

ESPRESIONISMO E NUOVA OGGETTIVITÀ

La Nuova Architettura Europea degli Anni Venti

AA.VV. Ed. Electa, Milán, 1994

El libro que presento es el catálogo de la exposición del mismo título organizada por la Trienal de Milán (5.XI/11.XII.94). En él son analizados dos aspectos centrales de la cultura arquitectónica europea en los primeros decenios de este siglo: el "Expresionismo" —movimiento que oficialmente duró pocos años, aproximadamente desde 1914 hasta 1922, y cuyos protagonistas creían en la posibilidad de un futuro ideal, en donde la arquitectura fuese un instrumento importante para la construcción de ese mundo utópico al que aspiraban— y la "neue Sachlichkeit", la Nueva Arquitectura que se delineó a principios de los años Veinte y que durante casi una década constituyó el hilo conductor del debate establecido entre los arquitectos alemanes de vanguardia, para intentar dar una respuesta práctica y funcional, más que artística y formal, a los problemas de la edificación y de la ciudad moderna. Dos temas que han sido ya motivo de varias exposiciones y de numerosos libros, generalmente tratados por separado como dos tendencias diferentes, ligadas por una mera relación de sucesión temporal. En este caso, sin embargo, se presentan como dos vicisitudes de la modernidad, unidas por una relación de continuidad y de concatenación causal, que tratan de resolver un mismo problema: la urgencia social por contribuir a la creación de una nueva vida, por ocuparse de la ciudad jardín, de las viviendas para los trabajadores, de la racionalización constructiva, pero al mismo tiempo sin renunciar a la utopía o a la vertiente romántica de la arquitectura.

La estructura de la exposición, organizada en cuatro secciones, se mantiene en el catálogo con un capítulo dedicado a cada una de ellas: "Motivi espressionisti in architettura" (Temas expresionistas en arquitectura); "Metropolis" (Metrópolis); "Sole, luce, aria: l'architettura moderna come riforma e come terapia"

(Sol, luz, aire: la arquitectura moderna como reforma y terapia); y por último "I quartieri-modello della Nuova Architettura europea" (Los barrios modelo de la Nueva Arquitectura europea). Cada uno de éstos está constituido, a su vez, por varios e interesantes ensayos de estudios que analizan temas distintos, acompañados de la reproducción de un amplio y rico aparato iconográfico compuesto por croquis, dibujos de plantas, alzados, perspectivas en blanco y negro o color, fotografías de maquetas y de construcciones realizadas.

En el primer capítulo, "Motivi espressionisti in architettura", junto al escaso número de edificios construidos por el movimiento expresionista —el Glashaus de Taut presentado en 1914 a la exposición de Werkbund en Colonia, el Großes Schauspielhaus de Poelzig completado en 1919 en Berlín, los proyectos de Gropius y Meyer de 1920-21 para Haus Sommerfeld en Lichtenfelde, y el Einsteinurm de Mendelsohn completado también en 1921 en Potsdam— aparecen reproducidas las acuarelas de Scharoun, los dibujos de pintores-arquitectos como Finsterlin y Hablick, las fantásticas arquitecturas de los hermanos Luckhard, y los espectaculares proyectos de Bartning, los cuales sirven para ilustrar tres diferentes ensayos. Wolfgang Pehnt traza una interesante genealogía de las formas expresionistas, insistiendo en la influencia decisiva que tuvo el contexto filosófico en esta generación de arquitectos. Y lo hace a través de dos temas que apasionaron a los expresionistas, aparentemente contradictorios pero que, como señala el autor, se encuentran ya contemporáneamente en una serie de monumentos colosales que surgieron en Alemania en el período comprendido entre la guerra francoalemana de 1870-71 y la Primera Guerra Mundial. Estos dos elementos son: por una lado la "caverna", que representa la profun-

dad, lo misterioso, el descenso a un mundo interior, tema de interés arquitectónico en los años de finales del siglo pasado y principios de éste, aunque abandonado posteriormente; y por otro, la "torre", contrariamente sinónima de dinamismo, de desarrollo vertical, de altura, que más tarde evolucionaría en el rascacielos, si bien la arquitectura moderna concebiría la idea de torre de una forma radicalmente diferente a como lo hicieron los expresionistas.

En otro ensayo, Regine Prange busca sin embargo las raíces del expresionismo en la catedral gótica, entendida como preludio de la arquitectura de cristal, y en un edificio de Joseph Paxton, el Crystal Palace de Londres (1851), considerado un antecedente de la "cultura del cristal"; una cultura proclamada con gran fervor por Paul Scheebart en sus artículos, un importante estímulo para los arquitectos expresionistas, y particularmente en su libro *Glasararchitektur* de 1914, dedicado, a Bruno Taut y constituido por 11 breves declaraciones en las que describe las propiedades físicas del cristal y sus ventajas como material constructivo, si bien, en realidad, la finalidad del libro era más moral que técnica, al proclamar una arquitectura de cristal, capaz de encauzar el camino hacia la creación de un mundo ideal, sin jerarquías. Prange analiza el decisivo papel de este material en la lucha contra el historicismo y en la búsqueda de nuevas formas, poniendo de relieve su valor como "forma pura" capaz de reemplazar al ornamento arquitectónico, con su rica y variada simbología, hasta la evolución que sufrió con la llegada del funcionalismo y de la nueva arquitectura.

La escasez de obras expresionistas construidas está compensada con creces en el campo de la teoría arquitectónica y de la fantasía, y quizás sea la cualidad visionaria, la mayor herencia de esta arquitectura, considerada por Simone Hain, en el artículo conclusivo de este capítulo, con un acento especial por la relación que mantuvo la cultura alemana con la arquitectura de otros países del este, resaltando la admiración con la que miraba a Praga, Brno, Cracovia, Poznan, Zagreb, cuya contribución muchas veces se olvida, concentrados como estamos

generalmente en las vicisitudes del mundo occidental.

La ciudad contemporánea y el desarrollo urbano de Berlín en las primeras décadas de este siglo, con los proyectos realizados para su centro en los años Veinte, son los protagonistas del segundo capítulo, "Metropolis". En particular, Vittorio Magnano Lampugnani presenta los primeros estudios que se hicieron para un tipo arquitectónico nuevo en esta ciudad, el de rascacielos. El potencial estético y simbólico del edificio desarrollado en altura, los aspectos técnicos y funcionales, además de su influencia en la ciudad suscitaron efectivamente un gran interés entre los arquitectos de la época que, gracias a los numerosos concursos que se convocaron entre los años 1921 y 1929, tuvieron la oportunidad de plantear todas las posibilidades urbanísticas y arquitectónicas que ofrecía, dando soluciones diversas e independientes de los modelos americanos y creando las bases de una propia y autónoma tradición. Recordemos por ejemplo el de la Friedrichstrasse (1921), al que se presentaron proyectos conocidos como la construcción tardoexpresionista con tres fachadas de Poelzig, la gigantesca figura organicista de Häring, la compleja y articulada "Catedral del consumo" de Scharoun y el volumen puro y cristalino con unas cortantes aristas de Mies van der Rohe.

Contemporáneamente, los concursos para la reorganización de tres plazas todas de Berlín — la Alexanderplatz (1928-29), la Potsdamer y Leipziger Platz (1929), y la ampliación del Reichstag con la proyectación del Platz der Republik (1927-30) —, fueron la ocasión que tuvieron los arquitectos para plantearse otra cuestión más general: el problema formal de una plaza en una metrópoli. La mayoría de ellos coincidía en que la arquitectura debía tener formas claras, creían en la importancia del color y de la luz diurna y nocturna, e insistían en la necesidad de encontrar una solución que no fuese sólo arquitectónica, sino también capaz de dirigir ordenadamente el tráfico. En el caso de la Alexanderplatz, el proyecto de Mies van der Rohe supuso una excepción en este sentido, pues fue el único que intentó organizar la plaza sólo basándose en puntos de vista archi-



tectónicos, por lo que a cambio, como sabemos, obtuvo el último puesto en la clasificación del concurso.

Por otro lado, en un curioso artículo, Werner Oechslin estudia un aspecto específico: la importancia que tuvieron la luz y la electricidad en la arquitectura de finales de los años Veinte. Un tema particular, excluido totalmente de los textos de teoría arquitectónica, quizá por la dificultad de descripción y de definición de la luz, pero que el autor retiene, debería ser un capítulo de la historia cultural de la arquitectura moderna, por el interés del debate que se estableció en aquellos años sobre los conceptos de "luz de la arquitectura" y "arquitectura de la luz". Se trataba de un problema del empleo de la luz, no tanto funcional cuanto formal y no tanto técnico cuanto artístico. Oechslin hace un recorrido sobre cómo los principales protagonistas concibieron la relación entre los edificios y la electricidad, conscientes de que podía ser un elemento relevante para sus objetivos estéticos, como lo demuestran las bellas fotografías nocturnas de las fachadas modernas, con la luminosa arquitectura comercial de los grandes almacenes, cafeterías, teatros y cines, publicadas en las revistas de la época y reproducidas en el catálogo.

"Sole, luce, aria: l'architettura moderna come terapia" está dedicado al tema de la vivienda moderna. Los dibujos de las atractivas villas de Mies van der Rohe o de los hermanos Luckhard y las fotografías de los tranquilos barrios residenciales construidos durante los años Veinte en Berlín, Francfurt y Magdeburgo adornan los ensayos de Fritz Neumeyer y Alan Colquhoun. El primero analiza un aspecto que interesó en aquellos años: la actitud de la arquitectura moderna frente a la cultura del cuerpo humano, y lo hace examinando la repercusión en la casa moderna de la nueva influencia del "deporte" en el tiempo libre del hombre a partir de Le Corbusier quien enriqueció la

tipología de la vivienda en las grandes ciudades con los duplex, concebidos como viviendas unifamiliares con terrazas y ambientes dedicados al deporte.

Colquhoun presenta un aspecto más general: las divergencias que surgieron en Alemania, no sólo entre progresistas y tradicionalistas, sino también entre los propios protagonistas de la arquitectura moderna sobre la relación entre "arte", "artesanía" e "industria", el tema en realidad alrededor del cual giraron gran parte de las polémicas y de las teorías de arquitectura en el período transcurrido entre finales del Ochocientos y el Neus Bauen de los años Veinte. Algunos sentían nostalgia por los modelos de vida preindustriales; otros apoyaban el impulso hacia la modernización y aceptaban todas las consecuencias de la producción mecánica. El Werkbund representó a este último grupo con su concepción positiva de la máquina como soporte del arte y su interés por los materiales modernos y las técnicas mecánicas. Colquhoun defiende el carácter unitario del período que va desde el principio de siglo hasta 1933, evidenciando la relación de continuidad que existe entre la *neue Sachlichkeit* y el *Deutscher Werkbund*, pues efectivamente, a pesar de las muchas diferencias que hay entre los dos, tras el paréntesis del expresionismo se volvió a intentar establecer una relación orgánica entre arquitectura e industria, como ya lo había intentado el Werkbund.

El cuarto y último capítulo, "I quartieri-modello della Nuova Architettura", muestra las famosas Siedlungen realizadas durante los años Veinte e inicios de los Treinta, principalmente en Alemania, y también en Suiza, Austria y Checoslovaquia, países limítrofes de lengua alemana o bien culturalmente ligados a Alemania, donde la ideología de la *Sachlichkeit* se difundió rápidamente entre los arquitectos de vanguardia, creándose de

esta forma una especie de núcleo teórico más resistente en el contexto heterogéneo de la arquitectura moderna internacional. Efectivamente, estos barrios residenciales, que ofrecían los ejemplos para una ciudad futura con formas organizativas nuevas y volúmenes puros, con el empleo de las técnicas más adelantadas, claramente reflejaban un modo de vida profundamente cambiado, mostrando al mismo tiempo la creciente necesidad de confrontación y colaboración que existía entre los arquitectos de toda Europa, haciendo de la nueva arquitectura un acontecimiento internacional.

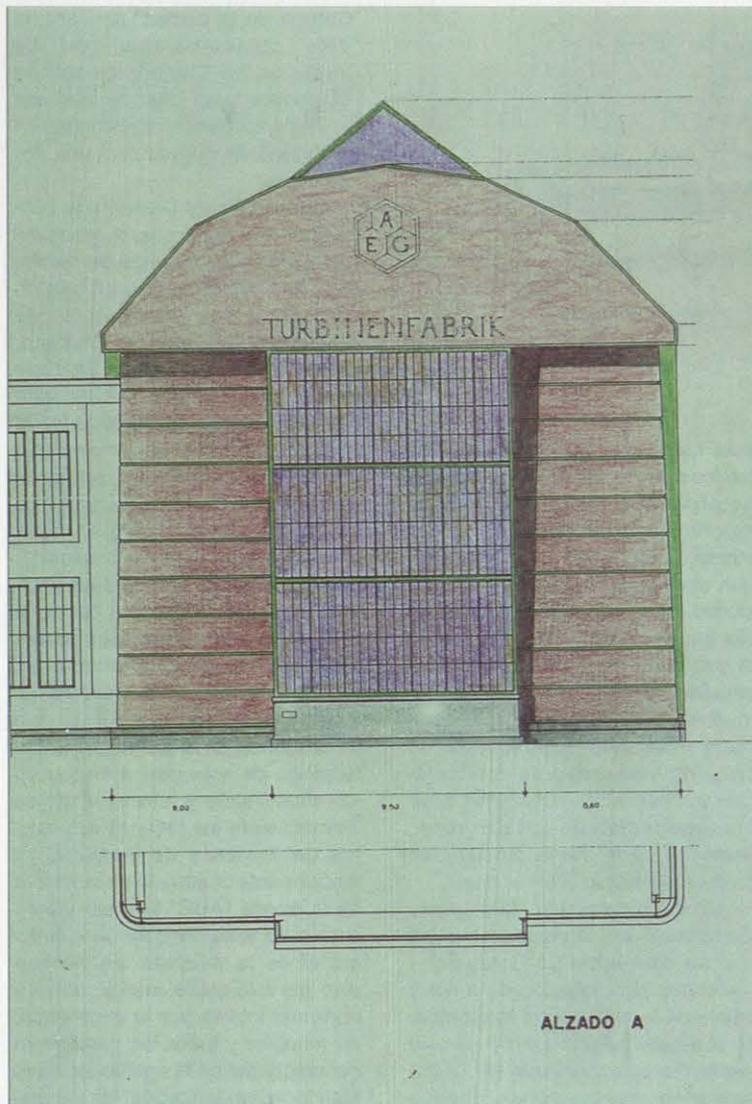
Un caso particular, que refleja intercambio fue la ósmosis cultural que se creó entre Le Corbusier y Alemania. Una relación de amor y odio, con la importancia indiscutible en el debate cultural alemán de este arquitecto que construyó allí únicamente en dos ocasiones, aunque con el protagonismo privilegiado que se concede a las dos viviendas de Stuttgart (1927), que parecen haber polarizado las posiciones pro y contra la arquitectura moderna y la *Unité de Charlottenburg* en Berlín (1958). También la influencia de Alemania en el arquitecto fue decisiva desde sus primeros viajes en 1910-1911, cuando realizó los dibujos de la Catedral de Colonia que bien podrían suponer el inicio de la configuración de una idea de ciudad como lugar de las grandes emergencias arquitectónicas y de los monumentos. Ya en estos primeros viajes tuvo la posibilidad de conocer directamente los ejemplos de ciudad jardín, a los arquitectos del *Deutscher Werkbund* y a los expresionistas, que si bien los criticará ferozmente, años después dejará ver en sus proyectos la huella que le imprimieron. Stanislaus van Moos hace en su ensayo un interesante análisis comparativo entre las diferentes ideas de ciudad que se propusieron en aquellos años, creando un paralelismo con las afinidades y las claras divergencias que existían, entre la

"Corona de la ciudad" de Taut, la "Ville contemporaine" de Le Corbusier, la "Ciudad vertical" de Hilberseimer y las ideas de Mies van der Rohe, todos ellos empeñados en dar soluciones nuevas para una ciudad futura.

Otto Kapfinger presenta la contribución de Viena que, a pesar del vasto programa previsto de viviendas basadas en el tipo urbano de las Höfe y tras los ejemplos de Weißenhof (1926-27) en Stuttgart, de las otras Siedlungen de Brno (1928) y de Breslavia (1929), también decidió estudiar el tema de la vivienda mínima en el barrio modelo y proyectar su Siedlung, poniendo en escena un grupo muy variado de arquitectos, siendo Häring, Rietveld, Hoffman o Loos algunos de ellos.

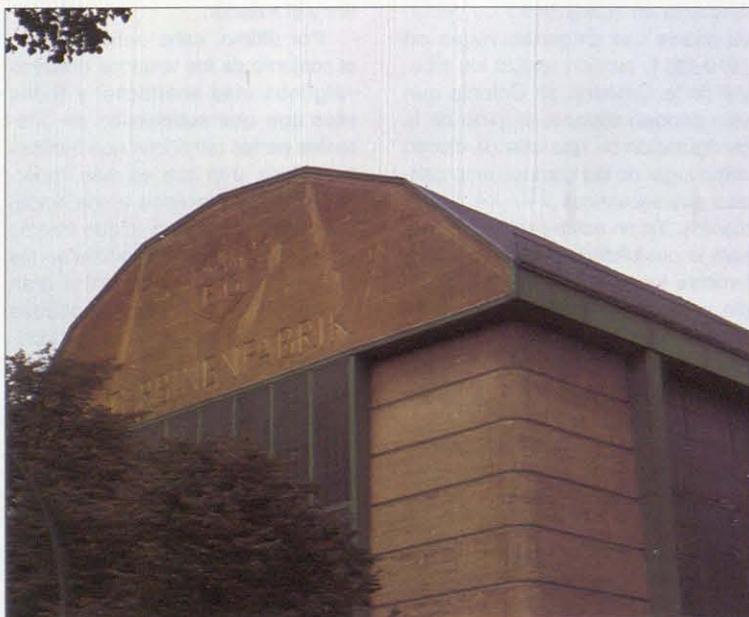
Esta larga serie de ensayos culmina con una dedicado a Suiza, el país de dos grandes arquitectos que sin embargo lo abandonaron, Hannes Meyer y Le Corbusier. Arthur Rüegg expone el debate que se estableció en el panorama arquitectónico de este país a finales de los años Veinte y principios de los Treinta, entre los jóvenes arquitectos de Zurich y de Basilea, ya ampliamente plasmado en la revista de la época "ABC" de esta última ciudad. El tema principal de estudio era el de la vivienda, no mínima sino para la clase media, con un particular interés por la decoración, los muebles y todos los detalles en general, y donde las palabras clave eran la "estandarización" de los elementos edilicios que se buscaba con el estudio atento de las propiedades y condiciones de los materiales, y la "normalización" de las medidas en la construcción de casas-tipo, muchas veces con agradables zonas de paso entre el interior y el exterior.

Por último, cabe señalar cómo el conjunto de los variados ensayos —algunos más analíticos, y todos ellos con una subdivisión en diferentes partes temáticas que facilitan su lectura, y lo que es más importante, con la referencia a una amplísima bibliografía que añade interés para quien quiera profundizar en los temas tratados— junto con la gran riqueza de imágenes recopiladas —procedentes de numerosos archivos públicos y privados— dan una visión bastante completa y coherente del significado de estos años en los que se va conformando el estilo de la arquitectura moderna, haciendo de este libro un documento válido, interesante para leerlo y agradable para mirarlo.



Alzado Hutten Strasse.

Detalle de coronación.



LA ESQUINA DE LA HUTTEN STRASSE DE LA FÁBRICA A.E.G. EN BERLÍN

El problema que presenta la resolución de la esquina ha sido tema de reflexión recurrente en los estudios dedicados a la teoría y a la historia de la arquitectura.

La intrínseca ambigüedad de la esquina, de pertenecer simultáneamente al menos a dos planos, y su posibilidad de materializarse como elemento autónomo y/o articulador son el objeto de estudio, además del análisis de su problemática desde el punto de vista técnico, formal e incluso tipológico, del autor, que viene trabajando desde hace tiempo sobre el tema.

Una reciente ayuda a la investigación de la Universidad Politécnica de Madrid le ha permitido concretar sus indagaciones en la obra de Behrens. El artículo que sigue es un resumen de su estudio, en curso de publicación.

En 1907, P. Behrens se traslada a Berlín para trabajar en la A.E.G. como asesor artístico. Curiosamente, el contrato de Behrens con la A.E.G. se refiere en un principio al asesoramiento y diseño de los objetos producidos por la firma así como la publicidad inherente a la misma, sin vinculación alguna con trabajos de arquitectura.

De esta forma, a Behrens se le presenta una oportunidad única de unir el arte con la técnica, principios que venía defendiendo con su participación en el Werkbund. En esta primera época, Behrens intervino en el diseño de multitud de productos, lámparas, ventiladores, etcétera, al igual que participó en elementos vinculados a la imagen de la factoría, entre los cuales se encuentra el logotipo que se sigue utilizando en la actualidad.

El paso como arquitecto de la A.E.G. lo da cuando en 1908 le encargan el pabellón para la muestra de la construcción naval en Berlín, en donde obtiene el reconocimiento como arquitecto por parte de los directivos de la fábrica. Poco tiempo después, julio de 1908, recibe el encargo de realizar la fábrica de turbinas, ubicada en la Hutten Strasse.

Ayudado por el Director y el ingeniero Karl Bernhard, P. Behrens se ocupa prácticamente de la organización formal. Les corresponde al Ingeniero y al Director la definición y adecuación del programa, por otro lado bastante complejo, ya que alberga una fábrica de transformadores, material de alta tensión y una parte de oficinas y administración.

Es precisamente en este proyecto donde Behrens propone un modelo de solución para los edificios industriales, consiguiendo un equilibrio entre las necesidades

demandadas por la industria - grandes espacios, ruidos, iluminación, etcétera - y las imágenes que deben transmitir estos edificios a través de la arquitectura.

La primera de las cuestiones que Behrens se plantea reside en definir un orden basado en la unidad del conjunto. En efecto, las actuaciones anteriores de la A.E.G. se encontraban en un entorno disperso, debido a las sucesivas fases de desarrollo, y en la medida que la forma demandaba nuevos espacios para nuevas funciones. Esta cuestión y las soluciones formales - basadas por un lado en aspectos programáticos a instancias de los ingenieros como Viktor Kühn y Gustav Teske, o en los eclecticismos desarrollados por los arquitectos como Johan Kraaz - producían imágenes que, si bien podían tener aciertos como objetos aislados, perdían su significado en la relación del conjunto.

Por ello P. Behrens escribe en relación con la solución adoptada para el "hall" de la fábrica de turbinas: "... para la construcción del hall principal, la idea arquitectónica más importante era unir masas de acero y no, como es usual en la construcción de fábricas, la solución de enrejado disperso..."

Volviendo al asunto que nos ocupa, desde el punto de vista programático, el edificio responde al igual que los anteriores a la repetida tipología de nave industrial, consistente en un contenedor de grandes dimensiones, 123 x 40 metros, con iluminación natural a través de los ventanales laterales y el lucernario en cubierta para ventilación, con una estructura portante capaz de soportar grandes cargas en movimiento provocadas por el puente-grúa que discurre a lo largo del interior de la nave.

En consecuencia, P. Behrens

proyecta una estructura resistente formada por pilares situados cada 9,22 metros y vigas articuladas que marcan los ritmos de los huecos de la fachada lateral. Estos elementos quedan unidos en su parte inferior por el zócalo continuo y en su parte superior por la cornisa que sirve de remate al conjunto del edificio. Obsérvense las sombras que arrojan estos elementos sobre la fachada.

El interés del autor por resaltar las articulaciones entre los distintos elementos que componen esta parte del edificio se pone de manifiesto al visualizar cada uno de ellos; por esta razón sobresalen del plano de la fachada los arranques de los pilares, expresando claramente su articulación en la base en soporte visto y la unión de este soporte con la cornisa. Igual interés se pone de relieve al estudiar las uniones del zócalo con los pilares, separados sutilmente por un perfil metálico. La misma atención merece la unión del zócalo con la carpintería metálica que soporta los paños acristalados de los cerramientos laterales. E idéntico problema, en otra escala, lo constituye la unión de la nave que nos ocupa con el edificio existente en la misma calle, en donde un elemento vertical, desarrollado en toda su altura, organiza la articulación entre ambos edificios, respetando el plano de fachada y, por consiguiente, la alineación exterior.

El problema, por tanto, está planteado y correctamente resuelto, asegurando tanto su adecuación a los problemas funcionales derivados de sus contenidos fabriles como la proporción, ritmo y construcción en cada uno de los elementos que intervienen. En consecuencia, esta parte del edificio no presenta graves problemas en su resolución a un arquitecto con oficio y experiencia en edificios similares. El orden general está perfectamente definido y conseguido al plantear una nave longitudinal, con su modulación estructural y su correspondiente composición de fachada, y un elemento único que actúa de tapa a todo ese volumen.

Sin embargo, el problema esencial y clave de este edificio lo presenta en la solución del encuentro con la calle perpendicular a la fachada comentada: es decir, la fachada y esquina de la Hutten Strasse.

Desde la apariencia visual, la esquina del edificio se nos presenta como un elemento masivo, soporte del elemento frontal que resalta una masa que soporta un alero. Esta solución parece masiva e incluso

resistente. La primera de las cuestiones, el carácter masivo, viene determinada por la ausencia de huecos y por la textura del material empleado, que nos asemeja a un gran pilón de granito u hormigón, en donde parece apoyarse la cubierta del frontón.

Esta descripción - apreciada por la crítica y elogiada por la unidad del conjunto, como por cada una de las partes que intervienen - se nos presenta, por el contrario, paradójica con la realidad construida; es decir que la esquina se nos ofrece como un elemento ajeno al resto del edificio, presentando una singularidad, en virtud de la cual puede configurarse como el elemento más relativamente arbitrario del conjunto, y susceptible por tanto de una mayor virtualidad de soluciones.

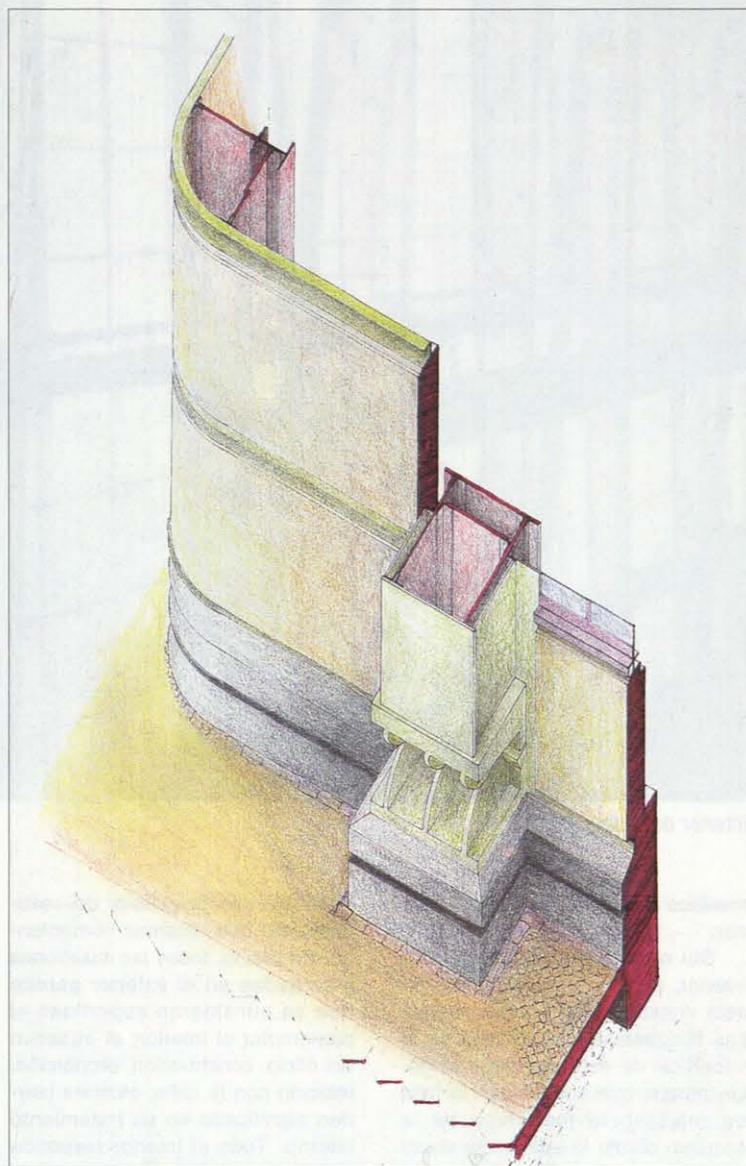
En primer lugar, y vista desde el exterior, la esquina se presenta curva y convexa; la curvatura es continua y viene determinada por un solo elemento, claramente diferenciado del resto del conjunto.

Esta diferenciación es conseguida mediante la continuidad en la textura externa, así como el origen y final del conjunto de la esquina está claramente definido por los pilares metálicos, uno articulado en su base y otro por el límite del ventanal frontal.

Desde el punto de vista resistente, esta apariencia es coherente con la supuesta manera de soportar y evitar que se caiga el frontón mencionado. Y observando la modulación estructural de la nave, parece en un principio coherente alterar la modulación y el sistema estructural empleado cuando se llega a la esquina; es decir, utilizar un elemento diferente tanto en su aspecto externo como en material se pasa de pilares metálicos a un gran pilar de apariencia de hormigón. Esta solución es coherente desde la gramática sintáctica que P. Behrens había aprendido de Schinkel. Igualmente, si observamos la cubierta, el lucernario se interrumpe al llegar al último de los pilares metálicos.

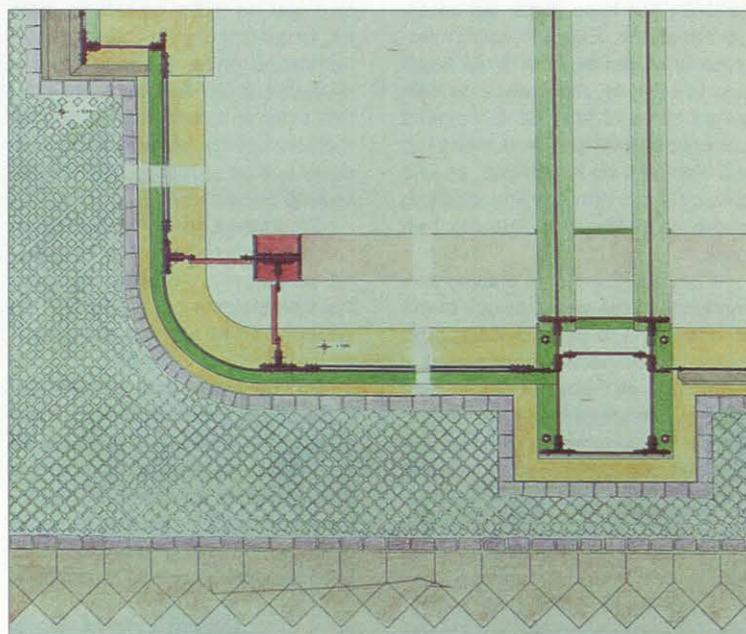
El problema aparece nuevamente en la solución de la esquina, al tener que adecuar la composición y el efecto visual proyectado con la construcción. Las soluciones que existen para su resolución son varias; pero en todas ellas es necesaria la ubicación de un elemento resistente, desde el punto de vista estructural, situado en la esquina.

P. Behrens adopta una solución singular; como sabemos, la esquina - en apariencia maciza y resistente - es una simple tapadera de un pilar



Perspectiva de la solución de esquina.

Planta de la solución adoptada en la esquina.





Interior de la nave.

metálico que se esconde en su interior.

Sin necesidad de conocer su interior, algunos datos nos revelan esta cuestión. Las bandas metálicas horizontales, rehundidas en la superficie de este elemento singular, parece que nos indican la falta de resistencia mecánica de la esquina, donde la apariencia visual produce una cierta ligereza en un elemento excesivamente pesado.

La inclinación, en relación con el plano vertical, es otra cuestión que también nos hace dudar del carácter resistente. Esta inclinación produce una gran sombra en la unión con la cubierta, recalando de este modo tanto el final de la esquina como la independencia compositiva del elemento de la cubierta, en una analogía con un frontón clásico, como otros muchos autores han descrito.

Por consiguiente, el análisis pormenorizado del elemento que forma la esquina nos permite intuir que, desde la perspectiva constructiva y estructural, dicho elemento no está desempeñando el papel que la apariencia visual le asigna. Esta intuición provoca al espectador la necesidad de ver lo que pasa en su interior, para poder entender los modos y maneras de trabajo de esa parte tan importante del edificio.

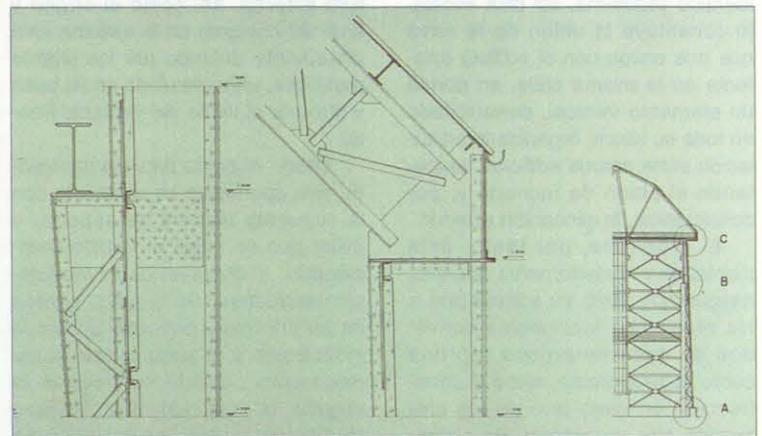
Visitando su interior, la percepción inmediata consiste en un fuerte

contraste interior-exterior del recubrimiento que estamos comentando. En efecto, todas las cuestiones planteadas en el exterior parece que se consideran superfluas al contemplar el interior; el atractivo del oficio, construcción, proporción, relación con la calle, etcétera pierden significado en su tratamiento interno. Todo el interior responde más a un complejo entramado de vigas y arriostamientos que sean únicamente capaces de crear una superficie aparente de recubrimiento o piel de dicha estructura, esto es, una especie de máscara, de bambalina en la que todo sirve si es capaz o útil de producir la imagen externa comentada. La contradicción interior-exterior, imagen-construcción es absoluta y notoria en este encuentro.

En consecuencia, la esquina en particular y los encuentros en general constituyen piezas y argumentos valiosísimos para entender en su totalidad el hecho arquitectónico.

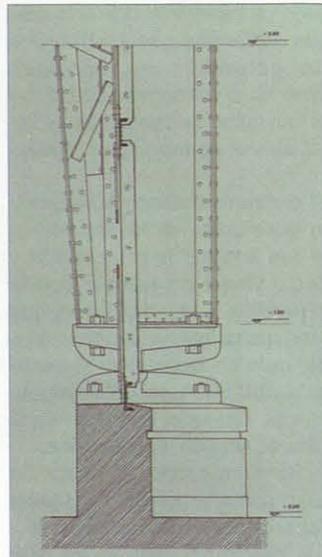
Por otro lado entendemos que estas cuestiones siempre han estado presentes en la resolución de los problemas arquitectónicos que esta disciplina comporta. El problema y su interés no residen tanto en el enunciado sino fundamentalmente en el cómo estos son resueltos.

Ramón de la Mata



Detalles constructivos del cerramiento lateral

Detalle de la articulación del pilar



Apoyo del pilar

