombed by American planes in 1945 and burned down for the second time in thirty years, underwent enormous population increase, along with a gigantic urban sprawl. Despite attempts to create satellite cities and residential areas, what prevailed were the pre-war series of sub-centers, extended to a larger network which covered the whole, freely-expanding urbanization. In contrast with most European cities, Japanese ones regenerate quickly. As a result, the difference between new suburbs and old centers is weak. Economic and political forces underlie the game of attraction and repulsion which organizes this fluid “magma”. Sub-centers which recall a traditional Japanese urban morphology, the *sakariba*, constitute physical poles like stars in a nebula.

Sakariba and the “supernatural”¹

What exactly are these elements which so enervate the urban fabric? *Sakariba*², literally “places of buoyancy”, were areas for entertainment. Sacred spaces where people could ask for divine protection of their harvests, they were present at the birth of numerous cities; their origin is uncertain. During the Edo period (1603-1867), they were open spaces at the feet of bridges, large streets leading to the main temples to which the people could flee from the frequent and devastating fires. They were often devoted to street performances, shopping, all sorts of entertainment and sociality, including brothels in a town otherwise very strictly controlled and socially organized.

The modern *sakariba* recalls this role of urban initiator and instigator of social transgression. In its center there is a main train station and a couple of department stores, a combination inherited from the pre-war period, gathered together in a single and informal structure. Then there is a floating belt of boutiques, video game and *patchinko* (a kind of Japanese pinball) parlors, bars and restaurants, followed by an office area and, a little

de trenes y un par grandes almacenes, combinación heredada del periodo anterior a la guerra, reunidos en una estructura única e informal. A su alrededor tiene un cinturón de tiendas, salas de video-juegos, *patchinko* (una especie de sala de billar japonés), bares y restaurantes, seguidos por una zona de oficinas y un poco más alejado una zona de recreo llena de sex-shops, bares de alterne, salas de masaje, hoteles de paso con habitaciones para parejas, etc. En realidad, la película de ciencia ficción, *Blade Runner*, con las calles bulliciosas, llamativas carteleras y luces de neón brillantes, se inspiró en cierta manera en los *sakariba* japoneses.

La inevitable desorientación que experimentan los extranjeros en estos activos rompecabezas, con una sólida estructura aunque carente de un patrón claro, ofrece una clave valiosa para comprender la composición arquitectónica y urbana de las ciudades japonesas.

El viajero despistado, que atravesando uno de estos complejos, quiera comprar un billete de metro, se encontrará en un pasillo subterráneo lleno de tiendas y restaurantes, o en el sótano en la sección de alimentación de algún gran almacén, donde no hay ni rastro de máquinas expendedoras de billetes. Encontrar la salida también puede resultar difícil. Buscándola, se dirigirá hacia algo que parece un ascensor principal que le puede llevar al pasillo posterior de uno de los almacenes de los pisos superiores. Subir unos escalones hacia una posible salida le puede conducir al hall principal de un edificio de oficinas en la planta baja. Sin llegar a salir al exterior, puede elegir entre un café francés en el sótano o un restaurante indio en el último piso de unos grandes almacenes, una galería de arte en la planta baja o un museo privado en el piso décimosegundo de otro gran almacén, un cine o un auditorio de música, todo ello conectado a la misma red de galerías, escaleras automáticas y ascensores que enlazan toda la zona horizontal y verticalmente. Edificios privados, áreas comerciales, estaciones y espacios abiertos públicos están superpuestos. Los límites entre los distintos espacios no están claros. La porosidad de los distintos territorios es tan elevada, que la estación de Shinjuku tiene más de cuarenta entradas (3).

El centro de *sakariba* es más el resultado de un proceso aditivo de edificios o parte de ellos, que un sistema exclusivo y definitivamente planificado. Las diversas capas yuxtapuestas o superpuestas sin ninguna jerarquía racional aparente, recuerdan a la imbricación informal y topológica de las ciudades medievales europeas en un mundo tridimensional. Característico

further away, a pleasure zone filled with sex shops, hostess bars, massage parlors, love hotels with rooms available for couples, etc... The science fiction movie *Blade Runner*, with its noisy street life, its aggressive billboards and shiny neon lights, drew part of its inspiration from the Japanese *sakariba*.

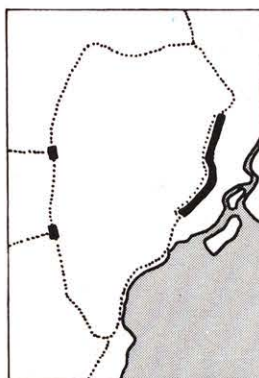
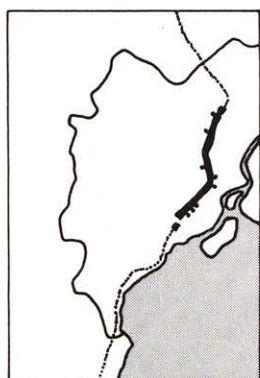
The reasons that foreigners get so fatally lost in the center of these busy puzzles, which although lacking any clear shape are nonetheless highly structured, provide valuable keys for an understanding of the urban and architectural composition of Japanese cities.

In one of these complexes, the uninitiated consumer looking to buy a subway ticket will often find him or herself in an underground alley of restaurants and boutiques, or in the basement of a department store devoted only to food, where signs of ticket-vending machines are less than scarce. Exit proves no less difficult; looking for an escape, one might take what seems to be a main elevator, but which in fact disgorges into the rear corridor of a store on an upper floor. Climbing stairways for an exit can lead instead to the entrance hall of an office building at street level. Without going outside, it is possible to choose between a French café in a basement or an Indian restaurant on the top floor of a department store, an art gallery on the ground level or a private museum on the 12th floor of another department store, a cinema or a concert hall...; all are connected to the same network of galleries, staircases, escalators and elevators which enervate the entire area both horizontally and vertically. Private buildings, commercial areas, stations and open public space all overlap. Limits between spaces or zones are unclear. That the porousness of the different territories is so pronounced is confirmed by the more than forty entrances to the station of Shinjuku (3).

The core of the *sakariba* is more the result of an additive process of buildings, or parts of buildings, than of any definitive and exclusively planned system. The various juxtaposed or superimposed layers, with no evident rational hierarchy, recall the informal and topological intricacy of medieval European cities in a three-dimensional world. Characteristic of the Japanese sense of space —outside vs. inside and public vs. private— relationships in such densely populated areas as Shitamachi seem to have been more ambiguous than in classical and baroque European towns. Even

- 1 El nacimiento del complejo de Ginza alrededor de 1915.
- 2 La superposición del cinturón externo de la línea de Yamanote y el antiguo centro de Ginza alrededor de 1930.
- 3 La infraestructura subterránea de galerías de la estación de Shinjuku.

- 1 The apparition of the Ginza complex around 1915.
- 2 The superimposition of the external ring of the Yamanote line on the former center of Ginza around 1930.
- 3 The network of underground galleries of Shinjuku station.



--- líneas de trenes railways
 línea Yamanote Yamanote line
 ■ grandes almacenes department stores
 ■ estaciones stations
 ■ sub-centros sub-centres
 — límites de la ciudad town limit



0m 100m 500m

del sentido del espacio japonés, lo exterior frente a lo interior, lo público frente a lo privado en las relaciones espaciales de zonas de alta población, como Shitamachi, parece haber sido mucho más ambiguo que en las ciudades europeas clásicas y barrocas. Incluso el tejido actual de la ciudad con su juxtaposición de arquitecturas que evitan las formas idénticas, que parece más una combinación de espacios revueltos y volúmenes cuarteados, carece de una morfología urbana como pueden ser las plazas, bulevares, etc., símbolos de un espacio público formalizado (4).

Otra de las razones por las que se crea confusión en los núcleos de *sakariba*, es que generalmente dan una imagen de complejos "supernaturales". La estación de Umeda en Osaka es uno de los ejemplos mejor logrados de dichas creaciones. Dentro de una amplia zona cubierta, se pueden encontrar fuentes, ríos y estanques; paseos, calles y plazas con tiendas y restaurantes, cada cual con su entrada, paredes con toda la apariencia de ser paredes exteriores con sus respectivas ventanas y otras características. Parecen muñecas rusas o cajas dentro de cajas, como las realizadas por el arquitecto alemán O.M. Ungers, espacios anidados unos dentro de otros. Estos espacios, como una cinta de Moebius, tienen la sorprendente cualidad de ser a la vez interiores y exteriores. Toda la zona tiene muchos niveles, subterráneos o por encima de la planta baja, y directamente conectados a edificios de oficinas y grandes almacenes de diez y quince pisos de altura (5).

Los áticos ajardinados diseñados en las azoteas de los grandes almacenes son un ejemplo de la tendencia hacia una "supernaturaleza". Fundamental en la arquitectura moderna de Occidente, los japoneses tomaron este elemento y lo convirtieron en zonas de recreo totalmente artificiales. En las terrazas de los grandes almacenes se pueden encontrar jardines en miniatura, tiendas, cafés o cervecerías al aire libre, aparcamientos, áreas de entretenimiento infantiles, templos, etc., exactamente igual que en la planta baja (6, 7). En estos lugares, los asalariados japoneses, generalmente caracterizados como un ejército de adictos al trabajo, suelen estar saboreando tranquilamente un café o relajándose en los bancos durante el descanso del mediodía.

En una ciudad donde los cafés no tienen terrazas, estas zonas son rarísimos oasis al aire libre, como los patios silenciosos de las mezquitas en la bulliciosa ciudad de Estambul. Por las noches, la gente se reúne allí para beber unas cervezas, disfrutando de la brisa ligera y del espectáculo de luces

the present city fabric, with its juxtaposition of architectures avoiding unitary shapes, resembling more a combination of scrambled spaces and jagged volumes, lacks such urban morphologies as squares, boulevards, etc..., the symbols of a formalized public space (4).

Another cause for confusion is that the cores of the *sakariba* often take the shape of vast "supernatural" complexes. Umeda station in Osaka is one of the most accomplished examples of such a creation. Within a large covered area, fountains, rivers, ponds, alleys, streets and squares lined with boutiques or restaurants provided with entrance gates, walls, with every appearance of being exterior walls, with their windows and various facilities, are recreated. Like Russian dolls or boxes within boxes as developed by the German architect O.M. Ungers, spaces are nested inside each other. These spaces, like a Moebius strip, have the surprising quality of being both inner and outer. The whole area is multi-storeyed, underground, at or above ground level and directly connected with office buildings and department stores ten to fifteen storeys high (5).

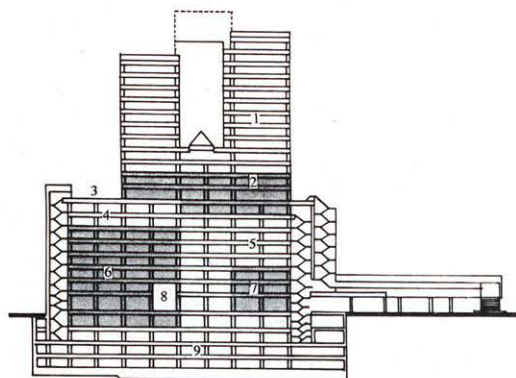
Examples of this tendency towards "supernaturality" are the roof garden designs on the top floors of most department stores. A definitive icon of modern Western architecture, the Japanese borrowed this element and turned it into a totally artificial recreation area. On the terraces of huge department stores can be found miniature gardens, shops, coffee-shops or open-air beer halls, parking lots, children's amusement corners, temples, etc..., just like on the ground level (6, 7). Japanese salary men, usually portrayed as an army of workaholics, can be seen slowly sipping their coffee or relaxing on benches there during the mid-day break.

In a town where cafés do not have outside terraces, they offer a rare open-air oasis, like the quiet courts of the mosques in roaring Istanbul. In the evening, people gather there to drink beer, enjoying the unusual cool breeze and the *son-et-lumière* show of the city, just as if they were standing on the deck of a large boat in a Fellini movie. These new hanging gardens of Babylon are the place where man-made reality joins man-made fiction. Fritz Lang's *Metropolis*, with its suspended streets, or Sant Elia's vision of the cities of the future come to mind (8).

To criticize this "supernaturality" as a kind of postmodern kitsch, a schizophrenic tendency towards a Disneyland-like city, it is not sufficient

- 4 La "obra inacabada" de la estación de Shibuya. Foto: M. Tardits.
5 La superposición vertical o la "congestión" del núcleo de *sakariba*. Zona norte de la estación de Ikebukuro [1/oficinas; 2/edificios públicos (banco, oficinas ministeriales, clínica); 3/ático ajardinado; 4/restaurantes; 5/grandes almacenes; 6/almacenes; 7/museo de arte; 8/acceso libre desde la calle; 9/aparcamientos].

- 4 The "incompleteness" of Shibuya station. Photo: M Tardits.
5 The vertical layering or the "congestion" of the core of the *sakariba*. Northern part of Ikebukuro station [1/offices, 2/services (bank, public offices, clinic), 3/roof garden, 4/restaurants, 5/department stores, 6/stores 7/art museum, 8/free access street, 9/parkings].



de la ciudad, como si estuvieran a bordo de un gran barco en una película de Fellini. Estos nuevos jardines colgantes de Babilonia son lugares donde se unen la realidad y ficción realizadas por el hombre. Vienen a la memoria la *Metrópolis* de Fritz Lang con las calles elevadas o las visiones de Sant'Elia de las ciudades futuristas (8).

Hablar de esta "supernaturaleza" como una especie de *kitsch* posmoderno o una tendencia esquizofrénica hacia una ciudad tipo Disneylandia no basta para comprender la construcción de tales complejos y su éxito. Aparte de la evidente influencia americana de posguerra, una mirada hacia la tradición paisajística indica la antigua y privilegiada relación entre la naturaleza y el entorno creado por el hombre en Japón. La reconstitución artística y delicada de paisajes en miniatura en los jardines tradicionales de las residencias lujosas, pinos cuidadosamente distorsionados, bonsais y similares, todos muestran una tendencia a imitar la naturaleza de forma codificada y aparentemente orgánica. Otro ejemplo son todas las flores en macetas de diversos tamaños y materiales, dispuestas como en una vitrina delante de muchas casas en las calles de las zonas populares de Shitamachi. Mostrando ambos ejemplos un gran interés por la naturaleza en zonas densamente construidas y una llamativa falta de orden, son la materialización de los límites y una muestra de una naturaleza más salvaje. Además, la creencia tradicional en la naturaleza precaria de este mundo y la condición humana que nace de las influencias budistas y los cataclismos naturales, que destruyen de vez en cuando el entorno creado por el hombre, explican también esta propensión a la "supernaturaleza" en un ambiente siempre cambiante, el llamado mundo flotante de *ukiyo-e* ³.

Los *sakaribas* modernos son la materialización de centros públicos no monumentales. Nacidos con y dentro de un continuo urbano, áreas inmensas de consumo, son una sorpresa para los occidentales y están también llenas de sorpresas para los japoneses, fatalmente atraídos.

merely to point out the reason for the elaboration of such complexes and their successes. Apart from the obvious post-war American influence, a glance at the landscaping tradition helps one grasp the long and privileged relations between nature and the man-made environment in Japan. The delicate and skillful reconstitution of borrowed and miniaturized landscapes in the traditional gardens of rich residences, carefully distorted pines, of Bonsai or similar types, all show a propensity to help or mimic nature in a codified but apparently organic way. Another example might be the crowds of flower pots, made in various sizes and in various materials, disposed as if in a showcase in the front of numerous private houses, along the streets of the popular areas of Shitamachi. Showing both a lively care for nature within densely built areas and a striking lack of tidiness, they are at once the materialization of a boundary and an artefact of a wilder nature. Besides, a traditional belief in the precariousness of this world and the human condition due to Buddhist influences and natural cataclysms, which from time to time obliterate the man-made environment, can also explain this propensity towards the "supernaturality" of an ever-changing environment, the so-called floating world of the *ukiyo-e* ³.

Modern *sakaribas* are the materialization of non-monumental public cores. Born with and within an urban continuum, gigantic places of consumerism, they are a surprise to Westerners, and full of surprises for fatally attracted Japanese.

¹ Here it is understood as an artificial state which tries to look more natural than nature itself

² They have to be distinguished from *meisho*, a "place of interest", which has a broader meaning.

³ Traditional Japanese prints.

¹ Se entiende como un estado artificial que intenta parecer más natural que la naturaleza misma.

² Deben diferenciarse de los *meisho*, lugares de interés, que tienen un significado más amplio.

³ Grabados tradicionales japoneses.

6/7 El cielo de la ciudad: jardines y aparcamientos en el tejado de unos grandes almacenes. Foto: M. Tardits

8 Niveles superpuestos: calle, recinto peatonal, vías de tren y autopista. Foto: M. Tardits

6/7 The sky of the city: gardens and parkings in the roof of a commercial center. Photo: M. Tardits.

8 Superimposed levels: street, pedestrian deck, rail tracks, and motorway. Photo: M. Tardits





Dada Sanz es arquitecta. Reside y desarrolla su actividad profesional en Japón desde 1990. Alvaro Varela es arquitecto. Reside en Japón desde 1989, donde desarrolla su tesis doctoral en la Universidad de Tokio. Dada Sanz is an architect. She has lived and practiced architecture in Japan since 1990. Alvaro Varela is an architect. He has been living in Japan since 1989, where he is working on his doctoral thesis at the University of Tokyo. Fotos/Photos: Dada Sanz y/o Alvaro Valera.



Una larga conversación y un regalo A Long Conversation and a Gift

Gabriel Ruiz Cabrero

Guarda Asís Cabrero, entre cuadernos de viaje, acuarelas pequeñas y otros recuerdos, una colección de fotos de El Escorial. Son regalo de Juan Antonio Coderch, su autor. Son también el testimonio de una conversación entre arquitectos que se prolongó durante muchos años.

En la educación de los arquitectos, los primeros años de profesión son muy intensos; con la alegría de haber superado la etapa escolar, se acomete ambiciosamente una realidad muy rica en física y forma: la construcción. En esta etapa todas las biografías coinciden en algunos rasgos: la *presencia del maestro*, atenta, casi religiosamente observada, los *viajes* para descubrir edificios olvidados y la *conversación* excitada en una reducida hermandad.

Al término de sus estudios —reanudados después de la guerra civil— un grupo de arquitectos; Abaurre, Aburto, Cabrero, Coderch, Marcide,... se incorporaron a la oficina de la Obra Sindical del Hogar.

Para todos ellos ansiosos de proyectos, obras y conversación sobre arquitectura, después de las angustias y soledades de la guerra, la Obra Sindical fue una ocasión de intenso intercambio y aprendizaje en grupo.

Pronto constituyeron una compañía variopinta, ninguno era de Madrid; Abaurre de Sevilla, Aburto vasco, (aún hoy recuerda que el primer arquitecto madrileño que conoció fue Carlos de Miguel, que lo era muy marcadamente), Cabrero montañés, y Coderch catalán, aunque los primeros se conocían de la Escuela.

Por la tarde trabajaban en sus proyectos, Coderch acudía al estudio de Secundino Zuazo que era el arquitecto más importante de Madrid. Por las mañanas, al terminar el trabajo en la oficina

se reunían a tomar el aperitivo; los descubrimientos, las dudas de cada uno, las enseñanzas de Zuazo se compartían en la tertulia.

Coderch vivía en la Residencia de Estudiantes o, para mejor decir, vivía "la" Residencia, conociendo las personas que conservaban su "espíritu". Allí conoció a Ana María Giménez con quien habría de casarse (cuenta Aburto, divertido por el recuerdo sentimental, como después de haberse instalado Coderch definitivamente en Barcelona, se lo encontró un día en Madrid: "¡no puedo vivir sin ella!" le dijo; volvía para casarse).

Coderch llevaba siempre en el bolsillo interior de su americana un mazo de fotografías, hechas por él. Edificios de su interés al principio y casas propias con el tiempo. Sacaba sus fotografías, las extendía sobre la mesa, entre escuadras, gomas y cartabones unas veces, otras veces entre las copas, los vasos y las botellas y contemplaba, comentaba, preguntaba, opinaba y respondía. Viajaban así las obras con él y sus imágenes se desplegaban en cualquier lugar, como las cartas de una baraja. Pasaban de mano en mano, se escogían, se desechaban, se ordenaban de formas distintas facilitando el juego variable y apasionante de la arquitectura. Con frecuencia el juego se prolongaba en papeles y servilletas, donde se intentaban detalles y figuras. Juegos de mesa que, como todos los juegos, no eran, al fin, sino un entrenamiento para la actividad principal y así en la oficina con frecuencia, los primeros croquis para un encargo, que como arquitecto cualquiera realizaba, eran tomados por otro que los desarrollaba y luego por un tercero y así hasta que se cumplía el proyecto. (Tal cosa ocurrió con el edificio que Coderch proyectó en Somosierra, luego lamentablemente alterado). Pero Coderch fue echando de menos Cataluña y

decidió volver a vivir en su país.

Cuando venía a Madrid, se encontraba con sus amigos arquitectos en el desaparecido restaurante Baviera, que estaba en la calle Alcalá y era de unos cuantos socios catalanes (entre ellos Samitier).

Allí tomaban un cocido o un arroz y recuperaban sus viajes, viejos temas de conversación siempre actuales. Se fueron incorporando otros amigos de Coderch como Carlos de Miguel que le admiraba. (No sólo como arquitecto. Cuando aparecía, trajeado como solía— gruesas lanas de colores muy claros— Carlos de Miguel le decía con su lento acento madrileño: Ya podrás, ¡con esa percha!).

Coderch, cuando venía, traía muchas cosas que a los de Madrid interesaban, por ejemplo sus contactos con Italia. Eran éstos resultado de la intensa admiración que su obra produjo a Gio Ponti, director de *Domus*, la revista de mayor influencia entonces en España. (Gracias a sus contactos Cabrero visitó a Libera y a De Chirico y por eso vino escribiendo aquello de "He visto en Italia una cosa distinta").

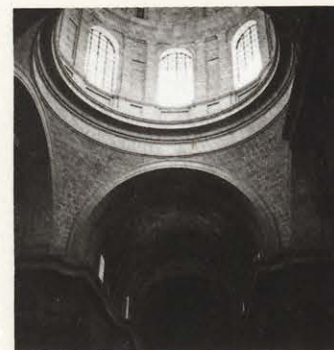
Un día volvió con la alegría y la excitación de un gran descubrimiento: la arquitectura popular mallorquina. Fue para él una revelación y una confirmación a la vez (como todos los descubrimientos) y con el tiempo fuente de inspiración. Pronto contagió sus entusiasmos a los de Madrid, a quienes animaba a viajar con él por Cataluña, en excursiones de varios días en los que disfrutaban con el paisaje y con la arquitectura y la cocina populares. (Tal vez fue la última de estas ocasiones cuando Abaurre y Coderch abusando de su salud, en un exceso gastronómico, acabaron muy enfermos).

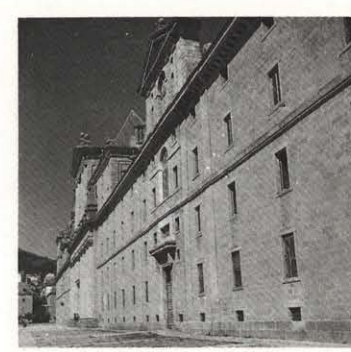
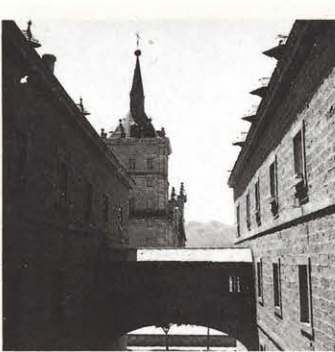
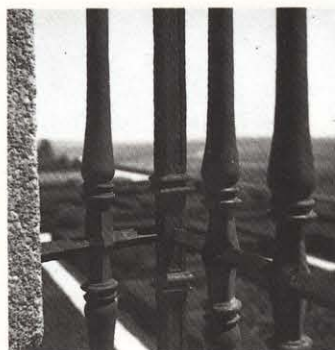
Después, con el paso de los tiempos, el contacto entre todos ellos se fue haciendo más y más esporádico. En la distancia, los amigos de Madrid vieron como crecía su obsesión por la arquitectura. Supieron que casi vivía en las obras y sintieron crecer su figura.

Les hizo buenos regalos; piensan que es el mejor arquitecto.

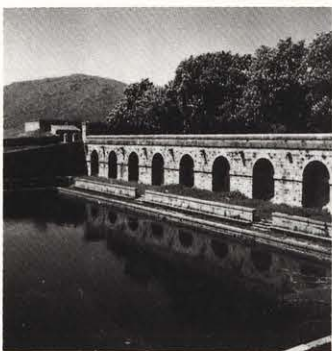
Gabriel Ruiz Cabrero es arquitecto y profesor titular de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Actualmente es miembro del Consejo de Redacción de *Arquitectura*, de la que fue director durante el período 1981-1986. Su artículo "la Biennale de Venecia" fue publicado en *Arquitectura*, 290. Este texto es un comentario a la colección de fotografías que realizó J.A. Coderch sobre El Escorial en el año 1959 y que posteriormente regaló a Francisco Asís Cabrero.

Gabriel Ruiz Cabrero is an architect and Professor of Design of the Madrid School of Architecture. He is currently a member of the Editorial Board of *Arquitectura*, having directed the journal from 1981 to 1986. His article "The Venice Biennale" appeared in *Arquitectura*, 290. This text is a commentary on the sets of photographs taken of El Escorial by J.A. Coderch in 1959, which were later given to Francisco Asís Cabrero. **Translated by Christopher Emsden.**









Along with his travel journals, small watercolours and other souvenirs, *Asís Cabrero* has a collection of photos of El Escorial. They were a gift from *Antonio Coderch*, their author. They are also the testimony to a conversation between architects that lasted for many years. In the education of architects, the early years are very intense; joyous from having overcome the student phase, one ambitiously enters into a physically and formally rich reality: construction. In this stage, certain features coincide in all biographies:

The presence of the master, which is watched with attentiveness and an almost religious observation; travels undertaken to discover forgotten buildings; and the excited conversation amongst a limited brotherhood.

At the end of their studies —resumed after the Civil War— a group of architects — *Abaurre*, *Aburto*, *Cabrero*, *Coderch*, *Marcide*,... — joined the office of the Syndical Housing Works department.

After the anguish and solitudes of the war, all of them were anxious for projects, works and conversation about architecture, and the Housing department was for them a time of intense exchange and group apprenticeship.

A variegated group was quickly constituted, as none of them was from Madrid, although some had met while at the School. *Abaurre* was from Seville, *Aburto* was Basque (who still remembers the first Madridian architect he ever met, *Carlos de Miguél*, who was indeed very Madridian), *Cabrero* hailed from the mountains, and *Coderch* was Catalan. In the afternoon they worked on their projects. *Coderch* spent time in the study of *Secundino Zuazo*, the most important architect in Madrid at the time. In the mornings, after finishing their work in the office, they gathered to have an *aperatif*, during which time they shared their discoveries, each of their doubts, the teachings of *Zuazo*, all in the form of a *tertulia*, a seminar without walls.

Coderch lived in the *Residencia de Estudiantes*, or, better said, he lived “the” *Residencia*, associating with the people who maintained its “spirit”. There he met *Ana María Jiménez*, whom he had to marry (amused by

the sentimental memory, *Aburto* told how after *Coderch* had definitively installed himself in Barcelona, he ran into *Jiménez* again one day in the street in Madrid; “I can’t live without her,” he said, and returned in order to get married).

In the inner pocket of his blazer, *Coderch* always carried a stack of photographs, mostly of buildings that interested him at the beginning, and then, as time went on, of houses he had done. He would take out his photos, spread them out on the table, sometimes between drafting squares, erasers and triangles, other times between drinks, glasses and bottles, and then he would contemplate, interpret, question, opine and respond to them. Works thus travelled along with him, and their images would pop out in like a deck of cards in innumerable places. They would be passed from hand to hand, and would be chosen, discarded, and ordered in many distinct ways, facilitating the varying and passionate game of architecture. This game was frequently extended, spilling out onto papers and napkins, where details and figures were experimented. Parlour table games which, like all games, were in the end nothing other than a form training for the main activity. It frequently transpired in the office that the first sketches for a commission were drawn up by one architect, then taken up by another, who developed them until a third came along, and so on until the project was completed. (Such was the case with the building that *Coderch* designed in *Somosierra*, to be sadly altered later). But *Coderch* was missing *Cataluña* and decided to go back and live in *his country*.

When he came to Madrid, he could be found with his architect friends in the now defunct *Baviera* restaurant, which was on *Alcalá* street and belonged to some Catalan partners (including *Samitier*).

There they would dine on *cocido* and rice, and would re-visit their travels, old but ever-current themes of conversation. Other friends of *Coderch* joined in, such as *Carlos de Miguél*, whom he admired, not only as an architect; when he entered, dressed as he was wont to do, in thick wools and very light colours, *Carlos de Miguél* would tell him, in his slow

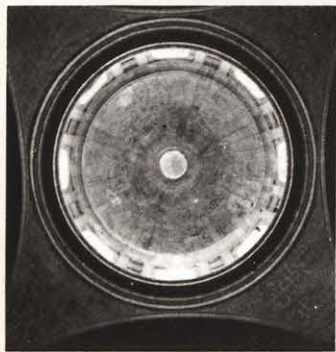
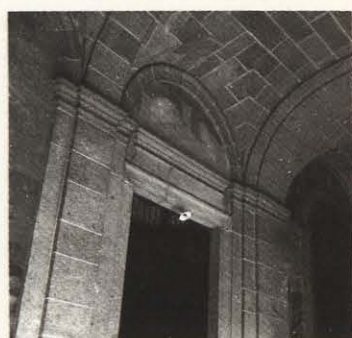
Madrid accent: With that hanger, you’ll make it yet!

When he visited, *Coderch* would ring many things which interested his friends in Madrid, amongst which were items gathered from his contacts with Italy. These were the result of an intense admiration of his work by *Gio Ponti*, then director of *Domus*, the most influential journal of the time in Spain. (Thanks to these contacts, *Cabrero* was able to visit *Libera* and *De Chirico*, after which he wrote his “I saw something different in Italy”.)

One day he came back to Madrid with the joy and excitement of a great discovery: the popular architecture of *Mallorca*. For him it was both a revelation and a confirmation (as are all discoveries), and over time it became a fountain of inspiration. He quickly spread his enthusiasms to the people in Madrid, who he encouraged to travel with him around *Cataluña*, in journeys of several days in which they would enjoy the local landscapes, architectures, and the cuisines. (Perhaps the last of these occasions involved *Abaurre* and *Coderch* abusing their health in a gastronomic excess, winding up very ill.)

Later, with the passing of time, the contact between this group of friends became more and more sporadic. From a distance, his Madrid friends could see his obsession with architecture grow, and they, watching his reknown grow, knew that he practically lived in his works.

He gave them fine gifts; for them, he is the best architect.

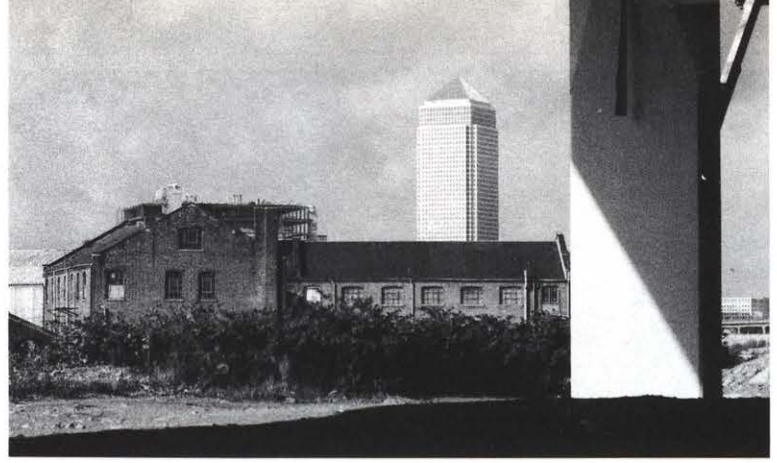


Seis ciudades, muchas cosas. Tradición y cambio: un pretexto para verlas, para elegir imágenes que puedan caracterizarlas. Para hacer una exposición y un libro. Un pretexto para que seis excelentes fotógrafos las miren con su ojo de cristal y las retraten. Una confrontación de sugestivas metrópolis, capturadas por ellos, surge así ante nosotros.

Six cities, many things to see. Tradition and change: a pretext with which to see them, and by which to choose images that might best characterize them, in order to make both an exhibition and a book. A pretext for six excellent photographers to look at them through their glass eye, and to render their portraits. A confrontation between suggestive metropolises, captured by the camera, emerges before us.

Tradición y cambio en la arquitectura de seis ciudades europeas: una exposición y un libro

Tradition and Change in the Architecture of Six European Cities: an Exhibition and a Book



Luis Asín voló a Londres y retrató allí la permanente obsesión de polemizar sobre cuál sea el estilo para implantar cosas nuevas en la vieja y magnífica ciudad. Miró también el bello y desolado desierto industrial de Dockland y a sus antiguos y recientes habitantes. **(Foto: paisaje de Docklands).**

Luis Asín flew to London and portrayed the obsession there of polemicizing over the appropriate style of implanting new things in the old and magnificent city. He also looked at the Docklands, that beautiful and desolate industrial desert, and at its old and recent inhabitants. **(Photo: Docklands landscape.)**

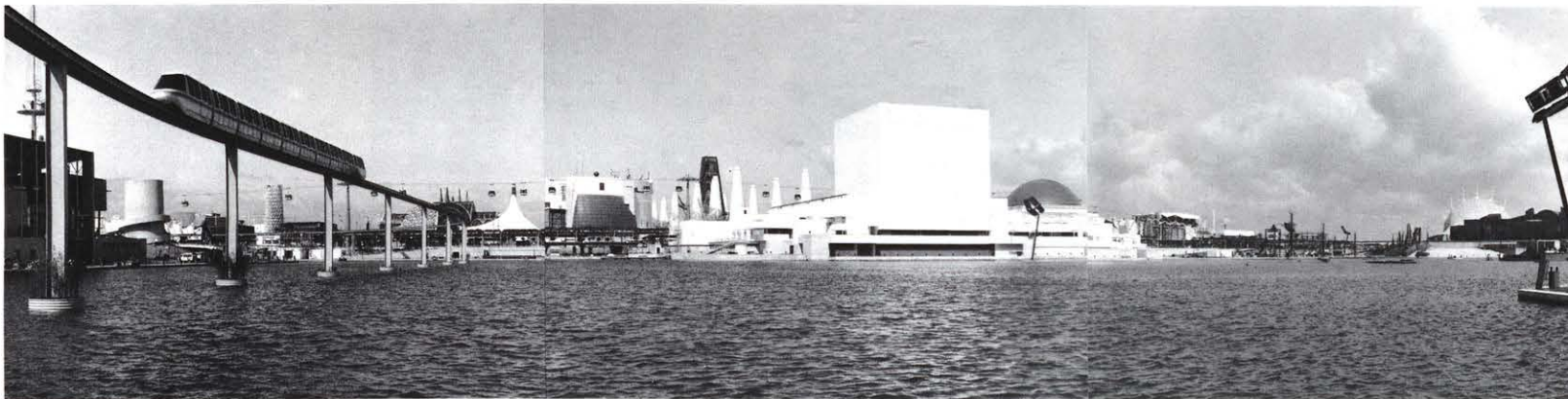


Manolo Laguillo viajó a Berlín y nos trajo en sus negativos la crónica fiel y tajante del trauma de la ciudad dividida y de la difícil historia de su reconstrucción permanente. Otras fotos viejas, del Archivo del Senado, completan con imágenes perdidas la brillante lucidez de su ojo gris. **(Foto: Karl Marx Allee).**

Manolo Laguillo travelled to Berlin and returned with negatives faithfully and incisively depicting the traumatic history of the divided city, and of the difficulty of its permanent reconstruction. The brilliant lucidity of his grey eye is completed with lost images, old photos from the Senate Archives. **(Photo: Karl Marx Allee).**

Alejandro Sosa cogió el tren de Coria del Río a Sevilla, y disparó su ojo, repetido y múltiple, para explicarnos como la ciudad se convierte en una moderna metrópoli y como, antes y ahora, y al compás de las Exposiciones Universales, se ha renovado. **(Foto: Lago de España).**

Alejandro Sosa caught the train from Coria del Río to Seville, and shot his double and multiple eye at the city to explain to us how it is turning into a modern metropolis and how, both now and before, and by means of the Universal Expositions, it has been renovated. **(Photo: Lake of Spain).**



Antón Capitel es arquitecto y catedrático de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Fue director de *Arquitectura* durante 1981/86. Su artículo "Forma ilusoria e inspiración figurativa en la arquitectura de Alvar Aalto" fue publicado en *Arquitectura*, 291. Este texto es una reseña de la exposición *Tradición y cambio en la arquitectura de seis ciudades europeas*, de la cual ha sido comisario el propio autor y que estará abierta durante el mes de diciembre en la Sala Juan de Villanueva del Centro Cultural Conde Duque.

Antón Capitel is an architect and holds the Professorial Chair in Design at the Architectural School of Madrid. He was director of *Arquitectura* from 1981-1986. His article "Illusory Form and Figurative Inspiration in the Architecture of Alvar Aalto" was published in *Arquitectura*, 291. This text is a précis of the exhibition *Tradition and Change in Six European Cities*, of which he was curator. The exhibition is open throughout the month of December in the Juan de Villanueva Hall of the Conde Duque Cultural Center, Madrid. **Translated by Christopher Emsden.**



Ana Muller bajó de su casa para retratar Madrid. Vió, con su ojo alargado y con su ojo cuadrado, cosas tantas veces vistas y a la vez tan nuevas: los cambios en el centro —en sus espacios y en sus palacios—; y las modernas periferias, tan completas y tan madrileñas que parecen antiguas.

(Foto: Estación de Atocha, de Rafael Moneo).

Ana Muller stepped out of her house to photograph Madrid. She saw, with her extended eye and with her square eye, things oft-seen and yet new: the changes in the center —in its spaces and in its palaces, and the modern peripheries, so filled out and so Madrileñian that they seem already old.

(Photo: Atocha Station, by Rafael Moneo).



Nota: *Tradición y cambio en la arquitectura de seis ciudades europeas* es una exposición en el centro cultural Conde Duque —Sala Juan de Villanueva— promovida por el Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura 1992 y realizada por Antón Capitel como Comisario y por Pedro Feduchi como su asistente y encargado del diseño. El catálogo es un amplio libro del mismo título que



Lluís Casals salió de su estudio para mirar, una vez más, la reciente Barcelona: la ciudad que ha escrito, con tan intencionadas cosas, una nueva historia de la arquitectura, donde todas las tendencias coexisten y el mundo arquitectónico se representa.

(Foto: Hotel Hilton, de Viaplana y Piñón).

Lluís Casals left his studio in order to look once more at Barcelona as it has become of late: the city that has written, with great deliberation, a new history of architecture, one in which co-exist all current tendencies, and thus represents the architectonic world.

(Photo: Hilton Hotel, by Viaplana and Piñón).

Heidi Meister mira largamente a París, su ciudad, y captura una favorecedora antología de las obras con que ha querido recobrar para sí la condición de capital de la vanguardia. Nos muestra asimismo las imágenes de un París entendido, antes y ahora, como una ciudad lineal, axializada.

(Foto: Nodriza Industrial, de Perrault).

Heidi Meister looked long and hard at Paris, her city, and captured a favourable anthology of the works with which the city has sought to recover its previous condition as the capital of the avant-garde. She shows us the images of a Paris understood, both before and again now, as a linear city construed around an axis.

(Photo: Hotel Industrial, by Perrault).

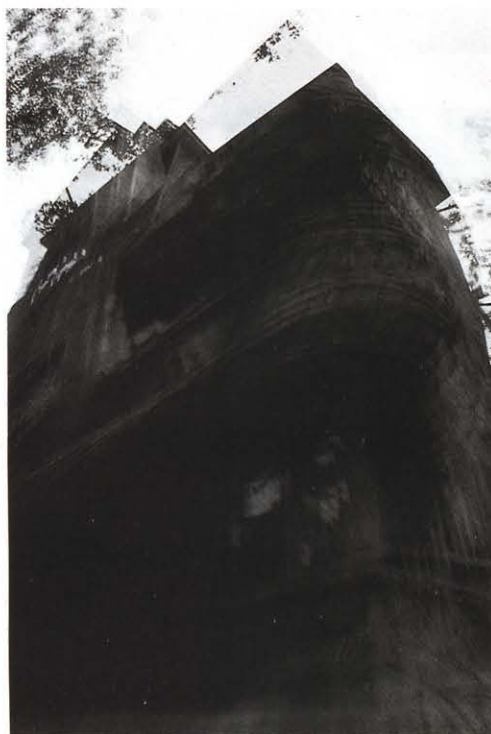
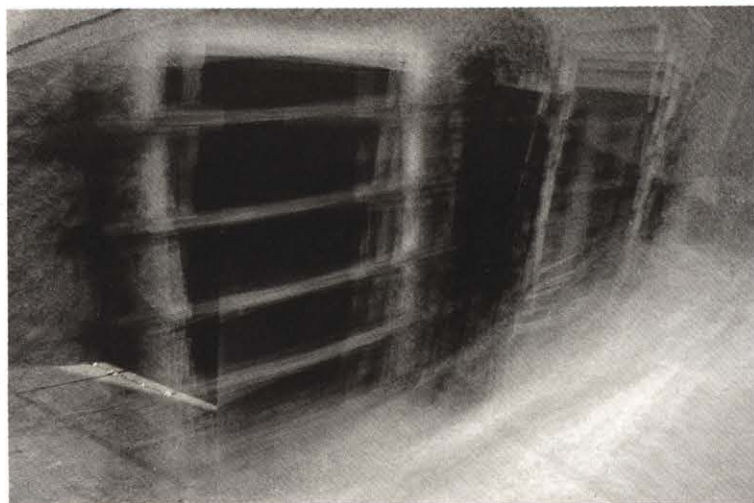
recoge todas las fotografías y documentos y que tiene textos de J. P. Kleiues, M. Pepchinski, W. Wang, I. Solá-Morales, J. M. Ezquiaga, G. Ruiz Cabrero, A. Capitel y P. Feduchi.

Note: *Tradition and Change in the Architecture of Six European Cities* is an exhibition in the Juan de Villanueva hall of the Conde Duque cultural center, promoted by the Consortium of Madrid,

European Capital of Culture 1992, and realized by Antón Capitel as commissioner and by Pedro Feduchi as his assistant in charge of the design. The catalogue is a sizable tome with the same title, containing all of the photographs and documents as well as texts by J.P. Kleiues, M. Pepchinski, W. Wang, I. Solá-Morales, J.M. Ezquiaga, G. Ruiz Cabrero, A. Capitel and P. Feduchi.



Rumanía Romania



Carlos Cortés Paricio es fotógrafo y trabaja para la productora Prisma Producciones, S.C. de Zaragoza. Esta lectura fotográfica se llevó a cabo en Bucarest siguiendo el itinerario trazado en colaboración con el arquitecto Romeo Negrescu y la historiadora Carmen Popescu sobre la arquitectura cubista de esta ciudad.

Carlos Cortés Paricio is a photographer and works for the agency Prisma Producciones, S.C. of Zaragoza. This photographic reading was carried out in Bucharest, following an itinerary planned in collaboration with the architect Romeo Negrescu and the historian Carmen Popescu.

Premio Opera Prima 1992
Opera Prima Award 1992 Fundación Cultural COAM

Arquitectos / Architects:

Rosa Ibáñez Martínez

Alberto Sánchez Simón

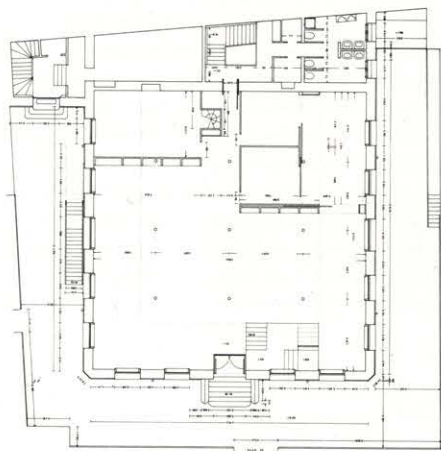
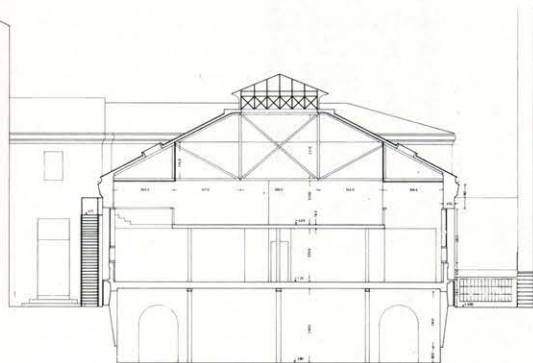
Propiedad/Owner: Establecimientos Fotográficos Aquí, S.A.

Fotografías/Photographs: Roberto Ripio González

Rehabilitación de un Pabellón en la calle de los Madrazo. En esta rehabilitación del pabellón de un antiguo palacio en el centro de Madrid se ha obtenido un edificio intenso en sus soluciones técnicas, pero riguroso y moderado en sus manifestaciones.

Se comenzó eliminando los vestigios de las anteriores reformas, que habían compartimentado sucesivamente el edificio, y se recuperó su unidad espacial original, respetando su estructura primitiva. La intervención que se lleva a cabo intenta estar en concordancia con el aspecto señorial y

sobrio del edificio. La tecnología empleada, necesaria en un edificio de oficinas, permanece oculta gracias a soluciones muy concentradas.



Renovation of a Pavilion on Los Madrazo street. In this renovation of a pavilion of an old palace in the center of Madrid, the result obtained is a building which, while intense in its technical solutions, is rigorous and moderate in its appearance.



The work began with the elimination of the vestiges of previous reforms, which had successively compartmentalized the building. The original spatial unity was recuperated, respecting the original structure. The intervention carried out here aimed at concordance with the sober



and seigneurial aspect of the building. Thanks to very concentrated solutions, the technology necessary in an office building remains hidden.

Conclusiones a las Jornadas de El Escorial sobre el Proyecto de Ley de Reforma de los Colegios Profesionales.

1. El Proyecto de Ley de Reforma de los Colegios Profesionales, redactado en base al Informe del Tribunal de Defensa de la Competencia, de junio de 1.992, responde a claves del liberalismo económico radical, que postula como motor del desarrollo la competencia económica, sin limitación alguna, y deja en la indefensión absoluta a los más débiles frente a los más fuertes, despreciando toda consideración cualitativa y ética.

Plantear la competitividad en el único terreno de lo económico, no es sino una falacia que ignora el valor de la calidad como factor positivo de la competencia, tal como en la actualidad la contemplan los códigos deontológicos profesionales, que en el caso de los arquitectos se refuerza con la existencia de tarifas oficiales, de aplicación general, para la valoración del trabajo de todos los profesionales.

Al anteponer, por exclusión, los factores cuantitativos a los cualitativos, se abren las puertas a toda competencia ilegítima que atienda tanto a la oferta, a la baja económica, y no a la calidad de los productos ofrecidos por la capacidad y el esfuerzo profesional, así como al abuso de ciertos promotores irresponsables, sólo atentos al coste, y no a la calidad.

2. Por otra parte, presentar los honorarios de los arquitectos como factor determinante del encarecimiento de las obras, —cuando no superan, como media, el 3 por

mil del precio de venta en mercado—, en que inciden más decisivamente los precios del suelo y de la construcción, no es sino una dolorosa deformación de la realidad, en contra del prestigio de la profesión de los arquitectos.

Cuando lo cierto es que la reducción de este porcentaje —que en su caso límite supondría admitir honorarios nulos— no influiría prácticamente en la resolución económica del grave problema de la vivienda, que tanto preocupa a la sociedad española.

Al margen de ello, conviene recordar que los honorarios de los arquitectos españoles, son los menores de cuantos se aplican, por un mecanismo, u otro, en la mayoría de los países de la Comunidad Europea; lo cual no impide que la organización colegial española se siga considerando como modélica y deseable por la gran mayoría de los arquitectos de Europa, no por privilegios que no existen, sino por la afirmación del derecho del trabajo profesional y la transparencia en las relaciones económicas y fiscales.

3. No queremos sin embargo, centrar este documento tan sólo en razonamientos económicos, que demasiadas veces parecen ser en el contexto español la única medida para valorar la bondad de los comportamientos y decisiones sociales, profesionales y personales.

Mucho más grave y preocupante que la repercusión económica del Proyecto de Ley sería, sin duda, su incidencia en la baja de calidad que habría de generar en la Arquitectura española, de igual manera que, la aplicación de medidas paralelas, ha producido ya en otras Arquitecturas de Europa.

turas de Europa.

los ejemplos de Italia y Chile, donde se está en vías de reconducir la situación, regresando a ordenamientos colegiales anteriores —semejantes a las que ahora se pretende destruir en España—, o el de Inglaterra, por otras razones, no dejan de ser altamente significativas y alarmantes.

En todos estos casos y en otros que podrían señalarse, la desaparición del arquitecto libre, regido en su actividad por la Ley de la competencia en la calidad, y no por la competencia económica, dejaría el campo expedito para la presión abusiva, especialmente sobre los Arquitectos más indefensos —que son en este caso los más jóvenes y los recién egresados— que, para conseguir trabajo se verían obligados a aceptar situaciones asalariadas que les harían perder su libertad creativa, frente a algunos patronos menos escrupulosos, que les impondrían sus criterios, o les llevarían a tener que aceptar trabajo no asalariado en condiciones de presión económica, pero incompatibles con su dignidad y libertad profesional.

4. No queremos tampoco dejar de señalar que el Proyecto de Ley, al someter a los profesionales colegiados a la Ley 16/1.989, incurre en el mismo error del Informe del Tribunal de Defensa de la Competencia, al considerar el ejercicio profesional como mera actividad comercial, sujeta a la economía de mercado —cuya libertad reconoce el Art. 38 de la Constitución— siendo así que la propia Constitución, en su Art. 36, excluye a las profesiones tituladas, reconociendo a los Colegios Profesionales unas

Conclusions of the El Escorial Conference on the Projected Law for the Reform of Professional Associations

1. The Projected Law for the Reform of Professional Associations, written on the basis of the Report of the Council for Competition in June, 1992, is composed in the key of radical economic liberalism, which postulates limitless competition as the motor of economic competitiveness, and leaves the weak absolutely defenseless in front of the strong, discarding any and all qualitative and ethical considerations.

To impose competition singly in the economic domain is a fallacy which ignores the value of quality as a positive factor in competition, as it is currently conceived by the professional deontological codes, which is reinforced in the case of architects by the existence of official rates, applied generally, for the valuation of the work of all professionals.

To prioritize, exclusively, quantitative factors over qualitative ones, would open the gates to all sorts of illegitimate competition, particularly those types interested only in what is on offer, and what the market will bear, and does not attend to the quality of the products offered by professional capabilities and efforts, in this way emulating the abuse of those irresponsible developers who are only concerned with cost and not with quality.

2. At the same time, to present architects' honorariums as the determining factor in the expense of construction works —when they do not exceed, on

average 3 out of every 1,000 units of market price—an expense in which the prices of land and construction impinge much more decisively, is a deceitful deformation of reality, contrary to the prestige of the architectural profession.

It is clear that the reduction of this percentage —whose extreme case would entail eliminating honorariums altogether— will have practically no influence in the economic resolution of the serious housing problem that so plagues Spanish society.

It is also appropriate to recall that the honorariums of Spanish architects are less than those that, by one way or another, are applied in most of the other countries in the European Community; this, however, does not prevent the Spanish associations from being consistently seen as desirable models by the great majority of the architects practising in Europe— not for privileges which do not exist, but rather for the affirmation of the right to professional work and to transparency in economic and financial relations.

3. Nonetheless, we do not want this document to focus merely on economic reasonings, which too often seem to be the only means in the Spanish context to evaluate the worth of social, professional and personal behaviour and decisions.

Without a doubt, the far more grave and worrying economic repercussion of the Projected Law would be its inevitable effect of lowering the quality of Architecture in Spain, an effect already produced by the application of analogous measures in other Architecture of Europe.

The examples of Italy and Chile, two countries in the

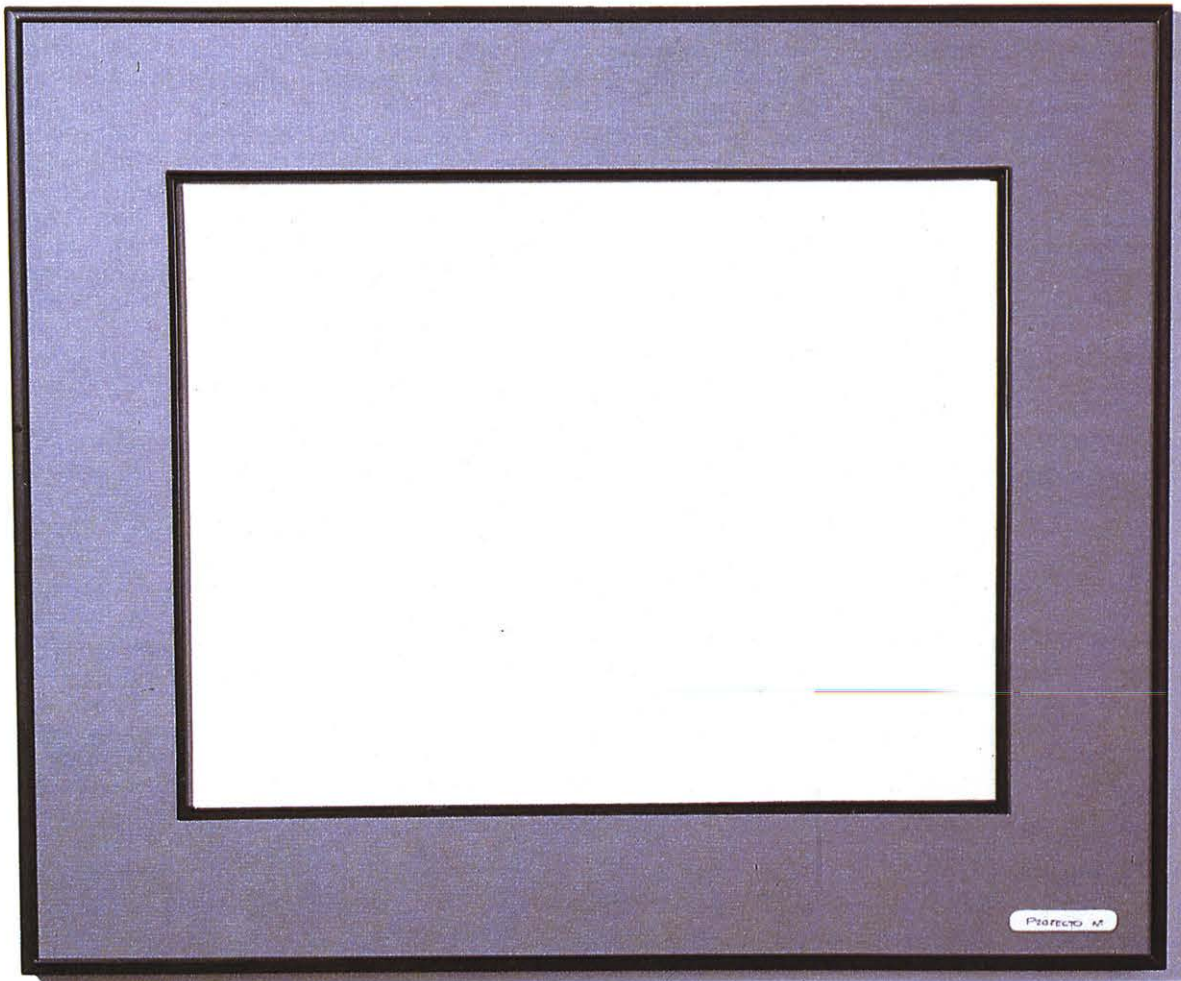
process of re-directing the situation, regressing to earlier associational regulations —similar to those whose destruction is sought in Spain— or of England, for other reasons, continue to be highly significant and alarming.

In all of these cases and in still others which might be mentioned, the disappearance of the architect as a liberal professional, whose activity is ruled by the competitive Law of quality and not by purely economic competition, would promptly leave the field open to abusive pressure, especially on the more defenseless architects —who in this case would be the young and recently graduated architects— who, in order to get work, would be obliged to accept salaried situations implying the forfeiting of their creative freedom to various less scrupulous patrons, who would impose their criteria and would force them to accept unsalaried work in conditions of economic pressure, incompatible with their professional dignity and liberty.

4. We also do not want to pass over the fact that the Projected Law, by subjecting Professional Associations to Law 16/1989, commits the same error as the Report of the Council for Competition, that is, it considers the exercise of a profession as a merely commercial activity, thus subject to the market economy —a free market as recognized by Article 38 of the Constitution— while the same Constitution, in Article 36, excludes titled professionals from this condition, recognizing Professional Associations as particularities of their own nature, and hence distinct from entrepreneurial entities.

In reality, the Constitution, considers professional work to be a modality of work in general —Articles 35

ADMIRE SU GRAN OBRA



Para llevarla a cabo, cuente con COREYDE. Detrás de COREYDE hay años de experiencia, clientes y profesionales satisfechos, empresas que siguen confiando en nuestra calidad, puntualidad y servicio, siempre firme y en crecimiento, preocupación hasta el último detalle y la seguridad de un trabajo bien hecho. Todo para que al final, podamos admirar su gran obra.



CONSTRUIMOS GRANDES OBRAS

Olivo, 39. Tel. 307 83 41 • 28023 Madrid

peculiaridades propias y, por tanto, distintas a las de los empresarios.

En realidad, configura el trabajo profesional como una modalidad del trabajo en general —Arts. 35 y 37— y por consiguiente autoriza la fijación de unos emolumentos mínimos establecidos por Tarifas Oficiales de Honorarios, que hacen la función de negociación colectiva.

5. Es evidente que, el Proyecto de Ley de Reforma de los Colegios Profesionales —y no sólo de arquitectos— a quienes menores daños causaría, sería a los profesionales mejor situados, ya sea por posición económica o por su prestigio profesional, adquirido con anterioridad a la eventual entrada en vigor de la Ley nacida del Proyecto que analizamos.

La corrupción profesional sería la consecuencia directa de tal situación, como demuestra la reciente experiencia inglesa.

6. Quienes refrendamos este escrito, no ignoramos que la situación de los Colegios de Arquitectos, y sin duda de los demás Colegios afectados por el Proyecto de Ley, puede mejorarse, pero no podemos ignorar que estas mejoras no llegarían ciertamente, por el camino que el Proyecto contempla, muy al contrario, se agravarían sin que se produjera ventaja alguna.

El camino a recorrer es otro muy distinto: es preciso impulsar a los profesionales la necesidad de aumentar las cotas de su responsabilidad ética; estudiar cómo potenciar más justos medios, para poder afrontar los gastos de la modernización de sus equipos de trabajo, y alcanzar mayores niveles de eficacia.

and 37— and therefore authorizes the fixing of minimal emoluments established by Official Honorarium Rates, which perform the function of collective negotiation.

5. It is clear that the Projected Law for the Reform of Professional Associations —and not only those of architects— will impinge less perniciously on those professionals who are better situated, be it for their economic position or their professional prestige that they acquired prior to the entrance in vigour of the Law born from the Proposal here under scrutiny.

The direct consequence of such a situation would be professional corruption, as the recent English experience demonstrates.

6. We who countersign this text do not ignore nor deny that the Architects' Associations, and doubtless other Associations affected by the Projected Law, can be improved, but we are clearly aware that these improvements will not be achieved by the route contemplated in the Projected Law, but, quite to the contrary, the Associations will only get worse without any concomitant advantages whatsoever.

The appropriate path to take is very distinct from the one proposed: it is essential that professionals be impelled to raise the standards of their ethical responsibility, and to study how to empower more just means in order to handle the costs of the modernization of their teams and outfits and achieve greater levels of efficacy.

7. We cannot remain silent and hushedly condone the serious damages that the new Projected Law would inflict on society, nor can we contribute to the vilification

7. No podemos, con nuestro silencio, acallar los graves daños que para la sociedad ofrece el nuevo Proyecto, ni contribuir al envilecimiento de nuestra profesión, aceptando, dócilmente, que la competitividad económica a la baja sea preferible a la saludable competitividad basada en la calidad de la obra bien hecha.

Ni queremos tampoco hacernos cómplices de un proceso de deterioro de la Arquitectura de Europa, respaldando un camino que no sólo no debe ampliarse, sino que debe reducirse en beneficio del patrimonio arquitectónico europeo y de su enriquecimiento hacia el futuro.

8. Queremos dejar muy claro que, con nuestra posición, no defendemos tan sólo a los arquitectos y sus legítimos derechos, sino también, a cuantos profesionales son agredidos por el Proyecto de Reforma de los Colegios Profesionales, como también, y principalmente, al conjunto de la sociedad civil y de sus intereses, así como defender el común patrimonio de la Arquitectura del futuro y su derecho a ser amparada más allá de los límites de lo económico, para que siga siendo el constante valor de cultura que siempre ha sido.

9. Desde nuestra leal y próxima visión de los problemas de nuestra profesión, que existen y deben ser corregidos, dentro del marco legal de nuestros colegios y de nuestro Consejo Superior, queremos ofrecer nuestro esfuerzo desde la verdad y no desde la pasividad complaciente. Y por ello afirmamos, que el Proyecto que rechazamos no es la vía adecuada para corregir nuestros yerros, ni para construir eficazmente, desde nuestro campo específico, la Europa fraterna, plural y solidaria que todos deseamos.

of our profession by docilely accepting that unregulated market competition is preferable to the healthy competition based on the quality of the well made work.

Neither do we want to be accomplices to a process of deterioration in the Architecture of Europe; we do not want to support or accept a path that not only should not be extended, but that ought to be curtailed in favour of the European architectural patrimony and its future enrichment.

8. We want to make very clear that, with our position, we do not seek only to defend architects and their legitimate rights, but also other professionals under assault by the Projected Law for the Reform of Professional Associations, and also and mainly to defend civil society and its interests as a whole, as well as the common Architectural patrimony of the future and its right to be protected beyond the limits of purely economic rationality, in order that it continue to be the constant cultural value that it has always been.

9. From our faithful and close-up vision of the problems of our profession, which do exist and ought to be corrected, but within the legal framework of our Associations and our Higher Council, we would like to offer our efforts on the basis of truth and not on that of complacent passivity. For this reason we affirm, with all of our energy, that the Projected Law herein rejected is not the adequate method to correct our faults, nor is it the way to assist in the construction, from our specific field, of the fraternal, plural and solidary Europe that we all wish.

10. For all of the reasons above, we who support this

10. Por todo ello, quienes respaldamos este escrito solicitamos del Gobierno español y del Conjunto de las fuerzas políticas con representación parlamentaria que reconsideren y reconduzcan el presente Proyecto de Ley para la salvaguarda de los valores culturales que la Arquitectura encarna, al tiempo que hacemos un llamamiento a la sociedad, para que se manifieste en defensa de un patrimonio común. También recabamos la presencia de los Colegios Oficiales de Arquitectos en los organismos públicos y privados, donde la arquitectura se genera.

Este documento ha sido redactado y refrendado en El Escorial a 19 de Noviembre de 1992 por: D. Luis del Rey, *Decano del COAM*, John Bartlett, *Presidente de la Ciudad de Londres y Westminster del RIBA*, D. Julio Cano Lasso, *Dr. Arquitecto y Académico de Bellas Artes de San Fernando*, D. Gian Carlo Capolei, *Presidente Orden de Arquitectos de Roma*, D. Luigi Moretti, *Vice-Presidente de Orden de Arquitectos de Roma*, D. Julio Caro Baroja, *Académico de la Real Academia de la Historia y de la Real Academia de la Lengua Española y Colegiado de Honor del COAM*, D. Javier Carvajal Ferrer, *Dr. Arquitecto y Catedrático de la Universidad de Navarra*, D. Fernando Chueca Goitia, *Dr. Arquitecto y Académico de Bellas Artes y de la Real Academia de la Historia*, D. Jaime Gil Robles, *Letrado del Colegio de Abogados de Madrid*, D. Antonio Lamela Martínez, *Dr. Arquitecto*, D. Fernando Merino de la Cerda, *Miembro de la Junta de Gobierno del Colegio de Arquitectos de Santiago de Chile*, D. Ramón Parada, *Catedrático de Derecho Administrativo de la Universidad a Distancia*, D. Rafael de la Hoz Arderius, *Dr. Arquitecto y Académico de Bellas Artes de San Fernando*.

text ask the Government of Spain and the political entities represented in the Parliament to reconsider and re-direct the Projected Law, in order to safeguard the cultural values that Architecture embodies. At the same time we call for society to demonstrate in the defense of a common patrimony. We also ask for the presence of the Official Associations of Architects in the public and private organisms in which and through which architecture is generated.

This document has been composed and countersigned in El Escorial on November 19, 1992 by the following: D. Luis del Rey, *Dean of the COAM*, John Bartlett, *President of the City of London and Westminster's chapter of the RIBA*, D. Julio Cano Lasso, *Dr. Architect and Fellow of Bellas Artes de San Fernando*, D. Gian Carlo Capolei, *President of the Order of Architects of Rome*, D. Luigi Moretti, *Vice-President of the Order of Architects of Rome*, D. Julio Caro Baroja, *Fellow of the Royal Academy of History and of the Royal Academy of the Spanish Language and Honorary Associate of the COAM*, D. Javier Carvajal Ferrer, *Dr. Architect and Professorial Fellow of the University of Navarra*, D. Fernando Chueca Goitia, *Dr. Architect and Fellow of Bellas Artes and of the Royal Academy of History*, D. Jaime Gil Robles, *Titular of the Association of Lawyers of Madrid*, D. Antonio Lamela Martínez, *Dr. Architect*, D. Fernando Merino de la Cerda, *Member of the Governing Council of the Association of Architects of Santiago de Chile*, D. Ramón Parada, *Professorial Fellow of Administrative Law at the Universidad a Distancia*, D. Rafael de la Hoz Arderius, *Dr. Architect and Fellow of Bellas Artes de San Fernando*.

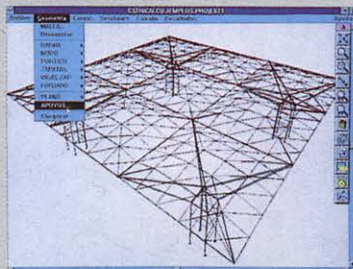
ARQUI
TEC
TURA

295

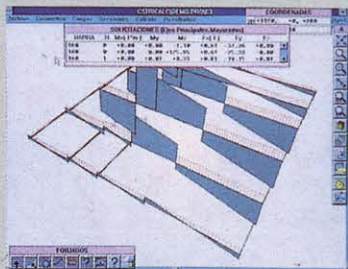


TRICALC

CALCULO ESPACIAL DE ESTRUCTURAS TRIDIMENSIONALES



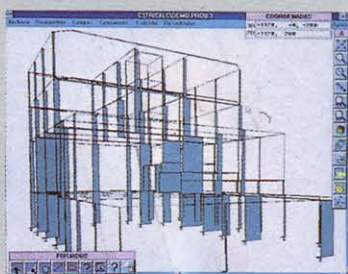
Cálculo matricial espacial "real" de estructuras tridimensionales considerando la interacción entre todas las barras



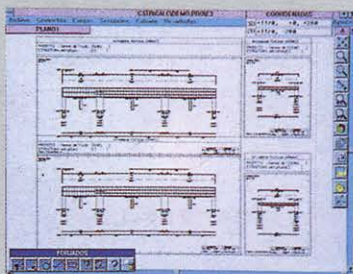
Definición por plantas, planos o globalmente, en cualquier proyección, desde cualquier punto de vista y a cualquier escala



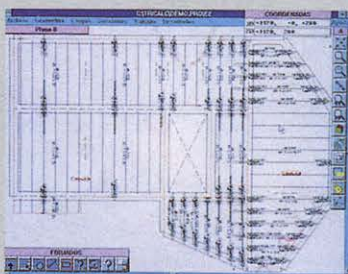
Barras de cualquier material o combinación de materiales, con cualquier geometría e incluso con barras inclinadas



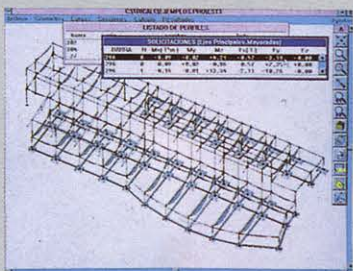
Predimensionado automático en función de las opciones de diseño definidas y optimización automática posterior



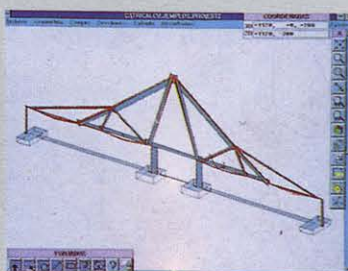
Cálculo de armado y dibujo de los planos de armaduras y los cuadros de pilares según la norma EH-91



Dimensionado y armado de los forjados unidireccionales de forma integrada con el resto de la estructura



Dimensionado y armado de zapatas y vigas centradoras y de arriostramiento, de forma integrada con el resto de la estructura



Generación automática de las mediciones para su cálculo con programas de elaboración de presupuestos como GEST

TRICALC es un sistema verdaderamente integrado de cálculo de estructuras, que realiza el cálculo matricial espacial "real" de las estructuras tridimensionales, el dimensionado y armado de las barras de hormigón, el dimensionado y comprobación de secciones de las barras de acero, el dimensionado y armado de los forjados unidireccionales, y el dimensionado y armado de las zapatas y vigas centradoras y de arriostramiento.

TRICALC está desarrollado para su uso sobre ordenadores personales en el entorno MS-Windows, incorporando muchas de las prestaciones características de los sistemas de CAD 2D y 3D, como la definición de la estructura por plantas, por planos o globalmente, y en cualquier proyección, desde cualquier punto de vista y a cualquier escala.

TRICALC es un programa abierto, que permite el intercambio de información con otros programas de cálculo de estructuras, de elaboración de presupuestos y de diseño asistido. Genera automáticamente las mediciones de la estructura para el cálculo de su presupuesto con el programa GEST, y permite la recuperación de la geometría de las estructuras definidas con ARKTECAD, para su modelado sólido posterior.

TRICALC es, en definitiva, un sistema de cálculo de estructuras único, desarrollado para empresas y profesionales que exigen soluciones de vanguardia, con la firma y la garantía de ARKTEC, expertos en informática para arquitectura.

Si desea más información del programa TRICALC, recorte por la línea de puntos y envíe este recuadro cumplimentado con sus datos a ARKTEC.

Nombre

Dirección

Teléfono Fax

arktec
SOFTWARE
INTELIGENTE



agenda

exposiciones exhibitions

Basilea	William Lescaze, Architekt	Architekturmuseum	Del 18 de abril al 30 de mayo
Basel	1896-1969	Basel	From April 18 to May 30
Bruselas	Sir Edwin Lutyens	Foundation pour l'Architecture	Del 24 de noviembre al 31 de enero
Brussels	Nigel Coates Two portraits of English Architecture in the 20th Century Exposición sobre la obra de estos dos arquitectos ingleses	55 rue de L'ermitage 1050 Bruxelles Telf. 32 0 2 649 02 59	From November 24 to January 31
Burdeos	En contact avec Alvar Aalto	Arc en reve centre d'architecture	Del 4 de diciembre al 23 de enero
Bordeaux	Exposición sobre la obra de Alvar Aalto Exhibition of the work of Alvar Aalto	7 rue de Ferrère F-33000 Bordeaux Telf. 33 56 52 78 36 Fax 33 56 81 51 49	From December 4 to January 23
Londres	From Shrine to Showcase-	RIBA	Del 22 de enero al 13 de febrero
London	Austrian Museums for the 90's Exposición sobre 10 museos austriacos	66 Portland Place London W1N4AD	From January 22 to February 13
	Stanton Williams Exposición sobre la obra de estos dos jóvenes arquitectos británicos Exhibition on the work of these two young Britain architects		Del 12 de noviembre, 1992 al 26 de febrero, 1993 From November 12, 1992 to February 26, 1993
Madrid	Tres ciudades, cuatro proyectos	MEAC	Del 22 de enero al 22 de febrero
Madrid	Francisco Alonso Exposición retrospectiva Retrospective exhibiting	Sala Julio González Avda. Juan de Herrera, s/n Madrid	From January, 22 to February, 22
Nueva York	Preview: the Nara Convention	MOMA	Del 20 de noviembre, 1992 al 7 de marzo, 1993
New York	Hall. International Design Competition Exposición de los diez proyectos finalistas del concurso de un centro cultural en la ciudad japonesa Nara	11 West 53 Street New York, N.Y. 10019-5498 Telf. 212 708 9400	From November 20, 1992 to March 7, 1993
	Santiago Calatrava		Del 25 de marzo al 18 de mayo From March 25 to May 18
Zurich	Livio Vacchini Exposición de proyectos del arquitecto Livio Vacchini de los años 1989-1992 Exhibition on the work of the architect Livio Vacchini from the years 1989-1992	Architekturfoyer ETH-Hönggerberg CH- 8093 Zürich Telf. 01 377 44 11	Del 15 de enero al 26 de febrero From January 15 to February 26

cartas al director

letters to the Editor

índice de
publicidad
advertising
index

Sobre un no reiterado. Vuelvo a casa por la noche. Se me cae el casco al suelo, se engancha el bolso con la puerta, me duele la muela del juicio, y vuelvo a ver las torres KIO levantándose torcidas; tengo frío y cartas. Abro la que me parece más personal. Lo llamaremos intuición, ya que efectivamente, como personal, es la carta más personal del año. Y con otra carta personal contesto, que mando a esta revista confiando en su integridad y esperando que sea publicada. La carta que recibo es del Director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, en la que lamenta comunicarme que mi candidatura como profesora asociada para dicho centro, no se halle entre las seleccionadas. Pues ya somos dos, yo también lo lamento. ¡Si ya sabía que no iba a haber manera!. De igual modo que hace ahora cuatro años entré también, bajo esta misma figura académica, apoyada por un ilustre catedrático, contrato que no me fue renovado desde el momento en que dicho catedrático abandonó la escuela por razones que hoy comprendo mucho mejor, ya no entro; no tengo padrino y no valgo. Y ante esto nada que hacer, ni recursos legales, ni protestas ni tan siquiera el derecho a la pataleta; únicamente asumir la naturaleza de una institución. Por lo tanto solo quiero contar lo que ha pasado, sin rabia ni amargura, pero sí con una gran impotencia. Hablaba hace poco tiempo en esta revista sobre la marginalidad. Pues debe ser que lo semejante atrae a lo semejante y marginada vuelvo a quedar; quizás mejor. Y esto me ha recordado otras situaciones, conclusiones que he ido sacando desde que entré en contacto con la Escuela de Arquitectura, hace doce años: que es mejor sufrir, que no hay que tener ninguna confianza en uno mismo, que uno no vale nada, y sobre todo, que no hay que destacar ni tampoco casi, hacer arquitectura. El imperio del No, donde lo positivo se ve reemplazado siempre por lo negativo. Siempre a todo un No. Y creo que tienen razón, que tenemos que olvidar el carácter positivo y vital, la tendencia deseable y natural del hombre, que más vale mutilar que hacer germinar. Porque señores, de verdad que me doy cuenta de que No hay que terminar la carrera con nota, ni haber sido becaria de la Academia Española en Roma, ni profesora asociada dedicada, ni tener experiencia profesional, ni haber leído una tesis y ser la doctora más joven de España. No, si ya sabía yo que la respuesta a todo está en este monosílabo. Pues nada, Alicia, que ya con esta son tres las veces que te lo repiten: No entras en la escuela, a ver si por fin te enteras. ¡Que lástima!

Acudí ingenuamente a una entrevista personal de preselección para este puesto, probablemente el detonante de esta carta, en la que se me preguntó por qué tenía tanto empeño en entrar, y desde aquí contesto: para oír de nuevo esa maravillosa palabra, dueña y señora del lugar. No me doy por ofendida tampoco cuando allí se cuestiona si las obras que presento con la documentación son mías, ignorando que en los estudios de arquitectura hay que dibujar con un notario en la espalda, ni cuando el señor director me propone entrar de ayudante, al tener los créditos del doctorado terminados, ni cuando se me reprocha no haber ganado ningún concurso... ¡Ay!, que me hacen sentir entre todos, el Sr. director y demás miembros de la comisión de contratación como la pobre Justine, o el mendigo de palacio, ¡Y yo que creía que respondía a un perfil idóneo para esta plaza !... pues : No.

Sí, srs. de la comisión, yo también lamento su no.

Alicia López-Izquierdo.

On a re-iterated No. I return home for the night. My helmet falls to the floor, my bag catches on the door, my wisdom tooth hurts, and once again I see the twisted KIO towers rearing up; I'm cold and have mail. I open what seems to be the most personal letter. Let's call it intuition, it is the most personal letter of the year, bearing on personnel. So I respond with another personal letter, this one, which I am sending to this journal trusting in its integrity and hoping that it will be published. The letter that I received is from the director of the Escuela Técnica Superior de Arquitectura of Madrid, who is sorry to tell me that my candidature as an associate professor in the school was not amongst those selected. Well, that makes two of us —I'm sorry, too. I already knew that there wasn't going to be a way. Four years ago, under the same academic director, and with the support of some illustrious chairman, I entered into a contract with the school, a contract which, the moment the above chairman left the school for reasons I now understand much better, was not renewed; in the same way, this time I don't get in. I don't have a godfather, so forget it. Nothing to do about this, no legal recourses, no protests, not even the right to get upset and have a fit —only to accept the nature of an institution. So, I only want to tell what happened, without anger or bitterness, although certainly with a copious dose of impotence. A while ago I wrote of marginality in this journal. Well, like attracts like, and here I am marginalized again, perhaps more so. And this recalls other situations, conclusions that I have been reaching ever since, twelve years ago, I entered into contact with the Architectural School: that it is better to suffer, that there is no reason to have any self-confidence, that one is worthless, and above all that one need not excel nor even make architecture, really. The empire of No, in which the positive is always replaced with the negative. Always No, and to everything. And I think that they are right in proposing that we must forget the positive and vital character and the desirable and natural tendency of mankind, that it is better to mutilate than to make grow. Because, ladies and gentlemen, I now truly realize that it is not necessary to finish one's degree with honours, nor have won a scholarship to the Spanish Academy in Rome, nor have been a dedicated associated professor, nor have any professional experience, nor have written a thesis and be the youngest doctorate in Spain. No —yeah, I already knew that the answer to all of the above is in this monosyllable. So forget it, Alicia, this is the third time that they repeat it to you: you will not join the school, let's see if at last you'll realize this. What a pity!

I naively went to a personal pre-selection interview for this post, probably the detonator of this letter, in which I was asked why I had so much determination in joining, and here I answer: in order to hear once more that marvellous word, No. I am not offended when they ask if the works that I present in my portfolio are really mine, ignoring the fact that in architectural studios one has to draw with a notary at your back, nor when the director proposes that I, with my doctorate finished, enter as an assistant, nor when they reproach me for not having won any competition...! Ay, they, the director and the other members of the contracting commission, make me feel like poor Justine, or the palace beggar! And I had thought that I fit the profile for this job!... well: No.

Yes, gentlemen of the commission, I am also sorry about your No.

Alicia López-Izquierdo.

accesorios baño
INDA ESPAÑA
aislantes
BASF
BP CHEMICALS
ISOVER
arquitectura interior
EL PICAPORTE
SISTEMAS TDM
ascensores
THYSSEN
cerramientos
HOESCH
constructoras
COREYDE
estructuras metálicas
ALTOS HORNOS DE VIZCAYA
fachadas
INDUSTRIAS IBERIA
TECHNAL
ferias
CEVISAMA 93
CLIMATIZACION 93
CONSTRUMAT 93
informática
ARKTEC
SIG ESPAÑA
SOFT
TECHVISION
iluminación
MAZDA
mantenimiento de inmuebles
3M
mobiliario urbano
CUBIS-LUDIC
mobiliario de oficina
WILKHAHN
pigmentos inorgánicos
BAYER
puertas y perfiles
DECEUNINCK
KLEIN
sonido
HILO MUSICAL
vidrios
VIDRIOS ARIÑO

ALICANTE - Pintor Aparicio, 38 - (96) 512 40 80

BADAJOS - Avda. Sta. Marina, 11 - (924) 24 07 51

BARCELONA - Rosselló, 21 - (93) 419 19 33

BILBAO - Alameda de Urquijo, 53 - (94) 421 40 89

CASTELLON - Terragona, 5 - (964) 23 70 73

GERONA - Emili Gràhl, 18-20 - (972) 21 52 44

GRANADA - Avda. Madrid, 21 - (958) 20 02 50

LA CORUÑA - Alfredo Vicens, 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 - Carriló, 7 - (93) 872 11 55

MURCIA - Plaza Roma, 6 - (968) 21 62 04

OVIEDO - Asturias, 25 - (985) 23 77 23

P. DE MALLORCA - Piscal Ribot, 18 - (971) 45 46 16

PAMPLONA - Benjamín de Tudela, 44 - (948) 17 00 52

REUS - Avda. Dr. Vilaseca, 15 - (977) 32 17 33

SAN SEBASTIAN - Boulevard, 12 - (943) 42 15 70

SANTANDER - Sta. Lucía, 2 - (942) 36 43 30

SGO DE COMPOSTELA - Rúa das Hortas, 4 - (981) 56 63 91

SEVILLA - Virgen del Valle, 71 - (954) 27 13 72

VALENCIA - Cirilo Amorós, 5 - (96) 351 76 01

VALLADOLID - Don Sánchez, 8 - (983) 29 44 12

VIGO - Progreso, 10 - (986) 43 83 78

ZARAGOZA - San Vicente Martí, 23 - (976) 22 65 43



KLEIS

APRITI / PHILIPPE STARCK





Deceuninck, Libertad Creadora

DECEUNINCK. Puertas y ventanas de alta tecnología para todos los estilos de construcción y renovación. Sin limitaciones. Inalterables al paso del tiempo, los perfiles de carpintería y decoración en P.V.C. DECEUNINCK, se adaptan perfectamente a su nivel de exigencia profesional y creativa.

Envíenos el cupón adjunto y compruébelo: recibirá gratuitamente un amplio dossier de información técnica.

Solicite su información gratuita mediante este cupón.

Nombre y Apellidos: _____

Profesión: _____

Calle: _____ N°: _____

Población: _____ Provincia: _____

Código Postal: _____ Teléfono: _____

Sírvase rellenar este cupón en mayúsculas y enviarla a Deceuninck Ibérica,
Avda. de la Industria 25, Polígono Industrial de Coslada, 28820 Coslada-Madrid

ARQUITECTURA



deceuninck®

Por ser buenos, nos han dado el certificado AENOR.

Nuestro Centro de Producción de Azuqueca de Henares ha obtenido el Certificado de Registro de Empresa **R** de AENOR. Este certificado tiene por objeto identificar la conformidad del sistema de aseguramiento de la calidad de un centro productivo, respecto al contenido de la norma UNE 66.902 (ISO 9002).



AENOR (Asociación Española de Normalización y Certificación) ha creado el uso de distintivos de calidad con el fin de que el usuario conozca el nivel del sistema de aseguramiento de la calidad en que se encuentra un centro de producción. Para todas las personas que trabajamos en la División de Aislamiento, es un orgullo poder decir que los productos Isover y Roclaine están fabricados en nuestro Centro de Producción de Azuqueca de Henares, que posee el Certificado de Registro de Empresa **R** de AENOR.



Lana de Roca



1992 AÑO EUROPEO DE LA SEGURIDAD, LA HIGIENE Y LA SALUD EN EL LUGAR DE TRABAJO



CRISTALERIA ESPAÑOLA, S.A.



Lana de vidrio

La Naturaleza, uno de nuestros diseñadores.



Dos son las fórmulas para buscar el éxito empresarial.

Una es fácil de conseguir. Engancharse al carro de la moda y dejar que nos guíe. Éxito rápido pero efímero. La moda pronto se pasa de moda.

Otra, más difícil, es apostar por algo duradero: productos de uso práctico y disfrute estético, a largo plazo. Ello exige una gran firmeza y decisión para valorar aspectos, menos vistosos, como credibilidad, coherencia, veracidad y utilidad, frente al fútil pero muy atrayente canto de sirena de la moda.

Esta ha sido nuestra finalidad desde nuestros comienzos, ya que fabricar objetos, como sillas y mesas, con los que el ser humano pasa gran parte de su vida, implica un serio compromiso.

En los últimos tiempos ha surgido, sin embargo, una nueva responsabilidad: la ecológica. Responsabilidad que nosotros hemos asumido a todos los niveles, aunque ello nos haya supuesto hacer grandes cambios en nuestra organización.

Como la creación del área de Innovación y Ecología, cuyo cometido es definir, desde la perspectiva de esta nueva inquietud, cada nuevo proyecto a poner en marcha.

En nuestro propio hábitat, donde, a

todos los niveles, se está aplicando una filosofía en la que el binomio estética/ecología funciona sin menoscabo de la productividad.

Y en el diseño de nuestros productos y su proceso de fabricación. Ahora: diseño y producción con criterios ecológicos, tomados de la naturaleza.

Porque la naturaleza es sabia. En ella el equilibrio es total. Los ciclos vitales son

cerrados. Todo lo que nace vuelve a ella. Por ello diseñar pensando en el final del ciclo vital del objeto que se diseña no es más que copiar a la naturaleza. Y ese ha sido nuestro punto de partida al concebir PICTO. Una silla de trabajo, no sólo más activa que ninguna, sino en la que, además, el número de sus piezas se ha redu-

cido en un 75% respecto a sus homólogas tradicionales, lo que conlleva un ahorro energético, y en la que cada una de sus piezas está clasificada y etiquetada para que su reciclado sea ordenado y sencillo.

Definir una nueva relación entre economía y ecología no ha sido sencillo, pero creemos que es no sólo una responsabilidad sino garantía de supervivencia.

Si desea conocer más sobre nosotros y nuestros productos, llámenos, le estamos esperando:

91-563 69 89.

Wilkhahn



Picto: Responde a lo mucho que hemos movido y seguiremos moviendo.



Empresas nacionales
e internacionales.
Miles de profesionales.
Lo último en tecnología.



Barcelona, del 29 de marzo al 3 de abril

CONSTRUMAT 93

Salón Internacional de la Construcción

El Salón de la Construcción más
importante de una de las áreas
de mayor expansión:
El Area Mediterránea.



CONTRAPUNTO

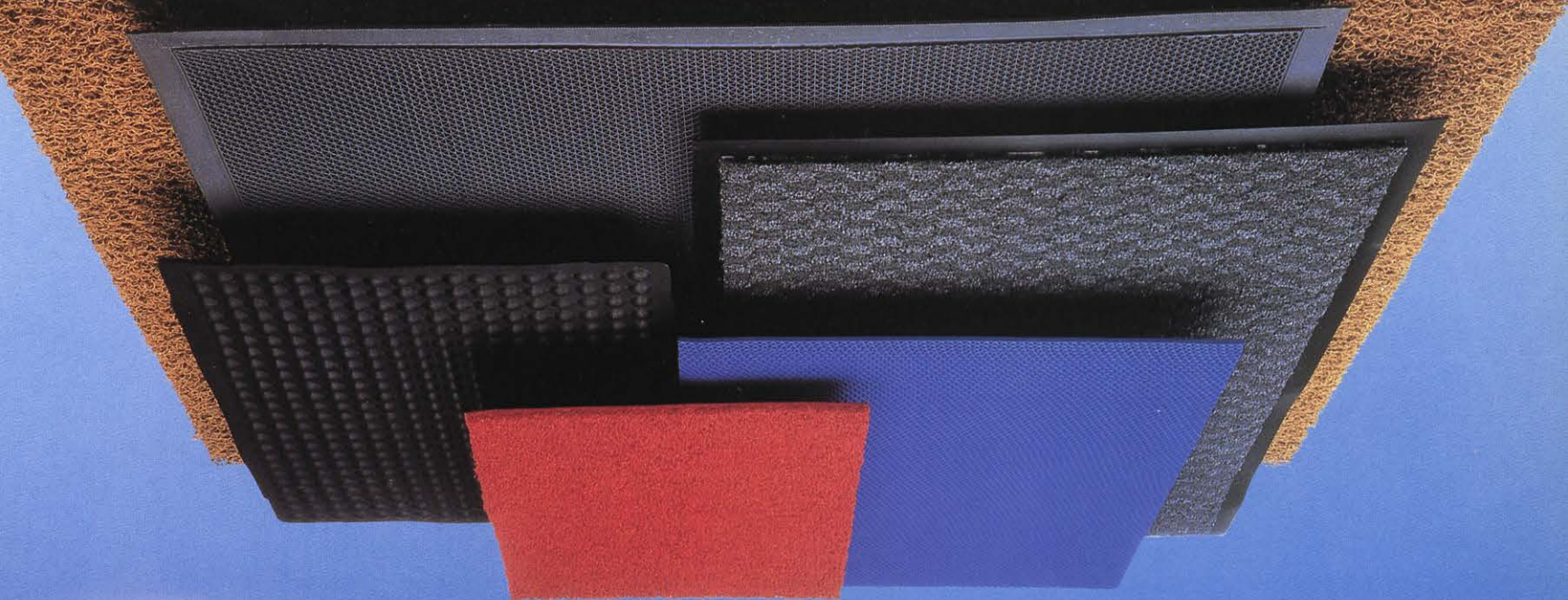


Generalitat de Catalunya
Departament
d'Indústria i Energia



ICEX
Instituto Español
de Comercio Exterior

IBERIA
LINEAS AEREAS DE ESPAÑA



Gama de alfombrillas 3M.

A VECES, PENSAR CON LOS PIES ES LO MAS INTELIGENTE

Cuando se trata de crear una buena alfombrilla, lo más inteligente es pensar con los pies. Al fin y al cabo, son éstos los que pueden llevar la suciedad o producir desgastes en aquellas zonas de su edificio o local con gran tráfico de personas. Y son también los que pueden resbalar o sufrir contagios en zonas para andar descalzos. Por eso 3M ha desarrollado una gama de alfombrillas que responde a cualquier necesidad con resultados siempre excepcionales.

ALFOMBRILLAS "NOMAD".
Vinilo en forma de bucles en espiral. Arranca y retiene la suciedad.

ANTIFATIGA "SOFT-STAND".
Caucho en forma de burbujas rellenas de glicerina.

Produce una agradable sensación de comodidad y descanso.

ANTIFATIGA "SAFE-TIGUE".
Vinilo flexible y trama abierta. Proporciona gran comodidad y descanso de pies y piernas, complementado por un efecto antideslizante.

ANTIDESLIZANTE "SAFETY-WALK".

Recubrimiento autoadhesivo con superficie rugosa. Resiste al desgaste y evita deslizamientos peligrosos.

ALFOMBRILLA "ANTIDESLIZANTE".

Superficie dura y ondulada recubierta de pequeñas partículas minerales. Antideslizante incluso empapada en agua y grasa.

ALFOMBRILLAS "ENTRAP".

Vinilo en trama abierta. El complemento de "NOMAD" en fosos de entrada y zonas para tráfico con pies descalzos o carros.

ALFOMBRILLAS "ENHANCE".

Fibras plásticas en 2 grosores. 2 acciones complementarias. La solución ideal contra la entrada de humedad a interiores de edificios.

LAMINAS AUTOADHESIVAS "SOLE-MAT".

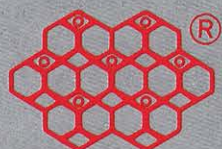
Para salas donde la limpieza es un punto crítico. El polvo quedará retenido por el adhesivo de las láminas.

Si desea recibir más información sobre nuestra gama de alfombrillas diríjase a:

Departamento Mantenimiento de Inmuebles
3M España, S. A.
Telémaco, 47-53. 28027 Madrid.
Tel.: (91) 321 60 00. Télex: 27499. Fax: (91) 321 60 02.

Innovamos pensando en usted.

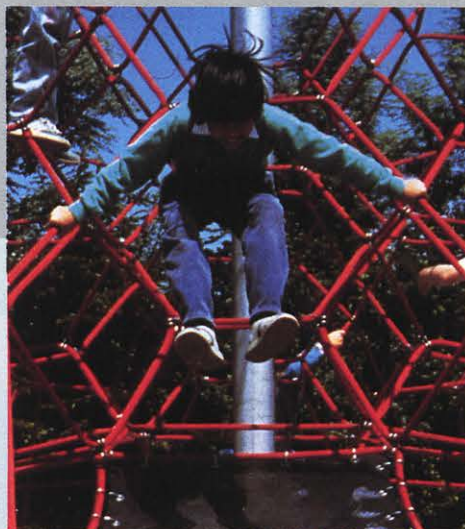
3M



COROCORD®

**Diseño,
valor lúdico,
calidad
y seguridad**





KOMPAN CUBIS LUDIC/JOC,S.A.

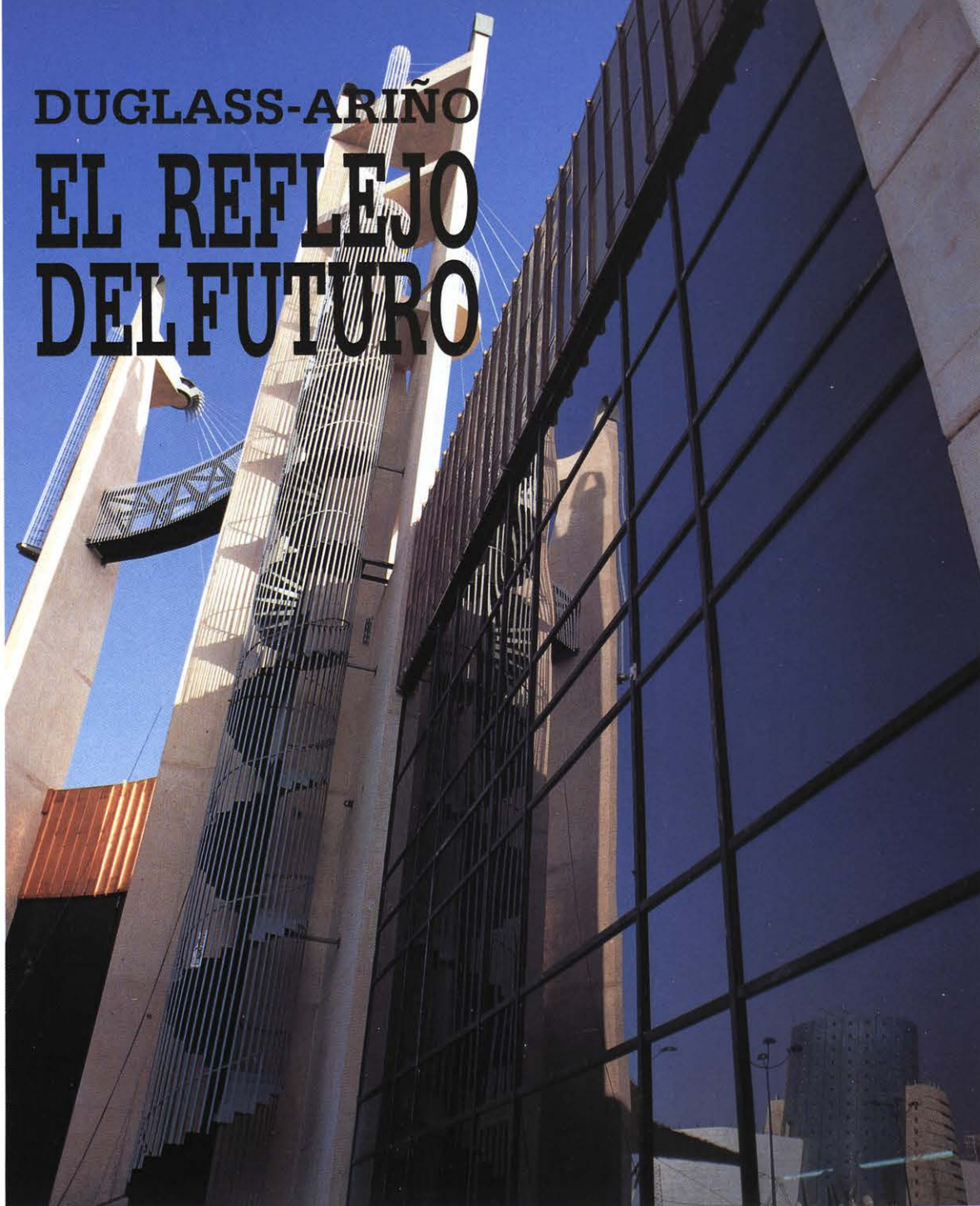
C/Montseny, s/n. Nave 12

Tel. (93) 752 28 39 - Fax 752 10 31

08338 PREMIA DE DALT

DUGLASS-ARIÑO EL REFLEJO DEL FUTURO

RASGO



PABELLON DE CRUZ CAMPO

Se 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.

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)



LAS GRANDES IDEAS NUNCA VIENEN SOLAS

Primero llegó la Eureka E-27, la lámpara ahorradora de energía que **consume la quinta parte** que la bombilla tradicional y **dura ocho veces más**. Ahora Mazda lanza la nueva Eureka con casquillo E-14, para llevar el ahorro a todo tipo de aplicaciones, pudiendo sustituir a las

incandescentes tipo flama y esférica. Otra idea Mazda pensando en su recibo de luz.

**LAMPARAS DE AHORRO ENERGETICO
DESDE 1.550 PTAS.***



* Precio promedio estimado de una lámpara FEE Clara 18 W.



**Dura ocho veces
más y consume
5 veces menos**

MAZDA
ILUMINACION

3 / 7 - 03 - 1993 • MADRID

UN NUEVO CLIMA PARA EUROPA



CLIMATIZACION'93

SALON INTERNACIONAL DE AIRE ACONDICIONADO,
VENTILACION, REFRIGERACION Y CALEFACCION

S E C T O R E S

- AIRE ACONDICIONADO
- AISLAMIENTO
- CALEFACCION Y AGUA CALIENTE SANITARIA

- EQUIPOS DE BOMBEO
- REFRIGERACION Y FRIO INDUSTRIAL
- REGULACION, CONTROL Y GESTION TECNICA CENTRALIZADA

- TUBERIA Y VALVULERIA
- VENTILACION
- ASOCIACIONES Y ORGANISMOS
- PRENSA TECNICA

PROMUEVE

AFEC

asociación de fabricantes
de equipos de climatización

PARQUE FERIAI JUAN CARLOS I.
Apdo. de Correos 67067 - 28067 Madrid.
Tel.: (91) 722 50 00. Telex 44025 - 41674 IFEMA-E.
Fax: (91) 722 57 90. España.



IFEMA
Feria de Madrid

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

Sistemas **hiberlux -2000**



Lucernarios y Fachadas

vidrio estructural



CONSTRUCCIONES METALICAS

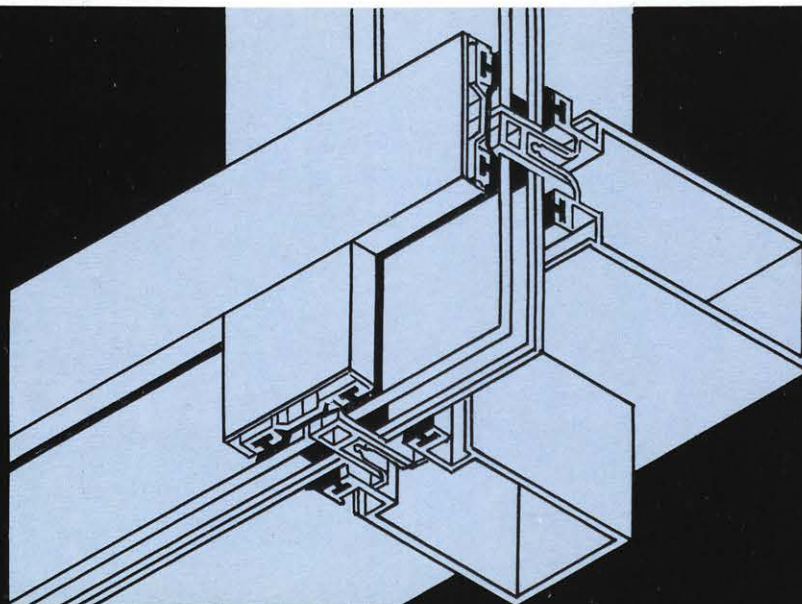
industrias iberia, s.a.

Fábrica y Oficinas:

Políg. Industrial «PROCOINSA». C/ Hierro, 20

Torrejón de Ardoz (Madrid)

Tel. 675 12 07 • Fax: 656 50 97



¿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.

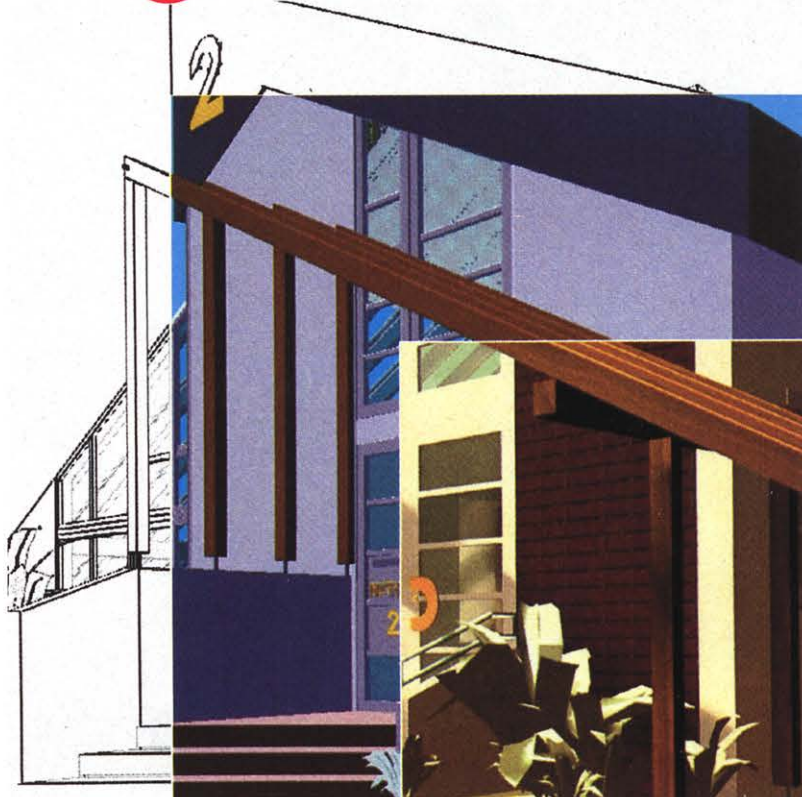
Además, cuenta con admirables opciones de animación.

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.



NUNCA NADIE HA LLEGADO TAN ALTO

Hotel de Les Arts, Villa Olímpica, Barcelona

El Hotel de Les Arts eleva a lo más alto conceptos como lujo, confort y progreso al incorporar el diseño y la tecnología Thyssen Boetticher en los ascensores y escaleras mecánicas del edificio más alto de España: Les Arts.


Thyssen Boetticher
GRUPO THYSSEN INDUSTRIE

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



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



Valencia (España) 2 - 6 Marzo

CEVISAMA'93

11º Salón Internacional de Cerámica, Vidrio, Piedras Naturales, Recubrimientos para la Construcción, Saneamiento, Grifería, Materias Primas y Maquinaria.

METODO & ASOCIADOS



Apartado 476
46080 VALENCIA
Telégrafo FERIA
Teléfono 386 11 00
Télex 62435 FERIAE
Telefax 363 61 11

EXCO
Salón Tecnológico
de la Construcción

Concurso Internacional
de Diseño Industrial e
Innovación Tecnológica





Altos Hornos de Vizcaya, S.A.

LIDER EN LA CONSTRUCCION DE CERRAMIENTOS METALICOS

PYC entrega a diario, edificios contruidos con las máximas cotas de
CONFORT - Aislamiento térmico y acústico e iluminación ideales.

ESTETICA - Edificios de línea y colorido atractivos.

SEGURIDAD - Sistemas contra incendios.

RENTABILIDAD - Soluciones constructivas con óptimo índice costo-calidad.



HIPER EROSKI DE IRUÑA. Pabellón construido sobre chapa
prepintada BANDACOLOR. 25.000 m² de cubierta
impermeabilizada tipo Deck y fachadas panel SUPERPLANO.

Perfilado y Construcción **PYC**

Luchana, 6, 3.º dcha. - 48008 BILBAO
Teléfono 416 67 88 - Telefax 416 63 51

Delegaciones en Madrid, Barcelona, Valencia, Zaragoza, Bilbao, Vigo, Sevilla, Lesaca (Navarra)

TRESPA



Las placas Trespa G2 se diferencian de los demás cerramientos de fachadas, por su estética, tecnología, repercusión medioambiental y economía.

Un ejemplo:

La diferencia tecnológica

Calidad continua

Las placas Trespa G2 para fachadas son placas compactas a base de resinas sintéticas termoendurecibles, homogéneamente reforzadas con fibras de celulosa y superficies con la pigmentación de color integrada al material de la placa. Con tecnología avanzada protegida mundialmente por patente,

Trespa se distancia de los procesos de fabricación convencionales a base de capas de papel y resinas de melamina, evitando así problemas de solidez de color, medio ambiente, etc. Continuos controles de laboratorios independientes externos, garantizan que cada placa Trespa G2 cumple un nivel de calidad muy alto.

Certificados

La calidad se ha puesto de manifiesto en gran número de certificados, como por ejemplo el certificado KOMO (NL), BBA Agreement Certificate (GB), Zulassung (D) y DIT Torroja (E). No sólo para las placas Trespa G2, sino también para los sistemas de fijación standar aconsejados.



La arquitectura diferente

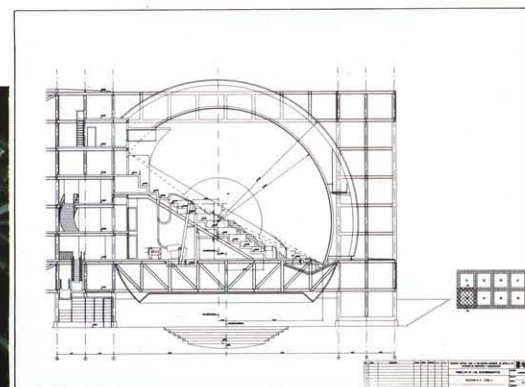


Hoechst Ibérica, S.A.
Travessera de Gràcia, 47-49
08021 Barcelona
Tel. (93) 419 81 11

Hoechst 

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 desplegadas 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

SOFT

Santísima Trinidad 32, 5º
28010 MADRID
Tel. 34-1- 448 35 40
Fax 34-1- 448 40 50

Vía Augusta 4, 4º
08006 BARCELONA
Tel. 34-3- 218 19 20
Fax 34-3- 218 59 31



software
original
firmado

TÉCNICA DISEÑO

MODULARIDAD

ESPACIOS TDM

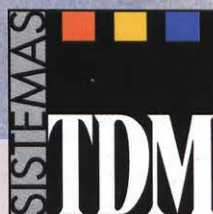


I+D: TOMAS DIAZ MAGRO

TDM : espacios lógicos integrados a través de elementos compatibles.

Suelos, techos, tabiques, puertas, armarios... piezas de un sofisticado engranaje: funcionalidad y diseño.

Técnicas de vanguardia, un *know how* fruto de la experiencia. Diseño, fabricación, instalación, mantenimiento y remodelación de espacios arquitectónicos. Soluciones integrales adecuadas a cada presupuesto.



PROGRESION

ESPACIOS LOGICOS INTEGRADOS

SISTEMAS TDM, S.A.

Santa Brígida, 51

Telf. 638 87 11

Fax. 639 07 17

28220 Majadahonda
(Madrid)

Ribera, 14

Telf. 315 42 06

Fax. 315 40 08

08003 Barcelona

El dominio del sonido.

SERVICIOS DE TELEDISTRIBUCIÓN, S.A.
GRUPO TELEFÓNICA

ST *Megafonía*

*Ponga a la mejor imagen de su empresa,
el mejor sonido.*

*S. T. Megafonía cuenta con la más
avanzada técnica de aparatos de
megafonía para: Salas de conferencias,
fábricas, despachos, grandes almacenes,
aeropuertos, estaciones, estadios,
polideportivos, etc...*

**S.T. MEGAFONIA,
TODO UN MUNDO DE SONIDO.**

Para más información, comuníquese con el teléfono:

SERVICIOS DE TELEDISTRIBUCIÓN, S.A.
GRUPO TELEFÓNICA

ST *Megafonía* **900 156789** (llamada gratuita)

HVMC LR, D Arquitectos - 12.000 m2 de oficinas - París

ARC+ es un poderoso programa de diseño asistido por ordenador para Arquitectura, Interiorismo y Construcción sobre PC, UNIX y MACINTOSH. Unico

ARC+ ma de para que integra la potencia de las versiones únicas de modulo,

ARC+ le permite concebir pasando instantáneamente de las vistas ortogonales a cualquier perspectiva. El diseño en el espacio, fundamento de ARC+, libera su imaginación para la creación, eliminando los trabajos rutinarios de la ejecución tradicional... La potencia del 2D de ARC+ le coloca en el primer puesto de las herramientas de producción de planos de ejecución. Permite cubrir con facilidad todas las etapas de un proyecto desde los primeros croquis a los planos definitivos sin ninguna restricción de forma ni de tamaño. Fácil de usar y rápido de aprender, ARC+ ofrece un acercamiento intuitivo y creativo al proyecto. ARC+ se adapta a cualquier exigencia de producción de planos de ejecución complejos. ARC+ produce perspectivas interiores o exteriores con líneas vistas o con eliminación de líneas

S MAYORISTA ZONA CENTRO
re DEMO ARQUITECTURA
la C/ San Alberto, 1 - 4º
al 20013 MADRID
p T. (91) 523.34.65
p in

diferentes: zoom, panorámica, rotación alrededor, axonometría, perspectiva.



España

Sociedad de Informática Gráfica

José Picón, 9 - Bajo - Tel. (91) 361 55 54 - Tel y Fax (91) 725 78 61 - 28028 MADRID

NO HAY COLOR



En Aislamiento Acústico a ruidos de impacto, no hay más color que el Azul de PLASTIROLL IS.

No hay color porque con sólo 5 mm de espesor (*), la lámina azul Plastiroll IS proporciona un efectivo aislamiento acústico a los ruidos de impacto en edificaciones y viviendas.

Plastiroll IS es una espuma de polietileno químicamente reticulado con estructura celular cerrada, por lo que además de ser un aislamiento eficaz, es una membrana impermeable, con una excelente resistencia química, buen coeficiente de aislamiento térmico y baja deformación remanente bajo carga.

Además de sus inmejorables propiedades mecánicas, la lámina Azul Plastiroll IS no es afectada por el ataque de microorganismos y roedores, y es fácil de cortar y manejar, asegurando una instalación cómoda, limpia y rápida.

Como puede ver, frente a Plastiroll IS, no hay color.

(*) También disponible en 3 mm y 10 mm.
Sólo encontrará Plastiroll en distribuidores autorizados.
No contiene CFC'S.



PLASTIROLL
BP CHEMICALS

Para mayor información rellene este cupón y envíelo a BP Chemicals Foams Business, S.A. Antigua Ctra. Madrid-Barcelona, km. 32,100
Avda. Avila, s/n. - 28804 Alcalá de Henares (Madrid) ESPAÑA
Oficina de Ventas: Tels. (1) 885 55 00* Télex 23828. Telefax 885 55 02

Nombre y Apellidos _____

Empresa _____

Dirección _____

Nº _____

Población _____

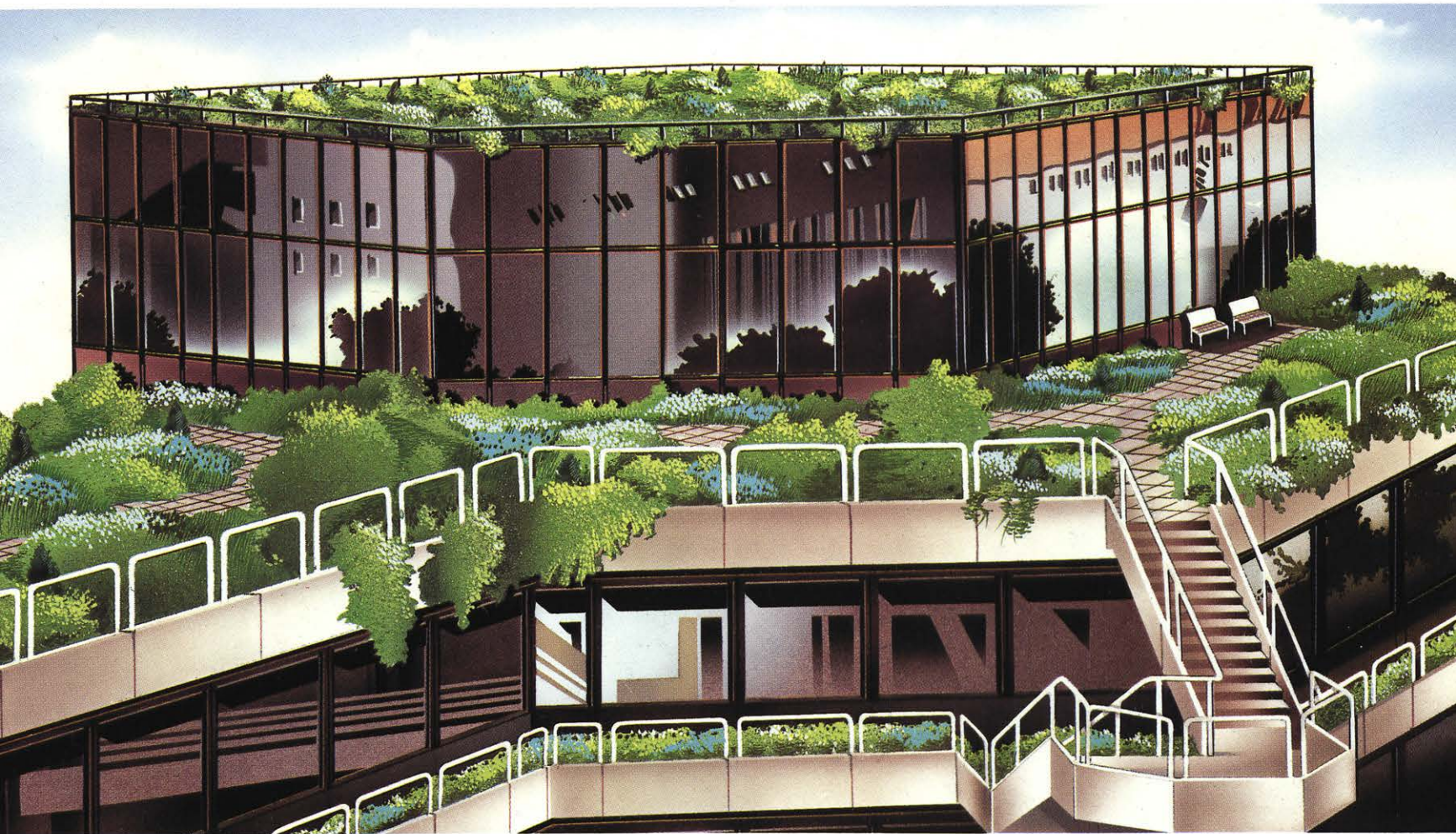
Código Postal _____

Provincia _____

Teléfono _____

Styrodur®

El material aislante para cubiertas ajardinadas.



Styrodur es el aislamiento térmico ideal para las cubiertas invertidas ajardinadas. Styrodur es resistente a la compresión, no absorbe agua, es inalterable a las raíces, de larga duración y, por ello, ofrece una protección térmica permanente. Estas propiedades singulares posibilitan el sistema de la cubierta invertida. Styrodur se coloca sobre la lámina de impermeabilización, con lo que se la protege de los daños mecánicos y de las fuertes influencias térmicas.

Styrodur trae un poco de naturaleza a la azotea. Las cubiertas ajardinadas mejoran el clima en los edi-

cios y el micro-clima en el entorno edificado. Por ello, Styrodur es el aislante térmico ideal para las cubiertas ajardinadas, que ofrece seguridad al instalador y ventajas a los edificios.

Styrodur®

Verde.

Y de BASF.

Distribuidor en España:

A I S L A M I E N T O S

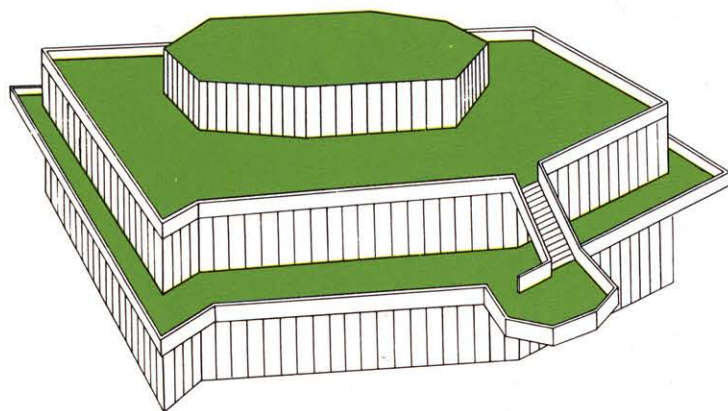


WANNER Y VINYAS, S.A.

Oficinas: C/ Josep Tarradellas, 123
Tel. (93) 405 36 36 - Fax (93) 410 62 64
Télex 51761 JVCO E - 08029 Barcelona

Delegaciones: Madrid, Asturias, Guipúzcoa,
Sevilla, Tarragona, Valencia, Zaragoza.

® Marca registrada de BASF



C.a.-A.
WANNER Y VINYAS, S.A. Ruego me faciliten más información sobre Styrodur

Nombre: _____

Dirección: _____

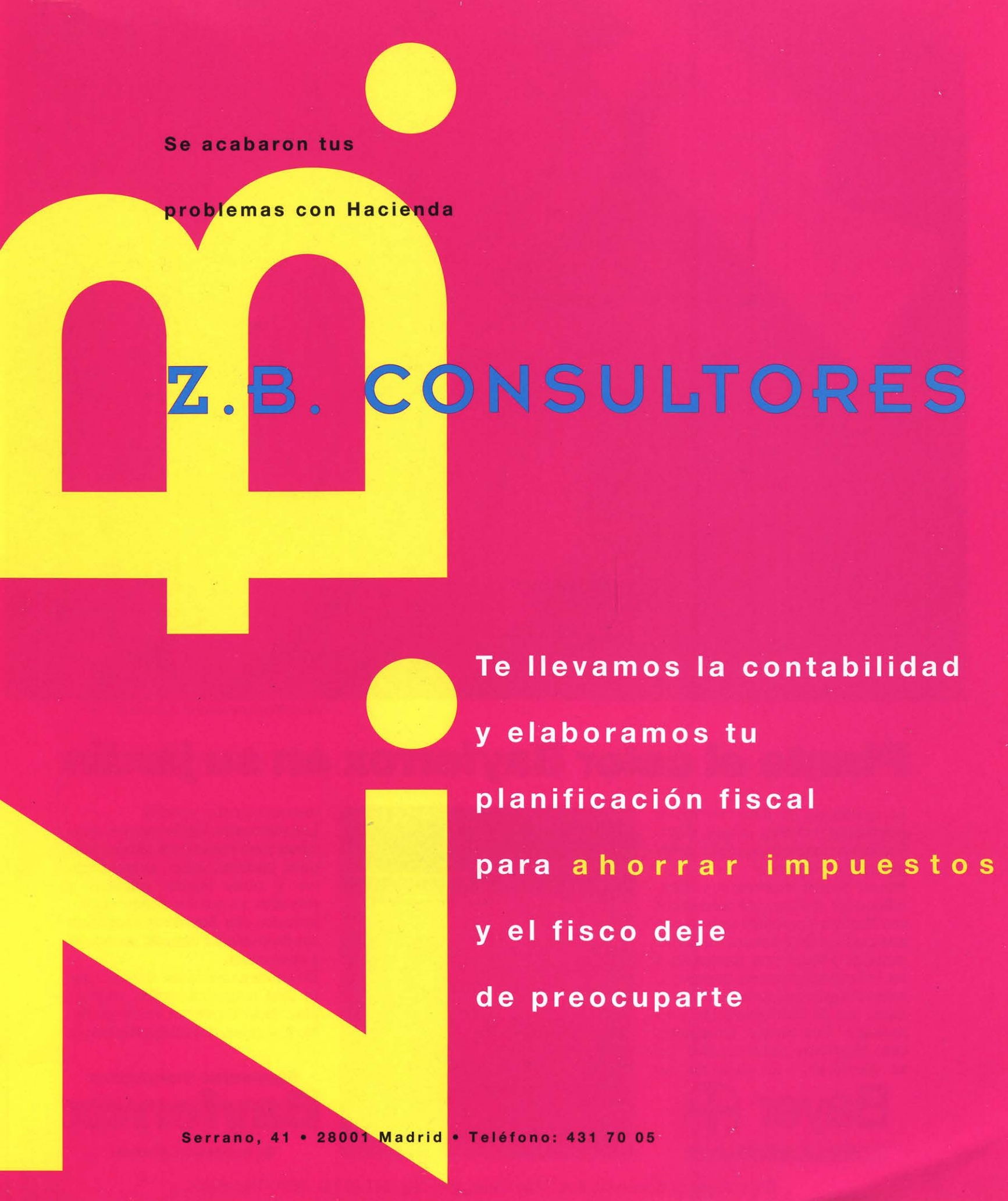
Población: _____

IH003/62

BASF

Galería del **P** *ROGRESO*

Diciembre: Colectiva de Collage
Enero y Febrero: Ana Juan (Obra Gráfica)
Marzo: Artistas Cubanos Contemporáneos



Se acabaron tus

problemas con Hacienda

Z.B. CONSULTORES

Te llevamos la contabilidad
y elaboramos tu

planificación fiscal

para **ahorrar impuestos**

y el fisco deje

de preocuparte



ADOQUINES FABRICADOS POR: VANGUARD HORMIGÓN MOLDEADO, S.A.

Plante el color Bayferrox en su jardín

La tecnología de Bayer ha hecho posible que, también en casa, el gris hormigón cambie con el color de los pigmentos Bayferrox®.

Por su belleza, resistencia y durabilidad los pavimentos coloreados con Bayferrox permiten disfrutar de una casa a todo color con todas las ventajas: Porque son resistentes a las inclemencias meteorológicas, y, como los grises adoquines tradicionales, son de fácil colocación y no resbalan. Los nuevos adoquines, con Bayferrox incorporado, no se decoloran y no requieren un



mantenimiento especial.

Los pigmentos Bayferrox son excelentes para embellecer plazas, parques, jardines, calles, aparcamientos y otros lugares públicos y privados, ya que los adoquines coloreados con Bayferrox conservan sus propiedades básicas: economía y resistencia.

De ahora en adelante, si quiere que su casa tenga más color, empiece plantando Bayferrox en su jardín. No hay color, si no tiene Bayferrox.

Bayer



**Pigmentos inorgánicos
Bayferrox**

El color a lo grande

Bayer Hispania Comercial, S.A. - Pau Claris, 196 - Tel. 217 40 12 - 08037 Barcelona.



まじこ
し

魚目

まじこ