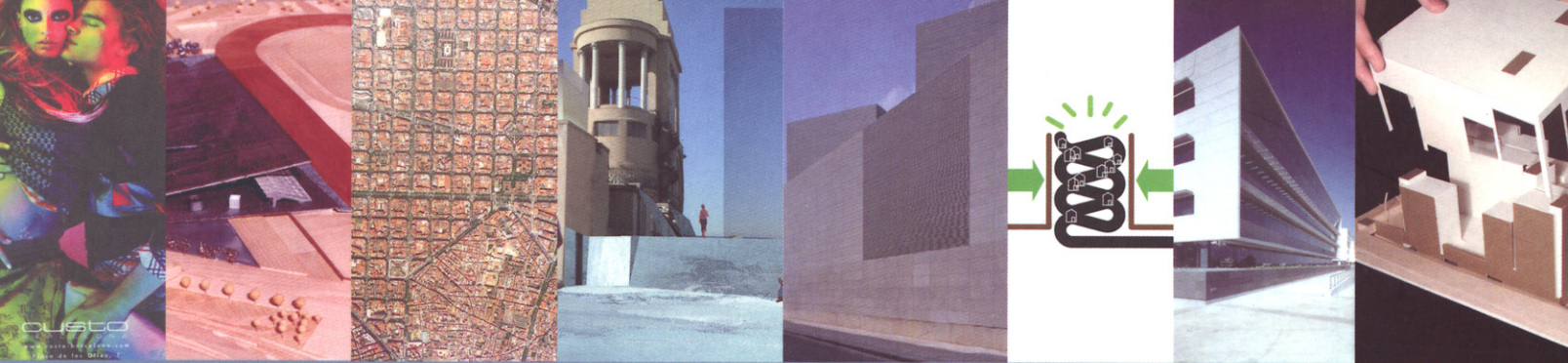


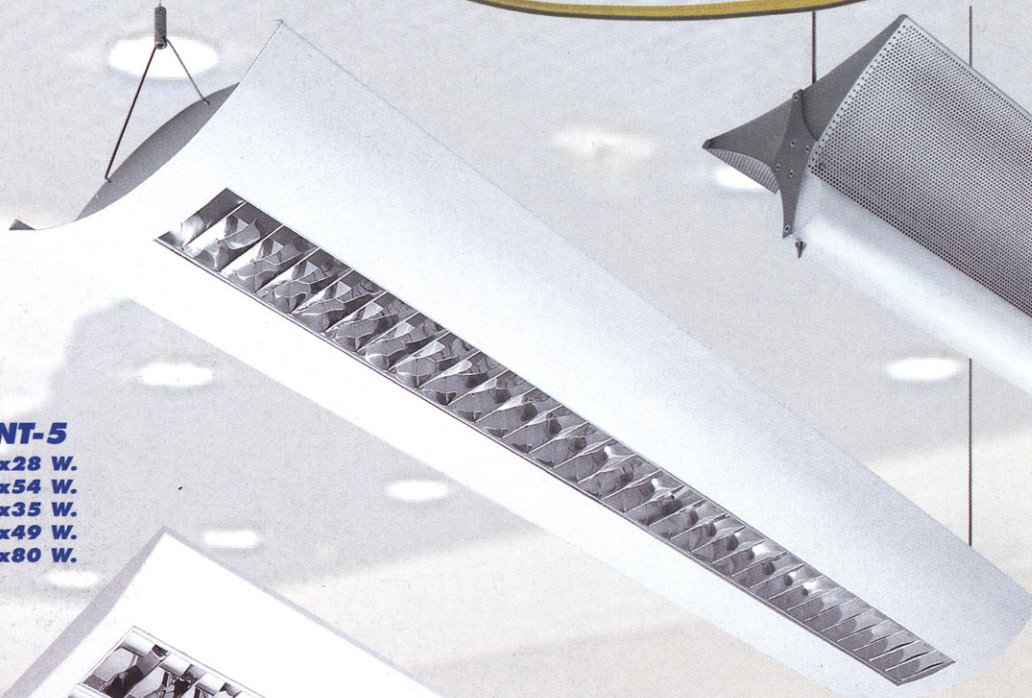


ARQUITECTURA *coam336*

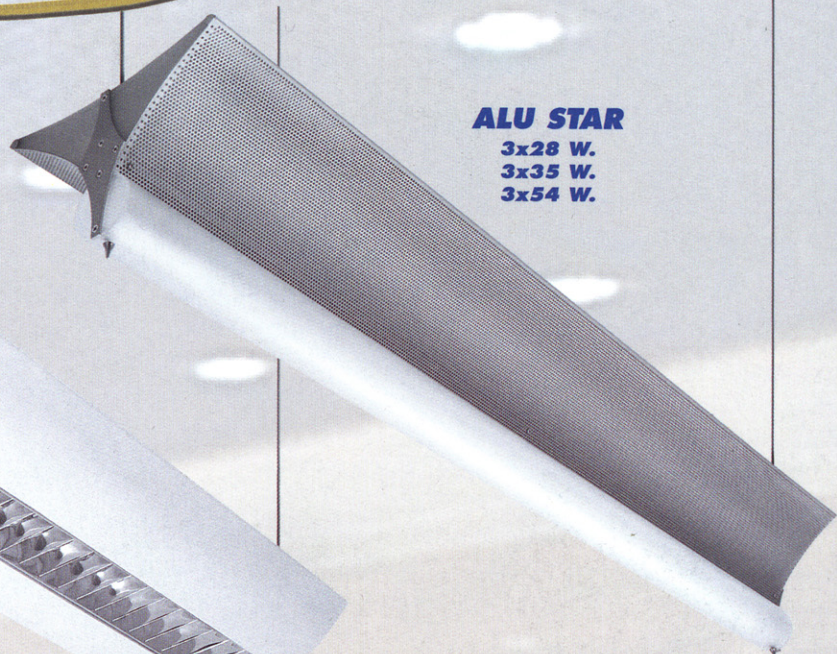


Lux-May

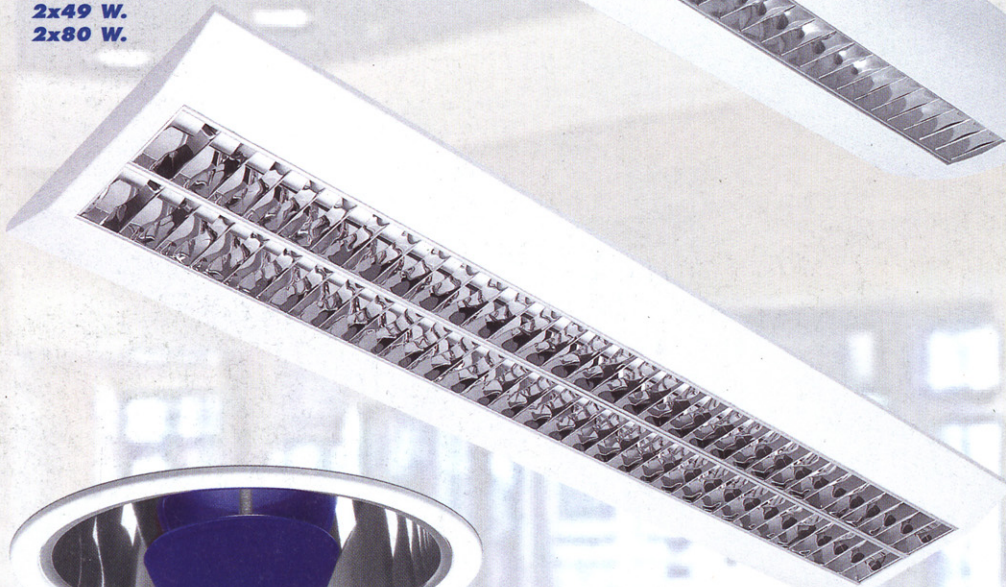
T5-S
3x28 W.



ALU STAR
3x28 W.
3x35 W.
3x54 W.



NT-5
2x28 W.
2x54 W.
2x35 W.
2x49 W.
2x80 W.

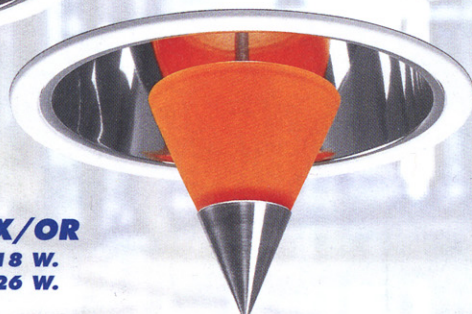


DGA-195
1x13 W. - 2x13 W.
1x18 W. - 2x18 W.
1x26 W. - 2x26 W.

DAX/B
2x18 W.
2x26 W.



DAX/OR
2x18 W.
2x26 W.



DEL
2x18 W.
2x26 W.

Lux-May

Manufacturas Plásticas May, S.A.

Euba, s/n.
Tel. 94 630 81 80 *
Fax 94 673 41 43
48340 Amorebieta (Vizcaya)

La Granja, 11
Tel.: 91- 662 00 71*
Fax: 91- 661 12 19
Pol. Ind.-28108 Alcobendas
(Madrid)

<http://www.lux-may.com> - E-mail: lighting@lux-may.com



Certificado N° E202001

Departamento de Ingeniería
Realizamos Estudios
de Iluminación



01 editorial

FORUM 2004 BARCELONA

02 Es sabido como la extensión de Barcelona hacia el mar junto a la desembocadura del Besós, continuando la operación central de 1992, es el principal propósito del Forum, cuya convocatoria y contenido reales, sean lo afortunados que fueren, constituyen un simple pretexto. Pero, dicho esto y constatado por hipótesis el beneficio de la operación urbanística considerada en sí misma, ¿qué ocurre con el urbanismo concreto y con las operaciones arquitectónicas?

En mayor o menor medida todas estas operaciones habían despertado una cierta atención: Herzog y de Meuron, Mateo, Torres y Martínez Lapeña, Abalos y Herreros, Zaera,..., era una colección de nombres que hacían agudizarse las expectativas arquitectónicas.

A la postre, el asunto resulta un tanto decepcionante. Urbanísticamente el nuevo trozo de ciudad es un sector de edificios en altura yuxtapuesto a unas zonas verdes. Barcelona, ciudad tradicionalmente muy satisfecha de sí misma en casi todos los aspectos, parece haber echado de menos los edificios en altura como algo que le faltase, y que empezó a remediar ya con las dos torres del puerto olímpico, con éstas de ahora y con la relativamente próxima de Nouvel.

El sector en altura, con operaciones no muy atractivas de Tusquets y de Mateo, no tiene mucha mayor importancia que su simple tamaño. (Incluso la operación de Nouvel, aunque ingeniosa en su imagen y en su concepto -una torre en muro de carga de hormigón armado- tiene demasiados problemas prácticos y de realización). En el interior del Forum, el edificio de Congresos de Mateo es algo irrelevante, y el de Herzog y de Meuron -también de actos y exposiciones- es simplemente muy banal: ni siquiera conserva los gestos formales prometidos por el proyecto, y que, si ya eran algo baladíes, han quedado reducidos a elementales signos caligráficos.

03 Lo mejor son, sin duda, las instalaciones y los parques. Dentro de las primeras, la gran pantalla solar de Martínez Lapeña y Torres se ha erigido con justicia como emblema del lugar. También los parques de Zaera y de Abalos y Herreros son bien estimables, igual que la pequeña zona de baños de Beth Galí.

Barcelona está mejor ahora, después de la construcción del Forum, qué duda cabe; pero las expectativas arquitectónicas han sido defraudadas en notable medida.

SHOOT!

Gabriel Ruiz Cabrero

With the permission of the aficionados in Seville, a city from which Cruz and Ortiz have learnt (and then taught) much, I could say that they know how to fight any bull. That is talking about their accomplishments.

To talk about their effectiveness I would prefer to draw a comparison with a good marksman. Someone yells -Shoot! And Cruz and Ortiz are summoned -for a library, a double skyscraper, a train station or an Olympic city- in any direction of space.

It seems that they always get the shot right, with great effectiveness, without getting distracted by vain speculations.

Ability, effectiveness and authenticity.

They prove their ability with an ample repertoire of structural and composing strategies and their correct use. I mean that when they have to use a linear sketch as in the station in Basel, they solve it with total fluency, proving that they know where the difficulties of this vast organizational type reside. Also the way of solving them: the disembarkation heads at the extremes, and the rhythm of the halls and the springs of the stairs that give variety to the long central stretch are very well executed and above all, the skillful folded roof without any demagoguery or easy concession, which gives a strength and unity to the whole as well as the image of station that is required. And all this without being imposing or dominant.

When they use the building structure fragmenting (almost contrary to the linear) as in Doñana or in the Library in Amsterdam, the ability is in the way in which the same sketch is used.

In Doñana the photograph in which the Centre is seen from the rear is good: in a sandy space, surrounded by bushes that we imagine to be coarse and aromatic, a series of pavilions -whose shapes vary according to

their contents- are grouped under an ample slanted silver roof. The roof is rather low in relation to its surface and perimeter, and a beautiful green horizon can be seen in the background. Nothing is more direct or more respectful to the superb scenery.

In Amsterdam, a similar geometry was used in a very different way. Here the shape of the perimeter is not an imaginative solution to the width of a landscape that doesn't provide references for approximation, but an answer to the immediate urban situation. The perimeter is the result of the negotiation between city and building, to see how the limits of the urban spaces left between them are managed and configured. Because of this, the diverse exists to the street become the prolongation of the city streets. The first negotiation is with the existent building, which is used as a backbone, as a nutrient, in which the organic extension grows, almost like a flower with polygonal petals. An organic condition that is asserted with prudent rotundity in the set of stairs and is closed with the roof. Rotund stairs because of their shape, almost a homage to Gaudí, and prudent by the reduced impact of its shape on the whole. The flat roof -another feature or way of doing of these architects, which we have already seen-, is responsible for blending this organicism. A great flat roof that is bored with holes looking for the high light that libraries need and which under its smooth slope accommodates and unifies the terraced platforms for reading.

Ability with the two towers that could well be on the west of Central Park. From the ground floor which is inserted in the urban tissue and is protected with a splendid marquise that is protection for people and base for the building, to the profile of the towers and the lower connection bodies. The profile is the answer to two questions that are superimposed: how to divide a cross plant in a way that none of the four quarters is worst for a bad orientation, and how to get the slenderness that the tower aspires to, with

¡Plato!

Gabriel Ruiz Cabrero

Con el permiso de la afición de Sevilla, ciudad de la que tanto aprenden (y luego enseñan), Cruz y Ortiz podría decir que saben lidiar cualquier toro. Eso para hablar de su oficio.

Para hablar de su eficacia preferiría un símil de puntería. Alguien grita "¡Plato!" Y a Cruz y Ortiz les convocan -para una biblioteca, un doble rascacielos, una estación de trenes, o una ciudad olímpica- en cualquier dirección del espacio.

Parece que siempre aciertan con un disparo, con suma eficacia, sin distraerse con especulaciones vanas.

Oficio, eficacia y autenticidad.

El oficio lo demuestran con el amplio repertorio de estrategias estructurales y compositivas y su acertado uso. Quiero decir que cuando tienen que utilizar un esquema lineal como en la estación de Basilea resuelven con toda soltura, demostrando que conocen dónde residen las dificultades de este tipo organizativo desmesurado y la manera de resolverlas: están muy bien las cabezas de desembarco en los extremos, así como el ritmo de salas y arranques de escaleras que dan variedad al tramo central tan largo y, sobre todo, luce el acierto de esa cubierta plegada sin la menor demagogia o concesión fácil, que da al conjunto fuerza y unidad además de la imagen de estación que se pide. Y todo sin ser imponente o dominante.

Cuando utilizan la estructura del edificio fragmentando (casi contraria a la lineal) como en Doñana o en la Biblioteca de Ámsterdam, el oficio está en la manera en que se usa el mismo esquema.

En Doñana es muy bonita la foto en la que se ve el Centro por detrás: en un espacio arenoso, rodeado por matorrales que imaginamos duros y olorosos, una serie de pabellones -cuya forma varía por su contenido- se recogen bajo una amplia cubierta plateada a una sola agua. La cubierta es muy baja en relación con su superficie y perímetro, y deja ver al fondo un hermoso horizonte verde. Nada más directo ni más respetuoso con el soberbio paisaje.

En Ámsterdam, una geometría semejante se usó de modo muy distinto. Aquí la forma del perímetro no es una imaginativa solución a la amplitud de un paisaje que no facilita referencias de aproximación, sino una respuesta a la situación urbana inmediata. El perímetro es el fruto de la negociación entre la ciudad y el edificio, para ver cómo se gestionan y configuran los límites de los espacios urbanos que quedan entre ellos. Por eso, las diversas salidas a la calle se convierten en prolongación de las calles de la ciudad.

La primera negociación es con el edificio existente, que es utilizado como una espalda, como un nutriente, en el que crece la ampliación orgánica, casi como una flor de pétalos poligonales. Una condición orgánica que se afirma con rotundidad prudente en el juego de escaleras y se tapa con la cubierta. Escalera rotunda por su forma, casi un homenaje a Gaudí, y prudente por el reducido impacto de su forma en el conjunto. Un organicismo que la cubierta plana -otro rasgo o modo de hacer de los arquitectos, que ya hemos visto-, se encarga de matizar. Una gran cubierta plana que se perfora buscando la luz alta que quieren las bibliotecas y que bajo su suave pendiente alberga y unifica plataformas escalonadas para la lectura.

Oficio con el tema de las dos torres que bien podrían estar al oeste de Central Park. Desde la planta baja que se inserta en el tejido urbano y sabe protegerse con una espléndida marquesina, protección a la vez de las personas y base para el edificio, hasta el perfil de las torres, pasando por los cuerpos más bajos de conexión. El perfil es la respuesta a dos cuestiones que se superponen: cómo dividir una planta en cruz de manera que ninguno de los cuatro cuarteles quede perjudicado por una peor orientación y cómo alcanzar la esbeltez a la que toda torre aspira, con el lastre de que, en esta ocasión, todas las plantas han de ser iguales. La solución está en las esquinas que se prolongan y redondean en unos balcones y miradores muy transparentes que les dan esbeltez. La planta de la torre es mecánicamente impecable. Alrededor de un sólido núcleo central se despliegan doce pilares. Los de las caras interiores de las torres hacen gala de planta libre y rompen la alineación para permitir unos voladizos en las plantas altas. Voladizos y retranqueos que permiten cinco viviendas al aumentar el perímetro y abrir vistas. El paso de cuatro a cinco viviendas permite a Cruz y



EDWARD FOX ES "CHACAL" EN EL CLÁSICO FILM DE FRED ZINNEMANN

the burden that, on this occasion, all the floors must be the same. The solution is in the corners that are prolonged and rounded in some balconies and very transparent oriels which give them slenderness. The plan of the tower is mechanically impeccable. Around a solid central nucleus twelve pillars unfold. Those in the inner faces of the towers display a free plan and break the alignment to allow cantilevers on the upper floors. Cantilevers and setbacks that allow five houses by increasing the perimeter and opening up some views. The increase from four to five houses allows Cruz and Ortíz to get out of the cross, and even the swastika, to which the projecting balconies tended. The plans are, for pragmatic, efficient; corridors or halls are accepted by convenience; the bedrooms, of strict proportion width-length, are lined up and leave the corners for the living rooms.

The theme in the balconies is also used in the visible faces of the towers, managing to make it subtly, directing the view towards a far away point. In these towers the ability is displayed, above all, in the way in which they accept symmetry, a composition resource that is not frequent in their work, but that here is immediately accepted as the most direct answer to the question arising.

Having a trade is worth nothing if one doesn't have the style to administer it. A style, a personal way of the artist, a certainty in the mode of actuation that allows him to receive -as Juan Benet would say- the inspiration to apply it with his ability.

The possession of a personal manner -in this case the result of the reflections of both- permits the display of the ability with effectiveness.

Effectiveness because of the lack of prejudices in a project for the Olympic Ring, where they don't hesitate to disfigure one of their most recognised works: "La Peineta" in the face of new demands. In this work, the biggest

undertaken by their office, the contrast between the strict geometry of the central parts is interesting -they will have to stand the massive movements of people, for which they require formal clarity and open perspectives-, and the apparent randomness or informality of the training tracks and other services that fill the irregular perimeter. They remind one of those marine pictures in which a huge brigantine with its sails furled appears surrounded by a myriad of little boats, some of them have come to look for the passengers others to handle the goods or sailors. I imagine the intention of the architects to find some casual spaces with irregular paths in which the sportsmen can relax their competition nervousness walking around.

This spontaneity, which is the roof of their ability, is also manifest in the way they expose or hide architectonics: like the roof in the station in Basel, as we have seen, is used to represent the building and the function it holds, in the Rijksmuseum the hall is solved with an excavation on the ground protected by a system of glass and metal handrails which are just visible so the visitors do not stumble, without invading or slightly modifying the place that must keep an image forever associated to this museum, which the aficionados, even those who come now and then, want to recognise always.

A strategy -that of being useful without being excessively prominent-, which is announced from the first sketch of this extension work of a totemic museum, has solved it with subtlety.

The stadium in Jerez can be seen as an exercise of style. It contains a repertoire of formal solutions: from the way in which the ring is divided, to the use of a form of grouping that we saw in Doñana and Amsterdam, very much of the architects' palette, which is the result, cumulatively, of previous works. That is to say, the repeated use of some composition themes

has given them mastery, and has provided them with a formal repertoire that, all in all, defines the style of Cruz and Ortíz.

Although the best in the Jerez Stadium does not come from this stylistic fluency, but from another feature of their way of working. The best is in the section. The way in which the roof counteracts the stands and how the whole thing rests in only two lines of concentric pillars, producing splendid cantilevers on both parts, making easier the accesses to the stands with good arriving views and quick exits, is extremely effective.

In other words, the effectiveness of Cruz and Ortíz practice is manifested, or rather comes from, the coolness and security with which they take the great decisions. They identify well what is the main question, they are not distracted with the details and finishing and above all they are not distracted with bargain conversations. This is authenticity. Don't let yourself be tempted by temporary questions that some one puts on the table absorbing the interest of many, polarizing a conversation that soon becomes uninteresting.

I still remember a visit to the works at the station in Santa Justa. Walking under the big marquise of the main entrance, which at that moment wore enormous trusses (too substantial from a vision demagogically structuralist and linear then prevailing), and how Antonio (I don't remember which one of the two) was looking at me slyly and saying: -We are going to have them covered.

It is difficult to put dates on the works of Cruz and Ortíz.

Ortíz salirse de la cruz, y hasta de la esvástica, a la que los balcones volados conducían. Las plantas son, adelantándonos, por pragmáticas, eficaces; se aceptan pasillos o vestíbulos según conveniencia; las habitaciones de dormir, de estricta proporción ancho-largo, se alinean y dejan las esquinas a los cuartos de estar.

El tema de los balcones se utiliza también en las caras de las torres que se miran, consiguiendo que lo hagan de soslayo, dirigiendo más la vista hacia un punto lejano. En estas torres el oficio lo muestran sobre todo en el modo en el que aceptan la simetría, un recurso compositivo que no es frecuente en su trabajo, pero que aquí se acepta inmediatamente, pues es la respuesta más directa a la cuestión planteada.

De nada sirven la posesión o dominio de un oficio si no se tiene un estilo para administrarlo. Un estilo, una manera personal del artista, una seguridad en el modo de hacer que le permite recibir -como diría Juan Benet- la inspiración para aplicarla con su oficio.

La posesión de una manera personal -en este caso fruto de las reflexiones conjuntas de dos- permite lucir el oficio con eficacia.

Eficacia por la falta de prejuicios en un proyecto para el Anillo Olímpico, dónde no dudan en desfigurar una de sus obras más reconocidas, "la Peineta", ante las nuevas exigencias. En este trabajo, el de mayor extensión de los acometidos por el estudio, es interesante el contraste entre la estricta geometría de las partes centrales -que habrán de sostener movimientos masivos de personas, por lo que exigen claridad formal y perspectivas abiertas-, y la aparente aleatoriedad o informalismo de las pistas de entrenamiento y otros servicios que ocupan el irregular perímetro. Recuerdan a esos lienzos marinos en los que un gigantesco bergantín, con las velas recogidas, aparece rodeado de una infinidad de barquichuelas que acuden, unas en busca de pasajeros y otras para trajinar con las mercancías o con la marinería. Imagino la intención de los arquitectos de encontrar unos espacios casuales de irregulares caminos en los que los deportistas puedan relajar, paseando, su nerviosismo competitivo.

Esta naturalidad, que está en la base de su eficacia, se manifiesta también en el modo en que lucen o esconden las formas arquitectónicas: así como la cubierta de la estación de Basilea, ya lo hemos visto, es utilizada para representar el edificio y la función que alberga, en el Rijksmuseum la intervención en el vestíbulo se resuelve con una excavación en el piso protegida por un sistema de barandas de vidrio y metal que se ven lo justo para que los visitantes no se tropiecen, sin invadir ni modificar apenas el lugar que debe mantener una imagen desde siempre asociada con este museo, que los aficionados, aun los que lo visitan de tarde en tarde, quieren siempre reconocer.

Una estrategia -ésta de servir sin estar excesivamente-, que se anuncia desde el primer croquis de este trabajo de ampliación de un museo totémico, resuelto con sutileza.

El estadio de Jerez puede verse como un ejercicio de estilo. Contiene un repertorio de soluciones formales: desde el modo en que se parte el anillo, hasta la utilización de una forma de agrupación que vimos en Doñana y en Ámsterdam, muy de la paleta de los arquitectos, fruto, acumulación de sus trabajos anteriores. Es decir, el uso repetido de algunos temas compositivos los ha conseguido una maestría, y los ha dotado de un repertorio formal propio que, en su conjunto, define el estilo de Cruz y Ortíz.

Sin embargo lo mejor del Estadio de Jerez no proviene de esta soltura estilística, sino de otro rasgo de su modo de trabajo. Lo mejor está en la sección. Es de una gran eficacia el modo en que la cubierta contrarresta al graderío y cómo el conjunto descansa en solo dos líneas de pilares concéntricos, produciendo espléndidos voladizos de una y otra parte, facilitando unos accesos al graderío con buenas vistas de llegada y unas salidas muy rápidas.

En otras palabras, dónde se manifiesta la eficacia del estudio de Cruz y Ortíz, o más bien de dónde ésta arranca, es de la frialdad y seguridad con la que toman las grandes decisiones. Ven bien cuál es la cuestión principal, no se distraen con los detalles y las terminaciones y sobre todo no se distraen con conversaciones de ocasión. Esto es la autenticidad. No dejarse tentar por cuestiones coyunturales que alguien pone sobre el tapete absorbiendo el interés de muchos, polarizando una conversación que pronto deja de interesar.

Aún recuerdo una visita a la estación de Santa Justa en obras. Paseando por debajo de la gran marquesina de la entrada principal, que en ese momento lucía unas cerchas gigantescas (muy apreciables desde una visión demagógicamente estructuralista y lineal entonces dominante), y cómo Antonio (no recuerdo cuál de los dos) me miraba socarrón y decía: "Las vamos a tapar".

Es difícil ponerle fechas a las obras de Cruz y Ortíz.

Gabriel Ruiz Cabrero es arquitecto y Catedrático de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid.

02 centro de visitantes del mundo marino

Parque Nacional de Doñana, Almonte, Huelva. 1999-2001.

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

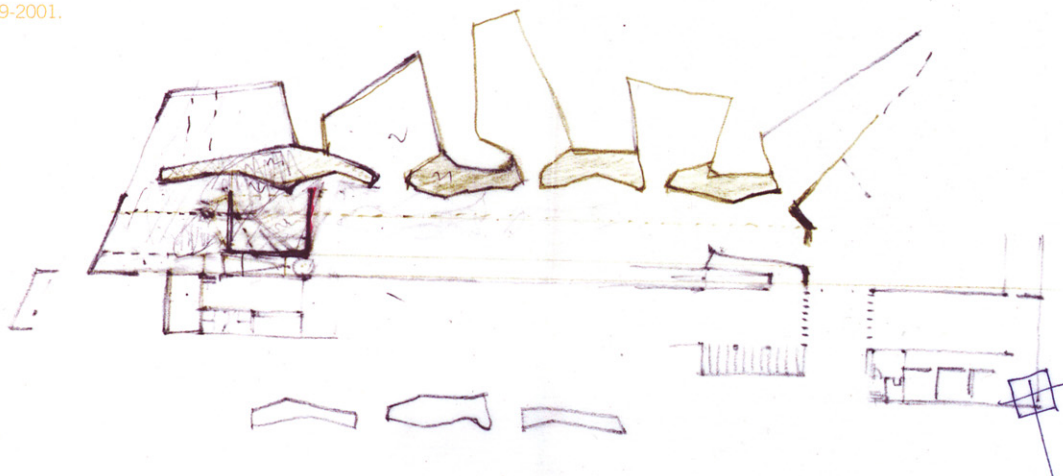
Antonio Cruz
Antonio Ortiz

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Belén Rivera, María Arboledas
Aparejador: Análisis de la Edificación, Sevilla.
Manuel Delgado Martín
Ingenieros: TEDECO, Sevilla. Enrique Cabrera,
Miguel López
Instalaciones: GADIAN, Sevilla. Eusebio González,
Carlos Muñoz.
Jardinería: Lado Verde, Sevilla. Ricardo Librero
Empresa Constructora: EGMASA
Cliente: Consejería de Medio Ambiente de la
Junta de Andalucía.

FOTOS:

Fernando Alda
Duccio Malagamba



03 - CROQUIS DE LA PLANTA

04 - MEMORIA

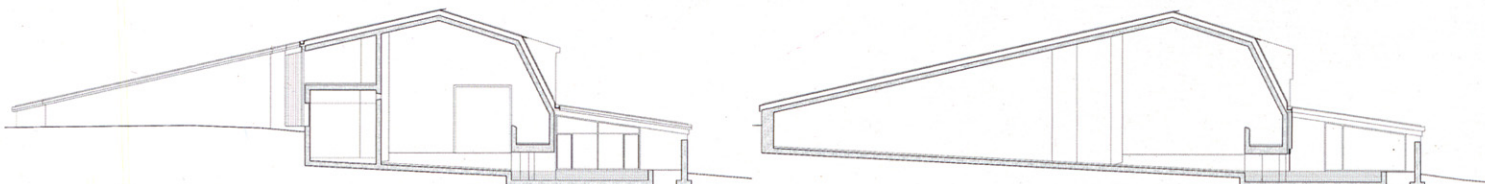
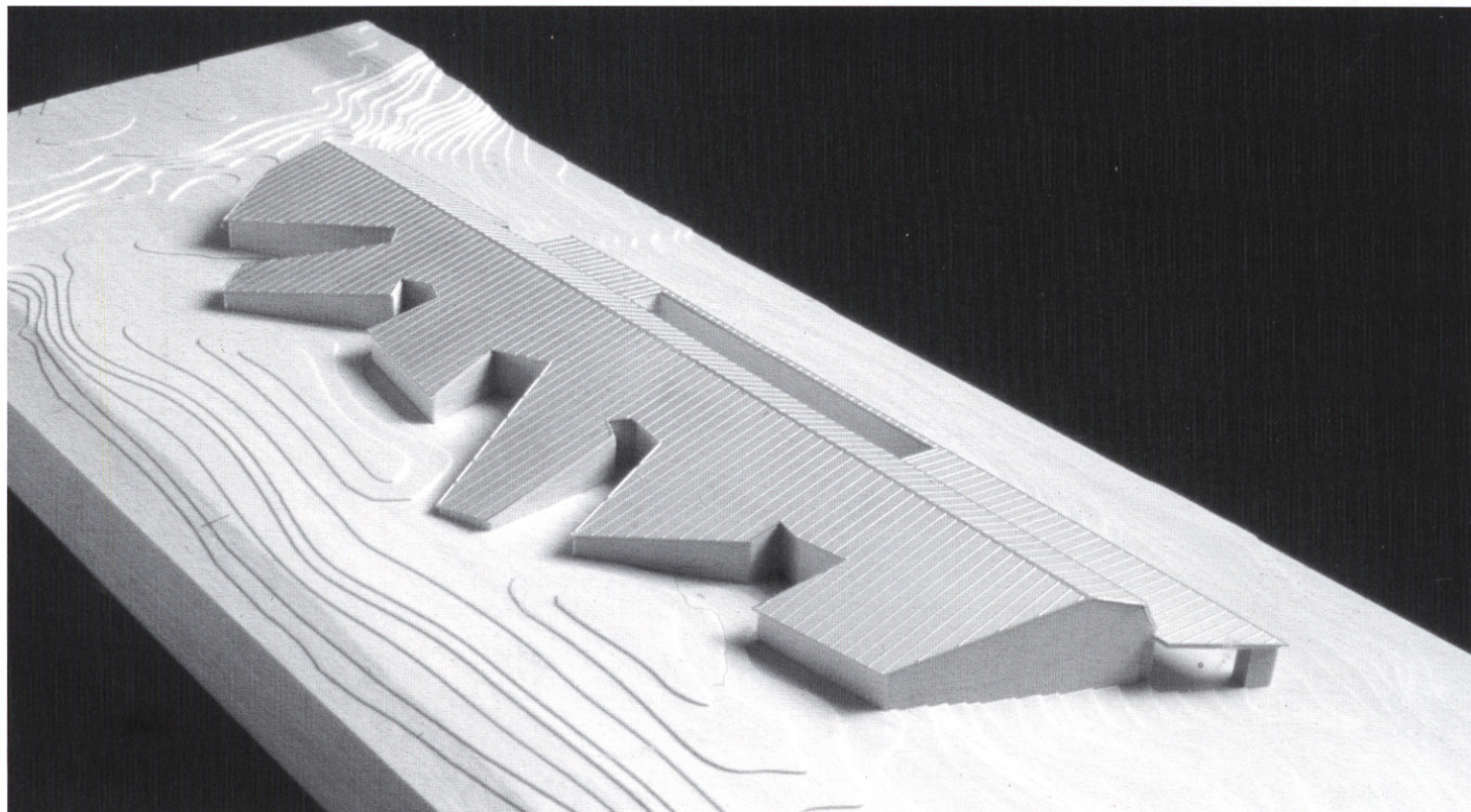
El edificio se asienta sobre un sistema de dunas que queda separado de la playa por un zócalo de arenas que alcanza treinta metros de altura. Se trata de una edificación aislada y singular, semienterrada con respecto a las cotas más elevadas de la parcela, buscando así su integración en el paisaje. Una planta geométricamente compleja que se intercepta con una sección homogénea, genera los espacios interiores necesarios para alojar un pequeño museo del mundo marino o centro de interpretación

del mar.

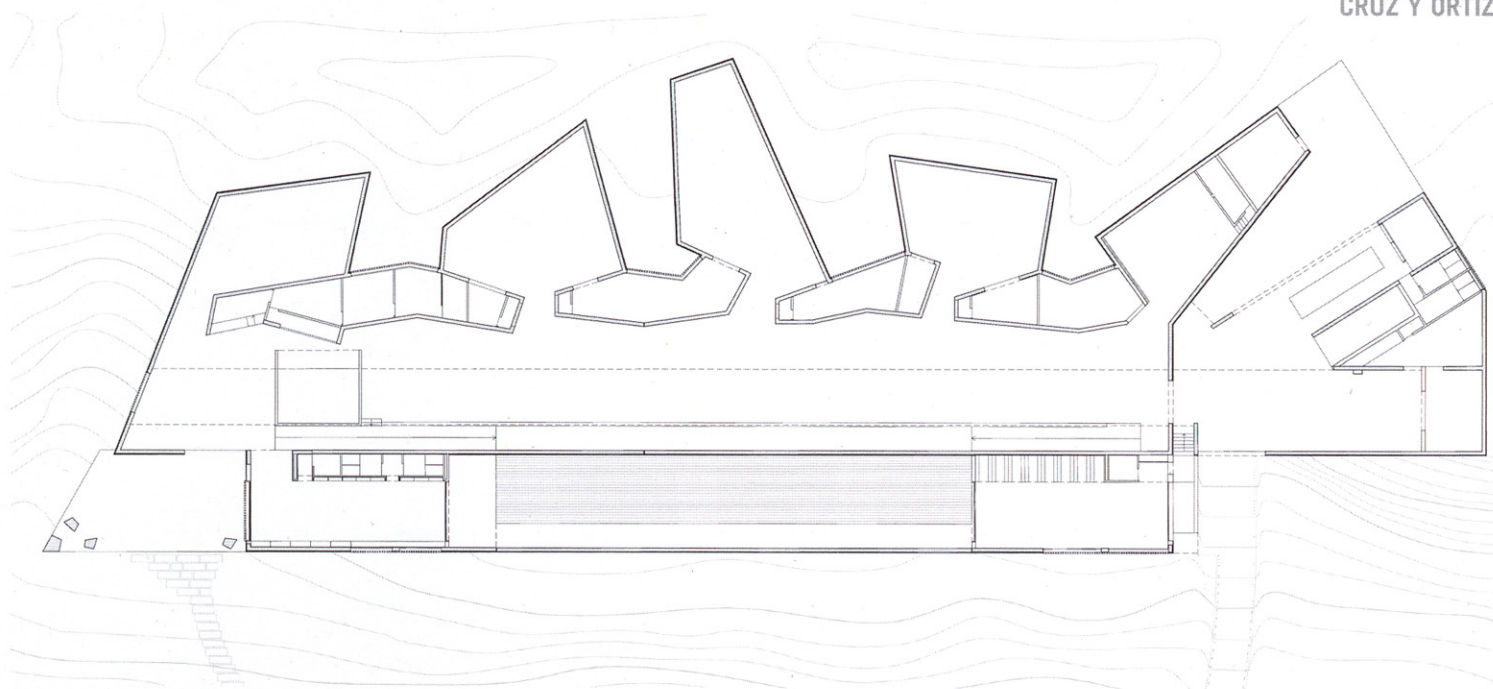
A través de un porche se accede al vestíbulo de entrada, en el inicio de la larga nave a la que se conectan diversas salas adyacentes dedicadas a temas específicos relacionados con el mar. Desde dicha nave -iluminada desde su parte baja por la luz reflejada en el agua- el visitante accede a los otros espacios complementarios. El retorno se realiza a través de la gran sala, por una pasarela algo elevada que permite una mejor visión de las piezas

colgadas. Será sólo al final del recorrido cuando se descubra el estanque lineal de agua en el que la luz se reflejaba.

La diversidad funcional y formal de los distintos espacios que constituyen el Centro queda unificada por una cubierta que, con sus distintas pendientes, establece relaciones con el paisaje dunar circundante. La expresividad de la planta, al intersectarse con este plano inclinado, se manifiesta en la cubierta a lo largo de una arista quebrada que subraya la volumetría del edificio.

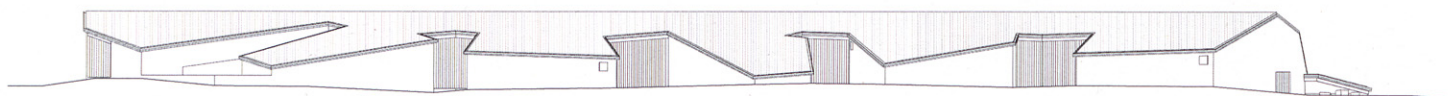


05 - SECCIONES TRANSVERSALES

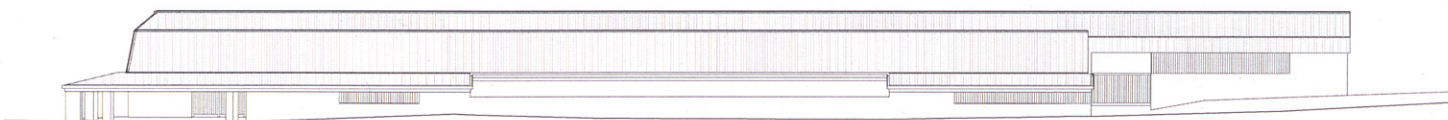


06 · PLANTA DE ACCESO





07 · ALZADO SUR



08 · ALZADO NORTE





07



09 remodelación de la estación de basilea

Basilea, Suiza. 1997 - 2001.

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Antonio Cruz, Antonio Ortiz
Giraudi & Wettstein

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Juan Carlos Mulero, Miguel Velasco
Dirección de obras: Itten + Brechbühl AG
Instalaciones: Suisselectra Ingenieurunternehmung AG
Estructuras: Passera & Pedretti

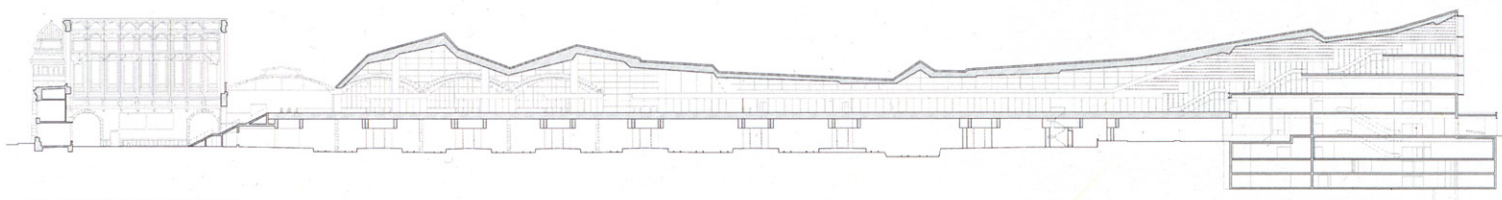
FOTOS:

Ruedi Walti

10 · MEMORIA

Paralela a las vías del ferrocarril, la estación de Basilea presentaba los problemas típicos de toda estación de paso. La propuesta para su transformación restituye a esta importante pieza de infraestructura su papel urbano como puerta de la ciudad para los viajeros que llegan a ella y como vínculo entre barrios próximos hasta ahora sin conexión directa. Para conseguirlo, los pasos subterráneos que hasta la fecha comunicaban los andenes bajo el trazado férreo se sustituyen por un cuerpo elevado de pasarelas que alberga comercios y otros servicios, devolviendo al antiguo vestíbulo su protagonismo perdido. Visible desde varios puntos de la ciudad, la silueta de la cubierta será la principal responsable de la imagen renovada de la estación, que se presentará transversal al recorrido del tren como si se tratara de una estación de término.

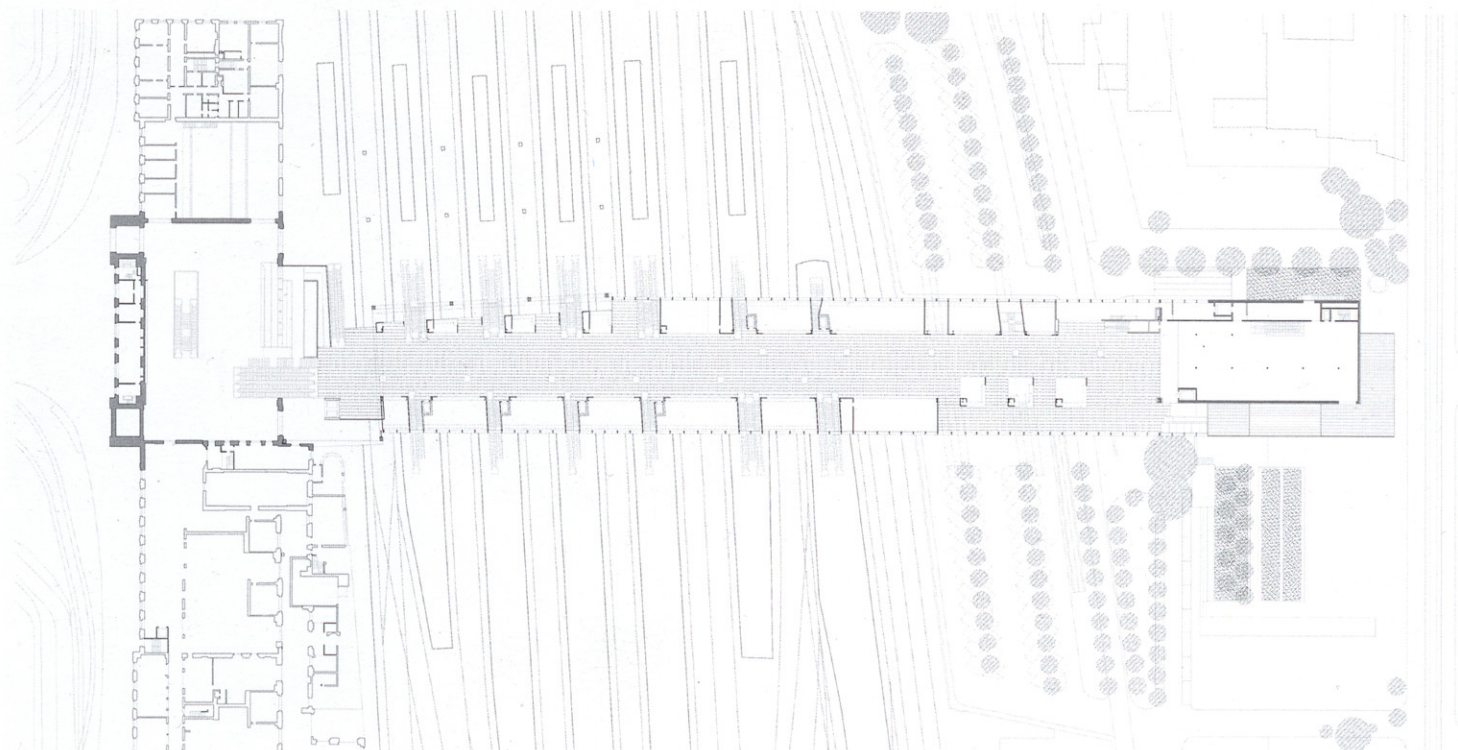
La inclinación de sus paños -quebrados hasta definir un perfil casi topográfico- proporciona a cada uso una altura específica, facilitando el acuerdo con las marquesinas existentes sobre los andenes. Con este gesto se mantiene la continuidad de la secuencia espacial transversal al tránsito de viajeros que caracteriza el proyecto, y que culmina en un importante volumen de cabecera en el lado opuesto del vestíbulo existente.



11 · SECCIÓN LONGITUDINAL



09



12 · PLANTA A NIVEL DE ACCESO





13 remodelación del estadio de atletismo de jerez

Jerez de la Frontera, Cádiz. 2000 - 2003.

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Antonio Cruz
Antonio Ortiz

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Blanca Sánchez, Antonio Carrero, arquitectos;
Manuel Delgado, Juan A. Molina, aparejadores.

Estructuras: CESMA Ingenieros

Instalaciones: JG Ingenieros

Empresa Constructora: CHAPÍN UTE 2002 (FCC e Inabensa)

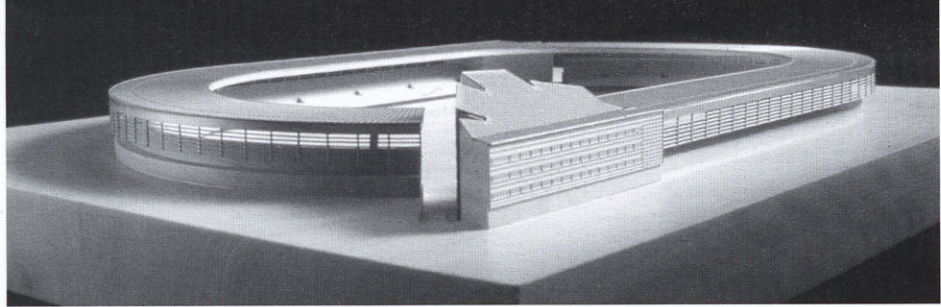
FOTOS:

Duccio Malagamba

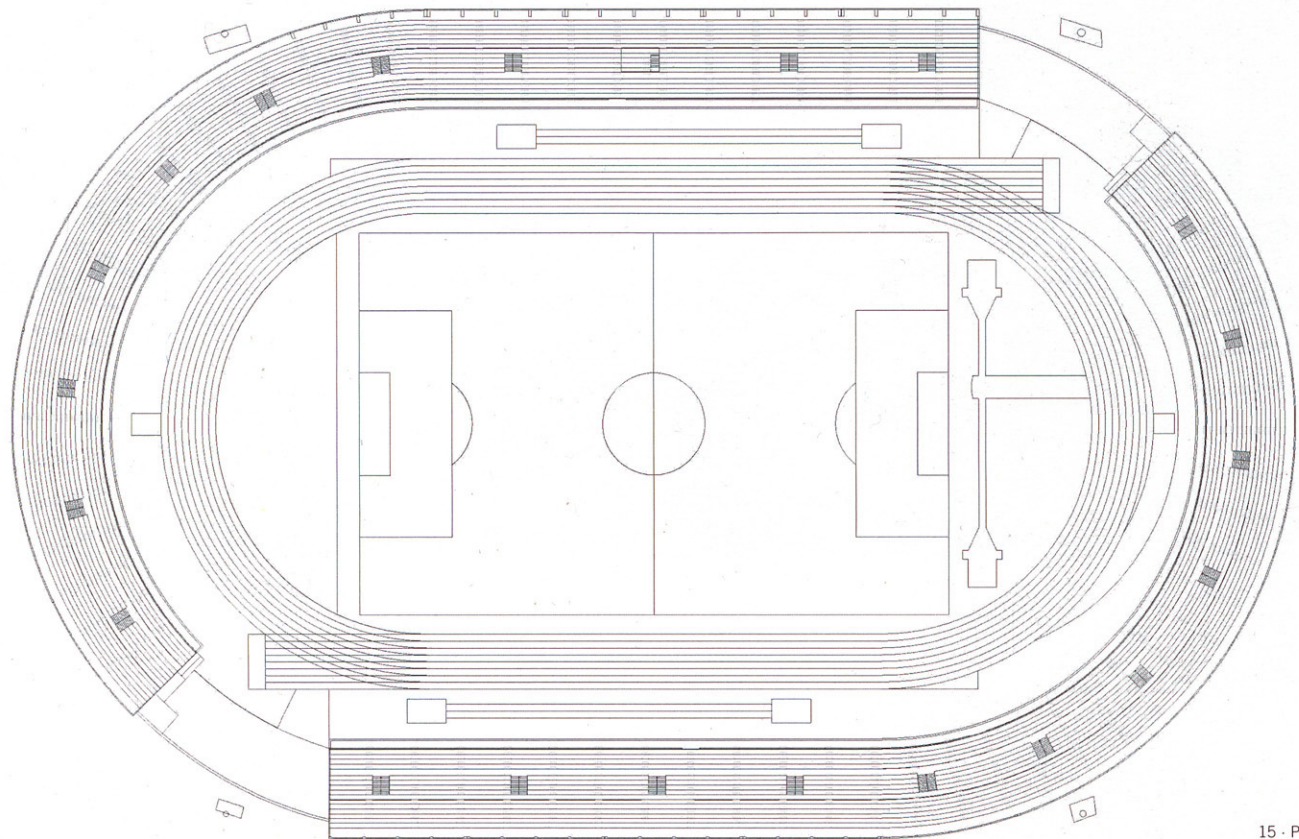
14- MEMORIA

Con una planta rectangular rematada por sendos semicírculos, el edificio existente reproducía de forma directa la geometría de la pista de atletismo. Sin alterar sustancialmente su trazado, el proyecto de ampliación prevé una cubierta que protegerá del sol y la lluvia a todos los espectadores, apoyada sobre una crujía perimetral de servicios que concentra las escaleras y pasarelas de acceso a las gradas altas, y se manifiesta al exterior como un zócalo ciego. La nueva envolvente de grandes lamas metálicas se separa de esta base mediante una hendidura horizontal que posibilita las vistas sobre la ciudad. La simetría original del conjunto se rompe en dos puntos con dos volúmenes que albergan respectivamente un centro deportivo-gimnasio y piscina, así como un hotel, introduciendo así otras funciones que garantizan la actividad permanente del centro más allá de las competiciones deportivas.

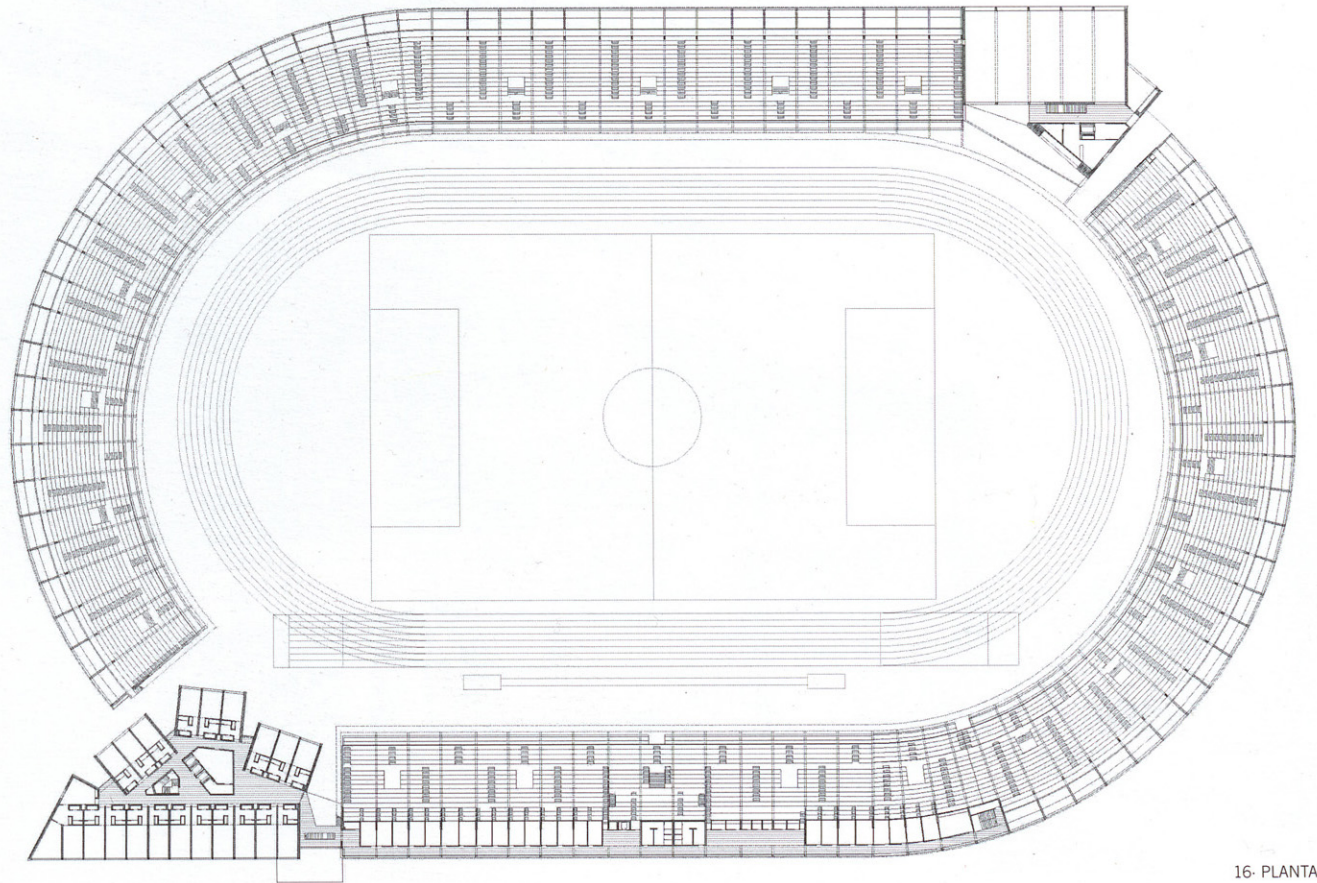
VISTA DEL ESTADIO ANTES DE SU REMODELACIÓN



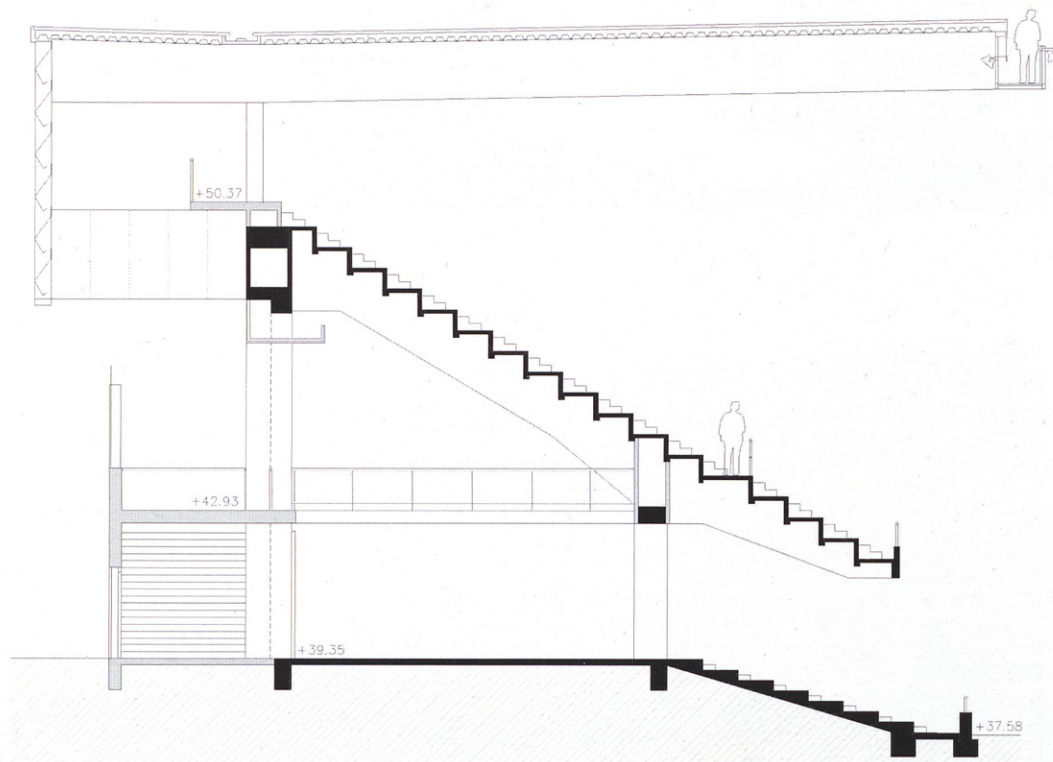
CRUZ Y ORTIZ



15 - PLANTA GRADERÍO ALTO



16- PLANTA DE ACCESO



17 · SECCIÓN TRANSVERSAL TIPO





18 biblioteca en amsterdam

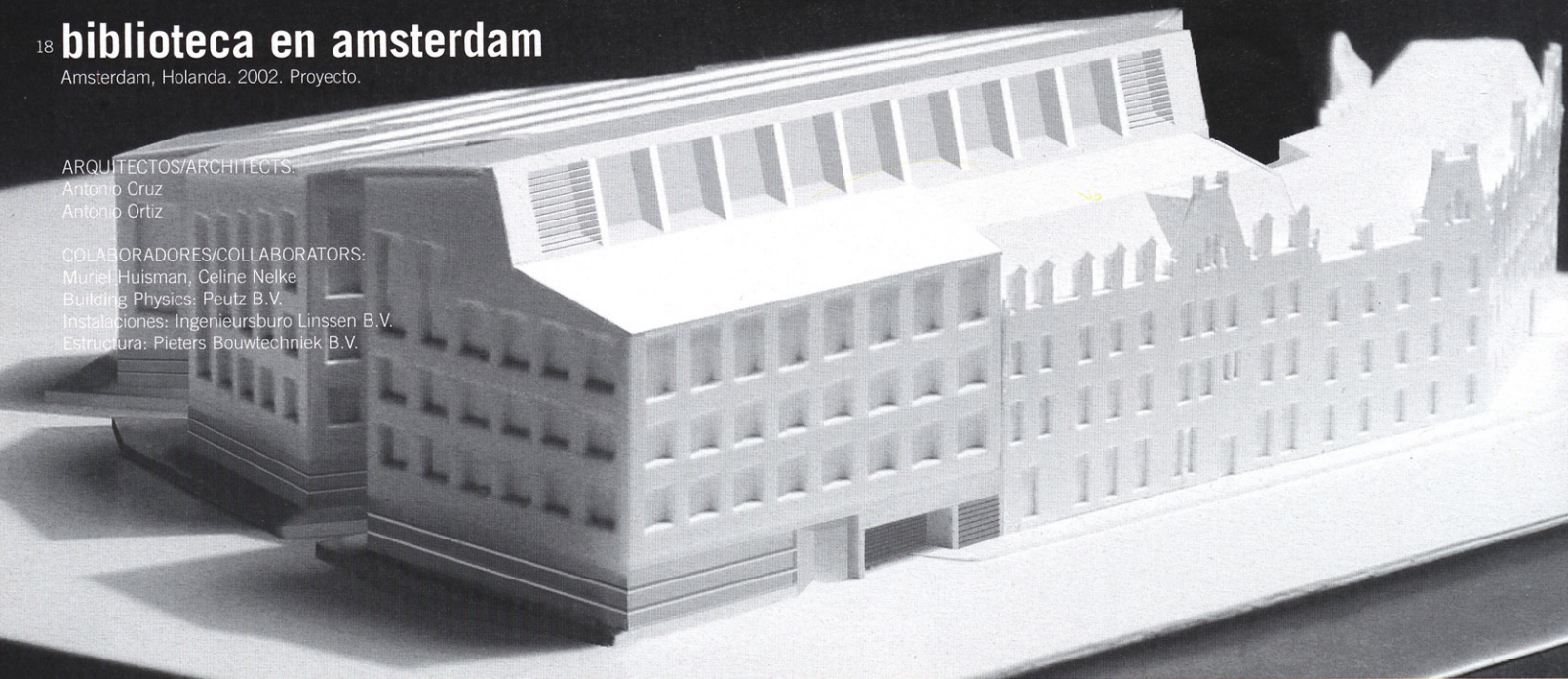
Amsterdam, Holanda. 2002. Proyecto.

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Antonio Cruz
Antonio Ortiz

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Muriel Huisman, Celine Nelke
Building Physics: Peutz B.V.
Instalaciones: Ingenieursburo Linssen B.V.
Estructura: Pieters Bouwtechniek B.V.



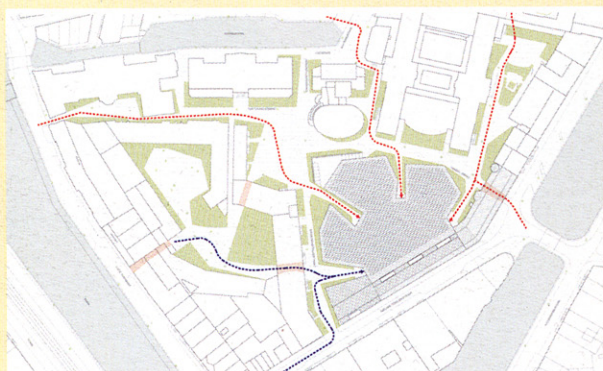
19 · MEMORIA

Una figura aparentemente arbitraria se organiza a partir de un cuerpo unitario que engloba la Zuisterhuis en Nieuwe Doelenstraat, para dividirse después en varios cuerpos irregulares. Nada hay gratuito en esta propuesta: las hendiduras que dividen el edificio incrementan la longitud de fachada y por tanto las zonas bien iluminadas, e incorporan el edificio a las circulaciones principales que atraviesan el 'campus' al situar los accesos en las mismas.

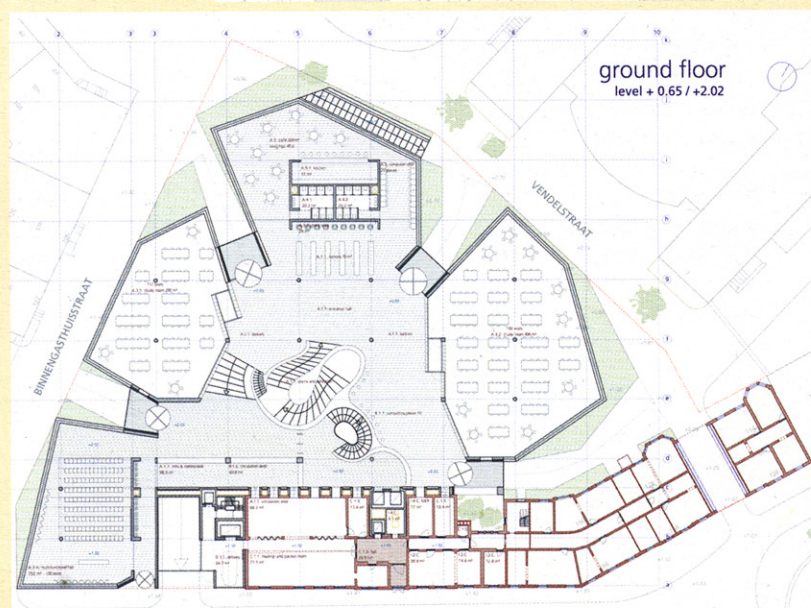
De la gran dimensión a lo largo de Nieuwe Doelenstraat se pasa a la menor escala hacia el interior de la manzana. La intersección de la cubierta inclinada con el perímetro irregular del edificio ofrecerá visiones exteriores permanentemente cambiantes. Dicha cubierta permite mostrar un edificio inesperadamente bajo hacia el interior de la universidad, evitando perjudicar a las viviendas del perímetro.

Bajo la cubierta inclinada se disponen una serie de bandejas decrecientes en altura y con una geometría estricta - paralelas a Nieuwe Doelenstraat - que hace más dramática la intersección con el perímetro irregular de la envolvente. Las áreas de lectura se dispondrán en la proximidad de las fachadas y en las zonas situadas directamente bajo la gran cubierta luminosa.

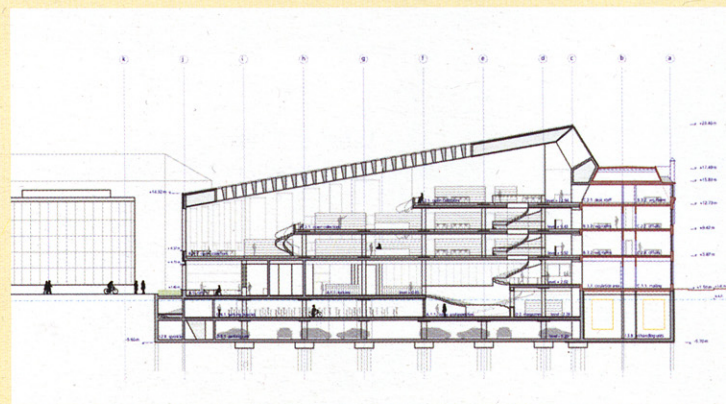
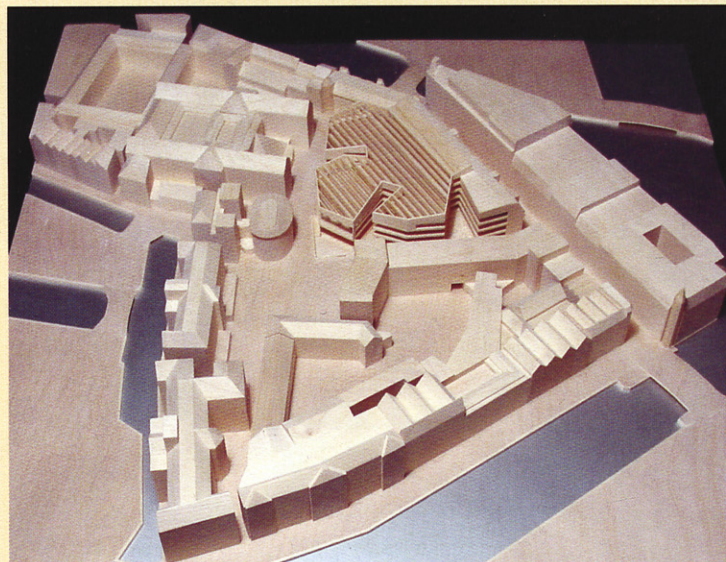
16



20 · PLANO DE SITUACIÓN



21 · PLANTA NIVEL 0



22 · SECCIÓN TRANSVERSAL

23 torres en rotterdam, wilhelminapier

Rotterdam, Holanda. 2002 - 2003. Proyecto.

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Antonio Cruz
Antonio Ortiz

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Wulf Dürich, Antonio Raya
Building Physics: Peutz & Associates
Instalaciones: Deerns
Estructura: D3BN

24 · MEMORIA

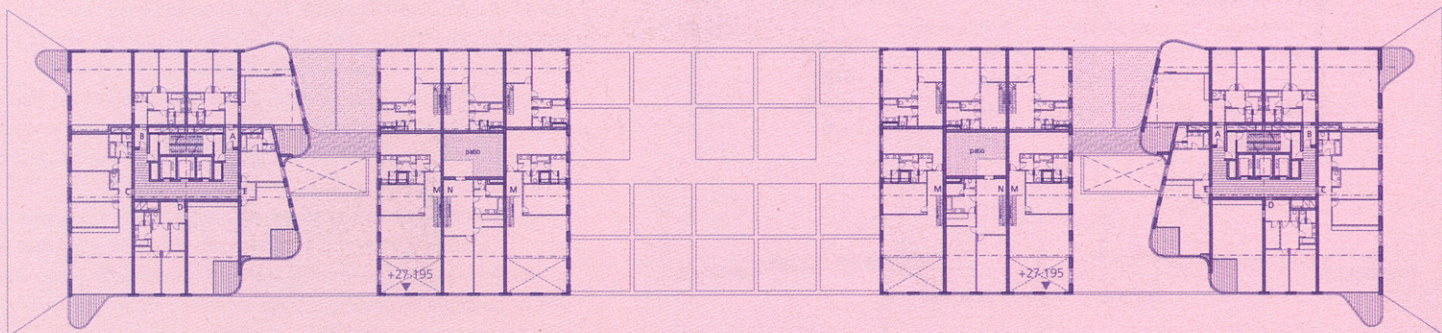
El esquema inicial para la organización de las zonas denominadas New Orleans y Havana en Wilhelminapier (Rotterdam) se ha desarrollado conjuntamente con Álvaro Siza Vieira.

A partir de un estudio de volúmenes previo, se decidió organizar todo el conjunto con 4 torres de 150 metros de altura destinadas en su práctica totalidad a viviendas. Éstas se unirán de dos en dos por medio de un plinto formando así dos parejas de diferentes características, las situadas al Oeste más cercanas entre sí y las situadas al Este más alejadas, siendo éstas las torres del proyecto que Cruz y Ortiz han desarrollado. La silueta en forma de L de cada una de las torres y su simetría espejular contribuyen a que ambas torres puedan entenderse como un pro-

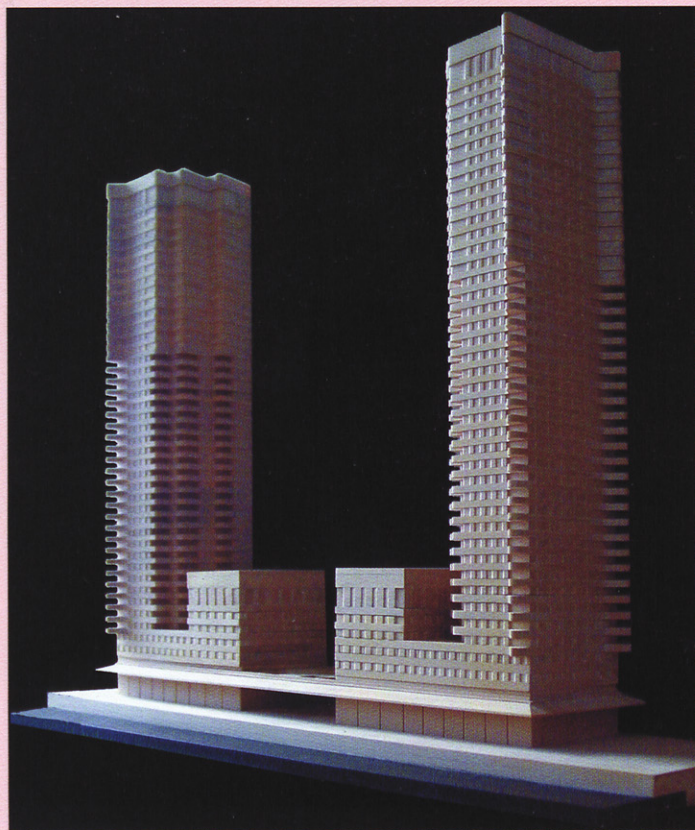
yecto único a pesar de la distancia que las separa.

Aunque el sistema estructural elegido es muy rígido, muros de carga ejecutados con sistema de encofrado túnel, se ha conseguido transformar la planta inicialmente ortogonal a una forma quebrada y curvilínea que reporta al proyecto una serie de beneficios: ampliación de la longitud de fachada con las consiguientes ventajas de iluminación y vistas para los apartamentos; aparición de una serie de líneas verticales que acusan la esbeltez de las piezas y por efecto del escorzo, modificación del perfil aparente de las torres y de su silueta.

Así, las decisiones tomadas en la planta de las torres van a ser paradójicamente responsables de su imagen frontal.



25- PLANTA GENERAL



Álvaro Siza
Arq 334 / 02.34



26 ampliación del rijksmuseum

Amsterdam, Holanda. 2002. Proyecto.

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Antonio Cruz
Antonio Ortiz

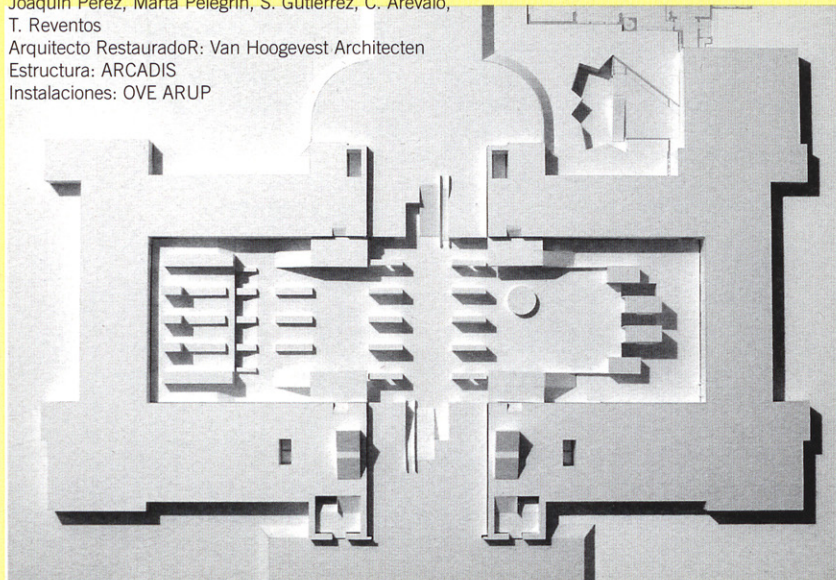
COLABORADORES/COLLABOTATORS:

Joaquín Pérez, Marta Pelegrín, S. Gutiérrez, C. Arévalo,
T. Reventos

Arquitecto RestauradoR: Van Hoogevest Architecten

Estructura: ARCADIS

Instalaciones: OVE ARUP



27 · MEMORIA

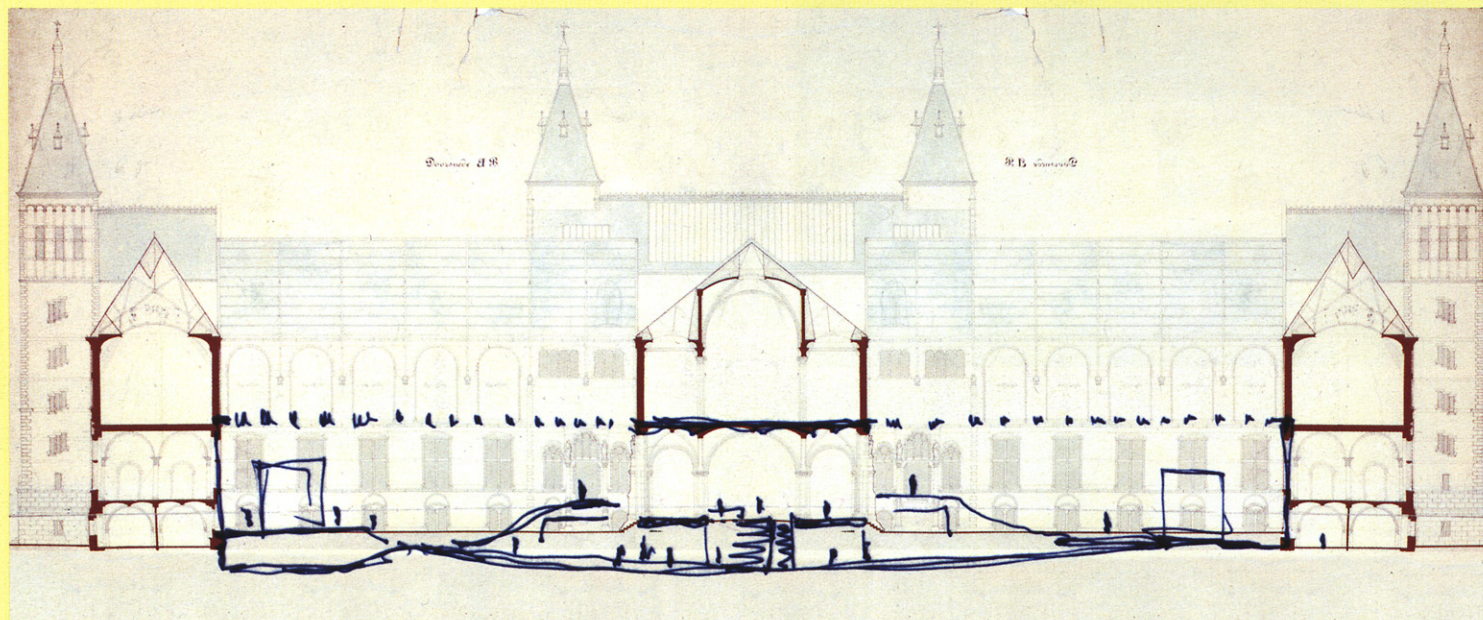
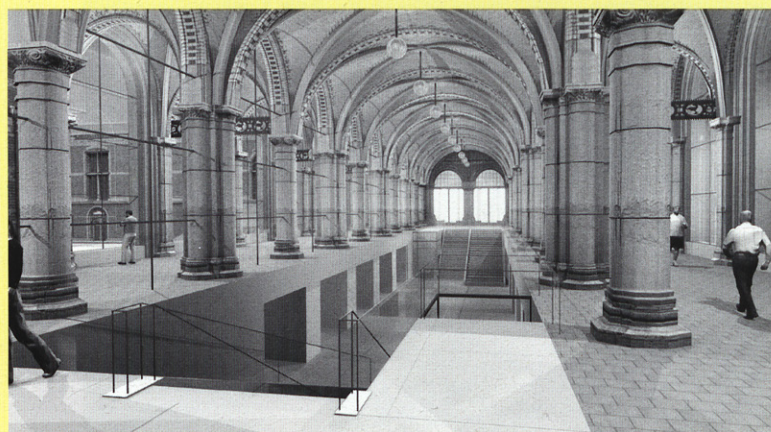
El edificio del Rijksmuseum de Amsterdam proyectado en el siglo pasado por el arquitecto holandés Pieter Cuypers, ha pagado un precio excesivamente alto por su papel urbano como elemento de conexión entre la entonces ciudad existente y los nuevos desarrollos hacia el sur.

Un pasaje, prácticamente una calle, atraviesa el edificio de norte a sur dividiéndolo en dos partes, obligando a tener dos entradas, dos escaleras principales y ocasionando que sólo en planta principal se encuentren conectadas las zonas este y oeste y que el edificio queda dividido en sus plantas de semisótano y baja.

Por otra parte, el edificio sobre el que se ha intervenido en múltiples ocasiones, presenta las carencias habituales en los museos del siglo XIX. Carencia de un *hall* capaz de absorber el elevado número de visitas que un museo recibe hoy, y de los nuevos usos incorporados, áreas de información, tiendas, cafeterías, etc. Por último, hay que señalar que las necesidades de espacios han llevado a edificar en los patios del edificio original, lo que ha provocado una carencia de luz natural y ha convertido el recorrido del museo en una especie de laberinto en el que el visitante carece de todo dato sobre el lugar en que se encuentra.

La intervención sobre el edificio consiste, por un lado, en realizar una nueva y única entrada al museo a través del pasaje, con la dificultad añadida de conservar el paso público de bicicletas, y por otro, en liberar los patios recuperando hasta cierto punto su estado original.

Una escalera abierta a la entrada del pasaje trasladará al visitante a un gran hall central situado por debajo del nivel de la calle, que unirá las alas este y oeste del edificio. El gran espacio que se genera al abrir los laterales de los patios, albergará los puntos de información, la tienda del museo, restaurante, taquillas y venta de entradas, etc.



28 · CROQUIS

plan de urbanización para el anillo olímpico de madrid

Madrid, 2002. Proyecto

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Antonio Cruz, Antonio Ortiz
Jesús Ullargui y Eduardo Pesquera,
arquitectos asociados al proyecto

COLABORADORES/COLLABORATORS:

María Arboledas, Luis Sarabia,
Giuseppe Pagano, Herminia Vegas,
J. Jiménez, D. San Isidro, J.E. Álvarez,
M. González

Ingeniería y urbanismo: Prointec

Cliente: Ayuntamiento de Madrid



31 · MEMORIA

El Ayuntamiento de Madrid ha decidido optar a la celebración de los Juegos Olímpicos del año 2012. Para ello se ha redactado un Plan Especial para el Parque Olímpico - Sector Oeste, sobre los terrenos originariamente destinados para la Ciudad Deportiva de la Comunidad de Madrid. El objetivo es concentrar en esta parte de la ciudad buena parte de la infraestructura deportiva necesaria para la celebración de unos Juegos Olímpicos, así como de los posibles acontecimientos previos o alternativos a los mismos. Se trata, en resumen, de prever la ampliación del estadio hasta alcanzar los 75.000 espectadores y situar un nuevo Complejo de Piscinas, un Pabellón de Deportes y todas las instalaciones para los medios de comunicación que un acontecimiento olímpico pueda requerir. Se han creado dos nuevas plataformas a lo largo del eje norte-sur descendentes en altura respecto

30 · PLANTA GENERAL

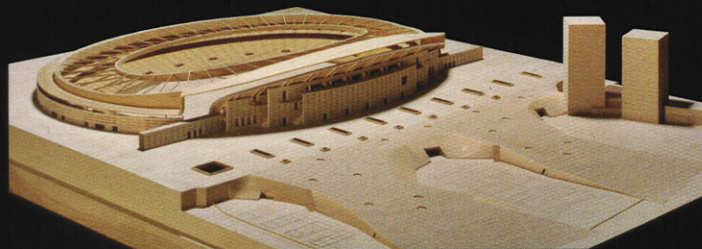
a la actual del Estadio. Sobre la más próxima se situará el Complejo de Piscinas, mientras que en la segunda se ubicará el Pabellón de Deportes. De esta forma, se genera una gran superficie para el público, algo elevada respecto a las circulaciones perimetrales. Como final de esta secuencia pabellón, piscinas y estadio, asentados sobre niveles progresivamente más altos, se proponen dos torres para uso hotelero.

Un gran parque rodea a las tres plataformas: una intensa plantación de diversas especies surcada por caminos -espacios abiertos y públicos- se combina con jardines más geométricos, recintos más cuidados, que se especializan para acoger distintos usos.

19

32 · ampliación del estadio de madrid

Madrid, 2002.



ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Antonio Cruz, Antonio Ortiz
Blanca Sánchez, arquitecta asociada al proyecto

COLABORADORES/COLLABORATORS:

María Arboledas, Giuseppe Pagano, A. García del Castillo,
J. Álvarez, A. Raya, I. Pérez, M. Álvarez
Estructura convencional: Julio Martínez Calzón, mc2
Estructura de cubierta: Schlaich, Bergermann und Partner
Instalaciones: grupo JG
Cliente: Ayuntamiento de Madrid

33 · MEMORIA

La ampliación pretende alcanzar el aforo requerido para un acontecimiento olímpico.

Se trata de completar el estadio existente en las zonas desocupadas: sur, este y norte de la pista de atletismo, mediante la construcción de dos nuevos graderíos sobre el cuenco actualmente ajardinado:

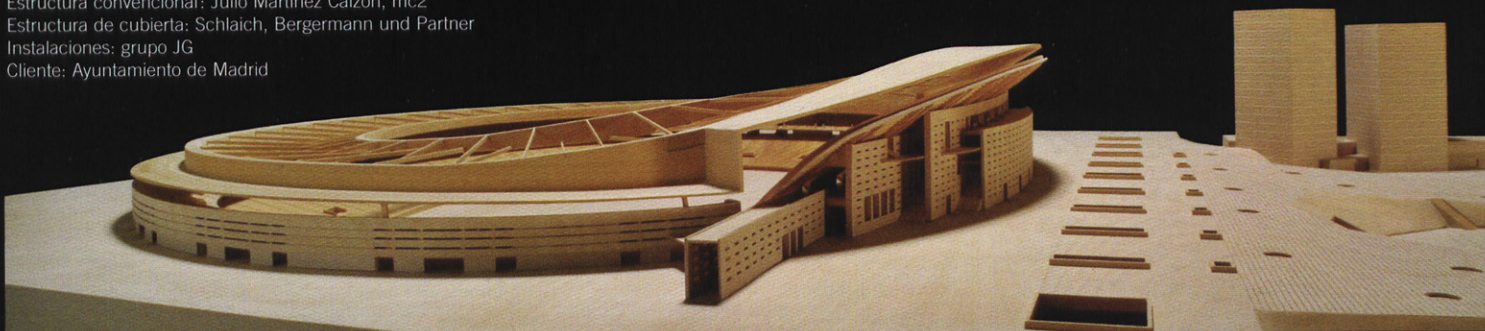
- un graderío alto apoyado sobre un edificio perimetral donde se sitúan los accesos, palcos y servicios.
- un graderío bajo que ocupa el talud ajardinado existente.

Para garantizar el uso del estadio posteriormen-

te a la olimpiada, la ampliación propuesta prevé un estadio de atletismo adaptable a fútbol. Para esto, sólo será necesario modificar el nivel del terreno de juego y la zona baja de los graderíos, manteniéndose en ambas situaciones invariable el resto del estadio.

Así, el graderío bajo se subdivide en dos zonas:

1. una zona superior fija constituida por 25 gradas
2. una zona inferior en la que se plantea un graderío diferente adaptable a cada caso, atletismo o fútbol.



03 impacto máximo, obsolescencia inmediata: re-ciclaje

.01 José Ramón Moreno Pérez

Anotaciones para un metapanorama de la arquitectura contemporánea



02 · DETALLE DE LA FACHADA DEL MUSEO ROMANO DE MÉRIDA DE RAFAEL MONEO

N1 El establecimiento de un cuadro clínico, siguiendo la metáfora médica, no consistirá tan sólo en la detección de unos síntomas, que reducidos a los efectos de unas determinadas causas nos permitan actuar sobre ellos. Tampoco la mera aplicación de un protocolo que alejara la angustia. Se trataría más bien de un ejercicio de hacernos el cuerpo, de tomar nota, de cómo los cambios que han volteado el mundo implican a la arquitectura en sus objetivos, alcance y naturaleza, desde las respuestas que ella misma ha planteado.

N2 Estaríamos hablando de un "largo recorrido" al cual se une la aventura de la arquitectura moderna y de una condición de nuestro presente, cuya génesis se solapa en parte con el agotamiento de ese Proyecto Moderno: la cultura mediática de la imagen

N3 Este cambio de visión se habría producido a partir de la confluencia de un conjunto de estudios, realizados desde disciplinas ajenas a la arquitectura, que trae como consecuencia la reconsideración del papel jugado por la arquitectura, su funcionalidad social e ideológica y sus logros. Véase *"Para una crítica radical de la arquitectura moderna"* y los siguientes artículos que dieron pie al libro *Progetto e Utopia* (1977)

La relampagueante caracterización que de nuestra era hace George Steiner, y que hemos utilizado para titular parcialmente este escrito, se contrapondría a una paciente labor a la que se adscriben, hoy en día, todos aquellos que son conscientes del exceso consumista de nuestra

sociedad: la del reciclaje.

Situar nuestra reflexión bajo este compuesto epígrafe, es una manera de mostrar las intenciones con las que queremos abordar este intento de capturar comprensivamente la situación en la que se encuentra la arquitectura en nuestro presente.

Comencemos por un diagnóstico. N1

La arquitectura de nuestro presente se encuentra en una especie de encrucijada. Una encrucijada es una figura espacio temporal que señala un sitio, una posición específica al final de un camino que se ha seguido hasta ahora y que desemboca en un encuentro con otros ramales. Nos habla por tanto de un tránsito entre lo que se ha dejado atrás –todavía vivo en nuestra memoria y útil para el presente– y lo que va venir a continuación. Es un momento de impasse, de duda, de ambigüedad, de ambivalencia caracterizada por la indecibilidad. Una situación construida desde la aceptación de la provisionalidad de habitar una demora.

Preguntarse por cómo se ha llegado a esta situación, sería reconocer que tanto el agotamiento del impulso que constituía el Proyecto Moderno –que no ha dejado de trazar la infraestructura ideológica y social por la cual se ha deslizado la arquitectura moderna (vanguardia, movimiento moderno, Estilo Internacional o Posmodernidad...)– como la disputa del ámbito urbano –que la arquitectura moderna ha concebido y en parte construido durante el siglo XX– por los medios de comunicación, que ahora lo ocupan y controlan, son los factores definidores de esta coyuntura. Así pues, ya no nos impulsa una certeza, ya no somos los únicos diseñadores de nuestro entorno. N2.

Leído desde nuestro presente, N3, eso que denominamos Proyecto Moderno sería una fase más de un largo desarrollo en el que se encuentra comprometida la sociedad nacida de la Ilustración, que habría alcanzado a partir de la década de los noventa, del siglo pasado, un estadio de naturaleza muy diferente, caracterizado progresivamente por la triple concurrencia de la civilización científico-técnica, la sociedad del espectáculo y del consumo. N4. Y si a ese Proyecto Moderno le ha cabido la responsabilidad de la construcción de un entorno artificial –que subsume y utiliza funcionalizándolo el entorno natural, N5– éste se ve hoy sometido a la misma manipulación por la emergencia de otro entorno, que podríamos denominar con muchos términos, pero que básicamente consiste en una explícita duplicación de la realidad, que hace que las cosas y el mundo mantenga una obscena existencia doble. Con una consecuencia inmediata: que la representación viene mediada por la imagen virtual y la razón técnica se convierte en el fundamento de una práctica social banalizada.

05 Ello supone que la arquitectura de esa encrucijada se ve sometida a un doble requerimiento, interno y externo. Internamente se ve obligada a buscar la supervivencia frente a unas condiciones de producción que la cercan y limitan en sus funciones anteriores; pero por otro lado, no puede sino promover una adaptación a las mismas, a través de propuestas que no hacen sino extender sin articulación su antiguo "territorio". N6. Con las escasas fuerzas comprometidas en esta labor, la arquitectura no deja de vislumbrar la apertura de nuevos campos de trabajo, con los que se compromete sin haber sido capaz de establecer una articulación parcial entre y ellos y, cuyo envés, sería la producción de una acusada disolución de la axiología sobre la que fundaba, con anterioridad, su coherencia técnica y epistemológica. A ello cabría añadir el reflejo negativo de una reacción de resistencia-acomodación, con la que se intenta ensayar una deseada continuidad con el pasado, tan ficticia como consoladora. N7.

MAXIMUM IMPACT, IMMEDIATE OBSOLESCENCE: RECYCLING.

Notes for a meta-panorama of contemporary architecture.

J.M. Moreno

The sudden vivid characterisation that George Steiner makes of our times, and which we have partially used to title this article, was opposed to the patient labour to which, nowadays, all are adhered who are conscientious of the consuming excess of our society: the society of recycling.

Putting our reflection under this epigraph is a way of showing the intentions with which we want to tackle this task of comprehensively capturing the situation in which architecture finds itself at present.

1. Starting with diagnosis¹

The architecture of our present is at a kind of crossroad. A crossroad is a temporary space that marks a place, a specific position at the end of a path that has been followed until now and which meets other branches. It speaks, therefore, of a transition between what has been left behind -still alive in our memory and useful for the present- and what is coming next. It is a moment of impasse, of doubt, of ambiguity, of ambivalence characterised by indecisiveness. A situation arising from accepting the provisional nature of inhabiting a delay.

To ask how this situation came about would be to recognise that

both the exhaustion of the impulse that constituted the Modern Project -which has never stopped drawing the ideological and social infrastructure on which modern architecture has unfurled (vanguard, modern movement, International Style or post-modernity...) as well as the dispute over the urban sphere -which modern architecture has conceived and built in part during the twentieth century, in the mass media, which now treats and controls, are the defining factors of this situation. Thus, we are not driven by a certainty anymore; we are not the only designers of our environment.²

Interpreted from the present³, what we call Modern Project would be another phase of a long development in which the society born from the Enlightenment is compromised. It would have reached from the Nineties, of the last century, a very different phase of nature, progressively characterised by the triple concurrence of the Scientific-Technical Civilization, the Society of Entertainment and Consumption⁴. If the Modern Project had the responsibility of constructing an artificial environment -which assumes and uses the natural environment making it functional⁵- nowadays this environment is subjected to the same manipulation by the emergence of another environment, which we could name with many terms, but which basically consists in an explicit duplication of reality. It makes the world maintain an obscene double existence. It has an

06 Metáfora de la complejidad

En esta situación la arquitectura se asemeja teóricamente a lo que ha sido definido como un sistema complejo. Un sistema que cristaliza en las vanguardias un campo de posiciones diferentes, irreductibles las unas a las otras y que encuentran en el invento conceptual e instrumental de la forma un lugar mental para la pacificación-síntesis de sus contradicciones. Ese núcleo central se ve prontamente envuelto por un primer desarrollo fundado en una reducción de la heterogeneidad de posiciones vanguardistas, a la corriente constitutiva del Funcionalismo Racionalista; y, en un segundo momento, por el extraordinario desarrollo que sigue a la 2ª Guerra y que termina por cerrarse con la época de "después de la modernidad".

Disponemos de un instrumental teórico que nos permite comprender la naturaleza cambiante de estos sistemas complejos. Aplicando a la arquitectura el mismo modelo con la que Jorge Wagensberg da cuenta de la evolución del pensamiento utópico, N8, estaríamos en condiciones de ensayar una descripción plausible de su situación y el desarrollo que la ha gestado. Establezcamos previamente un campo de restricciones que comience por definir que la arquitectura ha estado -como sistema- relacionado con tres entornos sucesivos donde ha desempeñado funciones distintas que sólo una lectura endógena de la evolución del sistema permite reducir a unas historias únicas. N9. Los tres entornos sucesivos -y hasta esto podría ser discutido, al menos, teóricamente- son el natural, el artificial y el virtual. El tránsito de uno a otro se ha producido diferenciadamente pero siempre englobando el emergente al anterior, N10, y utilizándolo con una función distinta a la que desempeñaba hasta entonces. La arquitectura entonces ha intercambiado con estos entornos energía e información y, en otra dirección, ha recibido de esos entornos los mismos flujos. El modelo establece diferentes estados de intercambio entre el sistema y el entorno que se ven así mutuamente afectados por las dinámicas del intercambio: de la adaptación a la autoorganización el sistema cambia permanentemente poniendo a prueba su coherencia propia, hasta que el límite de holgura de sus propias condiciones internas no permite sino el colapso o la imposición al medio de pautas propias.

Desde este punto de vista, la situación actual de la arquitectura se explicaría a partir de la doble convergencia de un anunciado colapso del sistema nacido en el seno del entorno artificial -lo que hemos venido llamando genéricamente arquitectura moderna- y de la transformación que dicho entorno ha sufrido hacia una distinta configuración y naturaleza: el entorno virtual. La mutación ha sido pues doble y solapada, trastocándose con ello tanto las categorías que guardaban la coherencia de la arquitectura moderna como las nuevas ramas de figuraciones que tratan de rehacer, incorporar o sustituir el sistema anterior.

09 Que este diagnóstico no haya estado disponible hasta fechas recientes -con el descreimiento o la resistencia que aún se alienta en muchas posiciones disciplinares respecto a él- mostraría aspectos esenciales sobre la naturaleza del estatuto teórico de la arquitectura moderna, que ha sido generado a partir de la funcionalidad que ella ha desempeñado como técnica de ordenación formal del espacio social. N11. La doble cara del movimiento moderno: urbanismo-arquitectura, en la que el primer rostro encarna la ideología, mientras que el segundo encarna la utilidad -pensamiento y acción- sería representativa del alcance que se fija a la arquitectura dentro de la cultura moderna: la completa ordenación de todo el espacio del entorno artificial a través de un relato utópico que acoge los niveles enunciativos y performativos, que va desde sus usos reales o potenciales y su completa configuración estructural y figurativa hasta los valores y la naturaleza de la habitación que allí se representa. N12. Sólo a través de ese "encargo", entendido como mandato, de esa funcionalidad asumida, puede entenderse de una manera exacta el alcance del desarrollo de la arquitectura de los siglos XIX y XX, por encima de las compartimentaciones y elecciones estilísticas establecida por una explicación endógena de su



07 - ATRIO EN CONSTRUCCIÓN DE ARONOFF

N4 La segunda parte del siglo XX ha estado salpicada de previsiones sobre este futuro: al texto de P. Ricoeur, *Civilización Universal y Culturas Nacionales* (1961), le sigue el de Guy Debord *La Sociedad del Espectáculo* (1968) y se inicia con el de M. Horkheimer y T. W. Adorno, *La Industria cultural* (1941)

N5 Véase, para una desmitificadora revisión de estas categorías el trabajo de F. Duque: *Arte público y espacio político*, Akal, Madrid, 2001. Este tema será de nuevo tratado, alternativamente, en su nuevo libro *La fresca ruina de la tierra*, Calima, Palma de Mallorca, 2003

N6 De Gregotti a Gregotti y...otra vez Gregotti: de 1966 a 1991 y 1994. De *El territorio de la arquitectura Desde el interior de la arquitectura...* *La arquitectura de la conclusión*

N7 Véase: NICOLIN, P. "Las imágenes y lo moderno" en *Lotus International*, 102. Diciembre 1992, pp. 30-32 (trad. cast. en *Textos de Teoría y Composición Arquitectónica*. Depto. de Hª, Teoría y Composición Arquitectónica, ETSAS)

N8 Por que no otra cosa ha sido la arquitectura durante la modernidad: una apuesta por lanzar hacia un sitio sin existencia propuestas ordenadoras del Mundo, a través de un dispositivo espacial que disponía a cosas e individuos para alcanzar determinadas producciones. Véase: WAGENSBERG J: *Ideas sobre la complejidad del mundo*, pp. 131-150, Tusquets, Barcelona, 1989.

N9 Véase TOURNIKIOTIS, Payanotis: *La historiografía de la arquitectura moderna*, Mairal/Celeste, Madrid, 2001.

N10 Véase "En tiempos de hastío" en rev. *El croquis*, 103, 2001, pp. 236, 238 y 240.

N11 Véase BAUMAN, Zygmunt: *La cultura como praxis*. Paidós, Barcelona, 2002. La nueva introducción de Bauman al libro de 1970 describe la estructura dicotómica de la Modernidad, donde Cultura y Orden espacial actúan, alternativamente, como cuerpo y reflejo que idealiza o materializan la construcción de un entorno artificial.

N12 Véase SLOTERDIJK, Peter: *Normas para el parque humano*, Siruela, Madrid, 2000.

N13 Sería necesario un posterior desplazamiento que implementaría la historia como parte de un proyecto superior resultado del "cierre del pasado" y del mandato de su transferencia como hiperpolítica. Véase SLOTERDIJK, P: *Todos en el mismo barco*, Siruela, Madrid, 1994, pp. 89-103.

N14 Véase SECCHI, B: "*Las condiciones han cambiado*" en rev. *Casabella*, pp 498-499, 1984. (Trad. cast. en *Textos*).

N15 Ibid. "*La arquitectura de la conclusión*".

N16 La arquitectura como declaración o presentación de la complejidad de los fenómenos sociales, culturales o científicos de las sociedades del Imperio; tal como ha denominado Toni Negri la globalidad.

immediate consequence: that the representation comes mediated by the virtual image and the technical reason becomes the fundament of a banal social practise.

This means that the architecture of this crossroads is submitted to a double requirement, internal and external. Internally it is obliged to look for survival facing production conditions that encircle and limit it in its previous functions. But, on the other hand, it can only promote an adaptation to them, through proposals that only extend their old "territory"⁶ without articulation. With the limited forces committed to this task, architecture does not cease to illuminate the opening of new fields of work, with which it is engaged without having been capable of establishing a partial articulation between them and whose reverse would be the production of an acute dissolution of the axiology on which it previously based, its coherence and epistemology. It could be added that the negative reflection of a reaction of resistance-accommodation, with which it attempts to display a desired continuity with the past as fictitious as it is consoling⁷

2. Metaphor of complexity

In this situation architecture was theoretically similar to what had been defined as a complex system. A system that crystallised a field of different positions in the vanguard, unyielding to each other and which find in the conceptual and instrumental invention of the

propia historiografía N13. Toda la arquitectura está comprometida por este mandato, toda ella responde en su pluralidad y componentes a un objetivo que no discute y que se encuentra, así, más allá de ella.

Por eso, en el mismo momento en que los flujos de información y energía que recibía el sistema comienzan a cambiar hasta hacerse visibles, N14, —como consecuencia de la transformación del entorno artificial— la arquitectura comienza a reclamar, paradójicamente, una autonomía propia que se muestra cada vez más ficticia cuanto más se adentra en el final del siglo XX, hasta que, situada en el tránsito hacia el entorno virtual, no pueda sino asumir un nuevo y diferente papel: aquel que le corresponde como una técnica más de la comunicación mediática. N15.

Y es en esta coyuntura final, cuando una doble y muy diferente actitud separa en dos ámbitos irreductibles pero —intuimos— con ocultas conexiones, las operaciones culturales con las que se hayan comprometidas las prácticas propositivas de las arquitecturas contemporáneas. Doble actitud que podríamos caracterizar como endógena y exógena, de cierre y apertura, de conclusión y nueva fundación. N16. Ocupando una misma posición, que ninguna de las dos piensa sino como el presente, dándose la espalda como si fueran un espejo de doble cara: de un

form, a mental place for the pacification-synthesis of its contradictions. That central nucleus is quickly engaged by a first development based on a reduction of the heterogeneity of avant-garde positions, to the constitutive current of the rationalist Functionalism; and secondly, by the extraordinary development that followed the Second War and finally closed with the time "after modernity".

We have at our disposal a theoretical instrumental that allows us to understand the changing nature of these complex systems.

Applying to architecture the same model with which Jorge Wagensberg explains the evolution of utopian thinking⁸, we would be in condition to try a plausible description of its situation and the development that has given birth to it. Let's establish first a field of restrictions which begins defining what architecture has been as a system- related to three consecutive environments where it has performed different functions that only an endogenous understanding of the evolution of the system allow us to reduce unique histories⁹. The three consecutive environments -and even this could be argued over, at least, theoretically- are the natural, the artificial and the virtual. The transition from one to the next has occurred differentially but always including the previous emergent and using it with a different function from what it previously had. Architecture, then, has interchanged energy and information with these environ-

ments and, in another direction, has received the same flows from them. The model establishes different states of exchange between the system and the environment that are thus mutually affected by the dynamics of the exchange: from adaptation to self-organization, the system changes permanently putting to the test its own coherence, until the limit of easiness of its own internal conditions doesn't permit anything but the collapse or the imposition to the environment of its own guidelines.

From this point of view, the present situation of architecture would be explained from the double convergence of a forecasted collapse of the system born in the bosom of the artificial environment -what we have been generically calling modern architecture- and the transformation that this environment has suffered towards a different configuration and nature: the virtual environment. The mutation has then been double and surreptitious, disrupting with it the categories that kept the coherence of modern architecture as well as the new branches of figurations that try to redo, incorporate or substitute the previous system¹⁰.

That this diagnosis has not been available until recently -with the disbelief or the resistance that is still encouraged in many disciplinary positions in relation to it- would show essential aspects about the nature of the theoretical statute of modern architecture, which has been regenerated from the functionality that has acted as a

22 N17 Esta hipótesis fue adelantada por J. Quetglas en su intervención en el Congreso Internacional de Arquitectura Contemporánea en Andalucía en 1992. (Textos inéditos)

N18 Coincidirían en la descripción de esa labor, desde un tardío Tafuri hasta un filósofo como P. Sloterdijk que lo marca como tarea de la hiperpolítica para los "últimos hombres"; sin olvidarnos del "listado" del Zevi de *Después de 5000 años: la revolución*.

N19 La arquitectura actuaría así como exploradora que se juega su supervivencia en un territorio desconocido: ensaya rutas, levanta campamentos siempre provisionales, indica direcciones o parajes útiles para habitar de manera individual y diferencial y que nunca está disponible para una comunidad sino en su existencia mediática.

N20 Parecería que la disciplina, ya nada inocente, reconduce los excesos modernos anteriores para sentirse ahora abierta a una paleta de posibilidades, todas igualmente válidas, muy en consonancia con la Cultura a la que pertenece está plenamente aceptado. Aquí también jugaría la necesidad de diferencia impuesta por lo mediático como signo de existencia y, por tanto, la carencia de límites o definiciones nítidas para cada una de ellas. Véase MORENO, C: *Tráfico de almas*, Pre-Textos, Valencia, 1998.

lado, lo que sería un esperado y preparado "ajuste de cuenta" con su pasado, que se resuelve en una dilatación cierta de su propia naturaleza moderna, N17, dejando en suspenso el estatuto mismo de una relación claramente volcada hacia lo que Tafuri denominó "hacer discurso sobre ella misma", N18; de otro, el compromiso por comprender el cosmos de su presente mediante la "captura" de unidades del mismo que parecen significativas y que son convertidas, posteriormente, por una manipulación interesada en campos más o menos delimitados de experimentación y ensayo desde los que proponer caracterizaciones arquitectónicas para el "espíritu de su tiempo". N19.

Ambas actitudes se manifiestan, al asumirlo como único tiempo, en el presente: la una, dilatando su propia temporalidad hacia el pasado, como si éste fuese parte activa de la propia obra, sin añoranzas ni trabajo de duelo, sólo como un juego de evanescente alteridad necesaria para alcanzar la dimensión disciplinar que su propia época le niega, N20; la otra, en un intento de adelantamiento, de ficticia previsión, de renovación hacia el porvenir, celebrando con un halo de apariencias que por fin estamos más allá de todos los límites y prohibiciones que estos últimos treinta años se han encargado paulatinamente de sobrepasar, N21. Al fondo de este flamear de posiciones, una mirada más inquisitiva ha sabido sospechar que de lo que se trata es de un cambio profundo en las condiciones de producción y recepción de una técnica que anteriormente ha estado rigurosa y continuamente enmarcada por la cultura de los dos últimos siglos, N22, y que ahora se ve obligada a desempeñar nuevos roles en este tránsito de entornos en que nos vemos empeñados.

Vistas así las cosas, ¿qué ocurriría si aplicáramos ahora el modelo propuesto por Wagensberg al sistema arquitectónico en este celebrado cambio de entorno?

¹⁰ Podríamos suponer —como hipótesis menos plausible— que en este tránsito, el sistema y el entorno mantuvieran una relación de identidad descrita por la siguiente igualdad:

la complejidad del sistema menos su capacidad de anticipación respecto al entorno es igual a la incertidumbre del entorno menos su sensibilidad respecto al sistema

El segundo miembro de dicha igualdad —cuyas variables miden las oscilaciones del entorno— deberá dar cuenta de un entorno descrito en nuestro presente como incierto y con una escasa atención por la arquitectura si exceptuamos la manipulación de la misma como técnica mediática. N23. Si, por el contrario, nos detenemos en el primero, veremos que sus variables alcanzan valores muy bajos, tanto en la complejidad como en la capacidad de anticipación del sis-



11 - CEGAC. VESTÍBULO DE ENTRADA

tema de la arquitectura. Con lo cual la pretendida relación de identidad estaría claramente descompensada por la falta de correspondencia entre los intercambios de entorno y sistema. Pero, de verdad, lo que nos propone este razonamiento va más allá de una ya sabida falta de identidad entre mundo y arquitectura, N24, lo que nos lanza a la cara como un desafío, que no hace sino inquietarnos, es el interrogante sobre la necesidad de la arquitectura: ¿para qué la arquitectura? Y tendríamos que tomar conciencia de que es ésta una pregunta que cualifica, mejor que nada, esa encrucijada en la que situábamos al principio la misma; pregunta que está implícita en las palabras de muchos de los autores preocupados por reflexionar sobre nuestra situación, pero también como inquietud esencial de las obras de arquitectura arrojadas hacia esa condición de presente.

Así, lo ha hecho Alejandro Zaera al definir la arquitectura como una ingeniería de la vida material, pero también Bruno Zevi, al situarla "más allá" del límite de una época anterior; o Walter Nágeli describiéndola como la de "un tiempo de hastío", N25; y, mucho antes –quizás el primero– Rem Koolhaas a partir de las "bromas" sobre Nueva York. Todos ellos compartiendo esa condición ambivalente e irreductible de la que hemos hablado más arriba y, por tanto, respon-

technique of formal ordination of the social space¹¹. The double face of the modern movement: urban planning-architecture, in which the first face embodies ideology, whereas the second embodies utility -thought and action- would be representative of the reach that is given to architecture within Modern Culture. It is given the total ordination of all of the virtual environment space, through an utopian story that takes in the enunciation and performance levels, which goes from its real or potential uses and its complete structural and figurative configuration to the values and nature of the inhabitation that is represented there¹². Only through that "assignment", understood as a mandate, of that assumed functionality, could the extent of the development of architecture in the nineteenth and the twentieth centuries be understood in a exact way, above compartmentalizations and stylistic choices established by an endogenous explanation of its own graphic history¹³. All architecture is compromised of this mandate; all of it answers in its plurality and components to an objective which is not discussed and which is thus beyond it. Because of this in the same moment that the flows of information and energy that the system received start to change until they become invisible¹⁴ -as a consequence of the transformation of the artificial environment- architecture began to claim, paradoxically, its own autonomy, which is ever more fictitious as it nears the end of

the twentieth century. Situated in transit to the virtual environment it can only assume a new and different role: the one that corresponds to it as one technique more of mass media communication¹⁵.

It is in this final situation, when a double and very different attitude separates, the cultural operations with which the proposing practices of contemporary architectures have engaged in two unyielding areas but -we guess- with hidden connections. A double attitude that we could characterize as internal and external, closing and opening, conclusion and new foundation¹⁶. Occupying one and the same position, which neither of them see as anything but the present, their backs on each other as if they were a double faced mirror. On one side what would be an expected "settling of scores" with its past, which is resolved in some dilatation of its own modern nature¹⁷, leaving in suspense the very statute of a relation clearly turned towards what Tafuri called "discoursing about itself"¹⁸. On the other, side the compromise to understand the Chaosmos of its present through the "capture" of parts of it that seem significant and which are made, afterwards, by an interested manipulation, into more or less limited fields of experimentation and trial, from which to propose architectonic characterisations for the "spirit of its time"¹⁹.

Both attitudes become manifest, assuming it as unique time, in the

diendo desde un ámbito u otro.

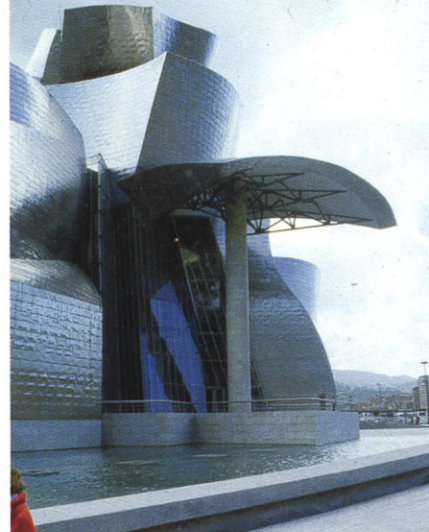
Pero el alcance de este diagnóstico debe ser contrastado con la descripción del estado corporal de la propia arquitectura, de sus obras, sólo a partir del establecimiento de un cuadro de síntomas podremos valorar lo acertado de su formulación y lo productivo de su instrumentación. N26.

13 Lo más parecido a un dispositivo panorámico

Cuando actualmente nos planteamos observar un determinado fenómeno debemos asumir la duplicación a la que se ve sometida nuestra mirada por el entorno donde se inscribe. Esta duplicación oscila entre aquello que afirmamos desde nuestros sentidos como realidad y un segundo original idéntico al primero, situado en el ciberespacio virtual. Entonces, nuestra mirada debe tener en cuenta la naturaleza de ese tipo de observación, si en realidad quiere hacerse cargo con precisión de aquello que mira; es decir, deberemos admitir ahora, más que nunca, que "no hay observación sin representación, (que) sin ella la visión estaría sumida en el caos". Sería necesario, por tanto, utilizar una instrumentación figurada, adaptada a dicha fenomenología, para salvar esa dificultad mediante el manejo y la conjunción de los diferentes niveles de descripción implicados en la observación de esos fenómenos. N27.

Imaginemos una pantalla activa con la que podamos interactuar y que recoja los sucesivos encuadres que se suceden en el tiempo de un determinado fenómeno, ella nos permitiría desplegar las sucesivas capas de información subyacentes que se encuentran activas y relacionarlas entre sí; encendámosla.

14 En una primera capa, la más exterior y aparente, encontramos destacados, sobre un fondo neutro, sucesivas etiquetas que, con forma de logos, recogen nombres de arquitectos contemporáneos. Apenas accionemos el ratón, el encuadre de la pantalla recogerá –sin orden aparente– algunas más de estas etiquetas-nombres: Moneo, Herzog, Gehry, Miralles, Libeskin, Holl, Njiric, Eisenman, Ito. La pantalla se comporta como un soporte disponible para que cada uno de los visitantes haga su personal elección a través de un encuadre u otro, moviendo las etiquetas para situarlas en determinadas compañías, incluso incorporando alguna nueva adquisición. N28. Visto así, el panorama de la arquitectura más bien parece responder a una época de arquitectos que de arquitectura. Pero todos sabemos que significa un nombre en el mundo mediático en que vivimos: un nombre conocido es una marca, siguiendo esa ecuación propuesta por



12 · MUSEO GUGGENHEIM DE BILBAO

present: one dilating its own temporality towards the past, as if this were an active part of the task itself, without yearnings or mourning, only as a game of evanescence alternation, necessary to reach the disciplinary dimension that its own time is negating²⁰. The other, in an overtaking manoeuvre, of fictitious prevision, of renovation towards the future, is celebrating with a halo of appearances that we are finally beyond all limits and prohibitions that the last thirty years have gradually been entrusted to surpass²¹. At the bottom of this flaming of positions, a more inquisitive look has been able to suspect that it is a more profound change in production and reception conditions of a technique that has previously been rigorous and continually framed by the Culture of the last two centuries²² and that is now made to play new roles in this transition of environments in which we are determined.

Seeing things this way, what would happen if we applied now the model proposed by Wagenberg to the architectonic system in this celebrated change of environment?

We could suppose -as the least plausible hypothesis- that in this transit the system and the environment would maintain a relation of identity described by the following equality:

"The complexity of the system minus its anticipating capacity in relation to the environment is equal to the uncertainty of the environment minus its sensibility in relation to the system".

N21 ZEVI, B: "Después de 5000 años: la revolución" en rev. *Lotus International*, 104, 2000, pp. 52-55

N22 Desde Koolhaas a Nágeli, de Jencks a Quetglas, de Castoriadis a Bauman se habría conformado un halo de opinión que rodea a la Cultura y como parte de ella a la Arquitectura, ese estado latente y en ampliación obliga a reconsiderar los planteamientos de los últimos años

N23 A la sensación de acoso que habría producido dicha manipulación -y que sólo una actitud cínica podría negarse le añadiría aquella proveniente de una progresiva constatación sobre la ausencia por parte de la sociedad de la necesidad de arquitectura. Véase DE CERTEAU, M: *L'invention du quotidien I, Art de Faire*, Gallimard, París, 1986.

N24 Véase QUETGLAS, J: "Misceláneas de opiniones ajenas y prejuicios propios acerca del Mundo, el Demonio y la Arquitectura" en rev. *El croquis*, 2002, pp. 4-21

N25 Ibid en NÁGELI, W: pp. 236-40.

N26 La investigación en la que tiene su origen este ensayo, partió precisamente de esa tarea: dar cuenta del estado y la naturaleza de las obras que tachonaban la nueva constelación de la arquitectura. Véase la Tesis Doctoral de M. Pérez Humanes, "Implicaciones: sobre la situación de la arquitectura en el mundo de la imagen", Sevilla, 2000.

N27 Sobre el estatuto de la relación entre realidad y conocimiento de la misma, se ha abierto un debate que envuelve a la arquitectura como problema teórico-práctico. Véase DUQUE, F: *Filosofía para el fin de los tiempos*, Akal, Madrid, 2000, p. 105.

N28 Todos sabemos que cualquier "registro" tiene unas claves o umbrales de entradas relacionados con la función que éste desempeña dentro de una determinada práctica administrativa

N29 El fenómeno que se describe es común para cualquier objeto de consumo, Juan Cueto lo relata así: "Cuando la marca se hizo más importante que el artículo y la imagen sustituyó al producto, lo tangible a lo intangible, el spot global a la tienda local y lo virtual a lo real" (1998) V. Gregotti, amplía así esta reflexión: "Es característico de la condición actual de la producción de la arquitectura, una actitud en que la productividad de la innovación lingüística parece venir medida en función de su capacidad para incentivar el desarrollo del mercado (...) ya sea como producción de imágenes comunicativas, como interés coincidente en la adquisición por parte del autor de un capital simbólico (el autor y no la obra es aquí el centro) y en la posibilidad de venta del producto."

N30 NICOLIN, P. "Representare la construcción" en rev. Lotus International, 78, 1993.

N31 En esta capa pueden existir obras que floten aisladas sin relación con una referencia de marca, es decir, carente de una identificación mediática. Ellas constituyen una especie de almacenaje potencial a la espera de alcanzar una condición mediática que las haga re-cognoscible

The second member of this equality -the one whose variables measure the oscillations of the environment- will be responsible for an environment described in our present as uncertain and with little care for architecture if we make an exception as a mass media technique²³. If, on the contrary, we stop on the first one, we will see that its variables reach a very low value, in complexity as well as the anticipating capacity of the system of architecture. So the relation of identity would clearly not be compensated by the lack of correspondence between the environment and system exchanges. But in truth, what this reasoning is proposing goes beyond a known lack of identity between World and Architecture²⁴, which is thrown in our faces as a challenge, which only disturbs us. It is the question about the needs of architecture: architecture for what? Here we would have to become conscientious that this is a question, which qualifies, better than anything, this crossroad which we mentioned at the beginning. A question that is implicit in the words of many of the authors worried about the thinking of our situation, but also as an essential worry of architectonic works thrown towards this condition of present.

Alejandro Zaera has done so when defining architecture as engineering of material life, but also Bruno Zevi when he puts it "beyond" the limit of a previous time. Or Walter Nägele describing it as "a time of boredom"²⁵ and, long before -perhaps the first one- Rem Koolhaas with the "jokes" about New York. All of them sharing that

¹⁵ Debray, donde lo visible es igual a lo real y ello igual a lo verdadero, la marca es lo que hace real un nombre, verdadero; entonces, lo importante es el autor y no la obra; NIKE y no la bota. N29. En nuestro mundo, bien lo sabemos, toda marca es el umbral de entrada al consumo de un conjunto de objetos artificiales, de mercancías que se identifican y valoran, en gran medida, por estar acogida bajo esa etiqueta; en el caso de la arquitectura estos nombres darían acceso a las obras. Sin embargo, la posición que ocupa la marca no es el lugar de la mercancía: una y otra se relevan en un juego de préstamos, desbordamientos y compensaciones que construyen espacios físicos o virtuales, donde se desarrollan secuencias sustitutorias de la propia vida: escaparates, galerías, almacenes, anuncios, juegos; la mercancía espera mientras tanto -ofertándose desde su embalaje- a ser demandada para el consumo.

¹⁶ Si solicitáramos a la pantalla que nos guíe hacia esas especiales mercancías que son las obras, aparecerá en la misma una segunda capa fuertemente interrelacionada con la primera, en la que las obras forman conjuntos organizados entorno a las marcas que recogía la primera capa. Estos conjuntos estructurados a partir de una génesis temporal, constituyen trayectorias propias y cambiantes donde cada obra no hace sino dilatar y afirmar la coherencia de los rasgos identificativos de la marca a la que pertenece. La obra entrega así, desde su condición de elemento de un conjunto, su autoreferencialidad -que algunos han llegado a confundir con su inmanencia- consistente en la puesta en escena "de no otra cosa que los principios constitutivos de las obras y sus procedimientos propios", N30, a las exigencias representativas de su condición mediática. N31.

Mucho más al fondo de la primera capa, puede observarse otra, muy activa, formada por movimientos que no dejan de buscar una reducción de esa diversidad -aparentemente irreducible, presente en la superficie- mediante la formulación de características comunes a las obras. Tanto en el ámbito de sus apariencias, de los procedimientos empleados, como de los objetivos que persiguen o de los resultados alcanzados, se buscan rasgos que puedan salvar lo

ambivalent and unyielding condition we have mentioned before and, therefore, answering from one area or another.

But the reach of this diagnosis must be contrasted with the description of the corporal state of architecture itself, of its works, only from the establishing of a symptoms chart would we be able to value the rightness of its formulation and the productivity of its instrumentation²⁶.

3. The most similar thing to a panoramic device.

In the present when we think about viewing certain phenomena, we must assume the duplication to which our look is submitted by the environment to which it is submitted. This duplication oscillates between what we assert from our senses as reality and a second original identical to the first, situated in the virtual cyberspace. Our view, then, must take into account the nature of this type of observation, whether it really wants to take charge with precision of what is viewed. That is to say, we should admit now, more than ever, that "there is no observation without representation, (that) without it vision would be plunged into chaos". It would be necessary, therefore, to use a figured instrumentation adapted to such phenomenology to avoid this difficulty through the managing and conjunction of different levels of description implicated in the observation of that phenomena²⁷.

Let's imagine an active screen, with which we can interact and receive the consecutive frames that happen in the time of certain

phenomenon. It would allow us to unfold the consecutive layers of subjacent information, which are active and related to each other. Let's turn it on.

In a first layer, the most external and apparent, we find highlighted on a neutral background consecutive labels, which with the forms of logos, register the names of contemporary architects. As soon as we touch the mouse the screen frame will show, without apparent order, some more of these labels-names: Moneo, Herzog, Gehry, Miralles, Libeskin, Holle, Njiric, Eisenman, Ito. The screen behaves as an available support so that each visitor can make his personal choice through one frame or another, moving the labels to place them in certain companies, even incorporating any new acquisition²⁸.

Seen this way, the panorama of architecture seems to answer to a time of architects more than to a time of architecture. But we all know what a name means in the media world in which we live: a well known name is a trademark. It is still that equation proposed by Debray, where the visible is equal to the real and that is equal to truth. The trademark is what makes a name real, true. Then, the important thing is the author and not the work, NIKE and not the shoe²⁹.

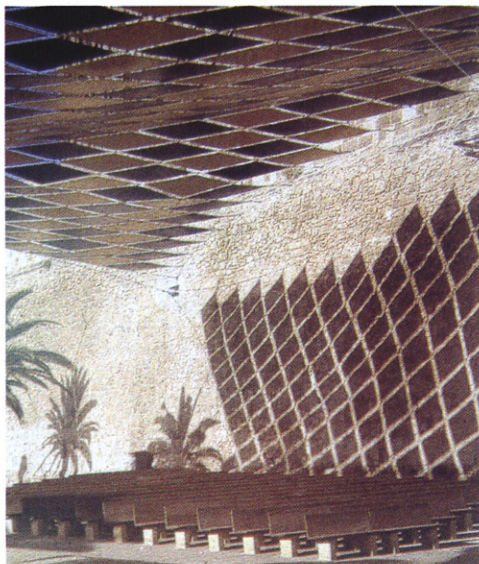
In our world, we know, every trademark is the entrance threshold the consumption of some artificial objects, of goods that are identified and valued, to a great extent, for being under that label. In the

aparatoso de la diseminación de posiciones que hoy se barajan en la arquitectura.

El procedimiento seguido se basa en una dialéctica simple, alrededor de polaridades se adscriben obras diversas, que quedarían así atraídas por una especie de campo magnético capaz de una estructuración formal de la complejidad a la que se enfrentan. Aquí se moverían desde proyectos de largo y ambicioso alcance, como los sucesivos Congresos ANY, hasta clasificaciones ligeras como una red de malla, a la que se les escapan los peces por su abierto mallazo. N32.

Una última capa -de contenido muy distinto a las anteriores- se situaría al fondo como soporte, como la infraestructura sobre la que se sostienen las otras tres. Sería el lugar de lo compartido y estaría formada por la decantación de un conjunto de análisis y referencias que -desde la mitad de la década de los ochenta- no han dejado de progresar en la búsqueda de un ajuste entre las condiciones externas a la arquitectura y una respuesta adecuada por parte de ésta, terminando por generar las condiciones para un imaginario distinto: otra concepción cultural. Se podría contemplar este soporte como un "campo de maniobras", fuertemente tensionado por la existencia de dos frentes que protegen intereses, ideologías y planteamientos contrapuestos respecto a cual sea la concepción de la disciplina arquitectónica: en uno, se busca primero su disolución, para luego dar paso a otras opciones contenidas como posibilidades reprimidas en el seno de la misma; en el otro, afirmándose desde una revisión creativa, la vigencia e idoneidad de toda su herencia. N33.

La actividad en este soporte, no deja de afectar la organización de las capas superiores, distorsionando o produciendo derivas acusadas por las mismas respecto a los rumbos fijados autóno-



18 · TEATRO BALUARTE. PALMA DE MALLORCA

mamente, llegando a interferir el estatuto y la concepción desde la que se generan las propias arquitecturas; pero también, modificando los encuadres y la relevancia de los nombres-marcas contenidos en la primera capa. El carácter cambiante, tensionado y genealógico del soporte, hace que sea necesario tener en cuenta para su descripción la doble inordinación temporal correspondiente al desarrollo de las obras y el estado cambiante del campo de maniobra. N34.

Con este ensayo descriptivo estaríamos atendiendo a la condición duplicada de la realidad en el entorno mediático y así: a cada nombre correspondería una marca, a cada obra una determinada puesta en escena, a cada tendencia una estrategia de mercado y a cada marco una respuesta al medio.

Frente a un "aparato" como éste, convendría facilitar al usuario unas útiles instrucciones de uso que le permitieran su inmediato manejo, acercándolo a su correcto uso y mejor aprovechamiento. Se establecería un doble procedimiento –coincidente en su desarrollo– que iría de lo particular de la obra, el elemento mínimo significativo, a la generalización de los rasgos comunes que comparten. N35. En paralelo, un proceder de lo general a lo particular, se construirá a través del establecimiento de secciones verticales que pondrían en relación las diferentes capas de profundidad diferente, permitiéndonos superar los niveles de la simple apariencia. Un menú abierto e interrelacionado que nos permitirían la elección de las variables más idóneas, una manipulación personal y ajustada a nuestros intereses, pudiéndose alcanzar así el reconocimiento de una posición propia dentro de ese panorama al que nos referimos. N36.

19 A modo de conclusiones provisionales

¿Podríamos a partir de este diagnóstico –así fundamentado provisionalmente– establecer unas conclusiones que no pueden ser sino provisionales? Probémoslo.

La primera afectaría al observador de este panorama, que pasaría de una actitud distraída a verse involucrado en el mismo, para luego buscar dentro de él amigos, complicidades. Este proceso

case of architecture those names would give access to the works. However, the place that the trademark occupies is not the place of the goods: both reveal in a game of loans, floods and compensations, which build physical or virtual spaces, where substitute sequences of life itself are developed: shop windows, galleries, stores, adverts, games. The merchandise waits, meanwhile, offering itself from its packaging, to be demanded for consumption. If we requested the screen to guide us towards those special goods that are the works, a second layer strongly interrelated to the first one will appear in the screen, in which the works form organized groups around the trademarks that the first layer showed. These groups, structured from a temporal genesis, constitute their own, changing trajectories, where each work dilates and asserts the coherence of the identifying features of the trademark to which they belong. The work, thus, gives away, from its condition as one element of a group, its self-referential -which some people have even confused with its immanence- consisting in a staging 'of nothing else but the constitutive principles of the works and their own procedures'30, to the representative demands of its media condition31.

Much deeper from the first layer another one can be seen, very active, formed by movements that never cease to search for a reduction of that diversity -apparently unyielding, present on the surface- through the formulation of characteristics common with

the works. In the sphere of appearances, of the used procedures, as well as the objectives pursued or the results attained, it seeks features that can save the dramatic of the dissemination of positions that are nowadays shuffled in architecture.

The procedure followed is based in a simple dialectic; diverse works are ascribed around polarities, which would then be attracted by a kind of magnetic field capable of a formal structuring of the complexity they face. Here we move from projects of long and ambitious reach, like the consecutive ANY Congresses, to light classifications like a drift net, which allows some fish to pass because of its open weave32.

The last layer -of very different content from the others- would be situated at the bottom as a support, like the infrastructure on which the other three are sustained. It would be the place of the shared and it would be formed by the decanting of analysis and references that -from the mid Eighties- have not stopped progressing in the search for an adjustment between the external conditions of architecture and an adequate answer on its part, finishing by generating the conditions for a different ideal: another cultural conception. We could see this support as a "field of manoeuvres", strongly tightened by the existence of two fronts that protect interests, ideologies and approaches countered in relation to which is the conception of the architectonic discipline. In one front its dissolution is first sought and then makes room for other options included as repres-

N32 En estos años se han sucedido pocas pero llamativas operaciones tendentes a esa reducción: frente al trabajo continuado de los ANY (1991-2001) aparecen otras que buscan estratégicamente convertirse en referentes para una comprensión de esa diversidad y, a la vez, para diferenciarse del resto de posiciones. Por ejemplo, los sucesivos diagnósticos de I. De Solá-Morales, A. Zaera, Ch. Jencks o P. Nicolín

N33 Una visión histórica de la arquitectura del arco clásico, como la realizada por Tafuri en "Búsqueda del paradigma: proyecto, verdad y artificio", que se dilata hasta los últimos pasos de la modernidad, relativizará el final de algo que ya entendemos como un "ciclo largo" de la cultura occidental

N34 En esa doble acción, estaría comprometida la interpretación y la teoría, que mantendrían desde una relación de afectación mutua, una presencia activa en la constitución de la obra. Es evidente que la dialéctica abierta entre pasado y presente sería una actitud compartida por uno y otro, aunque su manifestación creativa fuera de muy distinta índole en las obras: desde la cita mimética o sofisticada hasta la más férrea abstracción estarían comprometidas con esa polaridad nunca resuelta de forma definitiva

N35 Pero debemos advertir que sólo la comprensión profunda de la arquitectura, de la obra, nos permitía acceder a sus rasgos caracterizantes. No hay aquí ninguna posibilidad de superar la singularidad si no es teniéndola en cuenta, de ahí que para la crítica sea tan fácil ejercitarse en la comparación como camino aparentemente productivo para superar esa molesta sensación de agitación y diferencia.

sed possibilities in its bosom; in the other, asserting itself from a creative revision, the validity and suitability of all of its inheritance33.

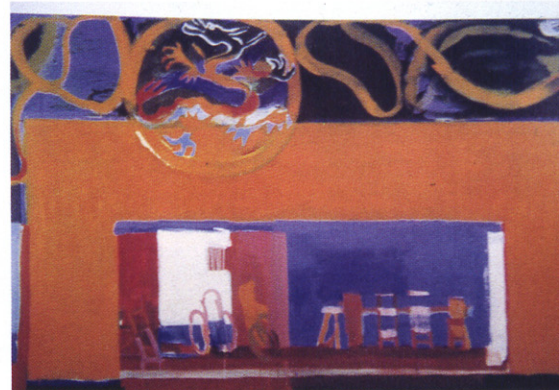
The activity of this support doesn't stop affecting the organization of higher layers; distorting or producing derivations caused by themselves in relation to the courses fixed autonomously, even interfering with the statute and the conception from which the architectures are generated. But also modifying the framing and the relevance of the names-trademarks contented in the first layer. The changing, tensed and genealogical character of the support makes it necessary to take it into account for its description of the double temporal ordination corresponding to the development of the works and the changing state of the field of manoeuvre34.

With this descriptive essay we would be attending the duplicated condition of the reality in the media environment and thus: to each name would correspond a trademark, to each work a certain staging, to each tendency a market strategy and to each frame an answer to the medium.

Faced with an "apparatus" like this, it would be convenient to facilitate the user with some useful instructions that would allow him to use it immediately, making easier its correct use and better exploitation. A double procedure would be established -coincident with its development- that would go from the particular details of the work: the minimum significant element, to the common features

tiene unas claras implicaciones, tanto en lo que respecta a una enseñanza o aprendizaje de la arquitectura como a una actitud profesional que se quiere comprometida con el presente. N37. La segunda estribaría en un doble requerimiento, necesario para quien esté comprometido con dicho panorama, consistente en la diversificación de su actividad en relación con la arquitectura –algo que probablemente se extienda como característico de nuestra cultura–. Ésta abarcaría desde una reescritura personal de su pasado, siempre provisional –contra la historia– capaz de asumir la complejidad del presente, hasta una reformulación de lo disciplinar mediante la progresiva disolución de su autonomía, a través de un compromiso creciente con un modo de acción transdisciplinar que se viene encarnando en la búsqueda de respuestas a los desafíos planteados por los campos de lo *patrimonial*, lo *ecológico*, lo *mediático* y la *gestión de lo formal*. N38.

Fue en el campo del *patrimonio* donde primero se trató de contestar a la necesaria mediación entre "ancestros y descendientes", una transmisión que hoy se revela esencial para las políticas de compensación implementadas desde la dialéctica olvido-memoria y desde la exigencia de "justicia" para el pasado en que se prolonga el presente. Bien es cierto, que hoy la ecología plantea un desafío similar e igualmente necesario. Partiendo de una actitud conservadora, cuidada con la naturaleza, se ha convertido –pasado el tiempo– en una fuente de propuestas sobre otros modos de vida alternativos, primera trinchera para detener la sangría de un sistema despilfarrador. Ambas coinciden en la preocupación por mantener abierta, sin solución de continuidad, la posibilidad de existencia del pasado y el futuro frente a un presente que se quiere instantáneo y única dimensión de la temporalidad. N39.



20 · "CASA Y DRAGÓN". 1998. JUAN NAVARRO BALDEWEG

N36 En realidad no estaríamos sino identificándonos con comportamientos que están ya presentes en ese mismo panorama, la diferencia consistiría en hacer disponibles socialmente estos procedimientos; esta es uno de las carencias con las que hoy se mueve la arquitectura



21 - FREUD UNLIMITED MEDAILON. DELIRIOUS NEW YORK DE REM KOOLHAS

Frente a estas exigencias de conservación, alteridad y equilibrio, consideradas por algunos como una rémora para los impulsos de innovación que parecen llevar a la cultura sólo hacia adelante, pero que encapsulan a la sociedad en una continua reiteración de acciones formalmente diferenciadas, en los otros dos campos, el de la Imagen y su estatuto mediático, N40, y de la gestión de lo formal, se alzan como verdaderos desafíos; expectativas que seducen a la arquitectura, hasta convertirla en una actividad que ha terminado por olvidar la razón de su propia existencia: el habitar. Si esto es cierto, no lo es menos la fuerte exigencia de imaginar otros escenarios para unas actividades radicalmente comprometidas por la naturaleza tecnológica del "entorno virtual" hacia el que nos dirigimos, en esa tensión entre olvido y emergencia se juegan —con desigual fortuna— el alcance de la arquitectura contemporánea. N41.

La arquitectura nuevamente sujeta por los requerimientos y posibilidades de esos campos, asumiría un papel de innovación, guiado por el deseo de libertad, que desplazaría los objetivos asumidos por su anterior función cultural y productiva. Terminaría por aceptar, entonces, el cambio producido en la cultura moderna, allá por los años setenta, cuando se invierte definitivamente la jerarquía existente entre norma y libertad, entre autodeterminación y vulnerabilidad, N42, decantándose por la primacía de la segunda y aceptando la erosión del principio de seguridad que lleva aparejado. Incluso, más allá, y propiciado por su capacidad de síntesis —de la naturaleza propia de su lenguaje, que no es otra cosa que un metalenguaje— la arquitectura estaría en condiciones de implementar "soportes de intermediación" que posibilitaran la aparición de interacciones subterráneas, ahora ocultas, que esos campos propician. De esta manera, la arquitectura sustituiría su poder de imposición por su capacidad de intermediación o de traducción que pertenece, como un aspecto siempre reprimido en la modernidad, a su propia tradición.

Por último, y relacionado con lo dicho, la necesidad de un cambio de actitud, a partir de una toma de conciencia sobre la dinámica compleja en la que se encuentra inmerso el cuerpo de la arquitectura: objeto de prácticas agresivas de explotación y banalización con las que la industria cultural somete en sus dominios a cualquier técnica de comunicación; ello exige una estrategia por desarrollar en una línea de resistencia y alternativa. Esa primera manipulación, tecnológica, vendría complementada por el desentendimiento de la sociedad respecto a la arquitectura, a la que ya no consideran un instrumento útil para la construcción de su entorno próximo, de la habitación en que se representa su imaginario, que ahora ya se encuentra en mano de una esfera de intermediación-expropiación protagonizada por la imagen virtual. N43.

N37 Se trataría de una situación creada a partir de un puñado de prácticas que durante un tiempo se han considerado marginales por la disciplina. En su avance logran, mediante el reconocimiento mediático donde encuentra una recepción favorable, alcanzar la suficiente credibilidad para convertirse en un "lugar".

N38 Véase BUCI-GLUCHMANN, C: "Hacia una estética de las complejidades" en AA.VV. *Otra mirada sobre la época*. Yerba. Murcia. 1994; pp. 237-244.

N39 Hay dos textos reveladores de las alternativas políticas en las que la arquitectura podría, desde su familiaridad con el poder, jugar otros papeles. Véase DERRIDA, Jacques: *Espectros de Marx*, Trotta, Madrid, 1995, en especial su Prólogo, y SLOTERDIJK, P: *Todos en el mismo barco*. Siruela. Madrid. 1994.

N40 Ibid. M. Pérez Humanes (existe una publicación parcial de la misma en la revista de Hª y Teoría de la Arquitectura, 2-3, Sevilla, 2000-2001, pp. 201-236.

N41 Véanse FERNÁNDEZ-GALIANO, L: "Seis preguntas, doce respuestas" en rev. *Circo*, 108, 2003.

N42 El marco de la evolución de esa dicotomía fundadora de lo moderno se puede encontrar en Z. Bauman.

that they share³⁵. In parallel a procedure from the general to the particular would be built through establishing vertical sections, which would put the different layers of different deepness in contact, allowing us to overcome the levels of simple appearance. An open and interrelated menu that would allow us to choose the most suitable variables, a personal manipulation and adjust them to our interests, being able then to reach the recognition of its own position within the panorama we refer to³⁶.

4 Provisional conclusions.

Could we from this diagnosis -thus provisionally based- establish some conclusions that cannot be anything but provisional? Let's try.

The first one would affect the observer of this panorama, who would go from a distracted attitude to seeing himself involved in it, then look for friends, complicity, inside it. This process has clear implications in relation to the teaching or learning of architecture as well as a professional attitude that tries to reach a compromise with the present³⁷.

The second one would stem from a double requirement; necessary for anyone who is committed to such a panorama, consistent in the diversification of its activity in relation to architecture -something that it extends as a characteristic of our culture. It would

cover from a personal re-writing of its past, always provisional -against history- capable of assuming the complexity of the present, to a reformulation of the disciplinary through a progressive dissolution of its autonomy, through a growing compromise with a trans-disciplinary mode of action, which has been embodied in the search for answers to the challenges arising by the fields of Heritage, Ecology, media and the procedure of the formal³⁸. It was in the field of Heritage where we first tried to answer the necessary mediation between "ancestors and descendants", a transition that today has proved to be essential for the compensation policies implemented from the dialectic of oblivion-memory and from the demand for "justice" for the past in which the present is prolonged. Although is true that today Ecology creates a similar and equally necessary challenge. Starting from a conservative attitude, caring for Nature, it has become -with time- a source of proposals about alternative ways of life, the first line to stop the bleeding of a wasteful system. Both coincide in the worry of keeping open, without any solution of continuity, the possibility of the existence of the past and future confronted by a present that should be instantaneous and a unique dimension of temporality³⁹. In contrast with these demands of conservation, and balance -considered by some as a hindrance for the impulses of innovation that

seem to take Culture only forwards, but which encapsulate Society in a continuous reiteration of actions formally differentiated in the other two fields: the Image and its media-statute⁴⁰ and the procedure of the formal-, rise as true challenges, some expectations that seduce architecture until it becomes an activity that has ended up forgetting the reason for its own existence: the act of inhabiting. If this is true, then no less so is the strong demand of imagining other stages for activities radically compromised by the technological nature of the Virtual Environment to which we are heading. In this tension between oblivion and emergence, -with unequal fortune- the reach of contemporary architecture is decided.⁴¹ Architecture, newly held by requirements and possibilities in those fields, would assume a role of innovation, guided by the desire for freedom, which would move the objectives assumed by its previous cultural and productive function. It would end accepting, then, the change produced by Modern Culture, during the Sixties, when the existent hierarchy between norm and freedom, between self-determination and vulnerability⁴², was definitely inverted, decanting towards the primacy of the latter and accepting the erosion of the principle of security that it brings with it. Propitiated by its capacity for synthesis -of the nature of its language, which is nothing but a meta-language- architecture would even be in condi-

Un desatendido saco de expectativas

Superando el alcance de sus anteriores planteamientos, la arquitectura comienza a englobar las explicaciones endógenas –esas ideológicas narraciones históricas que la fundaron como movimiento moderno– en un nuevo marco epistemológico, N44, en el cual, sólo aquellos discursos que han sido capaces de inscribirla dentro de la cultura moderna –allí donde la arquitectura encuentra la funcionalidad organizativa y formuladora que el proyecto moderno le encomendó– alcanzan a enjuiciar de manera comprensiva los acontecimientos en los que hoy se ve comprometida, N45.

Si entendemos que el cambio producido en la década de los noventa apunta a un tránsito de una cultura a otra, del anterior entorno artificial al virtual, donde la categoría central del espacio desaparece como instrumento de orden para ser englobada por la virtualidad del ciberespacio, entonces podremos comprender el alcance de la situación en la que se encuentra la técnica que por excelencia protagonizó la determinación de usos, valores y comportamientos en la anterior fase de esa cultura: la del entorno artificial. No puede sorprendernos entonces el extremo diagnóstico de Zevi, en 1999, ni en sus consecuencias ni en su clara visión del escaso impacto que sobre la disciplina ha ejercido hasta ahora tal coyuntura. Y tampoco nos resultará excesiva la pregunta que formulábamos más arriba, de la mano de otras opiniones, sobre la necesidad de arquitectura.

Dicho de otra manera; la disciplina que ha definido hasta el presente esa técnica que llamamos arquitectura está claramente comprometida en la eficacia de sus planteamientos; diríamos más, está obsoleta frente a un cambio radical de la manera de producir el mundo y, por tanto, para poco sirven las ortopedias en las que está empeñada una parte de ella y sus ideólogos. Contrariamente, se hace cada vez más urgente asumir que la problemática a la que se enfrenta y en la cual podría encontrar una razón última para su supervivencia, está ahora más allá de la órbita de sus planteamientos y ocupaciones. N46.

Es entonces, paradójicamente, cuando la arquitectura vuelve a estar en condiciones de competir con otras técnicas, al aceptar una libertad que la desliga de pasadas responsabilidades, en esta nueva tierra fronteriza. Aquí, la tarea no es censurar sino entender, interpretar y no legislar, asumir plenamente el diálogo como la única fuente de recursos y comunidad. N47.

Comenzábamos de la mano de Steiner reconociendo el carácter efímero –apenas el canto de alabanza de un ángel– y contundente de la producción cultural de nuestra época. Y, para concluir, deberíamos afirmar esa alternativa para la acción, pero también para un pensamiento ético que estaría contenido en ese modo de vida que define el reciclaje; en ese volver a utilizarse las cosas/hombres, rápidamente consumidos, de una primera producción, para ponerlo otra vez en condiciones de ser vividas/os y, por ello, habitados, encontraría la arquitectura sus nuevos caminos.

José Ramón Moreno es arquitecto y Jefe del Departamento de Historia, Teoría y Composición de la Escuela de Arquitectura de Sevilla.

tion to implement "inter-mediation of supports" that would make possible the apparition of underground interactions, now hidden, which those fields propitiate. In this way, architecture would substitute its power of imposition for its capacity of inter-mediation or translation that belongs, as an aspect continually repressed in modernity, to its own tradition.

Finally, and related to what has been said, the need for a change of attitude, from becoming conscious about the complex dynamic in which the body of architecture is immersed -object of aggressive practises of exploitation and diminution with which the Cultural Industry submits in its dominions any communication technique- demands a strategy to develop a line of resistance and alternative. That first manipulation, technological, would be complemented by society ignoring architecture, which they don't consider a useful instrument for the construction of their immediate environment, of the inhabiting in which the imaginary is represented, which is now in the hands of a sphere of intermediation- an expropriation lead by virtual image⁴³.

5. A forgotten sack of expectations

Surpassing the reach of previous approaches, architecture starts including endogamous explanations- those ideological historic stories that founded it as modern movement- in a new epistemological

frame⁴⁴. In this frame only those discourses that have been capable of inscribing it within Modern Culture -where architecture finds the organising and formulating functionality that the Modern Project entrusted it with- manage to judge in a comprehensive way the events with which it is connected nowadays⁴⁵.

If we understand that the change produced in the Nineties points to a transit from one culture to another, from the previous artificial environment to the virtual, where the central category of space disappears as an instrument of order to be enveloped by the virtuality of cyberspace, then we might understand the reach of the situation in which the technique that directs per excellence the determination of uses, values and behaviours in the previous phase of that Culture is: the artificial environment. We must not be surprised, then, by the extreme of Zevi's diagnosis, in 1999, or its consequences or in his clear vision of the slight impact that such situation has exercised until now over the discipline. So the question formulated above, from the hands of other opinions, about the need of architecture will not be excessive either.

Said in other words, that the discipline, which has defined till the present this technique we call architecture, it is clearly committed to the efficiency of its approaches. Moreover, it is obsolete when facing a radical change in the manner of producing the World and,



23 - MUSEO VALENCIANO DE LA ILUSTRACIÓN

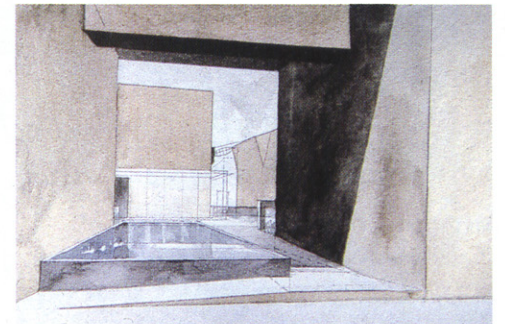
N43 Desde los programas informáticos de visualización del espacio interior de las viviendas a la oferta de espacios imaginados para los entornos de los famosos, se abre un abanico de posibilidades que unido a la actitud fomentada por el consumo: "hágalo usted mismo", ha terminado por constituir una nueva modalidad de hacer: el "bricolage".

N44 Si alguien duda de la eficacia de estas narraciones para la práctica de la arquitectura, que no olvide lo que ha supuesto esa vía como principal instrumento para la implantación del movimiento moderno.

N45 En este sentido cabe recordar que el papel jugado por la cultura en la modernidad, como ámbito ideal donde se atemperan las contradicciones, que una estructura social fragmentada continuamente provoca, no puede sino utilizar la arquitectura como principal productora de un discurso de orden donde cada cosa, casa y persona, donde cada actividad y capital, se sitúen en justa correspondencia con el papel y la función jugada dentro de este diseño complejo que es su utopía.

N46 Hay en esta afirmación toda la prudencia que suscita un camino continuamente transitado, pero que no llega a convertirse hasta ahora en algo más que una senda fundamentalmente aceptada como existente para los medios y muy poco sólida para ser infraestructura.

N47 En sucesivas declaraciones de arquitectos que ocupan posiciones tan distantes como Rem Koolhaas y Álvaro Siza, podemos encontrar este planteamiento como fundamento de su arquitectura.



25 - "MAKUMARI", COMPLEJO RESIDENCIAL. STEVEN HOLL

therefore, the orthopaedics on the contrary, it becomes more urgent to assume that the problematic which it is facing and in which it could find the ultimate reason for its survival, is now beyond the orbit of its approaches and occupations⁴⁶. It is then, paradoxically, when architecture is again in condition to compete with other techniques, accepting a freedom that cuts it off from its past responsibilities in this new adjoining land. Here, the task is not censoring but understanding, interpreting and not legislating, assuming totally the dialogue as the only source of resources and community⁴⁷.

We started with Steiner recognising the ephemeral-only an angel's praise song- and the blunt character of the cultural production of our times, and to conclude, we should assert that alternative for action, but also for an ethical thinking, which would be contained in the way of life that recycling defines. In this using of things and men again, quickly consumed, of a first production, to place it again in conditions to be lived and, because of this, inhabited, would architecture find its new courses.

*José Ramón Moreno Pérez
Head Professor of the Department of History, Theory and
Composition at the ETS of Architecture in Sevilla.*

04 SDM ARQUITECTURA

01 archivo histórico provincial

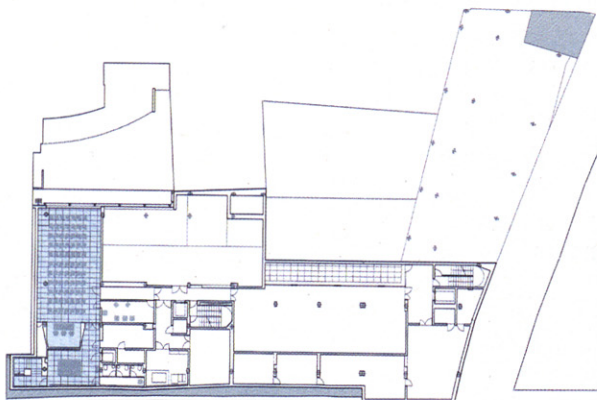
Zamora. 1999 - 2003.



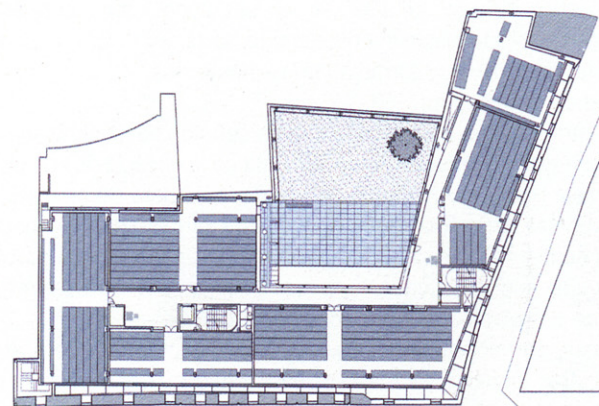
ARQUITECTOS/ARCHITECTS:
Sergio de Miguel

COLABORADORES/COLLABORATORS:
Cristina López Sala, M^a Mar Sánchez Llorens,
Blanca Segura
Arquitecto técnico: Clemente Cabañas Piorno
Estructuras: Eduardo Cardero
Instalaciones: JG& asociados
Empresa Constructora: BOCSA
Propiedad: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

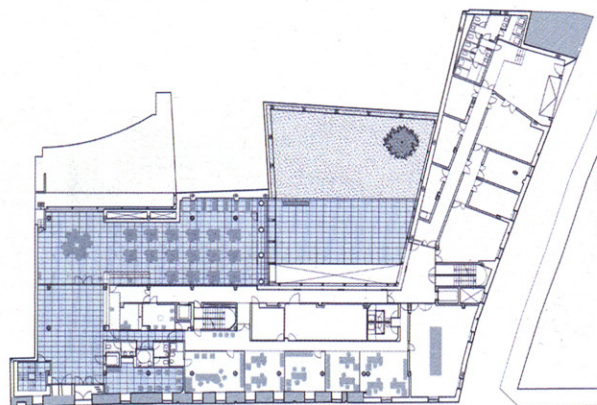
FOTOS:
Eduardo Sánchez



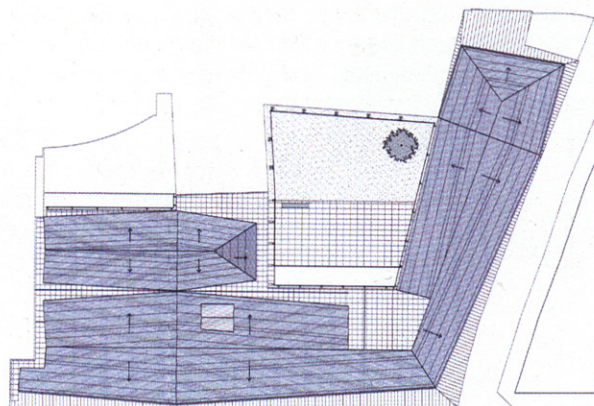
02 · PLANTA SÓTANO



03 · PLANTAS SEGUNDA Y TERCERA



04 · PLANTA BAJA



05 · PLANTA DE CUBIERTAS

06 · MEMORIA

El solar está compuesto por varias parcelas del centro histórico de la ciudad. Había que mantener la fachada existente en la rúa de Francos, que conecta la plaza Mayor con la Catedral, y ajustarnos a sus alineaciones, salvando el patio central existente en el que no se permite edificación alguna.

El proyecto tiene un esquema de organización sencillo y eficaz. Las zonas de acceso se localizan en la planta baja diversificadas por calles: la peatonal en la rúa de Francos, y la rodada, de carga y descarga, en una calle lateral que permite la maniobra de los vehículos de reparto. La planta baja se organiza a partir de estas zonas de acceso. En la zona paralela a la rúa de Francos se distribuyen, a partir del vestíbulo principal, las estancias de administración y la zona de investigadores, con especial cuidado en la especialización de los distintos circulaciones e independencia de las distintas áreas. Y en la zona paralela a la calle Doncellas se ordenan las estancias neces-

rias para el ingreso y clasificación de la documentación.

Los depósitos documentales se alojan en las dos plantas por encima de la baja, que poseen las mejores condiciones naturales de estabilidad climática y seguridad. Se trata de una disposición ordenada de salas de almacenamiento de armarios "compactus" distribuidos mediante un corredor que conecta con los dos núcleos verticales. Estos depósitos tendrán una capacidad total aproximada de 20.000 ml.

Bajo rasante se localiza la zona de uso cultural con el salón de actos, accesible desde el vestíbulo principal, los talleres y las dependencias de instalaciones.

El aspecto que determina la mayoría de las decisiones formales es la irregularidad de las alineaciones de las parcelas existentes y la necesidad de adecuar a esta geometría los espacios ordenados interiores. Esto influye básicamente en tres elementos: la cubierta, la fachada exterior y el patio.

La cubierta, esencialmente continua con faldones a dos aguas de teja cerámica, tiene una cumbrera inclinada que permite que los distintos faldones se adapten con libertad a los irregulares quiebros del perímetro independizándose de la cambiante línea de cornisa y además así responde formalmente a la fragmentación del caserío del entorno histórico.

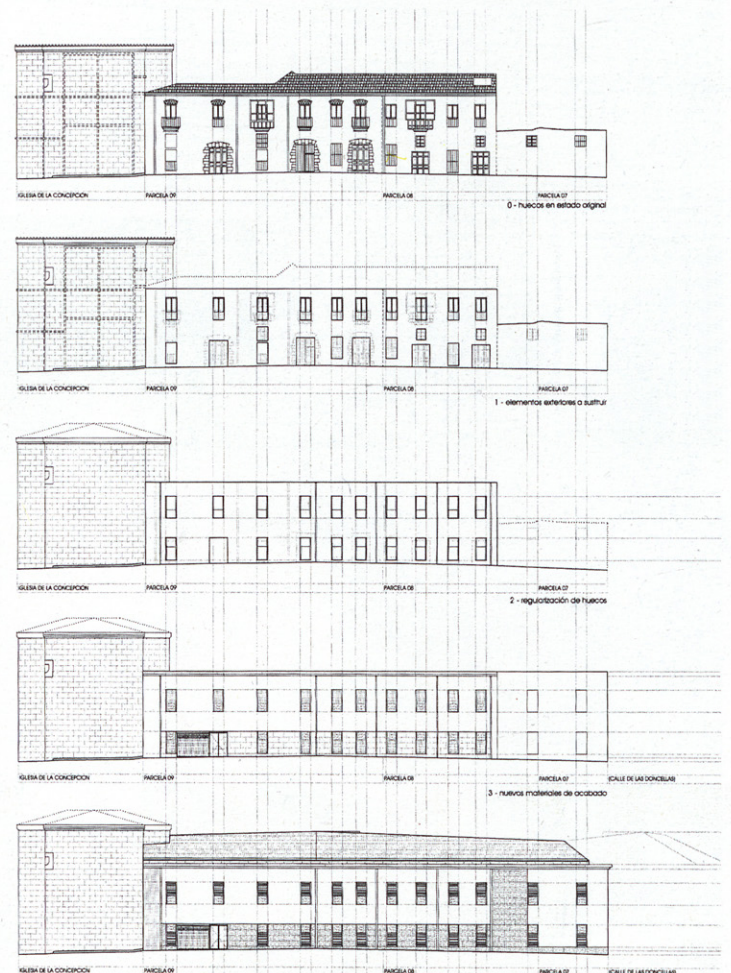
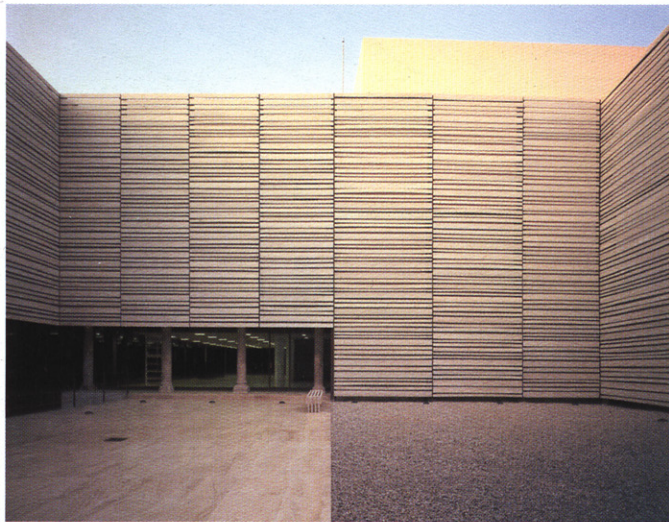
La fachada exterior, compuesta a partir de la fragmentación que producen las entrecalles de las bajantes de pluviales, respeta el orden y escala de los huecos existentes en la rúa de Francos. Con objeto de conseguir un apropiado carácter unitario e institucional, se procede a eliminar las balconadas y demás elementos adosados, sustituir las puertas que quedan sin uso por huecos iguales de ventanas y acondicionar un zócalo pétreo acorde a la situación urbana. El revoco da continuidad en todo el perímetro sin destacar la parte rehabilitada de la nueva.

A su vez, desde el punto de vista espacial interno, la irregulari-

dad de la fachada provoca que los paramentos perimetrales de las plantas que albergan los depósitos documentales no lleguen a tocar las fachadas exteriores. De este modo se procura un sistema adecuado para resolver la fachada exterior de dos plantas y el desarrollo interior de tres. Y por añadidura, se resuelve la necesidad de aislamiento, iluminación y ventilación de los depósitos. El resultado permite que todos los huecos exteriores iluminen directamente las estancias de trabajo que dan a la vía de Francos y que, además, se especialicen convenientemente las aberturas de los depósitos hacia el exterior, creando una cámara técnica entre el exterior y los depósitos que, albergando los conductos de instalaciones, se puede recorrer mediante una pasarela de mantenimiento y limpieza.

Por último, el patio, jardín privado y extensión visual de las estancias de público y personal, se trata como un lugar central de adecuada escala y carácter, es decir, como un espacio amable y tranquilo por su regularidad y tratamiento, construido como empalizada que dibuja los distintos bordes, como celosía que limita y oculta la irregularidad de los volúmenes emergentes de su perímetro. Su base, en respuesta al orden de la planta, se fragmenta en dos zonas, la primera pavimentada en continuidad con la sala de investigadores, dilatando la proporción visual de ésta, y la segunda tratada mediante una plantación de especies vegetales de crecimiento vertical sobre una cama de grava, de escaso mantenimiento y de aspecto sereno.





07 - ESQUEMA DE TRANSFORMACIONES COMPOSITIVAS EN LA FACHADA, DESDE EL ESTADO ORIGINAL HASTA EL DEFINITIVO

08 **centro de salud "Pavones"**

Pavones, Madrid. 2003.

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:Sergio de Miguel García
Jesús Ulargui Agurruza
Eduardo Pesquera González**COLABORADORES/COLLABORATORS:**Aparejador: Sergio Hernández Gallardo
Arquitectos: Cristina López Sala, Luis Saucedo Novillo,
Javier Gancedo-Rodríguez López, Margarita Aldeamil
Estructura: INDAGSA / Joaquín Antuña e Ignacio Ávila
Instalaciones: CIASA
Cliente: INSALUD
Constructora: CORSAN-CORVIAM**FOTOS:**

Eduardo Sánchez

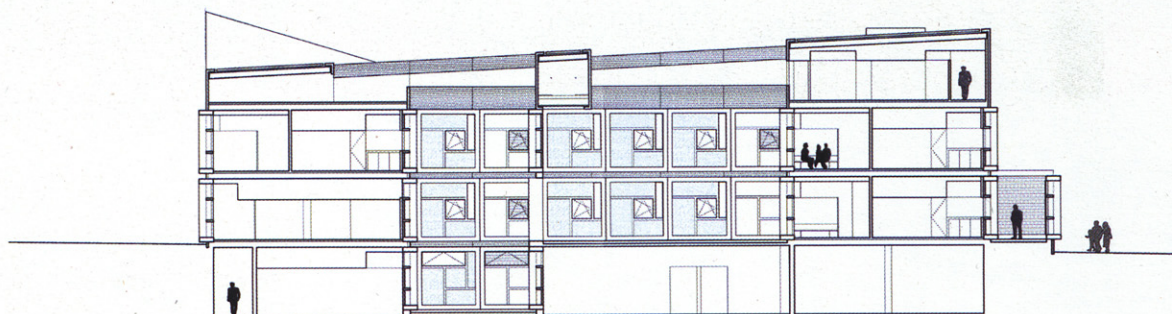
09 - MEMORIA

El solar se encuentra en la calle Hacienda de Pavones, en Moratalaz. La forma del edificio responde a la elección de una tipología que permita segregar eficazmente la complejidad del programa y, a la vez, dotar al conjunto de la unidad necesaria. Exteriormente, el volumen principal (de prefabricados de hormigón) se ve envuelto y protegido por el perímetro de tapias y cuerpos bajos de una sola planta (construidos con celosías para evitar pintadas vandálicas) que encierran selectivamente el edificio con respecto a los límites diferenciados de la parcela. Esta solución permite caracterizar tanto los espacios exteriores como los interiores de acuerdo a sus necesidades, y resolver así una parcela abierta en tres de sus cuatro lados. El cuerpo principal parte de una consideración paralelepípedica simple de una manzana en torno a un patio para especializarse en la silueta de la cubierta, plegándose e inclinándose

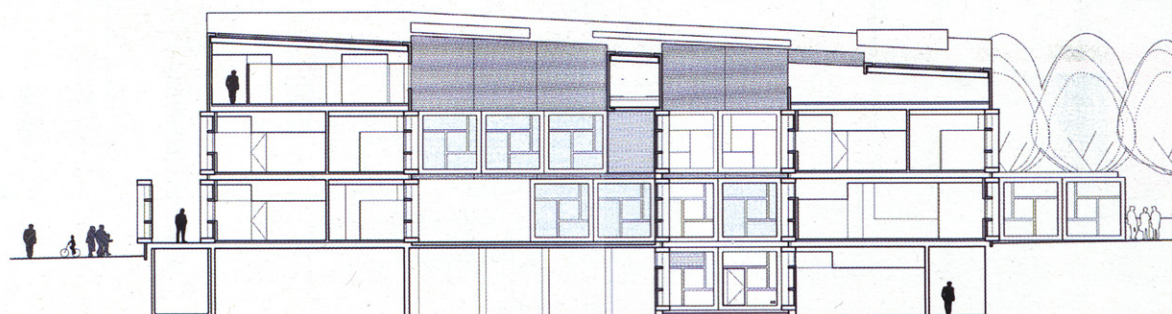
para conseguir en el patio una adecuada iluminación, y significar en las esquinas opuestas los puntos de tensión de los accesos; de un lado de los accesos de público al Centro de Salud y a las Unidades de apoyo, y del otro el punto de entrada de los vehículos rodados, para el estacionamiento y Urgencias y el almacén del Área.

La decisión de construir un sistema de tapias en celosía para delimitar los espacios exteriores tiene el único objeto de controlar no sólo la seguridad de los recintos exteriores sino también la intimidad y el cerramiento perimetral de todo el recinto, evitando soluciones que impliquen mantenimiento. Asimismo, mediante la plantación ordenada de hileras de arbolado se pretende resolver el cierre selectivo de la parcela con respecto a los límites exteriores.

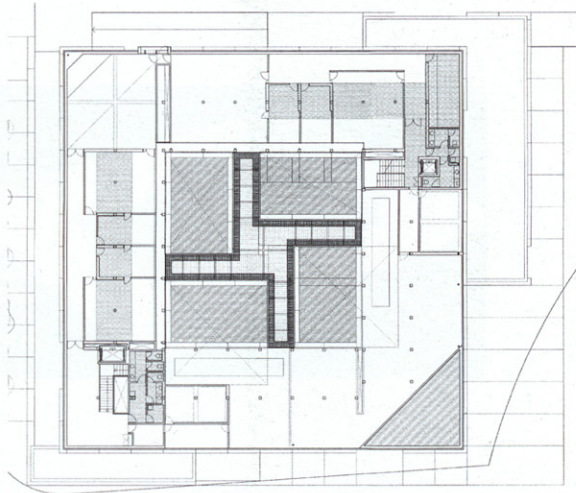




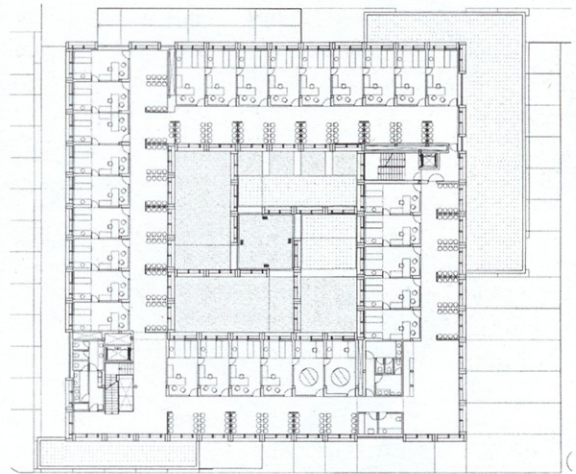
10 - SECCIÓN



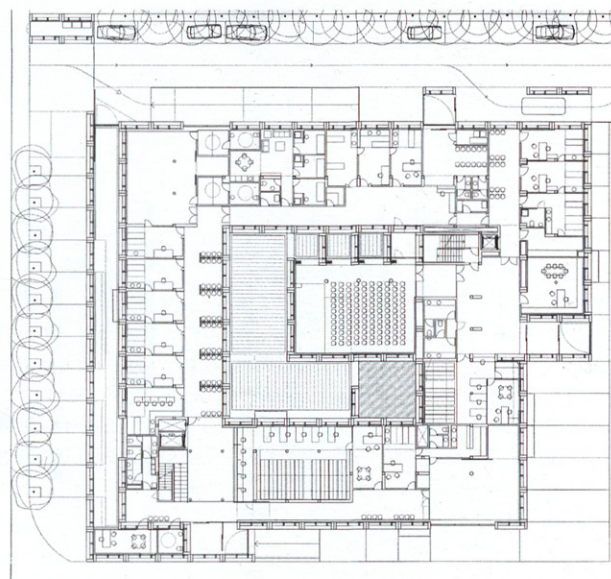
11 - SECCIÓN



12 · PLANTA BAJO CUBIERTA



13 · PLANTA PRIMERA



14 · PLANTA DE ACCESO

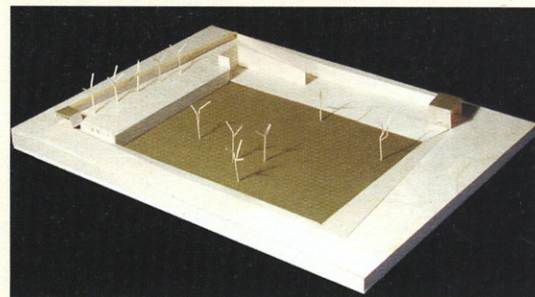


15 60 VPP

Carabanchel, Madrid. Otoño 2002
PRIMER PREMIO DE CONCURSO.

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:
Sergio de Miguel

COLABORADORES/COLLABORATORS:
Arquitectos: Cristina López Sala,
Eugenio Vivas Maiques, Blanca San
Martín Hurtado
Aparejador: Sergio Hernández Gallardo
Convoca: Empresa Municipal de la
Vivienda (EMV) y Colegio Oficial de
Arquitectos de Madrid (COAM)
Contratista: EMV

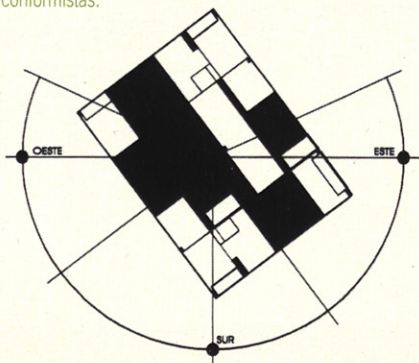


16 · MEMORIA

Se plantea un volumen, un paralelepípedo capaz que, desde sus límites, es vaciado estratégicamente en busca de posibilitar el programa, la superficie edificable, el soleamiento y las orientaciones. Persiguiendo el carácter adecuado proponemos un espacio de espacios. Una sociedad de prismas verticales que, en su disposición, facilita las jerárquicas relaciones (públicas y privadas) de un edificio residencial que, por su localización, necesita abrirse al cielo y al sol, pero que, también, demanda protegerse de las calles con sus envolventes. Las piezas lineales resultantes alternan paralelamente bandas funcionales de modo que, de nuevo, como en el conjunto edificado, se vacían centros de estancia y relación.

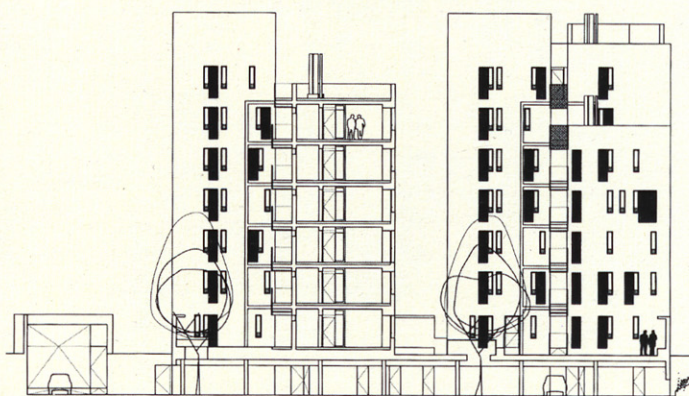
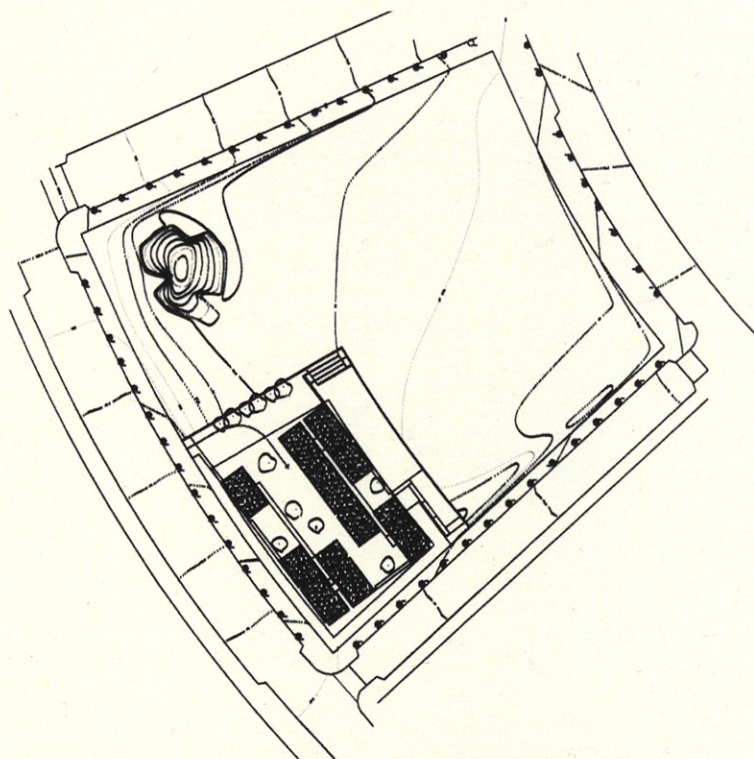
Buscamos la flexibilidad del planteamiento origen. Creamos un sistema de viviendas más que una agregación sistemática de rígidas unidades tipo. Este sistema posibilita una serie, una pauta. Y a partir de él es inmediato disponer tantas unidades y tipos como demande, en definitiva, la propiedad. Se evita así el habitual problema del cumplimiento de un programa encorsetado.

Hemos querido indagar en lo perdurable y lo grato; en la alteración consciente y eficaz. La vivienda social debe ser entendida como un fiel reflejo del espíritu de la sociedad actual, y de nosotros depende salir de las inercias históricas que ponen en constante tela de juicio los resultados más conformistas.

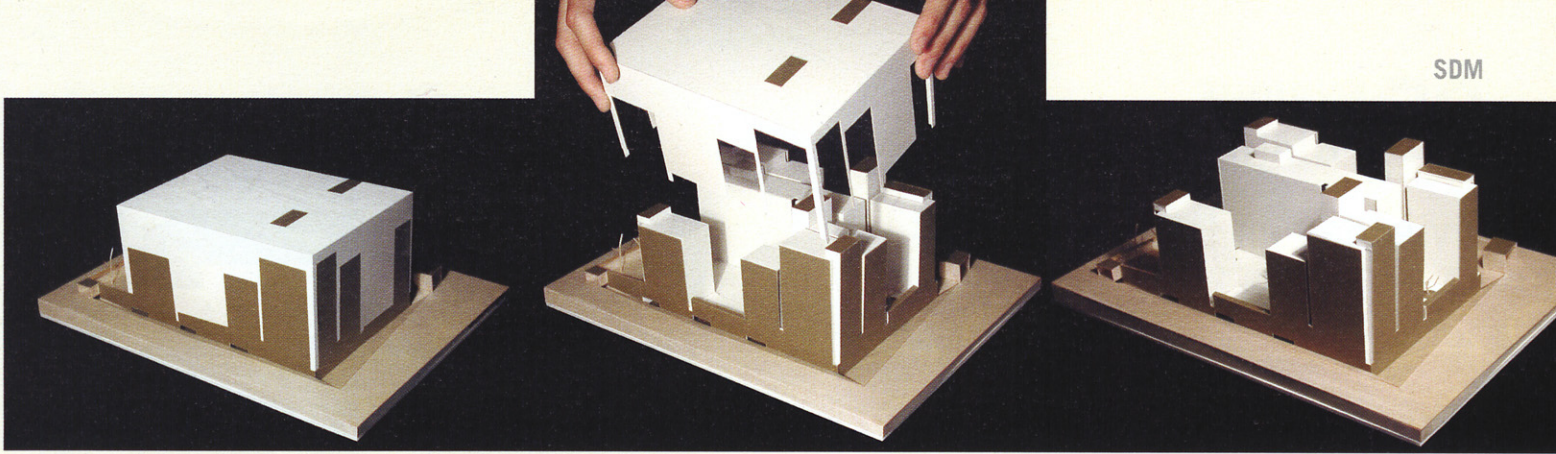


soleamiento ①

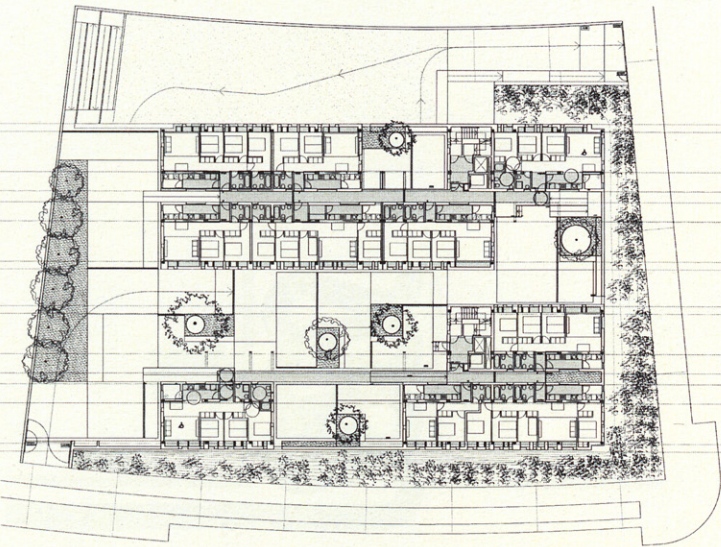
17 · PLANO DE SITUACIÓN



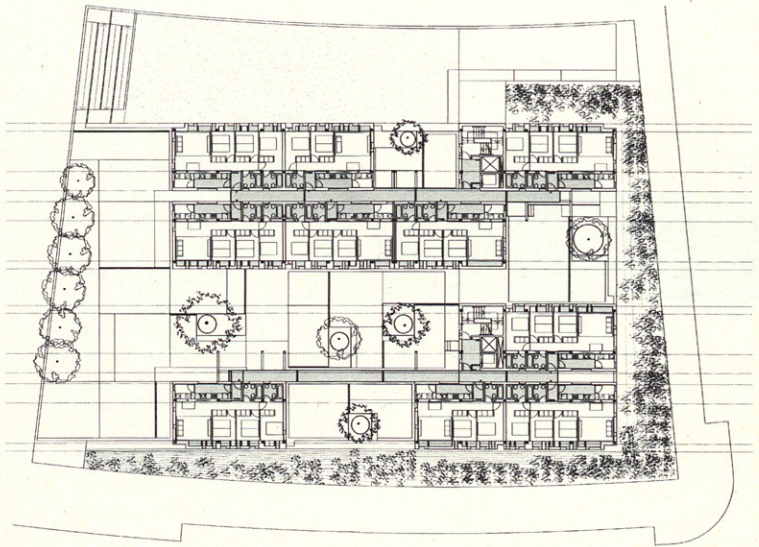
18 · SECCIÓN TRANSVERSAL



19 · PLANTA BAJA



20 · PLANTA TIPO



35



01 viviendas en lavapiés

Calle de la cabeza. Madrid. 2004

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Enrique Pujana Bambó

COLABORADORES/COLLABORATORS:

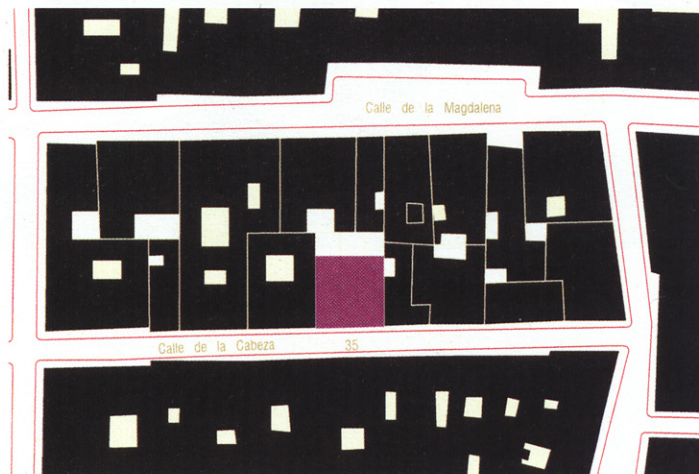
Arquitecto: Pablo Sánchez de Vega Gutiérrez

Aparejador: José Santiago Corvillo

Estructuras: Federico Benítez de Castro y JMR estructuras

Instalaciones: Nieves Plaza

Promotora: DESARROLLOS TIRSO DE MOLINA S L



02 · PLANO DE SITUACIÓN



1. CALLE ENROSCADA

Tomamos una calle con viviendas aisladas. Rizamos su trazado siguiendo una directriz vertical.

Este muelle lo confinamos entre las medianeras de un solar de Lavapiés.

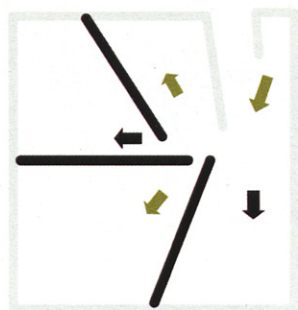
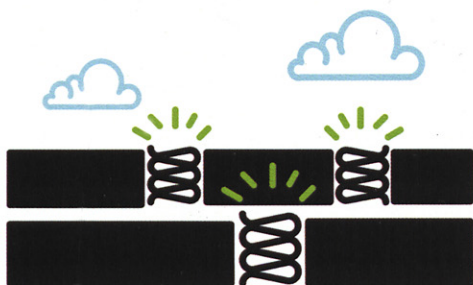
11 viviendas independientes, apiladas en cuatro alturas, con acceso por una escalera abierta que prolonga los materiales e imágenes exteriores de la calle de la Cabeza.



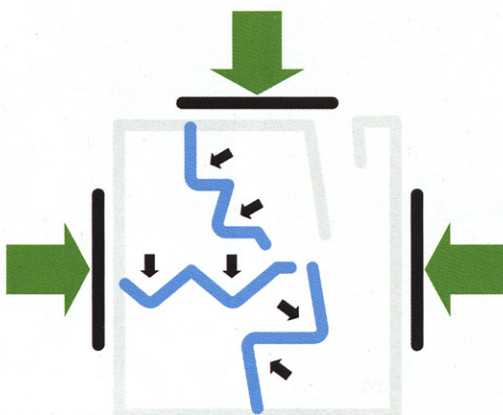
2. AEROJARDIN

En contacto con el aire inyectamos burbujas de jardín que miran al cielo.

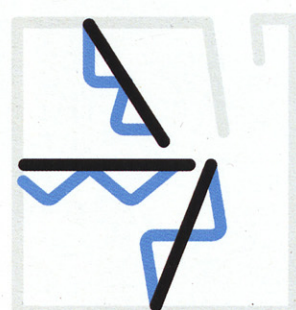
Animados por las normas, a diferentes alturas se arriman trozos de paisaje verde al rizo de la calle de la Cabeza.



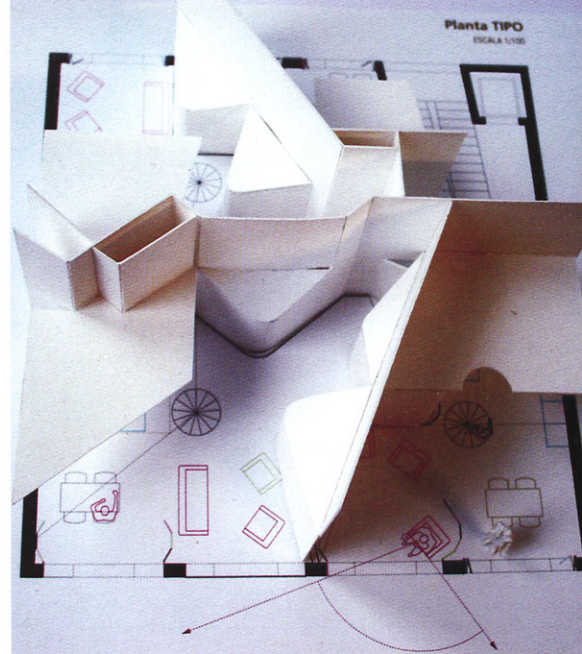
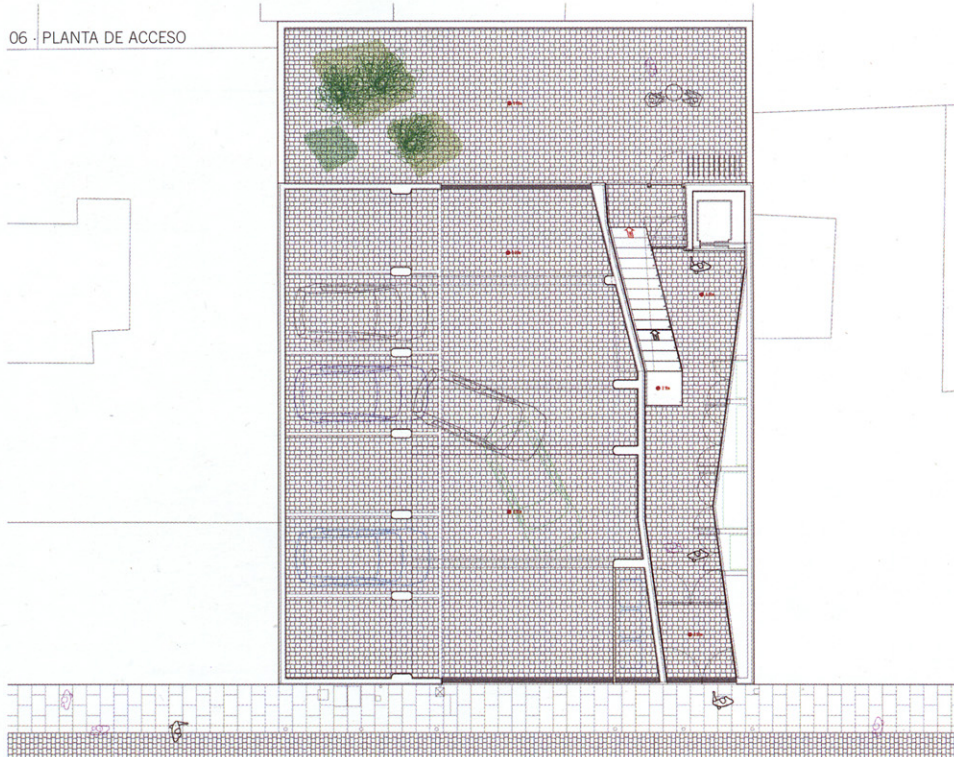
03 · DIAGRAMA DE ORGANIZACIÓN BÁSICA



04 · DIAGRAMA DE ORGANIZACIÓN CONFINADA

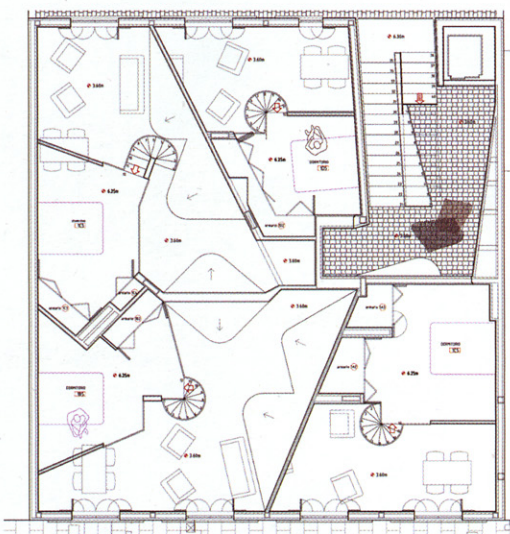


05 · DIAGRAMA DE RESULTADO:
DIVISIONES RADIALES CÓNCAVO-CONVEXAS

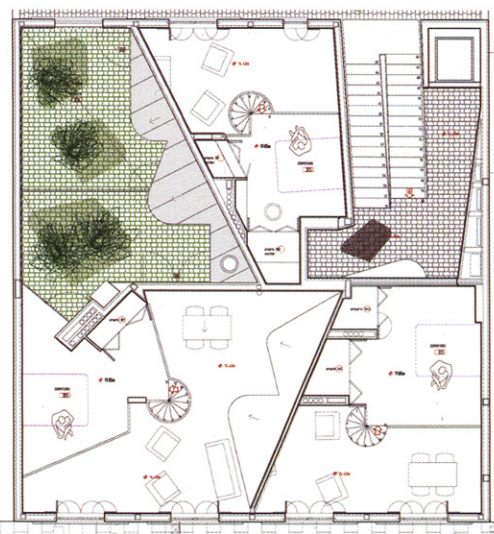


07 · MAQUETA DE LAS PLANTAS PRIMERA Y SEGUNDA, CON LOS ALTILLOS

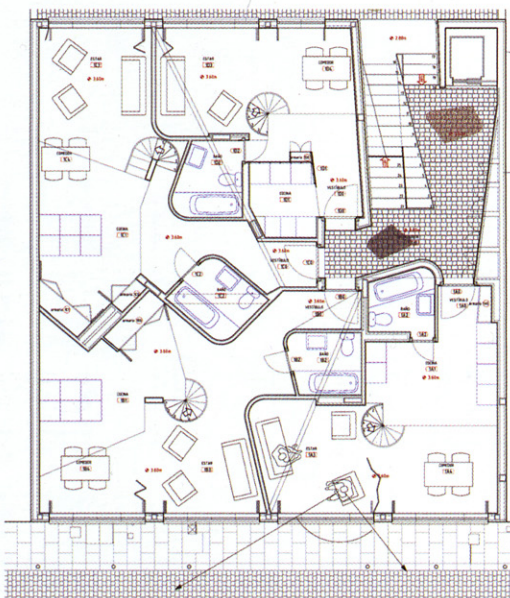
08 · PLANTAS PRIMERA
Y SEGUNDA.
COTA DE ALTILLOS



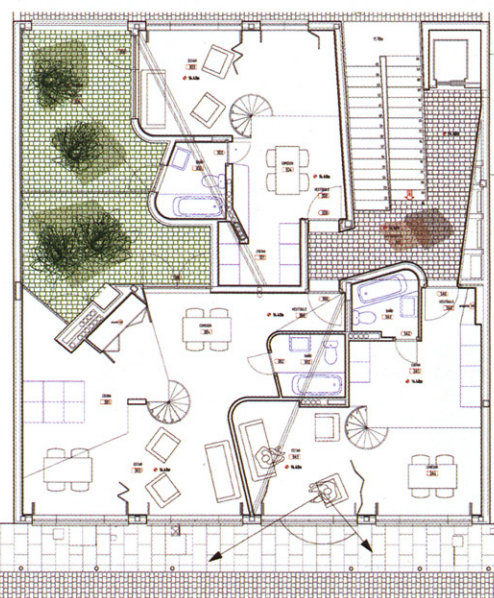
09 · PLANTA TERCERA
COTA DE ALTILLOS

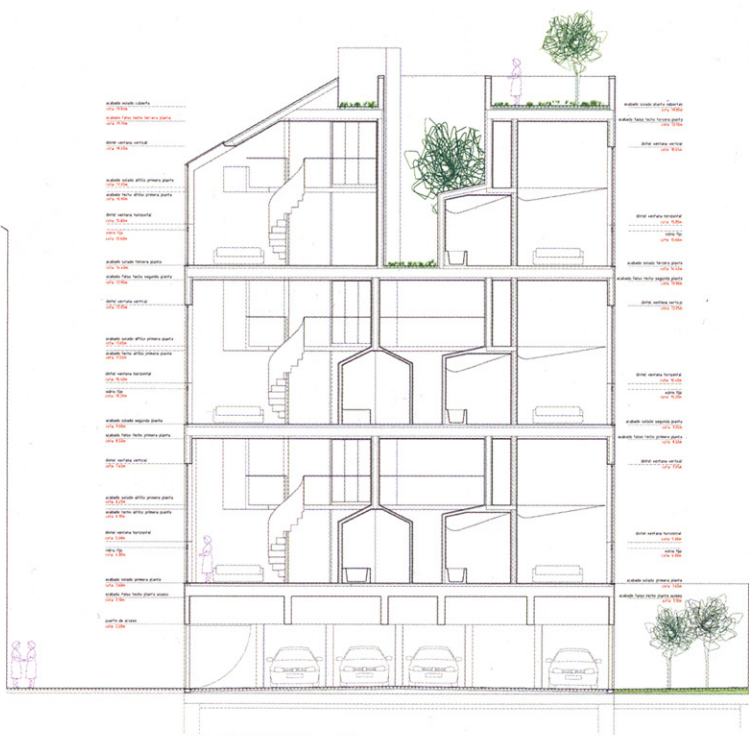


10 · PLANTA PRIMERA
Y SEGUNDA.
COTA DE ENTRADA

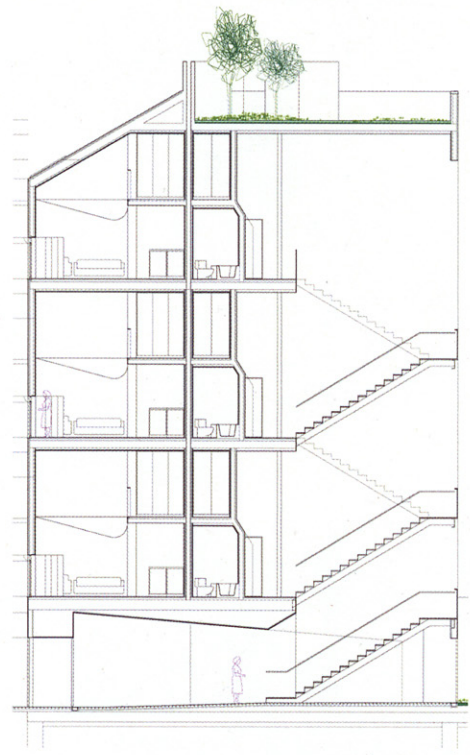


11 · PLANTA TERCERA
COTA ENTRADA





12 · SECCIÓN 2 SIN SÓTANO

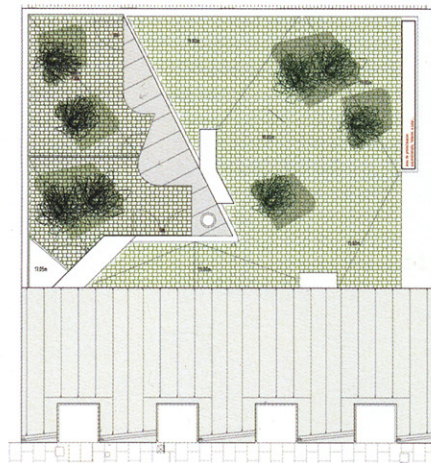


13 · SECCIÓN 1 SIN SÓTANO

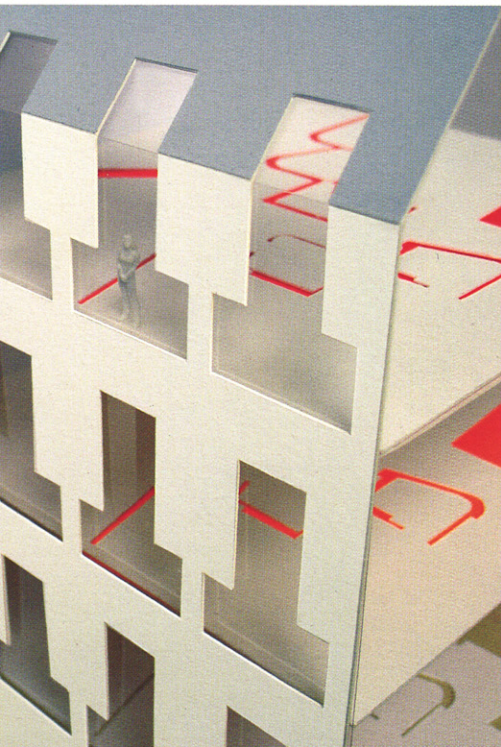
3. EJECTING LAVAPIÉS

Núcleos esponjados en altura.

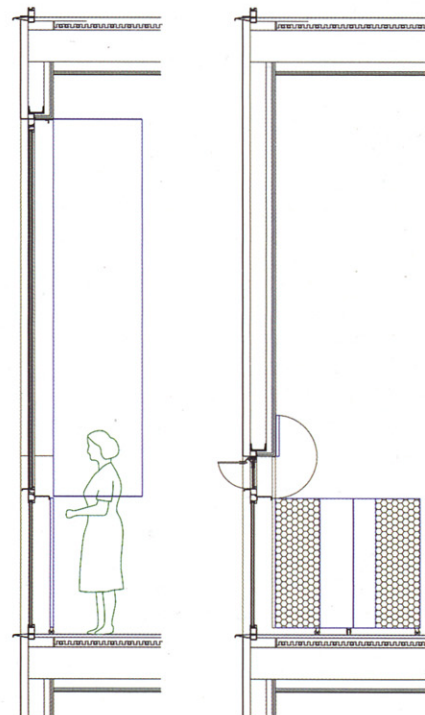
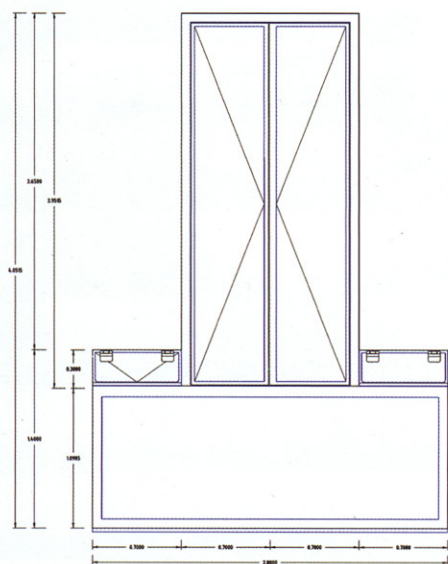
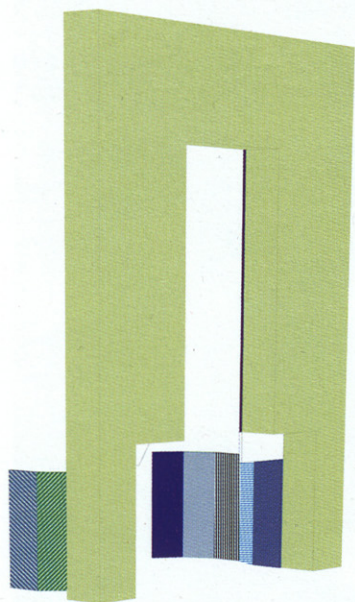
Este proyecto es el primero de un plan para esponjar el tejido denso de Lavapiés. Es una descompresión verde ascendente. Calles confinadas que se expanden, asomándose a su paisaje abierto posible.



14 · PLANTA DE CUBIERTAS



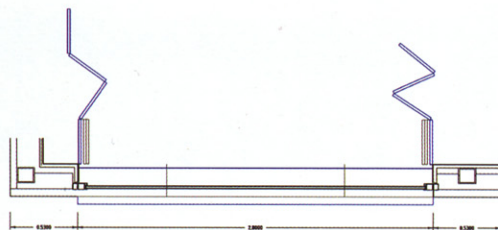
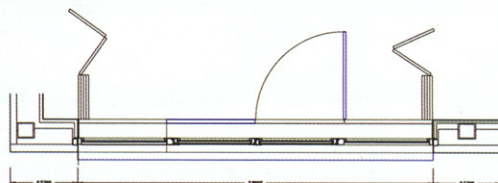
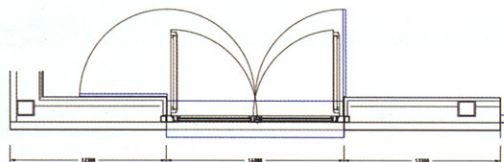
15 · ALZADO A CALLE CABEZA



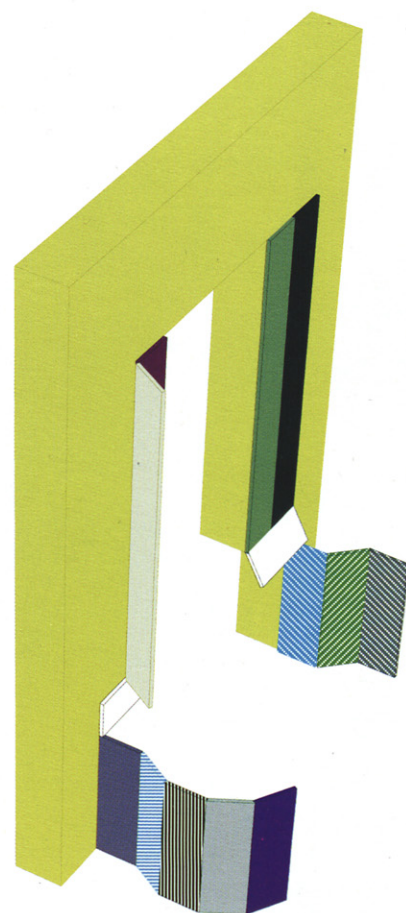
4. BIOMBOWINDOW

Sumamos dos ventanas: una vertical y otra horizontal.

El biombo, contraventana de la horizontal, nos rodea junto a ella (BIOMBOWINDOW). Nos sentamos y estamos en la calle. La vertical ilumina toda la altura.



16 - DETALLES DE VENTANA



06 EMILIO SAGRISTÁ y ANTONI PONS

01 teatro de lloseta

Lloseta, Mallorca. 2001.

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Emilio Sagristá
Antoni Pons

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Arquitecto técnico: J. Comas
Estructuras: F. Purroy
Empresa Constructora: ICOMARSA
Promotor: Ajuntament Lloseta

FOTOS:

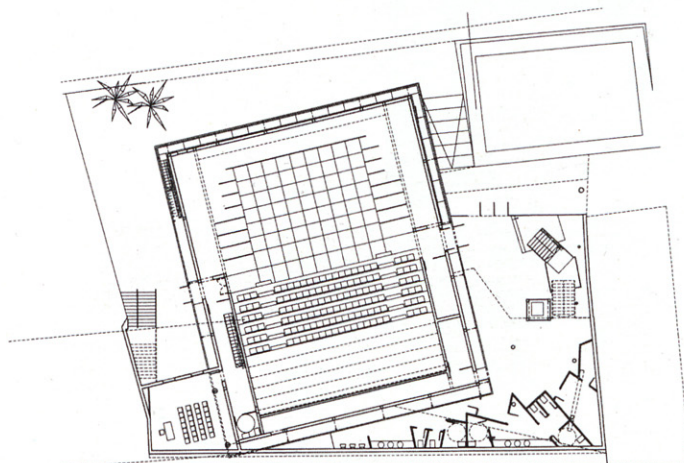
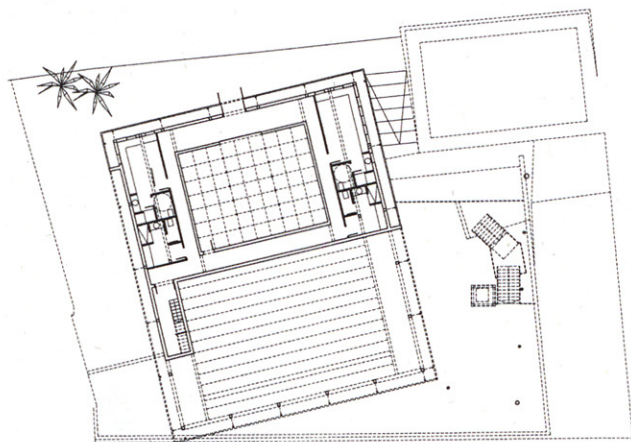
Miguel de Guzmán



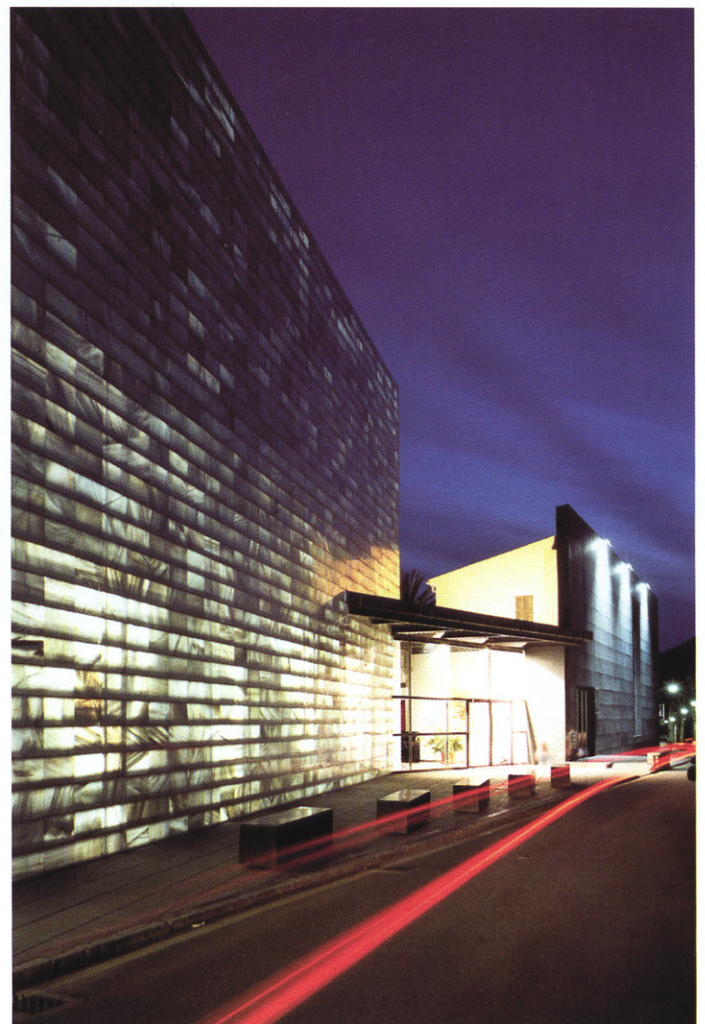
02 · MEMORIA

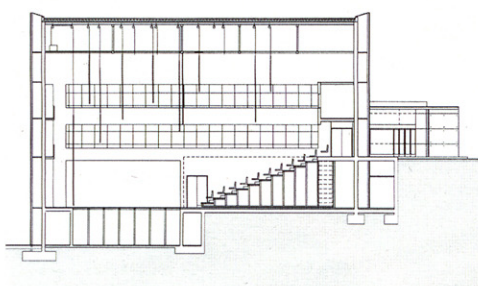
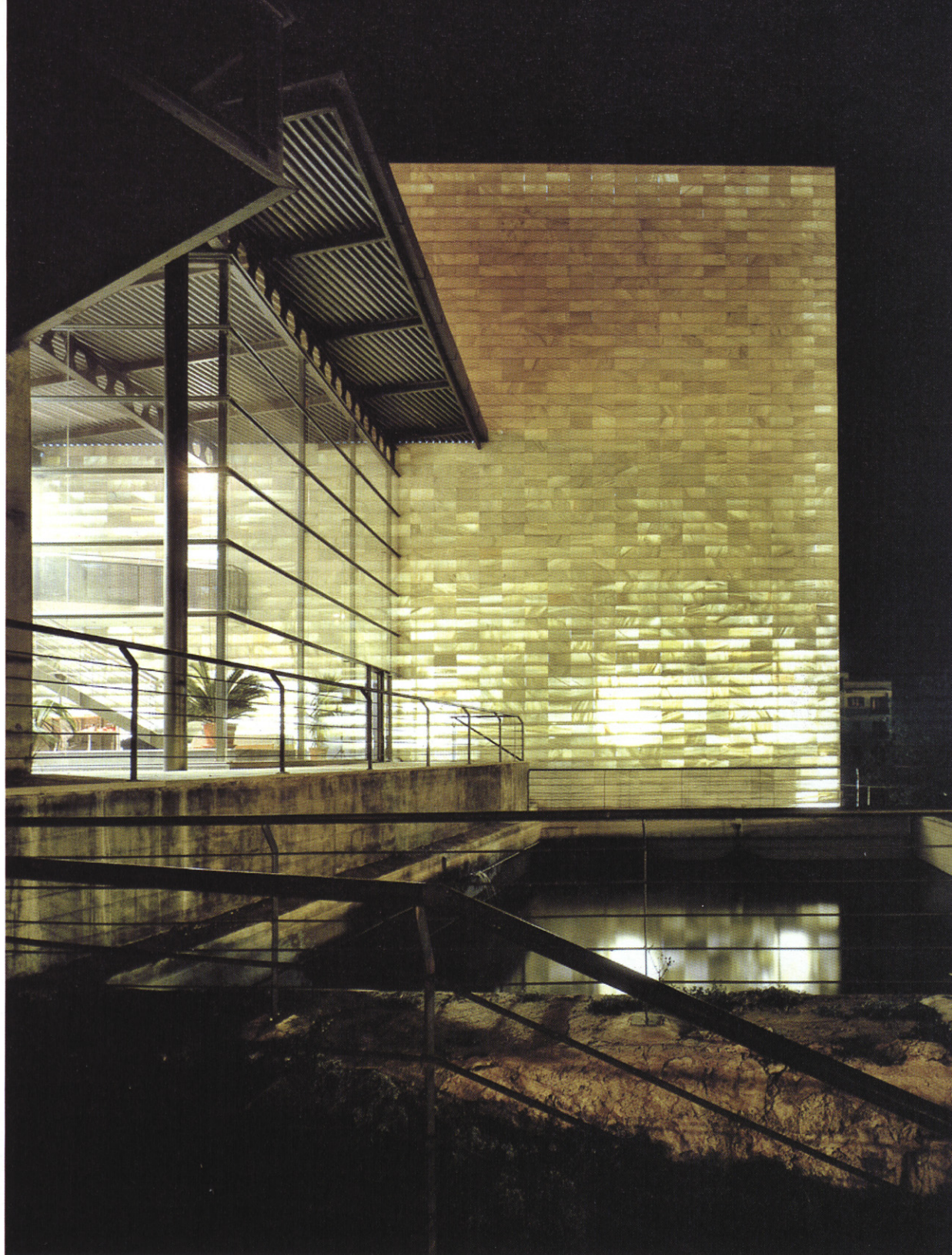
El edificio es un cubo envuelto en una piel de mármol separada del cerramiento que permite la insonorización y la calidad ambiental en el interior, pero sobre todo, de noche, la iluminación de este espacio traslada el halo mágico del mundo del teatro al edificio.

Su interior es una sencilla caja pintada, forrada de negro para que perdamos el sentido de la distancia y las sombras invadan nuestra perspectiva; una grada motorizada libera la planta de la sala y la convierte en todo escenario.

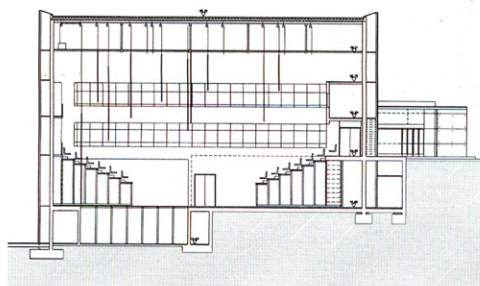


03 · PLANTAS

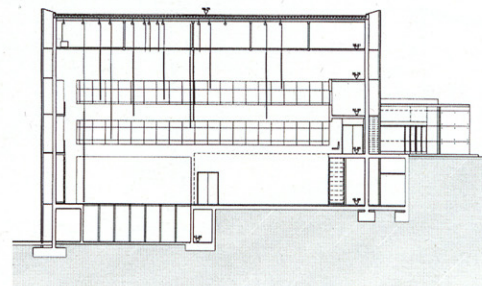




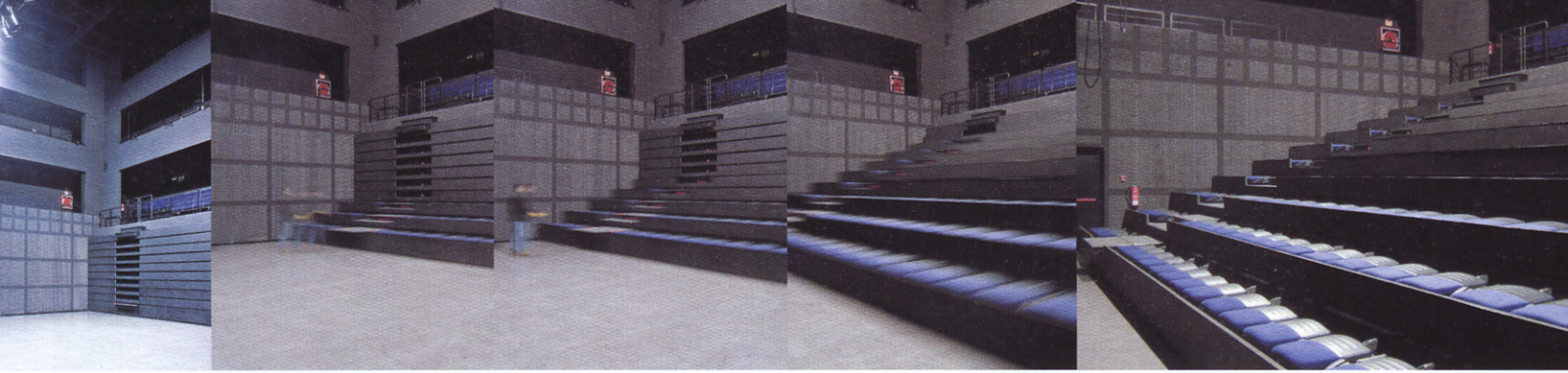
04 · SECCIÓN ESCENARIO FRONTAL



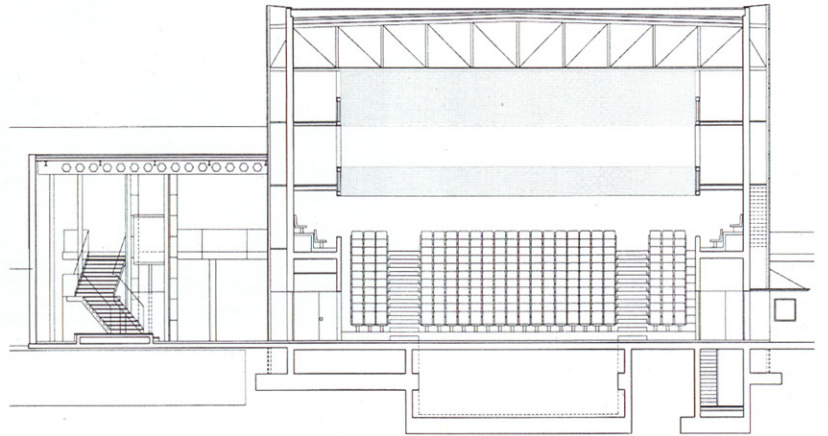
05 · SECCIÓN ESCENARIO CENTRAL



06 · SECCIÓN ESCENARIO LIBRE



07 · SECCIÓN LONGITUDINAL

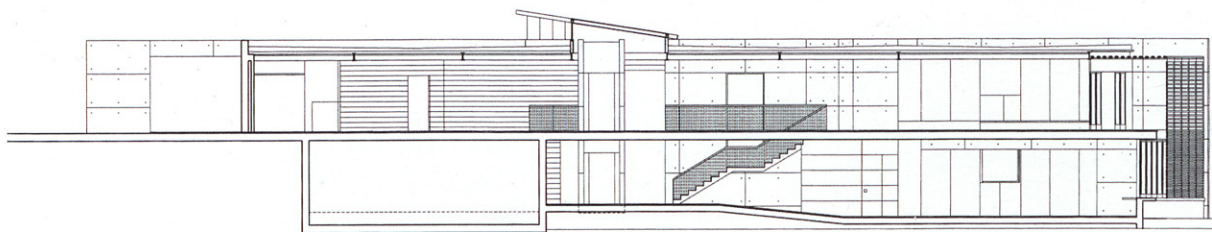


08 **casal d'avis**
Port D'Alcudia, Mallorca. 1999.

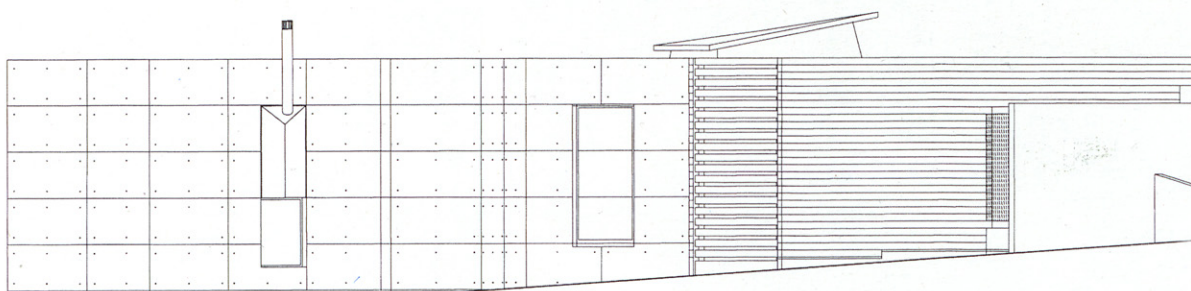
ARQUITECTOS/ARCHITECTS:
Emilio Sagristá
Antoni Pons

COLABORADORES/COLLABORATORS:
Arquitecto técnico: J. Morado
Empresa Constructora: ICOMARSA
Promotor: Ajuntament d'Alcudia

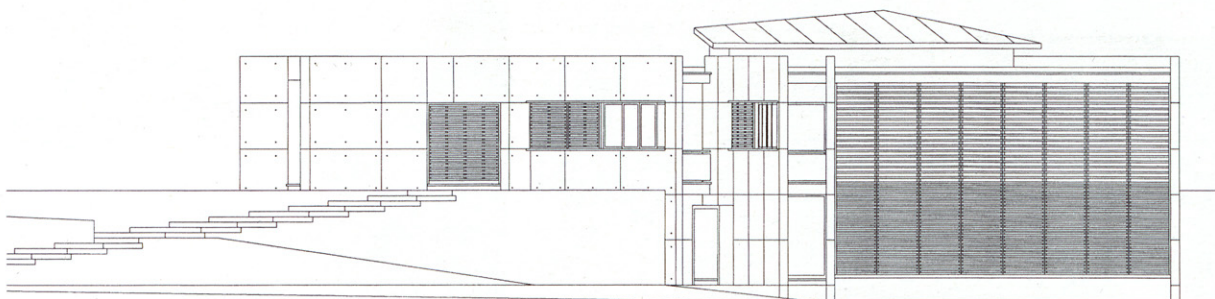
FOTOS:
Miguel de Guzmán



10 · SECCIÓN LONGITUDINAL



11 · ALZADO POSTERIOR



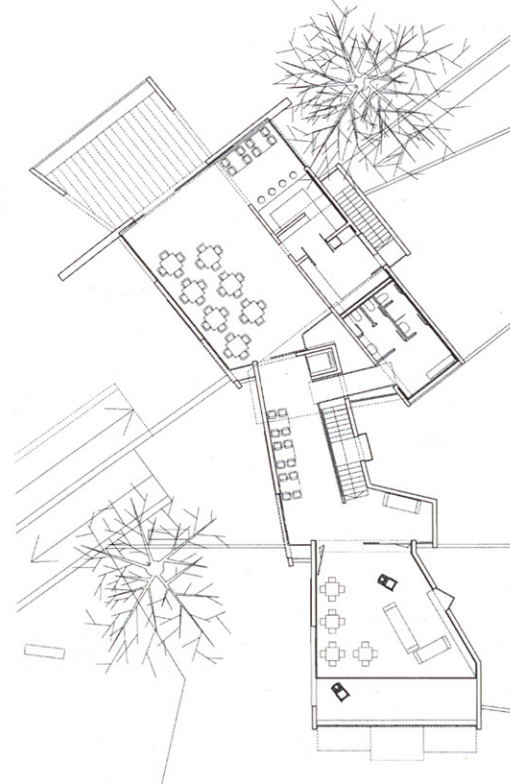
12 · ALZADO CALLE CANET

09 - PLANTAS

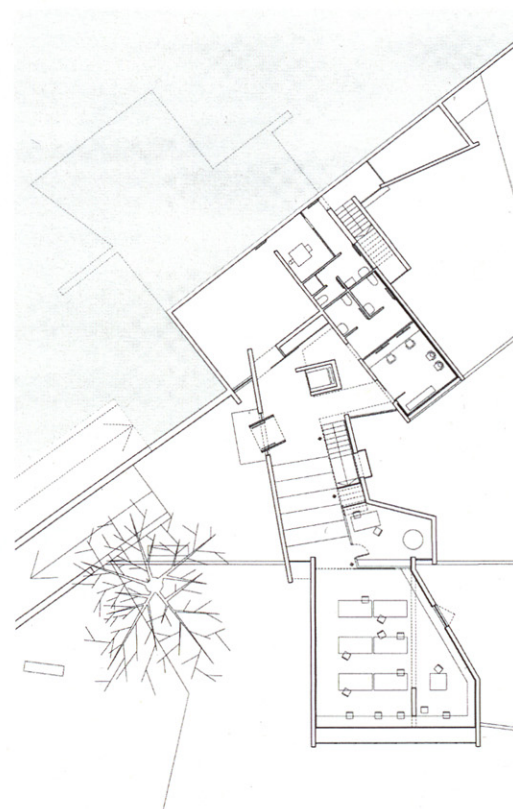
El programa de un casal permite reuniones, ocio y diversión de la gente mayor, con varias dependencias de servicios.

Dos muros de hormigón, a ratos paralelos, se ven separados por forjados, techos, carpintería y cerramientos de madera.

Las reuniones se acomodan en la sala de estar, en la planta alta, orientada al sol, con un gran balcón tamizado sobre la vía urbana; diversión y refrigerio en las grandes terrazas abiertas en todo su perímetro; el taller en la planta baja y las exposiciones en el hall de entrada; los servicios se acumulan en una edificación aneja.



13 · PLANTA PRIMERA



14 · PLANTA BAJA

15 hipódromo de palma

Palma de Mallorca. 2003. PRIMER PREMIO DE CONCURSO NACIONAL.

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Antoni Pons
Josep A. Reynés
Emilio Sagristá
Margalida Simó

COLABORADORES/COLLABORATORS:

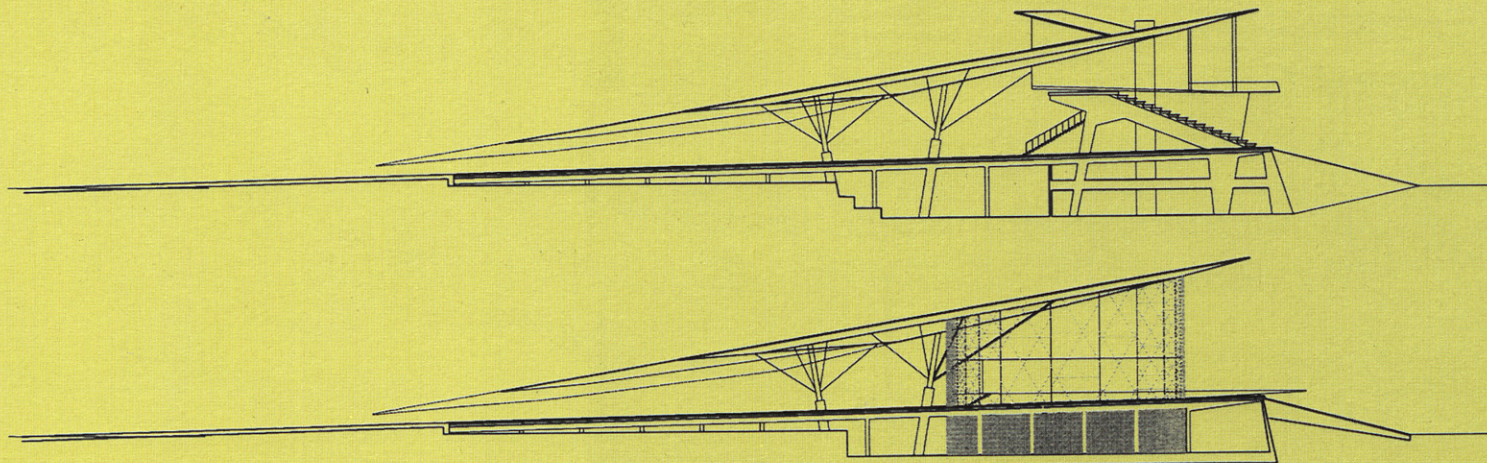
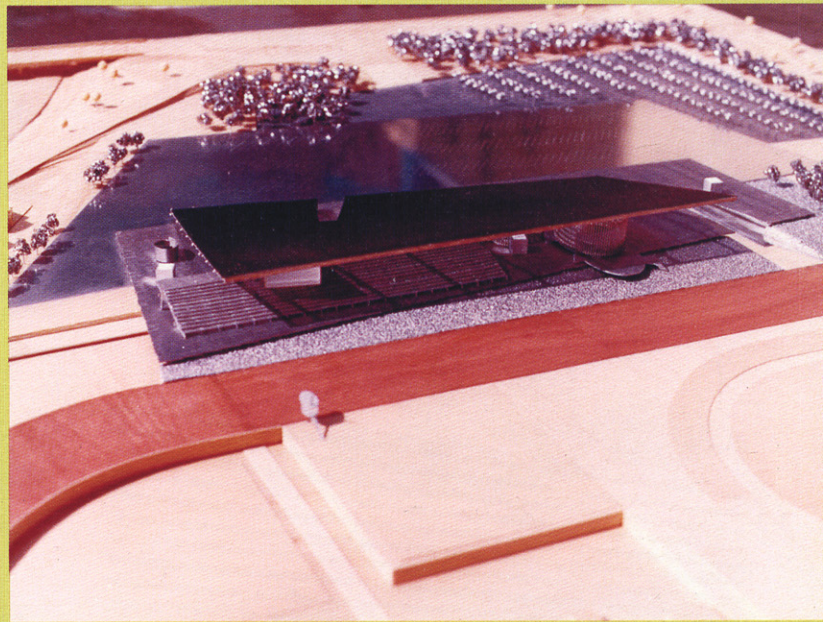
Juan Artigues, ingeniero agrónomo
Promotor: Institut de l'Esport Hípic de Mallorca

16 · MEMORIA

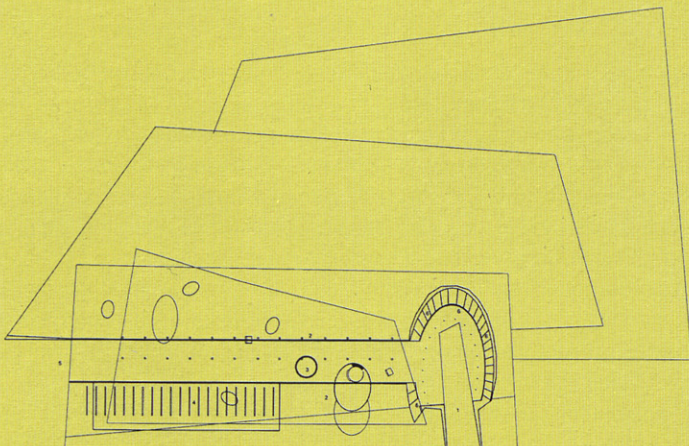
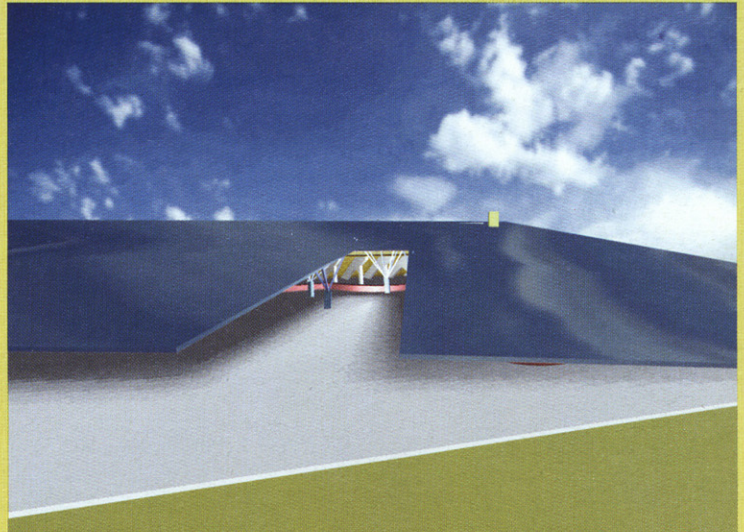
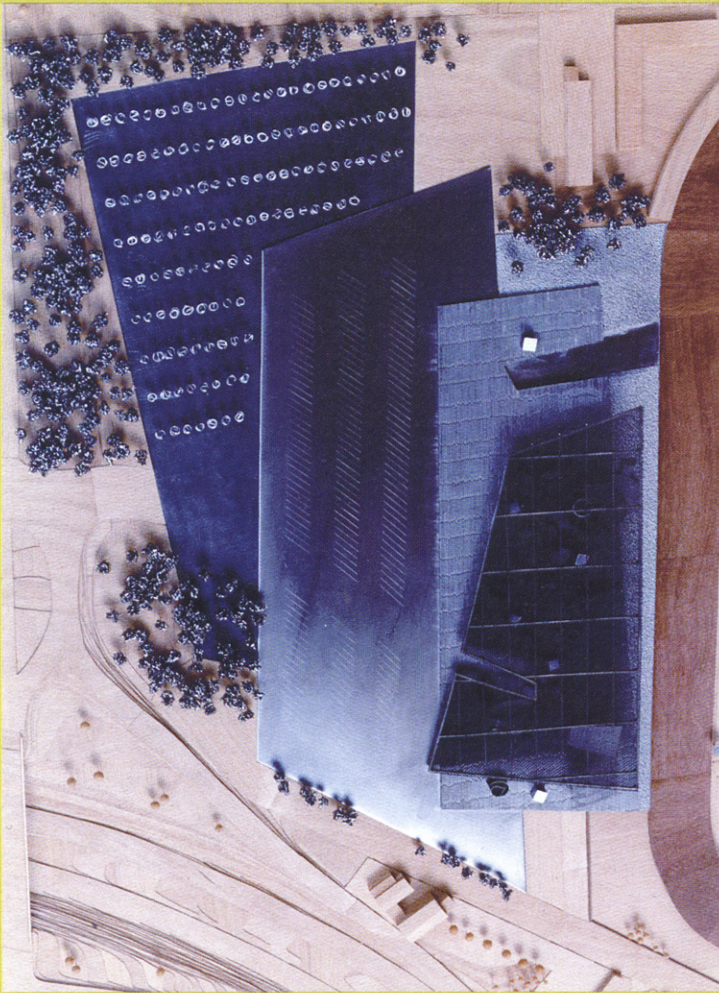
Una sola cubierta ligera, que aun no siéndolo, hará de fachada, se levanta progresivamente y protege la grada actual, los restaurantes, los edificios de oficinas, las instalaciones y una gran plataforma multiusos.

Esta plataforma de actividades se sitúa por encima del nivel de la pista para conseguir una perspectiva óptima de la carrera: en verde césped es como acaba la superficie inclinada para estirarse, merendar y ver, como si en el campo estuviéramos, cómo los trotones corren.

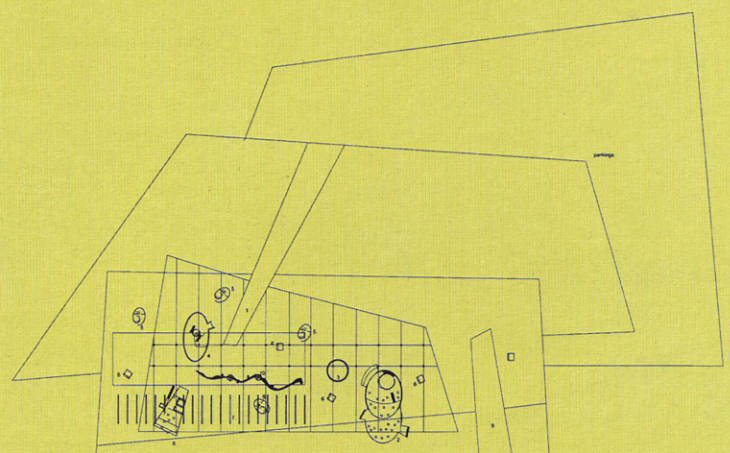
Se pretende simbolizar un espacio de ocio y deporte con una imagen identificable y reconocedora.



17 · SECCIONES TRANSVERSALES



18 - PLANTA SÓTANO



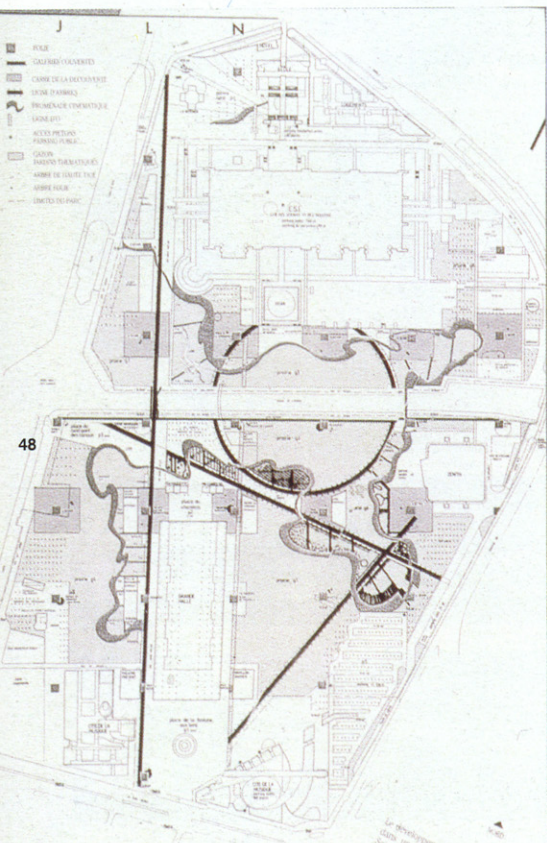
19 - PLANTA BAJA

07 PARQUES SIN PAISAJE

01 miguel ángel aníbarro



02 · ADOLPHE ALPHAND, PARQUE DE BUTTES-CHAUMONT: PLANTA



04 · BERNARD TSCHUMI, PARQUE DE LA VILLETTE: PLANTA



06 · PARQUE DE LA VILLETTE: PABELLONES Y PASARELA ESTE-OESTE JUNTO AL CANAL OURUQ



Central Park
Arq 334 / 14.01

El parque urbano cambió de forma en París en los años ochenta. Cuando se atraviesan las pocas manzanas que separan Buttes-Chaumont de La Villette, hasta el paseante distraído queda desconcertado por la magnitud de esa mutación. A mediados del siglo XIX, Adolphe Alphand construyó en el París de Haussmann un paisaje urbanizado, coherente con la arquitectura del eclecticismo, cuya artificialidad venía indicada por el suave modelado de las colinas, el contorno arriñonado de praderas y estanques, las abruptas acumulaciones rocosas y la aparición discreta de pequeños edificios, en un exquisito equilibrio que mantiene al espectador en la ilusión del escenario natural sin engañarlo nunca. Esta formalización se aplicó a diferentes escalas en un sistema de espacios libres extendido por toda la ciudad que los parques construidos en los últimos veinte años parecen destinados a completar.

Pero lo que asombra en éstos es la súbita desaparición del paisaje. Tan llamativa transformación es paralela a la de la arquitectura en los ciento treinta años transcurridos. El paradigma paisajista se abandonó hacia 1900 en el momento en que el jardín quedó asociado a la arquitectura de la casa: baste recordar los ejemplos de Lutyens y Hoffmann. Ahora bien, el parque ha evolucionado con un ritmo más lento. En el primer decenio del siglo XX el Stadtpark de Hamburgo prescindió de los trazados curvos para introducir funciones deportivas o utilitarias mediante una geometría regular; pero en los años treinta se construyó en el Bosque de Amsterdam un paisaje holandés en un *polder* suburbano, con las técnicas –y los servicios– del parque urbano; en los cuarenta una red de jardines públicos introdujo en Estocolmo el paisaje campestre de sus alrededores con un lenguaje delicadamente artificioso; y en los años sesenta Burle Marx aplicó el biomorfismo de sus jardines privados al parque del Este en Caracas y al Flamengo de Río. Pero la asunción del modelo de las vanguardias plásticas ya se había producido en el jardín en la década de los veinte. Este desfase no es debido solamente a la pregnancia de la imagen paisajista asociada al parque público desde su aparición: es evidente la dificultad de manejar grandes extensiones de espacios abiertos con la gramática reductiva de la arquitectura del Movimiento Moderno. Esta situación se trastocó en los ochenta con la irrupción de un puñado de parques furiosamente arquitectónicos, aunque no siempre tan decididamente urbanos.

El parque del futuro

El parque de La Villette ocupa el recinto del antiguo matadero en el extremo noreste de la ciudad, en el cruce del canal del Ourcq y el de Saint Denis, que termina allí. En los terrenos, de 55 hectáreas, delimitados al este por la autovía periférica y al norte por una línea de ferrocarril, se conservaron algunos edificios como la Maison de la Villette y la Grande Halle. Ya se había levantado el de la Ciudad de las Ciencias y la Industria, de Adrien Fainsilber, que domina la mitad norte del recinto, y estaba prevista la construcción de una Geoda frente al mismo, de una Ciudad de la Música –que incluiría un Conservatorio y un Auditorio proyectados por Christian de Portzamparc– y de una sala de conciertos juveniles: el Zenit. Un cúmulo tal de condicionantes y la petición expresada en las bases del concurso de 1982 de hacer un parque para el siglo XXI, favorecieron soluciones de ruptura como las presentadas por los entonces jóvenes Bernard Tschumi, Jean Nouvel, Zaha Hadid o Rem Koolhaas y Elia Zenghelis (OMA). En su proyecto ganador Tschumi parece considerar tres cuestiones principales: cómo poner en relación todos esos elementos entre sí, cómo ligar el parque al entorno urbano y cómo distribuir las 33 hectáreas de superficie útil destinadas al parque. A lo primero responde con una retícu-

PARKS WITHOUT LANDSCAPE

Miguel Ángel Aníbarro

The urban park changed the shape of Paris in the eighties. When one goes through the few blocks that separate Buttes-Chaumont from La Villette, even the absentminded pedestrian is disconcerted by the magnitude of this mutation. In the middle of the nineteenth century, Adolphe Alphand built an urbanised landscape coherent with the eclectic architecture in the Paris of Haussmann. Its artificiality was indicated by the soft modelling of the hills, the kidney outline of the grass and ponds, the abrupt rocky accumulations and the discrete positioning of small buildings in an exquisite balance that keeps the spectator in the illusion of natural scenery without ever cheating him. This formalisation was applied in different scales in a system of open spaces extended to the whole city, which the parks built in the last twenty years seem destined to complete.

But what is amazing about these parks is the sudden disappearance of the landscape. Such striking transformation is parallel to that of architecture in the previous one hundred and thirty years. The scenic paradigm was abandoned around 1900 in the moment when the garden was associated to the architecture of the house. It is enough to remember the examples of

Lutyens and Hoffmann. However the park has evolved with a slower rhythm. In the first decade of the twentieth century the Stadtpark in Hamburg disregarded the curved layouts to introduce sporting and utilitarian functions through a regular geometry. In the thirties a Dutch landscape was built in Amsterdam Woods in a suburban polder with the techniques -and the services- of an urban park. In the forties a network of public gardens introduced the rural scenery of its surroundings into Stockholm with a delicately affected language. In the sixties Burle Marx applied the bio-morphs of his private gardens to a park in the east of Caracas and Flamengo de Rio. But the assumption of the model of the artistic vanguards had already happened in the gardens of the Twenties. This phase lag was not due only to the pregnancy of the landscape image associated with the public park since its apparition. The difficulty of managing great extensions of open spaces with the reductive grammar of architecture in the Modern Movement is evident. This situation changed in the eighties with the irruption of a handful of parks which were furiously architectonic, although not always as decidedly urban.

The park of the future

The park in La Villette occupies the premises of the old slaughterhouse/abattoir in the northeast extreme of the city, where the

Channel Ourcq crosses the Saint Denis, which finishes here. In the lands (55 hectares) delimited to the east by the peripheral ring road and to the north by a railway line, some buildings such as the Maison de la Villette and the Grande Halle, were kept. The park in the City of Science and Industry, by Adrien Fainsilber, which dominates the north half of the premises had already been built, and the construction of a Geode opposite to it was planned. The construction of a City of Music was planned -this would include a Conservatoire and an Auditorium, designed by Christian de Portzamparc- and also a juvenile concert hall: the Zenith. Such an accumulation of determinants, and the petition expressed on the bases of the contest in 1982 to make a park for the twenty first century, favoured the rupture solutions presented by the then young Bernard Tschumi, Jean Nouvel, Zaha Hadid o Rem Koolhaas and Elia Zenghelis (OMA). In his winning project, Tschumi1 seemed to consider three main questions: how to relate all the elements together, how to link the park to the urban surroundings and how to distribute the 33 hectares of surface destined for the park. The first question he answered with an orthogonal reticule module of 120 metres backing the Channel Ourcq. It is defined through the positioning on the crosses of pavilions (folies) of figures, constant colour and dimension (red cubes with 10 metres side), which in each case received a particular elaboration within a constructivism language. The reticule is

la ortogonal de 120 metros de módulo apoyada en el canal del Ourcq, definida mediante la colocación en los cruces de pabellones (*folies*) de figura, dimensión y color constantes (cubos rojos de 10 metros de lado), que reciben en cada caso una elaboración particular dentro de un lenguaje constructivista. La retícula está destinada a dar al recinto un orden visual, al tiempo que reparte homogéneamente servicios y actividades en el parque. El enlace con la ciudad se efectúa mediante dos líneas ortogonales: la conexión norte-sur mediante una galería paralela a la Grande Halle, y la conexión este-oeste con una pasarela elevada en el borde del Ourcq. A estas dos líneas de conexión urbana se añaden otras cuatro de recorrido interior flanqueadas por alineaciones de arbolado: dos oblicuas, desde el cruce de los canales hasta el estacionamiento de automóviles al este, y desde la plaza de acceso por la avenida Jean Jaurés al sur hasta la explanada del Zenit; una circular en el centro del recinto, partida en dos por el Ourcq e interrumpida por el vacío del jardín frente a la Ciudad de las Ciencias; y otra libre, el paseo cinematográfico, cuyo trazado parece seguir el recorrido vacilante de un *flâneur* que cruza las líneas anteriores dejando en las superficies intermedias secuencias de jardines. Por último, la distribución viene dada por una yuxtaposición de grandes superficies sobre el plano de suelo, que mediante cambios de textura (césped, enlosado, adoquinado) sugieren distintas clases de usos; a ellas se añaden los jardines secuenciales -confiados a diversos autores- que rompen la planitud horizontal mediante hundimientos o elevaciones, definiendo ámbitos de escala menor que se descubren incidentalmente en los recorridos. La superposición de estos tres sistemas de puntos, líneas y superficies -que recuerdan al suprematismo de Malevich y a las teorías de Kandinsky, pero aplicados a esta escala remiten de modo innegable a las intervenciones de Land art- configura el parque, pero al no ser forzosamente complementarios producen situaciones de conflicto que dan pie a la introducción de variaciones.

Lo que hizo de La Villette un hito en el desarrollo del parque contemporáneo fue esta concepción del parque como una suma de operaciones abstractas desligadas del manejo de los materiales naturales -topografía, vegetación y agua-, que hasta entonces parecía el punto de partida indispensable para abordar la escala mayor del mismo. La brusca mutación efectuada deriva de un concepto de estrategia consistente en la plasmación previa de un conjunto de figuras geométricas relacionadas con los problemas generales planteados, que se imponen en el proyecto sin adaptaciones posteriores a las circunstancias particulares del sitio. De ella emanan los mejores hallazgos: la seriación del pabellón, que deja de ser un incidente pintoresco del recorrido en el paisaje y pasa a ser una referencia ubicua en un espacio isótropo; y el paseo cinematográfico, que incorpora el componente azaroso de una excursión urbana y enlaza los jardines secuenciales, si bien el despliegue cinematográfico en secuencias y encuadres argumentado por Tschumi no debe ser entendido más que como una analogía operativamente útil. Un modo de enfocar el paso de la organización del ámbito general a la de los espacios menores -de la gran escala a la pequeña-, tal como los bosquetes y su cuadrícula de calles lo hacían en el jardín clásico y las escenas enlazadas por el camino de circuito en el paisajista. Además de en la galería norte-sur, con su colgante marquesina ondulada, es en los jardines secuenciales donde se encuentran los episodios más intensos del parque: el jardín del agua, con sus planos inclinados y sus conducciones aéreas, el jardín de bambú, en una hondonada al pie de un muro de hormigón, o el cilindro sonoro con la escalera acuática.

Sin embargo, más allá de las alineaciones de pabellones a lo largo de las dos galerías perpendiculares, que juegan el papel de ejes coordinados, la retícula apenas se percibe. Es una malla invertida en la que no se explicitan las calles sino los cruces, de modo que no conforma un sis-



07. PARQUE DE LA VILLETTE: PASEO CINEMATICO A SU PASO JUNTO AL JARDÍN DEL AGUA

49



09. PARQUE DE LA VILLETTE: JARDÍN DE BAMBÚ DE A. CHEMETOFF



10. PARQUE DE LA VILLETTE: PASEO CIRCULAR Y PRADERA AL SUR DEL CANAL DEL OURCQ

destined to give the premises a visual order at the same time distributing services and activities in the park homogeneously. The link with the city is made through two orthogonal lines: the connection north south through a gallery parallel to the Grande Halle, and the connection east-west with an elevated walkway on the bank of the Ourcq. Another four lines are added to these two lines of urban connection as interior routes lined with trees: two oblique routes from the channels cross to the car park on the east side and from the access courtyard by Jean Jaurès avenue on the south to the Zenith terrace. Also a circular route in the centre of the premises cut in half by the Ourcq and interrupted by the emptiness of the garden opposite the City of Sciences. Finally, another free route, the "cinematic walk", whose layout seems to follow the unsteady route of a flâneur that crosses the other routes leaving a sequence of gardens in the intermediate surfaces. Finally, the distribution is given by the juxtaposition of big surfaces on the ground plan, which through changes of texture (grass, tiles, cobblestones) suggest different kind of uses. To these are added the sequential gardens -commissioned to several authors- which break the horizontal flatness through hollows or elevations, defining areas of smaller scale that are discovered incidentally on the routes. The superimposition of these three systems of points, lines and surfaces -which remind of Malevich and

Kandinsky's theories, but applied to this scale take us undeniably to Land Art interventions- configures the park, but not being necessarily complementary they produce conflicting situations that start the introduction of variations.

What made La Villette a milestone in the development of the contemporary park was this conception of park as an addition of abstract operations not connected to the management of the natural materials -topography, vegetation, water-, that up till then had seemed the indispensable starting point to tackle a bigger scale. The brusque mutation derived from a concept of strategy consistent in previously making a group of geometrical figures related to the general problems arising, which are imposed on the project without posterior adaptations to the particular circumstances of the place. The best finds emanate from it: the serialisation of the pavilion, which stops being a picturesque incident of the route in the landscape and becomes a ubiquitous reference in an isotropic space, and the cinematic walk, which incorporates the eventful component of an urban excursion and links the sequential gardens. Although the "cinematographic" display in sequences and frames argued by Tschumi must only be understood as an analogy operatively useful. A way of focusing on the transition from the organiza-

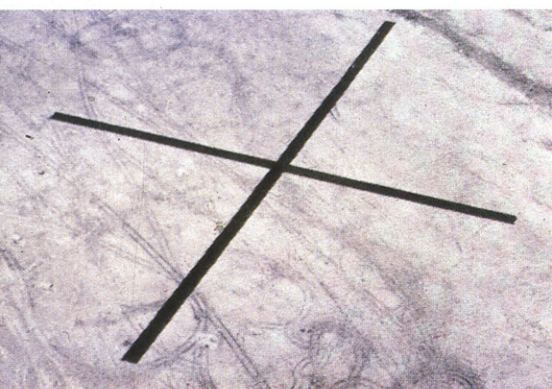
tion of the general premises to the organization of the smaller spaces -from big scale to small scale- as the wooded areas and their grid of streets did in the classical garden and the scenery linked by the walking route in the landscape garden. Along with the north-south gallery, with its hanging undulated marquee, it is in the sequential gardens where the most intense episodes of the park are found: the water garden, with its inclines planes and its aerial conduction; the bamboo garden, in a hollow at the foot of a concrete wall; or the sound cylinder with the aquatic stairs.

However, apart from the alignments of the pavilions along the two perpendicular galleries, which play the role of axis of coordinates, the reticule is hardly noticeable. It is an inverted net where the crosses, not the streets, are explicit, so it doesn't conform one system of solids and another of complementary spaces. The result is a continuous emptiness that, paradoxically, acquires a spatial entity where the architectonic elements rest in the vegetation or the topography -in some routes and in the sequential gardens- but not in the big superficial pieces, which are perceived as amorphous emptiness. On the contrary, where there is a desire for the buildings to configure a space -in the north and south access squares- the aggregation of components of different styles (the old abattoir, the reticule of pavi-

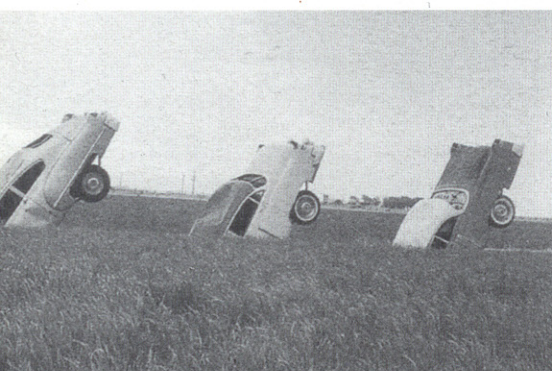


11 - PARQUE DE LA VILLETTE: PLAZA DE ACCESO SUR CON LA GALERÍA NORTE-SUR Y LA GRANDE HALLE

50



13 - DENIS OPPENHEIM: CEMENTERIO RESITUADO, DRY LAKE (CALIFORNIA, 1978)



14 - ANT FARM: RANCHO CADILLAC, FRAGMENTO (TEXAS, 1974)

tema de sólidos y otro de espacios complementarios. Lo que resulta es un vacío continuo que, paradójicamente, adquiere entidad espacial allí donde los elementos arquitectónicos se apoyan en la vegetación o la topografía: en algunos recorridos y en los jardines secuenciales, pero no en las grandes piezas superficiales, que se perciben como vacíos amorfos. En sentido contrario, donde hay voluntad de que los edificios configuren un espacio, en las plazas de acceso norte y sur, la agregación de componentes de órdenes diversos (el del antiguo matadero, el de la retícula de pabellones y el de los enlaces lineales) produce un desorden visual que, añadido a la escasa capacidad configuradora de los bloques de la Ciudad de las Ciencias y la de la Música, impide que esas articulaciones urbanas adquieran una forma legible. En último término, la implantación de una solución abstracta sobre un lugar concreto, dando de lado conscientemente el entorno y la historia, dificulta la integración del parque en su contexto urbano; la superposición de operaciones produce una complejidad impostada, ajena al lugar.

Un erial en el jardín

Situado al suroeste de la ciudad, el parque André Citroën ocupa 14 hectáreas de los terrenos liberados de la fábrica de automóviles -cuyas instalaciones han desaparecido sin dejar rastro-, rodeadas por nuevos bloques residenciales entre la calle Balard y el río Sena. El proyecto fue resultado de la colaboración forzada de los dos equipos ganadores del concurso de 1985, dirigidos por sendos paisajistas: Alain Provost y Gilles Clément. No obstante, el obligado compromiso no produjo una solución dubitativa, sino un reparto de áreas a partir de los elementos comunes de ambas propuestas. El acierto en el reparto se convirtió en una cuestión básica para la gestión del proyecto; pero las dos tareas principales a las que éste debía hacer frente eran la relación con el río y la inserción en la ciudad.

La edificación perimetral ya delimitaba una superficie en dirección al Sena, lo que planteaba de entrada la solución más conveniente al primer problema: la explanada central, una pradera vacía circunscrita por un canal rectangular, que invoca los antecedentes del Campo de Marte y la explanada de los Inválidos. Si estos espacios urbanos perpendiculares al río están presididos por la torre Eiffel y la cúpula dorada que acoge los restos de Napoleón, en el parque Citroën son los dos invernaderos gemelos, volúmenes cristalinos reminiscentes de los templos griegos, los que ejercen ese papel desde una posición elevada en el extremo oriental del recinto. Fijada la explanada en posición, figura y tamaño, el resto de las piezas sólo podía repartirse en un perímetro de grosor variable, facilitando la división del trabajo a los lados de esta tierra de nadie.

En el borde sur, donde actuó Provost, siete torres alineadas avanzan desde un largo estanque elevado, enfrentándose a los macizos vegetales del lado opuesto; al pie de esa muralla de hormigón, una calzada junto al agua horada las torres, desde las que se domina la extensión descubierta de la pradera. En la franja norte, ocultas como bosquetes tras los volúmenes vegetales, se encuentran las aportaciones de Clément: los jardines seriados y el jardín en movimiento. Los primeros son seis cajas escénicas dispuestas en paralelo, pero separadas por escaleras de agua que nacen al pie de pequeños invernaderos o estufas. Las cajas acogen escenas ligadas a varias series temáticas asociadas: los colores de la vegetación, la percepción a través de los sentidos y las formas del agua, que se representan -al modo japonés- mediante los materiales vegetales. Éstos figuran el mar, la lluvia (cayendo desde pérgolas), la fuente, el arroyo (bordeando una leve hondonada de cantos rodados), la cascada y el río (simulando las corrientes mediante bandas onduladas). La pendiente del terreno permite recorridos transversales que escalonan el desnivel, el más elevado de ellos formado por una pasarela a la altura de las estufas.

Estos caminos conducen al jardín en movimiento, situado en el extremo noroeste del recinto, donde Clément desarrolló su idea del jardín como un erial o campo baldío, ensayada anterior-

lions and the lineal links) produce a visual mess which added to the scant capacity to configure of the blocks of the City of Science and the City of Music, prevents these urban articulations from acquiring a legible form. In the last instance, the implementation of an abstract solution on a specific place, deliberately ignoring the surroundings and history makes the integration of the garden in its urban context more difficult. The superimposition of operations produces an imposed complexity, alien to the place.

Uncultivated land in the garden

Situated in the southeast of the city, the André Citroën Park occupies 14 hectares of the lands liberated by the car factory -whose premises have disappeared without a trace- surrounded by new residential blocks between Rue Balard and the river Seine. The project was the result of the forced collaboration of the two winners of the contest in 1985 directed by two landscape designers: Alain Provost and Gilles Clément. However, the obliged compromise didn't produce a doubtful solution but a distribution of areas beginning with the common elements of both proposals. The sensible distribution became a basic question for the managing of the project, but the two main tasks that it faced were its relationship with the river and its insertion in the city.

The perimeter buildings already delimited a surface in the direction of the Seine, which made the solution to the first problem more convenient to start with. It is the central open area, an empty field circumscribed by a rectangular channel, which invokes the precedents of Champ de Mars and the open space of Les Invalides. If these urban spaces, perpendicular to the river, are presided by the Eiffel Tower and the golden dome that keeps Napoleon's remains, in the Citroën Park there are the twin greenhouses, crystalline volumes reminiscent of Greek temples. They take this role from an elevated position in the eastern extreme of the premises. Having the open space fixed in position, figure and size, the rest of the pieces could only be distributed in a perimeter of variable thickness, making easier the division of work on the sides of this no man's land.

In the south border, where Provost worked, seven aligned towers come forward from a long elevated pond, facing the clumps of vegetation on the opposite side. At the foot of this concrete wall a road by the water bored through the towers from which the open extension of grassland is dominated. On the north strip, hidden as small woods behind vegetal volumes, are Clément's contributions: the serial gardens and the moving garden². The

former are six scenic boxes placed in parallel but separated by the water stairs that start at the foot of small greenhouses or plant heaters. The boxes house scenes related to some associated serial themes: colours of vegetation, perception through the senses and the forms of water, which are represented -in the Japanese way- through vegetation. They represent the sea, the rain (falling from pergolas), the fountain, the stream (bordering a slight hollow of pebbles), the waterfall and the river (simulating the currents with undulating strips). The slope of the terrain allows transversal routes that level the unevenness. The highest route is formed by a gangway at the height of the plant heaters.

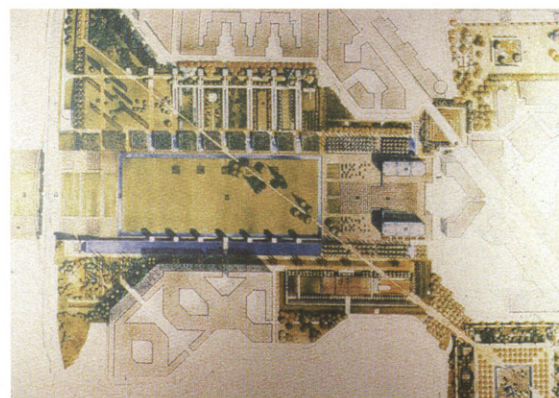
These routes lead to the moving garden, placed in the northwest extreme of the premises, where Clément developed his idea of garden as uncultivated land as empty field, previously tried in his property La Vallée. In it the species of plants and their location change through the years by the action of wind, insects and birds that transport the seeds. The gardener's activity consists in managing this change beginning with the existent terrain. Except in this case there was no empty field, it was necessary to plant it. The result is a garden of naturalist aspect, apparently neglected and of cheap maintenance, which transforms with time. It is an answer to con-

mente en su propiedad de La Vallée. En él las especies vegetales y su ubicación van cambiando a lo largo de los años por la acción del viento, los insectos y los pájaros que transportan las semillas. La actividad del jardinero consiste en manejar ese cambio partiendo del terreno existente; sólo que en este caso el erial no existía, era necesario plantarlo. El resultado es un jardín de aspecto naturalista, aparentemente descuidado y de mantenimiento relativamente barato, que se transforma con el tiempo: una respuesta a los ideales contemporáneos de transitoriedad, 15 intangibilidad de la naturaleza y economía, y también una renuncia a los valores históricos del jardín como objeto cultural. Ya el autor advierte que la obra no debe ser juzgada por su forma -puesto que apenas tiene una fija-, sino por su aptitud para transmitir una cierta alegría de vivir: el descubrimiento del campo, la evocación de la niñez, el gozoso cansancio de un paseo entre hierbas y maleza, que sabrán apreciar mejor quienes tengan algún conocimiento de las especies vegetales.

Una plaza acuática entre los dos invernaderos-templo, con surtidores de altura variable según un ritmo cambiante, constituye la principal articulación con el entorno edificado, aunque los accesos se producen por pasos laterales arbolados. Desde ellos el parque penetra en direcciones diagonales en el nuevo barrio, cortando su trama, hasta alcanzar dos plazas ocupadas por sendos jardines: el jardín blanco al noreste y el negro al sureste, ambos organizados en torno a espacios cuadrados, el primero murado y el segundo rehundido. Desde el jardín negro un camino diagonal atraviesa el parque cruzando la pradera, para conectar la llegada desde el metro de Balard con el jardín en movimiento, que se dispone siguiendo esta directriz. El costado oeste del parque se expande hacia el río, pasando bajo el viaducto del ferrocarril suburbano y abriéndose en vestíbulos laterales a norte y sur.

Esta organización, enérgicamente unificada y deliberadamente periférica, produce un recinto definido por la elevación de los costados, la presencia de las construcciones de borde y la resolución espacial de las entradas. Nada de dispersión centrífuga siguiendo los recorridos, sino agrupamiento centrípeto de las piezas que encuadran un espacio monumental. Quizá demasiado: tal solemnidad y la disposición general recuerdan inesperadamente a los jardines de Le Nostre. La explanada longitudinal de los parterres en Vaux-le-Vicomte, por ejemplo; el palacete no muy grande que la preside; los bloques vegetales que la delimitan; el descenso del terreno hacia una banda de agua, encuentran aquí un paralelo contemporáneo.

Puede parecer irónico que un parque presentado en su momento como alternativa paisajista a La Villette (donde predominarían en exceso los elementos contruidos), se remita a la tradición nacional del jardín arquitectónico. Más aún si la única contribución referida conceptualmente al paisaje, el jardín en movimiento, se reduce a un sector de hectárea y media circunscrito por la arquitectura vegetal. Pero la idea de Clément merece ser discutida: en ese jardín cambiante el manejo de la forma consiste en fijar unos fondos (aquí cortinas de bambú), algunos arbustos como testigos de las transformaciones futuras y una combinación de herbáceas que dan el estado de partida; luego queda confiado a los cuidados de mantenimiento, que supondrán eventualmente la eliminación o la aportación de algunas plantas. Esta propuesta puede ser útil para integrar una propiedad campestre en el paisaje natural (a medio camino del jardín) y para el tratamiento de restos naturales situados en los bordes urbanos o de terrenos intermedios afectados por la proximidad de procesos de urbanización (en tránsito hacia el parque urbano). Así lo indican las actuaciones posteriores de Clément. Pero no parece aconsejable adoptarla en extensiones amplias en el interior de la ciudad. Porque la resolución de la estructura formal del parque contemporáneo no consiste en el abandono de la forma al albur del proceso natural. Sin embargo, podría tener una derivación más fructífera: un jardín concebido con una estructura formal flexible, que pudiera aceptar variaciones naturales o inducidas a lo largo del tiempo.



16 - ALAIN PROVOST Y GILLES CLÉMENT, PARQUE ANDRÉ CITROËN: PLANTA

51



17 - PARQUE ANDRÉ CITROËN: INVERNADEROS GEMELOS Y PLAZA ACUÁTICA



19 - PARQUE ANDRÉ CITROËN: JARDÍN EN MOVIMIENTO

20 · PARQUE ANDRÉ CITROËN, PRADERA CENTRAL: VISTA HACIA LOS INVERNADEROS CON LAS TORRES DEL BORDE SUR

temporary ideals of impermanence, intangibility of nature and economy, and also a renunciation of the historical values of the garden as cultural object. The author warns that the work must not be judged by its form -as it hardly has- but for its aptitude to transmit some joy of living: the discovery of the countryside, the evocation of childhood, the wonderful tiredness of a walk among the grasses and the bushes, which would be better appreciated by those with some knowledge of plant species.

An aquatic square between the two temple-greenhouses, with jets of variable height according to a changing rhythm, constitutes the main articulation with the built environment, although the access routes are through lateral paths with trees. From them the park penetrates in diagonal directions in the new neighbourhood, cutting its layout, until it reaches two squares made into two gardens: the white garden in the north east and the black garden in the southeast. Both organised around square spaces, the former one is walled and the latter is sunken. From the black garden a diagonal path crosses the park over the grassland to connect with the access from Balard subway to the moving garden, which is disposed along this guideline. The western side of the park expands towards the river, passing under the suburban railway viaduct and opening up in lateral halls in the north and the south.

This organization, purposefully unified and deliberately peripheral, produces a place defined by the elevation of the sides, the presence of the border constructions and the spatial resolution of the accesses. Nothing of centrifugal dispersion following the paths/routes, but a centripetal grouping of the pieces that frames monumental spaces. Perhaps too much. The solemnity and the general disposition suddenly remind us of the gardens in Le Nostre; the longitudinal open area of the parterres in Vaux-le-Vicomte, for example, the small palace that presides it, the vegetation blocks that delimit it and the slope of the terrain towards a strip of water find a contemporary parallel here.

It may seem ironic that a park actually presented as a landscape alternative to La Villette (where built elements excessively predominate) reverts to the national tradition of architectonic garden. Even more so if the only contribution conceptually referred to the landscape is reduced to a sector of one hectare and a half circumscribed by vegetal architecture. But Clément's idea deserves to be discussed: in this changing garden managing the form consists in setting the backgrounds (here bamboo curtains), some bushes as witnesses of future transformations and a combination of herbaceous plants that give the starting state. Afterwards it is confined to maintenance care, which will eventually mean the elimination or the addition of some plants. This proposal can be useful to integrate a rural property in the natural landscape (half way to the garden) and for dealing with natural spaces left in urban borders or for intermediate lands affected by the proximity of urbanization processes (in transit to the urban park). This

22 · ANDRÉ LE NOSTRE, VAUX-LE-VICOMTE: VISTA AXIAL



Un fragmento de tejido urbano

También ubicado en el borde del Sena, pero al sureste de la capital, el parque de Bercy ocupa un sector de viejos almacenes de vinos y licores, con manzanas muy alargadas y calles oblicuas heredadas de la anterior parcelación agrícola, servido por el ferrocarril que termina en la cercana estación de Lyon. En su extremo noroeste se construyeron el Ministerio de Finanzas y el Palacio de Deportes Omnisport, y enfrente, al otro lado del río, la nueva sede de la Biblioteca Nacional.

Las demandas que planteaba el sitio derivaban del desarrollo del terreno -de 12 hectáreas de extensión y proporciones alargadas- en paralelo con el cauce fluvial, de la presencia del Omnisport y luego del Centro Cultural de Estados Unidos de Frank Gehry, y del corte de la calle Dijon desde la iglesia de la Natividad hasta el puente Tolbiac. Por otra parte, el ayuntamiento requería la valoración de los componentes históricos (trazado, edificios y arbolado) y el completamiento de la operación con una nueva área residencial en la franja noreste hasta la playa de vías. El equipo de Bernard Huet, vencedor del concurso en 1989 -que terminaba en esas fechas la remodelación de la plaza Stalingrad-, realizó una operación precisa y concienzuda de estructuración urbana y conservación de la memoria del lugar. La pirámide truncada del palacio de deportes determina un eje que enlaza tres partes sucesivas, ordenadas mediante una malla ortogonal que se solapa con la trama anterior y asume la calle Dijon -que separa un tercio de la superficie- en funciones de directriz transversal. El primer sector, frente al Omnisport, es una pradera abierta puntuada por nueve edículos en cuadrícula y presidida por una plataforma hacia el río que alberga un estacionamiento de tres plantas. Desde esta plataforma cae una cascada, señalando un eje transversal en dirección a la nueva calle, en cuya esquina se levanta el Centro Cultural norteamericano. La red de caminos que originan las dos direcciones contrapuestas encauza las circulaciones cruzadas entre aparcamiento, palacio de deportes y barrio adyacente.

Las otras dos partes son recintos cerrados, enhebrados con pasos sobre la calle Dijon. La segunda se distribuye con una malla de 3x3 módulos, en cuyo cuadro central se conserva una casa con una estufa de plantas adosada. En torno a ésta aparecen cuadros dedicados a los géneros del jardín y a evocar las estaciones del año: en las esquinas hay una huerta, un frutal, un parterre y una rosaeda; y entre medias un jardín de flores (primavera), un laberinto (verano), una viña (otoño) y un prado (invierno). La retícula revela en ciertos sitios las huellas de la trama oblicua anterior: tramos de calles adoquinadas y con las vías de los ramales del ferrocarril, acompañadas en algún momento por naves de los antiguos almacenes.

En el último recinto, un estanque circular rodea otra casa preexistente, de cuya plataforma cuadrada sobresale un pabellón de madera sobre el agua. Alrededor se disponen una colina-mirador (que recuerda el jardín medieval), una estancia en forma de hipódromo (el jardín romano), una arboleda regular (el jardín renacentista), un recinto de juegos infantiles (el jardín actual) y unas ruinas de anteriores edificios (el jardín pintoresco). Así que el juego de la memoria tiene varias capas de asociaciones, puesto que se refiere a las preexistencias del lugar -esto es, a las transformaciones en el espacio-, pero también a la historia del jardín y a sus cambios estacionales, es decir, al paso del tiempo.

En estos dos recintos, un canal incorpora el eje longitudinal cruzando perpendicularmente la calle Dijon, que está a cota más elevada. En el primero está flanqueado por pérgolas columnadas que encuadran la vista de un santuario cónico. A los lados de la calle transversal, dos talu-

is indicated in Clément's later works. But it doesn't seem advisable to adopt it for ample extensions in the inner part of the city. Because the resolution of the formal structure of the contemporary park doesn't consists in leaving the form to the chance of natural process. However, it might have a more fruitful derivation: a garden conceived with a flexible formal structure, which could accept natural or induced variations through time.

A fragment of urban tissue

Also situated near the Seine but in the south east of the capital, Bercy Park occupies a sector of old wine and liquor warehouses, with very long blocks and oblique streets inherited from the last agricultural division in plots, served by the railway that finishes in the nearby Gare de Lyon. The Ministry of Finances and the Sports Palace Omnisport were built in its northwest extreme, and opposite, on the other side of the river, the new headquarters for the National Library.

The demands that the place arouse derived from; the developing of the land -with an extension of 12 hectares and long proportions- in parallel to the fluvial course, the presence of the Omnisport and later of the U.S.

Cultural Centre by Frank Gehry, and the cutting of Rue Dijon from the church of the Nativity to the Tolbiac bridge. On the other hand, the town council required the valuing of the historical components (layout, buildings and trees) and the completing of the operation with a new residential area in the north east band up to the railway lines. Bernard Huet's team³, winner of the contest in 1989 -which was finishing the renovation of Stalingrad square at the time - made a precise and conscientious operation of urban structuring and conserving the memory of the place. The truncated pyramid of the sports palace determines the axis that links three successive parts, ordered through an orthogonal net that is superimposed on the previous layout and that makes the Rue Dijon -which separates a third of the surface- function as transversal directrix. The first sector, opposite the Omnisport, is an open grassland punctuated by nine buildings and presided by a platform towards the river that houses a three storey car park. From this platform a cascade falls, pointing a transversal axis in the direction of the new street, on the corner of which stands the American Cultural Centre. The net of paths that the two opposed directions originate channels the crossed circulation between car park, sports palace and the adjacent neighborhood.

The other two parts are closed premises, threaded together with paths on Rue Dijon. The second is distributed with a grid of 3x3 modules, in the central square of which there is still a house with an attached plant heater. Around it there are squares dedicated to garden genders and to evoking the seasons of the year. In the corners are; a vegetable garden, an orchard, a parterre and a rose garden. In between there is a flower garden (spring), a maze (summer), a vineyard (autumn) and a prairie (winter). The reticule reveals in some places the marks of the previous oblique grid: sections of cobbled streets and rails from train branch lines, accompanied at some points by old warehouses.

In the last part a circular pond surrounds a pre existing house, from whose square platform stands a wooden pavilion on the water. Around it there is a view point-hill (which is reminiscent of a medieval garden), an area with the shape of a hippodrome (the Roman garden), a regular wood (the Renaissance garden), a playground area for children (the present garden) and some ruins of old buildings (the picturesque garden). Thus the memory game has several layers of associations, as it refers to the pre exist-

des curvados salvan el desnivel; dos pasarelas paralelas al canal cruzan sobre la calle. En ésta las alineaciones arboladas se interrumpen sobre el canal encuadrando la vista de los dos recintos. Luego el conjunto se unifica por los bordes: hacia el nuevo barrio, una alineación de árboles forma el límite sobre el que asoman las manzanas construidas a lo largo del parque; hacia el río, un paseo arbolado, elevado sobre una plataforma longitudinal que concluye en la del estacionamiento, cierra lateralmente el parque, aislándolo de la circulación del muelle pero dando vistas hacia el río y la Biblioteca Mitterrand. El paseo, bajo el que se alojan los servicios del parque, encuadra con un puente metálico la embocadura de la calle Dijon y se resuelve hacia el interior en una arboleda con cuatro alineaciones.

Este paseo elevado es un recurso aprendido en el jardín de las Tullerías, desarrollado también en paralelo con el río, que Le Nostre flanqueó de manera similar. No es el único recurso tomado de la historia: la trama ortogonal sobre un armazón de ejes, la división en partes sucesivas, la localización axial de los elementos acuáticos son soluciones largamente probadas, que no tienen aquí la distante grandilocuencia del parque Citroën. El armazón estructural enlaza el parque con su entorno urbano; las retículas de caminos distribuyen las superficies, fijan los recorridos y alojan las piezas de vegetación. Lo que en otras operaciones, como la renovación de los Campos Elíseos o la plaza Stalingrad, Huet consideraba la continuación de un proyecto urbano realizado en momentos sucesivos a lo largo del tiempo, es aquí la invención de una lógica urbana capaz de fundar un nuevo fragmento de ciudad coherente con su contexto. Obsérvense, por otra parte, los ajustes en anchura a los lados del eje, el ensamblaje de las piezas y la diversidad de ellas que facilita la trama regular, la combinación de elementos tectónicos y naturales, los procedimientos de cosido de los dos sectores últimos; en fin, la validez de los mecanismos

²⁴ compositivos para resolver los problemas a cualquier escala.

Sin embargo, la repercusión mediática del parque de Bercy fue mucho menor que la de sus predecesores. Menos innovador al renunciar a la importación de lenguajes ajenos a la propia arquitectura, acaso Huet fuera el único consciente de la necesidad de un compromiso urbano, y por tanto el que exploró más a fondo la complejidad intrínseca del proyecto del parque, desde el análisis del sitio, la utilidad operativa de los conocimientos históricos y los recursos de la composición.

Colisión, totalidad o integración

Estos tres parques parisinos presentan las opciones posibles de un postpaisajismo ya ensayado en otras escalas del jardín, aplicadas como fases de acción y reacción en un proceso de prueba de los modelos del parque actual: el de las artes plásticas, utilizado reiteradamente en el jardín del siglo XX, el del paisaje, transmutado ahora en un terreno baldío, y el de la arquitectura, destinado a devolver el parque a la ciudad.

En La Villette se hizo arquitectura con las técnicas del Land Art. El efecto fue extraordinariamente renovador y tuvo la virtud de situar de golpe la cuestión del parque urbano en el ámbito del debate arquitectónico. Ahora bien, el Land Art actúa instalando piezas, ejecutando gestos o modificando terrenos en un paisaje sin atributos al que dota de significado; pero su objetivo no es hacerlo configurando un espacio. Esto no lo entendió Tschumi como un inconveniente de su traslado al parque: no parece que los sistemas aplicados se dirigieran a la formación de espacios, sino al dominio del territorio mediante la ordenación de objetos. Hay, por tanto, presencia de artefactos arquitectónicos visualmente muy atractivos, pero ausencia de un espacio estructurado. Dicho de otro modo: éste es un nuevo episodio ilustrativo de ese ideal de la ciudad dis-



23. PARQUE ANDRÉ CITROËN, JARDINES SERIADOS: JARDÍN ARGENTEO / RÍO

53



26 · PARÍS, PLANO DE 1977 (MITAD ESTE): EL MATADERO DE LA VILLETTE ARRIBA, CERCA DEL PARQUE DE BUTTES-CHAUMONT, Y EL BARRIO DE BERCY ABAJO

tences of the place -this is, to the transformations in the space-, but also to the history of the garden, that is, to the passing of time.

In these two zones, a channel incorporates the longitudinal axis crossing Rue Dijon, which is on a higher level, perpendicularly. On the first level it is flanked by pillared pergolas that frame the view of a conical sanctuary. On the sides of the transversal street two curved banks save the unevenness. Two walkways parallel to the channel cross over the street. In the street the alignment of trees is interrupted over the channel framing the view of the areas. Then the borders unify the complex. Towards the new neighborhood a line of trees form the limit from which the blocks built along the park appear. Towards the river a path with trees, elevated on a longitudinal platform that finishes in the car park, isolates it from the circulation of the port but gives views towards the river and the Mitterrand Library. The path, under which are housed the park services, frames the beginning of Rue Dijon with a metallic bridge and turns to the interior of a

wooded area with four alignments.

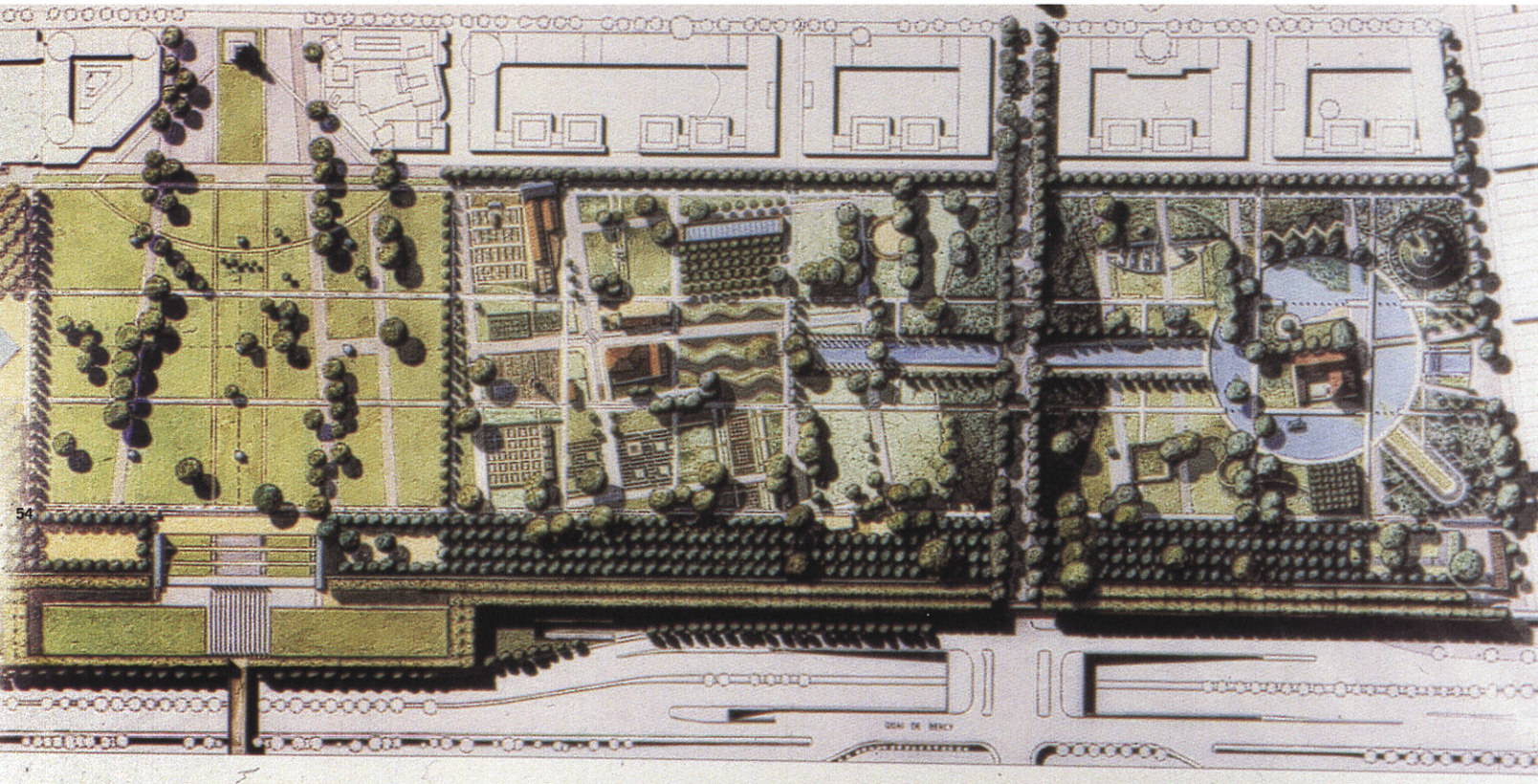
This elevated path is a feature learnt in the Tulleries Park, also developed parallel to the river, which Le Nostre flanked in a similar way. It is not the only feature taken from history: the orthogonal grid on an axis frame, the division in successive parts and the axial location of the aquatic elements are solutions tried long before. Although here it doesn't have the distant grandiloquence of Citroën Park. The structural frame links the park with its urban environment. The reticules of paths distribute the surfaces, fix the routes and are a bed for the pieces of vegetation. What in other operations -like the renovation of the Champs Elysées or the Stalingrad square- was considered by Huet the continuation of an urban project done in successive moments through time, here is the invention of an urban logic capable of founding a new fragment of the city coherent with its context. We must see, on the other hand, the adjustments in width on the sides of the axis, the assembling of the pieces and the diversity of them that facilitates

that regular grid, the combination of tectonic and natural elements, the procedures of putting together the last two sectors and, finally, the validity of the composition mechanism to resolve the problems on any scale.

However, the media repercussion of the Bercy Park was smaller than its predecessors. Less innovative for renouncing to the importation of languages alien to architecture itself. Perhaps Huet was the only one aware of the need for an urban compromise and therefore the one who most deeply explored the intrinsic complexity of the project of the park, from the analysis of the place, the operative utility of historical knowledge and the resources of the composition.

Collision, totality or integration

These three Parisian parks present the possible options of a post-landscaping already tried in other scales of the garden, applied as phases of action and reaction in a process of trying the models of the present garden. The



27 · BERNARD HUET, PARQUE DE BERCY: PLANTA



28 · PARQUE DE BERCY, PRADERA: VISTA AXIAL HACIA EL CIERRE DEL SEGUNDO SECTOR



29 · PARQUE DE BERCY, SEGUNDO SECTOR: CASA CON ESTUFA Y JARDÍN DE FLORES

garden of fine arts, reiteratively used in the twentieth century garden. The landscape garden, transmuted now into a waste land. The architecture garden, destined to give the park back to the city.

In La Villette architecture was done with the techniques of Land Art. The effect was extraordinarily renovating and had the virtue of suddenly putting the question of the urban park into the architectonic debates. However, the Land Art acts by installing pieces, executing gestures or modifying lands in a landscape without attributes to which it gives meaning, but its objective is not to do it by configuring a space. Tschumi did not understand this as an inconvenience for its translation into the park. It doesn't seem as if the systems applied were directed to the formation of spaces but rather to the dominance of the territory through the ordination of the objects. There is, therefore, a presence of visually attractive architectonic artefacts, but an absence of a structured space. Put in other words: this is a new illustrative episode of that ideal of dispersed city so rooted in the dominant ten-

dencies of contemporary architecture.

In the Citroën Park, though, the rectangular emptiness is formalised along a latent axis, made hierarchical in height and deepness (greenhouses, prairie and river) and disposing symmetrically the built or planted masses in its perimeter, with a sober elegance, but also with a rigidity a little shocking in an urban park. But such a Cartesian ordination is also a enclosing of Clément's moving garden: the landscape model reduced to grade zero. The rejection of building a socially obsolete 'landscape' and accepting as good the wild state (artificial in any case) is, probably, acceptable from an ecology of the natural landscape. But it is less defensible for the consolidated city. To the point where a synthesis that would avoid the ambivalence of the park is discharged, perhaps the occupation of the central prairie with the waste land. By all means, too risky an operation.

The third moment of this dialectic is carried out in Bercy, where the park

generates an urban grid and architecture configures some exterior spaces. But to know how to do this one has to turn to the tradition of an architecture that doesn't renounce continually building the city. However, looking at history, if this is viable, is done from the premises of the present, and its lessons are applied with the language of contemporary architecture. Remembering Colin Rowe -which is as pertinent now as it was twenty years ago⁴- it could be sustained that while La Villette is an accumulation of pieces in collision. The Citroën Park the exhibition of a coordinated totality. In Bercy a solution integrating both is proposed, capable of digesting the singular buildings and incorporating them in a dominant grid, of confronting solid and emptiness, of admitting the imposed regularity together with the pre existent irregularity and of following an urban logic in the park that allows a continuity without any rupture with the city that surround it. This is, without a doubt, one of the best compliments that can be said about a present park.



31 · PARQUE DE BERCY, SEGUNDO SECTOR: PÉRGOLAS QUE FLANQUEAN EL CANAL Y SANTUARIO CÓNICO



30 · PARQUE DE BERCY, SEGUNDO SECTOR: PABELLÓN DE ENTRADA DESDE LA CALLE DIJON

persa tan arraigado en las tendencias dominantes de la arquitectura contemporánea.

En cambio en el parque Citroën el vacío rectangular se formaliza a lo largo de un eje latente, jerarquizado en altura y en profundidad (invernaderos, pradera y río), y disponiendo simétricamente las masas construidas o plantadas en su perímetro, con una sobria elegancia, pero también con una rigidez algo chocante en un parque urbano. Pero tan cartesiana ordenación es también una envoltura del jardín en movimiento de Clément: el modelo paisajista reducido al grado cero. La renuncia a la construcción de un paisaje socialmente obsoleto, dando por bueno el estado silvestre (de todos modos artificial) es, probablemente, aceptable desde una ecología del paisaje natural, pero menos defendible para la ciudad consolidada. Hasta tal punto que se descarta una síntesis que evitaría la ambivalencia del parque, quizás la ocupación de la pradera central con el campo baldío. A todas luces, una operación demasiado arriesgada.

El tercer momento de esta dialéctica se cumple en Bercy, donde el parque genera una trama urbana y la arquitectura configura unos espacios exteriores. Pero para saber cómo hacer esto hay que volver la mirada a la tradición de una arquitectura que no renuncie a continuar construyendo la ciudad. Ahora bien, la mirada hacia la historia, si es viable, se hace desde las premisas del presente, y sus lecciones se aplican con el lenguaje de la arquitectura contemporánea. Recordando a Colin Rowe -lo que es tan pertinente ahora como hace veinte años- se podría sostener que mientras La Villette plantea una acumulación de piezas en colisión y el parque Citroën la exhibición de una totalidad coordinada; en Bercy se propone una solución integradora de ambas, capaz de digerir los edificios singulares incorporándolos a un tejido dominante, de confrontar sólido y vacío, de admitir la regularidad impuesta junto a la irregularidad preexistente y de seguir en el parque una lógica urbana que permite una continuidad sin ruptura con la ciudad que lo rodea. Y éste es, sin duda, uno de los mejores elogios que se puede hacer de un parque actual.



33 · PARQUE DE BERCY, TERCER SECTOR: ARBOLEDA REGULAR

Miguel Ángel Aníbarro es arquitecto y profesor de Jardinería y Paisaje de la Escuela de Arquitectura de Madrid

08 JAVIER GARCÍA SOLERA

01 edificio IVI

Instituto Valenciano de Infertilidad, Valencia. 2002.

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Javier García-Solera Vera
Lola Alonso Vera

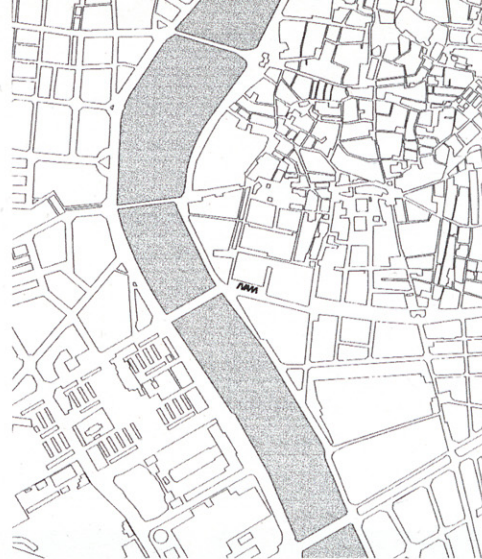
COLABORADORES/COLLABORATORS:

Interiorista: Gracia García-Solera
Aparejadores: Federico Bort Gozalbes, Rafael Duet Rebot
Estructura: Domingo Sepulcre
Constructora: INTERSA
Carpinterías de aluminio: ALUMAFEL S.A.

FOTOS:

© Roland Halbe

02 · PLANO DE SITUACIÓN



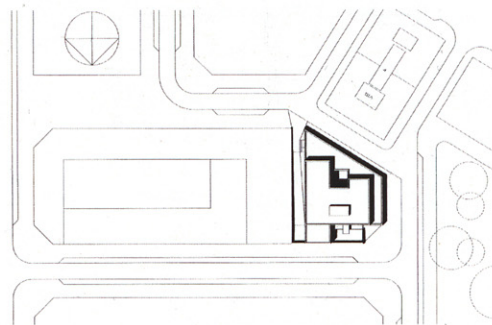
03 · MEMORIA

El IVI Valencia explora la posibilidad de una intimidad necesaria en un entorno altamente hostil.

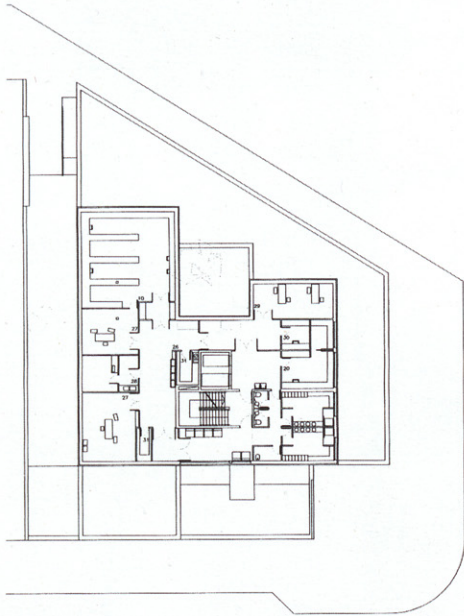
En un solar muy ajustado, de geometría extremadamente difícil, rodeado de altos edificios de viviendas y sometido a una normativa absurda que obliga a retranqueos de 3 m. cada dos plantas de altura, la edificación busca instalarse de forma relativamente cómoda para alcanzar a crear un cierto confort apropiado a su uso, pues se trata de una clínica para el tratamiento de la infertilidad.

El patio inglés ajardinado del acceso, un patio interior siempre transparente y el intenso filtro envolvente negocian una relación pactada con el exterior. El espacio fluido, los acabados y matices del interior (aluminio y madera básicamente) aproximan la solución construida a aquella intención inicial.

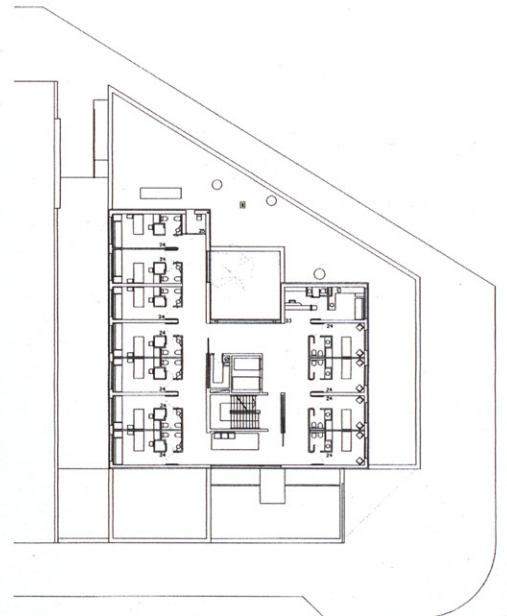
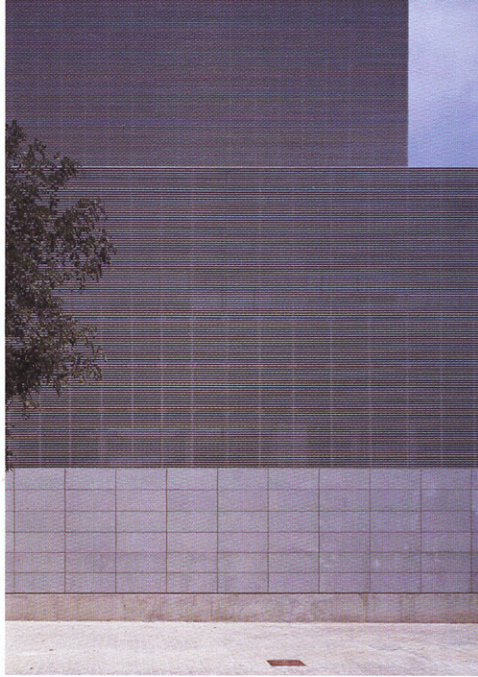
El patio inglés ajardinado del acceso, un patio interior siempre transparente y el intenso filtro envolvente negocian una relación pactada con el exterior. El espacio fluido, los acabados y matices del interior (aluminio y madera básicamente) aproximan la solución construida a aquella intención inicial.



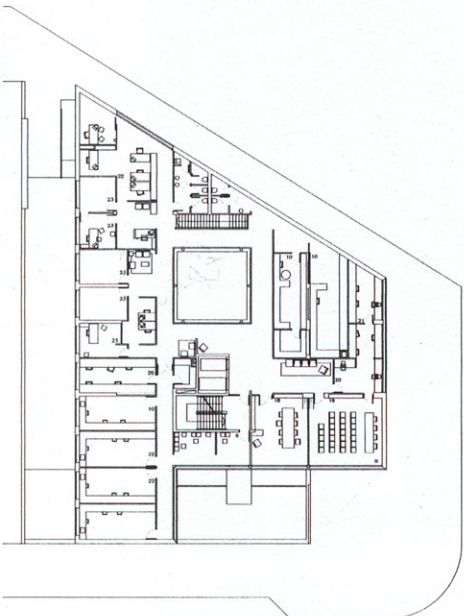
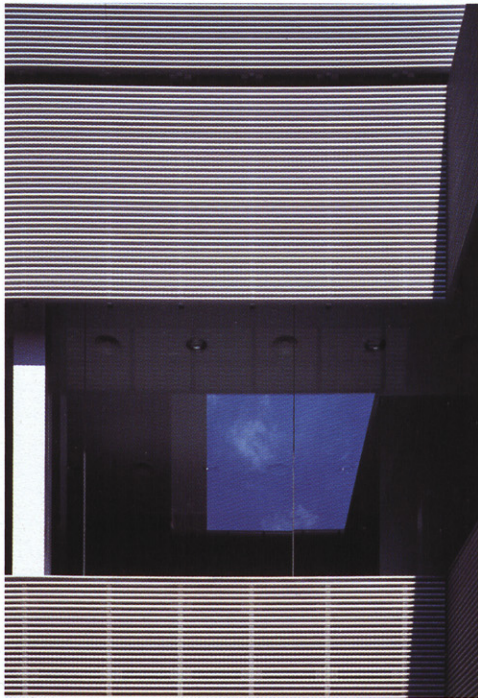
04 · PLANTA DE CUBIERTAS



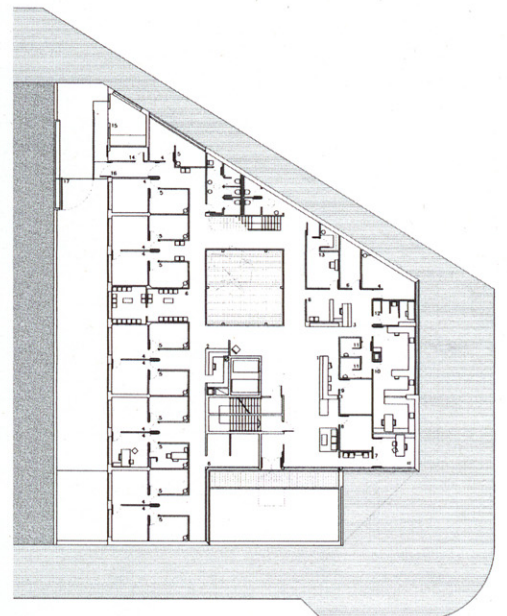
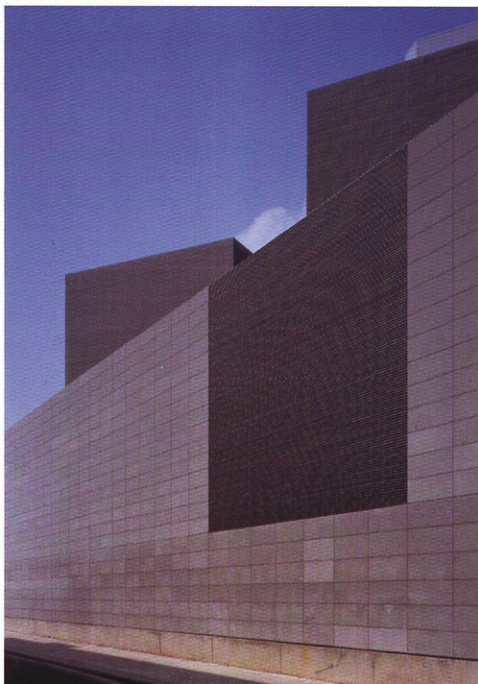
05 · PLANTA TERCERA



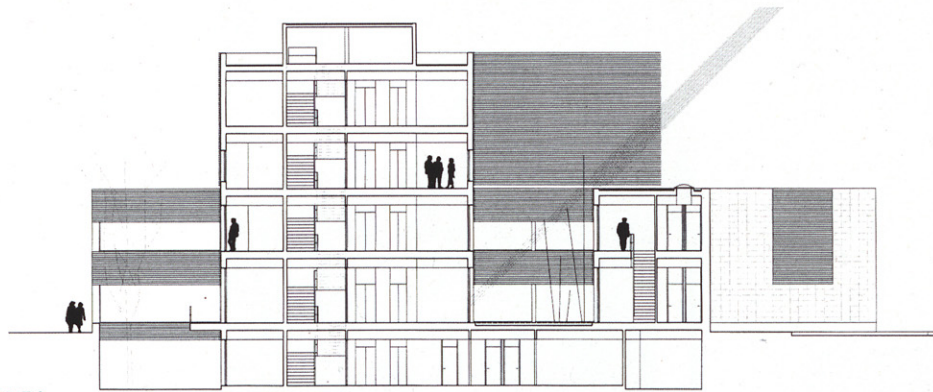
06 · PLANTA SEGUNDA



07 · PLANTA PRIMERA



08 · PLANTA ACCESO



09 - SECCIÓN POR PATIO





10 edificio de oficinas Gesem

Elche, Alicante. 2002

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Javier García-Solera Vera

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Arquitecto encargado de proyecto: Lola Pérez Payá

Colaboradores: Deborah Domingo, arquitecto,

Clara García Mayor, arquitecto

Marcos Gallud, aparejador

Javier Mateu, aparejador

Estructura: Domingo Sepulcre

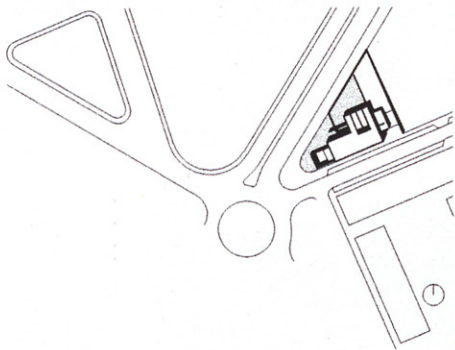
Empresa Constructora: Alcaraz Soler S.L

Promotor: Gesem S.A

FOTOS:

Estudio García-Solera

Roland Halbe

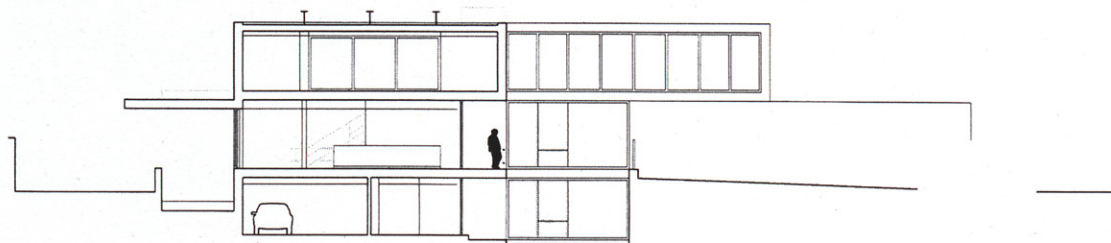


11 - PLANTA DE SITUACIÓN

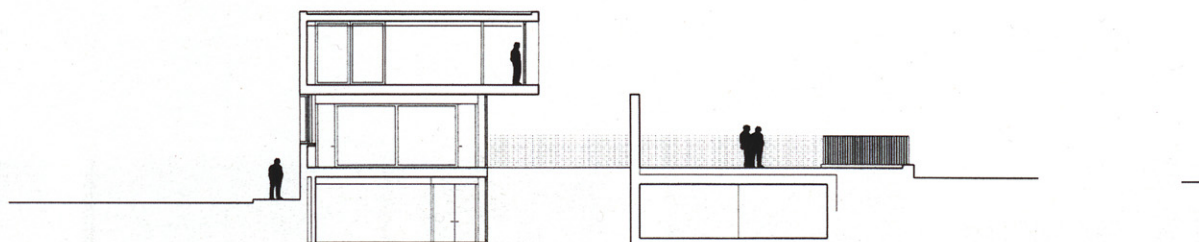
12 - MEMORIA

El edificio Gesem sobrevive en una situación difícil. En un solar de orientación poniente y muy próximo a una rotonda de intensa circulación, la edificación se asienta retrasada para huir de ambas condiciones pero buscando en un gesto inequívoco la relación con las vistas lejanas y el espectáculo del tráfico rodado. La edificación rompe sus formas para eludir la rígida geometría de la parcela y establecer a voluntad su diálogo con el entorno. A ras de suelo y bajo él, dos plantas buscan, mediante patios y aperturas protegidas, construir su propia relación con el exterior. Arriba, la planta primera gira con energía y busca a lo lejos las mejores vistas incorporándolas al paisaje interior.

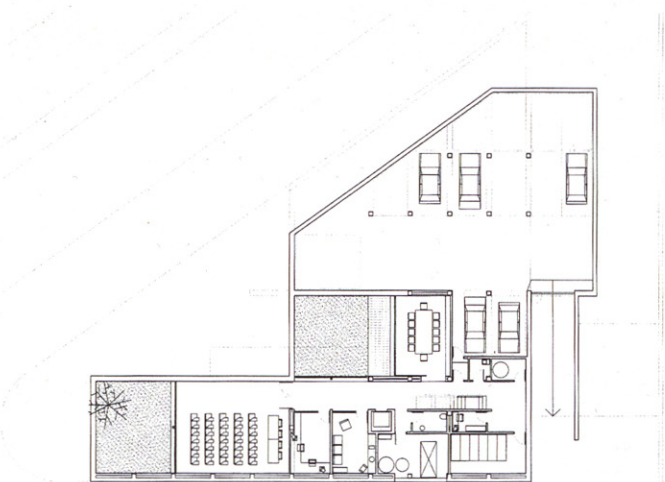




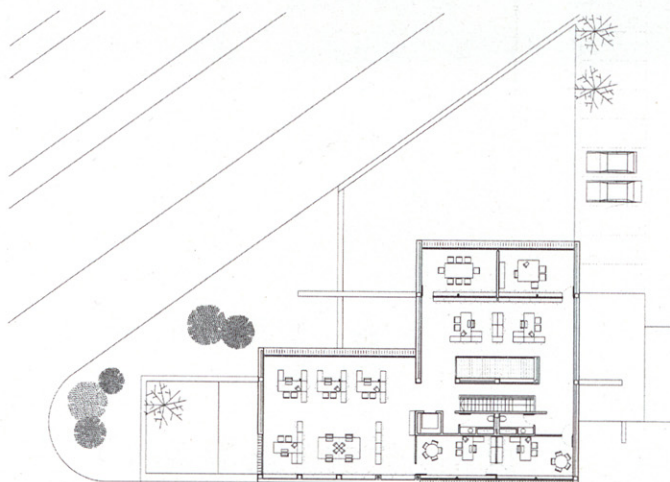
13 - SECCIÓN LONGITUDINAL



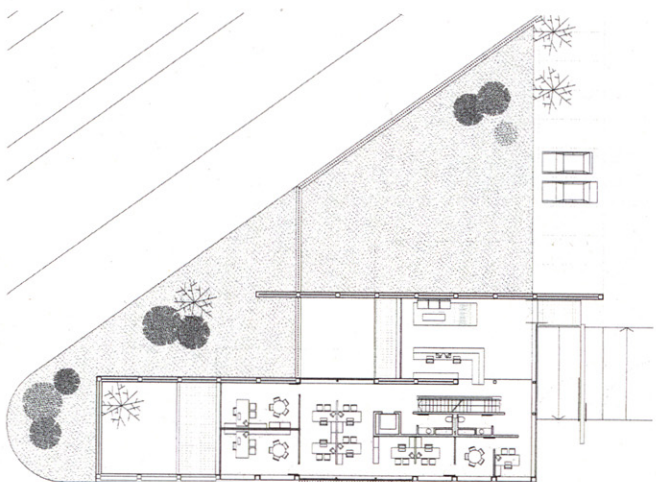
14 - SECCIÓN TRANSVERSAL



15 - PLANTA SÓTANO



16 - PLANTA BAJA



17 - PLANTA PRIMERA

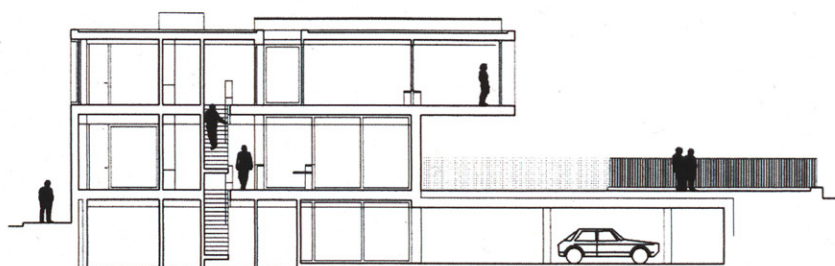


© Roland Halbe

63



Estudio Gª Solera



18 - SECCIÓN TRANSVERSAL

19 Centro de investigaciones sobre tecnologías del turismo de las Islas Baleares

Parcbit, Son Espanyol. Palma de Mallorca. 2003

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Javier García-Solera Vera

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Deborah Domingo, arquitecto, Lola Pérez Payá, arquitecto

Arquitecto encargado de obra: Ernesto Martínez Arenas

Aparejador: Luis Ortega

Estructura: José Fermoselle

Constructora: Melchor Mascaró S.A

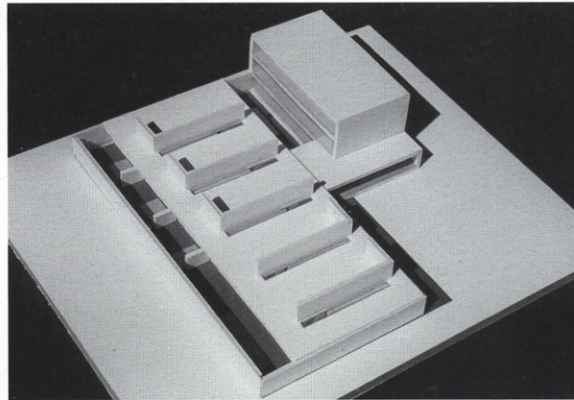
Promotor: Conselleria de Turismo de las Islas Baleares

Carpintería: Blasco S.L

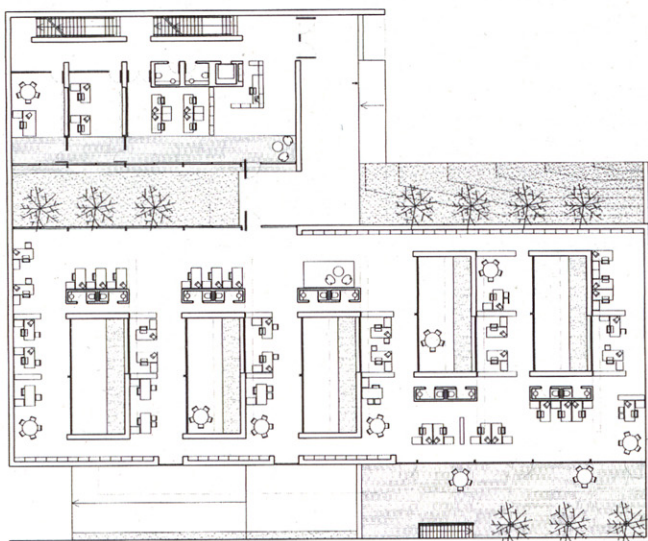
FOTOS:

Estudio García-Solera

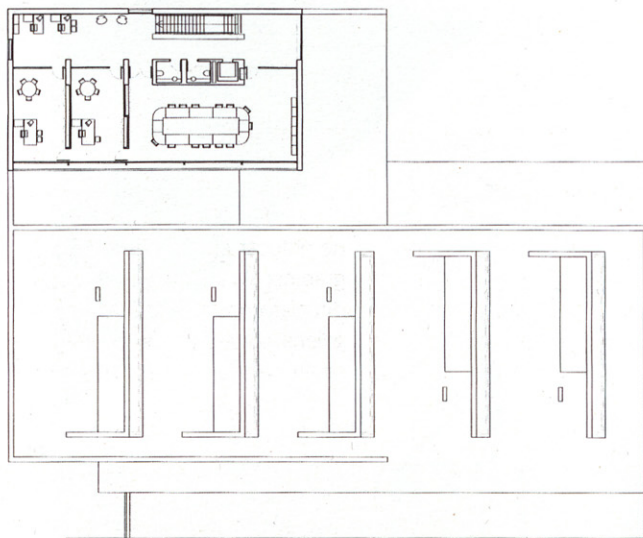
Roland Halbe



20 · PLANTA BAJA

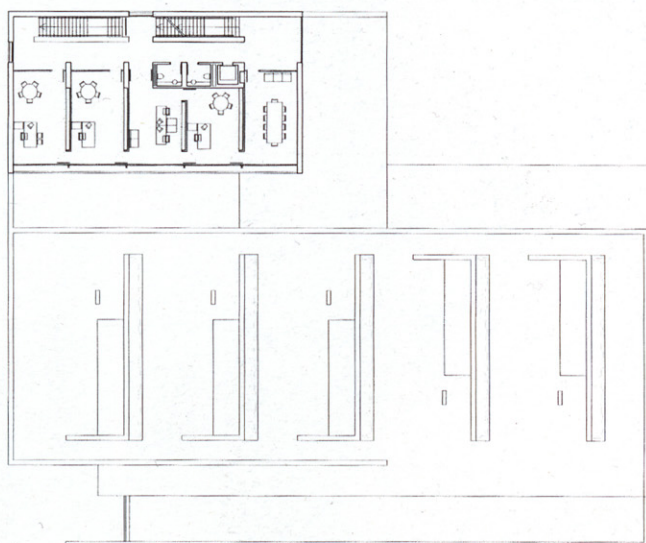


21 · PLANTA PRIMERA





22 · PLANTA SEGUNDA



arquitectura

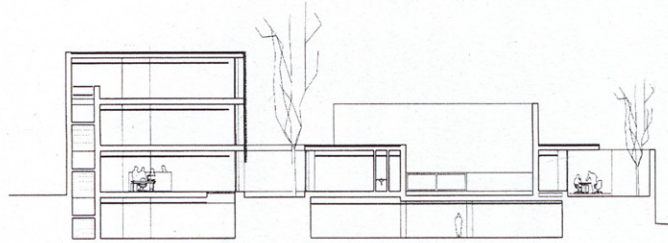
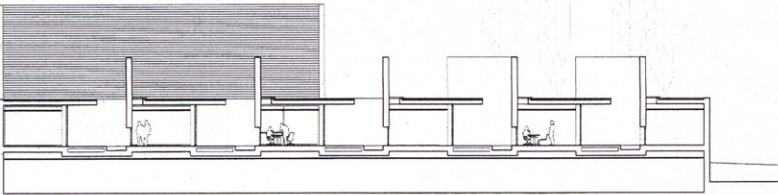
23 · MEMORIA

El edificio proyectado para el CITTIB pretende ser una arquitectura estrictamente contemporánea entendiendo que, para serlo, ha de incorporar sin dudarlo todos los atributos de la experta arquitectura tradicional. Alejado de toda aproximación a ésta desde la imagen o tipología, el edificio proyectado asume el valor de la relación con el medio (entendida ésta como una agradable conversación) como el mayor de los atributos de la tradición constructiva autóctona.

La inmediatez o prolongación del proceso de toma de contacto físico entre el ambiente interior y exterior da lugar a toda una arquitectura que permite servirse de las condiciones del clima en una manipulación intencionada del gradiente de influencias entre ambos ambientes.

Patios, celosías, vuelos, muros, agua, vegetación y vidrio son los elementos que dan forma a esta arquitectura. Son los elementos que se encargan de propiciar una adecuada transición entre ambientes mediante sus efectos de luz, sombra, reflejo, transparencia, veladura...

El edificio se descompone en dos cuerpos contruidos. Cada uno de ellos agota una posibilidad: mientras el primero agota la altura permitida, el segundo se extiende sobre la parcela apurando el margen de ocupación. El acceso común, la relación en planta y sección y el rico juego de transparencias y vistas cruzadas, garantiza la unidad del conjunto.



66

24 · SECCIÓN LONGITUDINAL

25 · SECCIÓN TRANSVERSAL

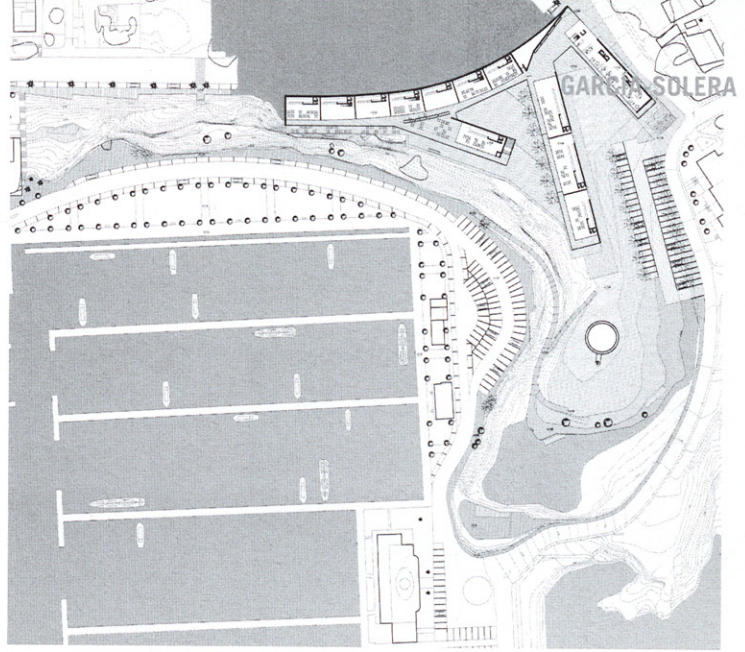
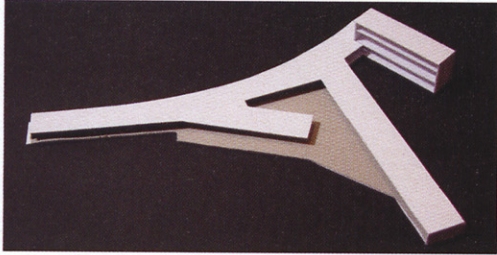


26 ordenación del entorno del puerto deportivo

El Campello, Alicante. 2003. CONCURSO

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:
Javier García-Solera Vera

COLABORADORES/COLLABORATORS:
Arqto. encargado del proyecto: Ernesto Martínez Arenas
Lola Pérez Payá, arquitecto, Pilar Fructuoso Vera, arquitecto

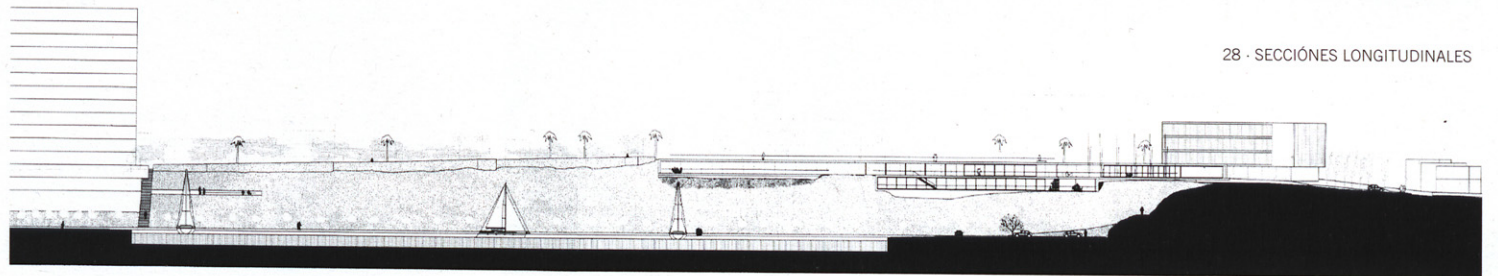
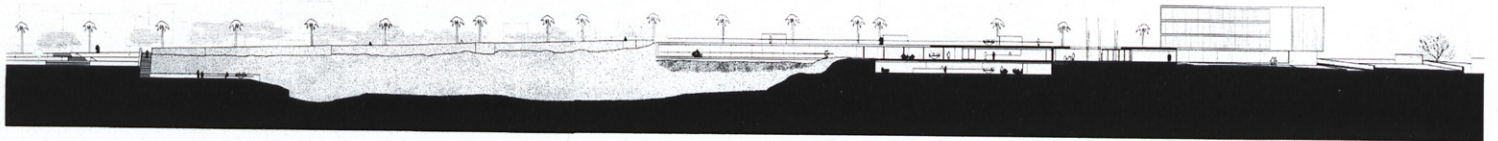


27 - MEMORIA

El proyecto pretende la ordenación del área designada como "entorno del puerto deportivo", considerando su tratamiento como zona pública de esparcimiento, contemplando a su vez la

disposición de una superficie edificada que albergue una zona de explotación hostelera que ayude a revitalizar la zona, así como a una superficie construida capaz de albergar otros usos. La propuesta de proyecto se fundamenta en el respeto máximo a

los dos protagonistas indiscutibles de la zona: la propia roca que da fondo a la escena del puerto y la torre de la Illeta, edificación histórica que preside desde hace siglos el lugar.



28 - SECCIONES LONGITUDINALES



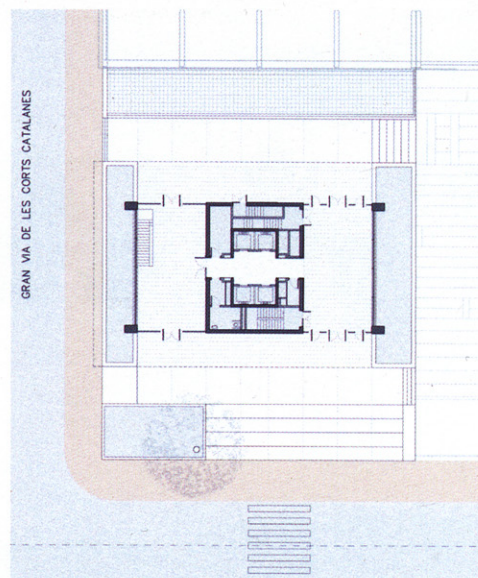
01 torre Llacuna

Gran Via de les Corts Catalanes, Barcelona, 2003

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:
Eduard Gascón Climent - TAC arquitectes

COLABORADORES/COLLABORATORS:
Guadalupe Alvarez, Jordi Mestre, Miguel Angel Aguilar,
Ignasi Perez, Norberto Diaz
Arquitecto técnico: Vicente Galiana
Estructura: Robert Brufau, arquitecto
Fachada: Xavier Farres, arquitecto
Instalaciones: JSS ingenieros
Promotor: Servihabitat
Constructor: Comsa

FOTOS:
Jordi Bernadó
Lluís Casals



02 · PLANTA DE ACCESO

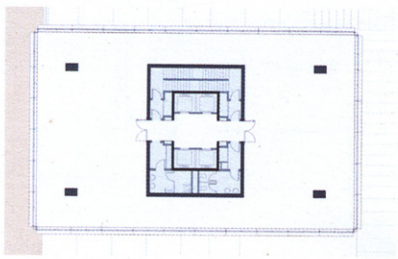
03 · MEMORIA

Este edificio de oficinas de 13 plantas de altura no pretende apelar a la sentimentalidad del espectador ni trata de convertirse en un emblema corporativo. Por ello, en vez de entrar en el resbaladizo terreno de la metáforas, se presenta, lisa y llanamente, como un lugar de trabajo destinado a múltiples empresas y usuarios. La torre constituye, pues, un escenario permanente que acoge situaciones dinámicas y, a menudo, transitorias. Las principales opciones del proyecto, tales como la búsqueda de la esencialidad formal o el carácter modular y repetitivo de la construcción, tienden a subrayar los aspectos más genéricos de la edificación en altura estableciendo un ámbito de acuerdo entre arquitectura, técnica y ciudad.

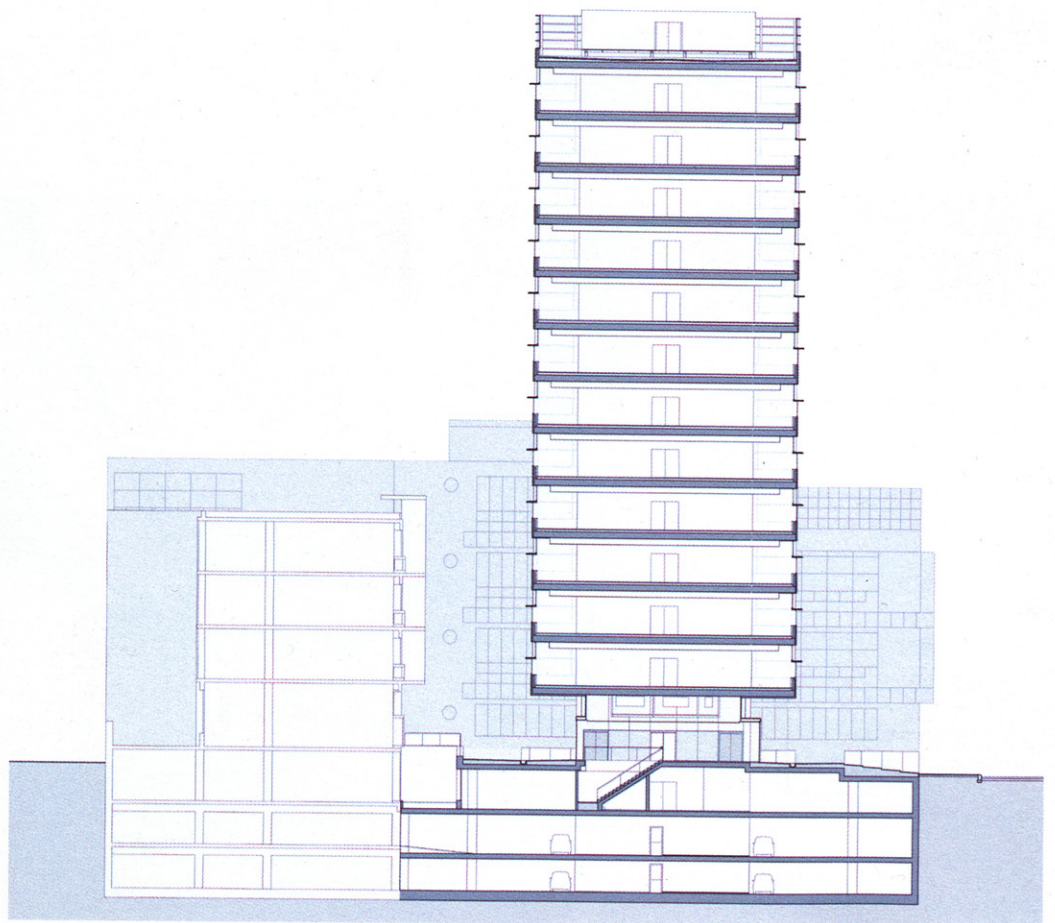
Las fachadas de la torre se componen acentuando su dimensión horizontal. Cada planta se subdivide en tres bandas (una opaca revestida con plancha de acero y las otras dos de vidrio transparente). La banda superior se sitúa ligeramente retrasada con respecto al plano exterior de fachada, lo cual confiere un mayor relieve a los montantes de la carpintería. Este recurso provoca un efecto de sombra que matiza la contundencia del volumen y da una mayor complejidad a la visión de conjunto.



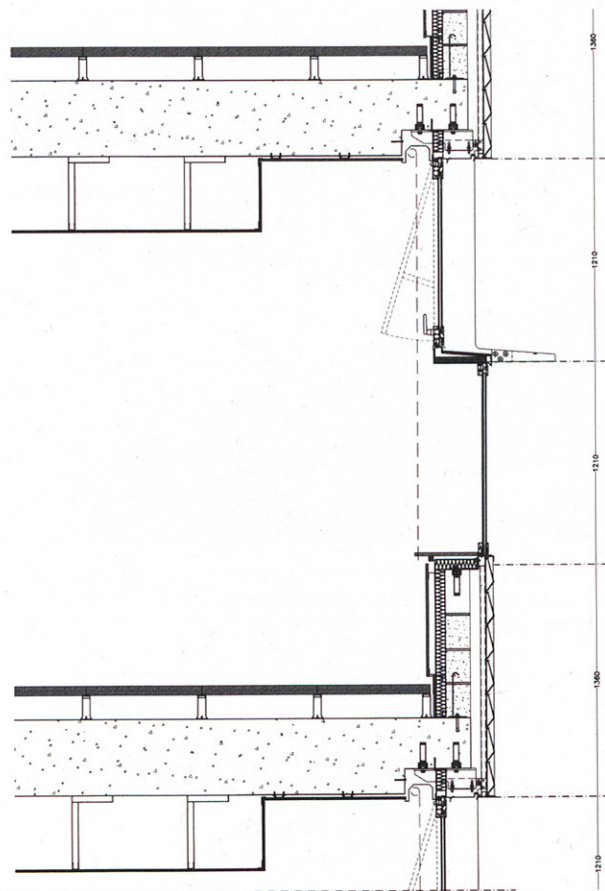
Luis Casals



04 · PLANTA TIPO



05 · SECCIÓN TRANSVERSAL



06 - DETALLE DE FACHADA

Luis Casals



07 torre en la diagonal

Avenida Diagonal 682. 2000.

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Eduard Gascon Climent - TAC arquitectes
Victor Brosa Real

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Guadalupe Alvarez, Andreu Pareja, Amalia Manso, Josep Anton Llorens
Arquitecto técnico: Vicente Galiana
Estructura: Cotca
Fachada: Xavier Farres, arquitecto
Instalaciones: Ramon Codina, ingeniero
Promotor: Inmobiliaria Colonial
Constructor: Contratas y Obras

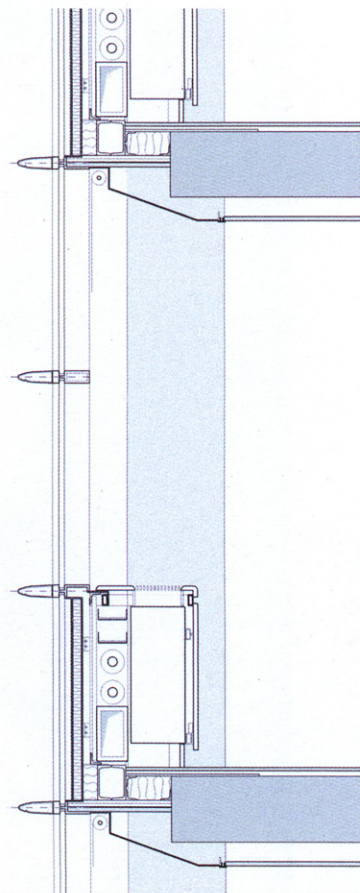
FOTOS:

Jordi Isern

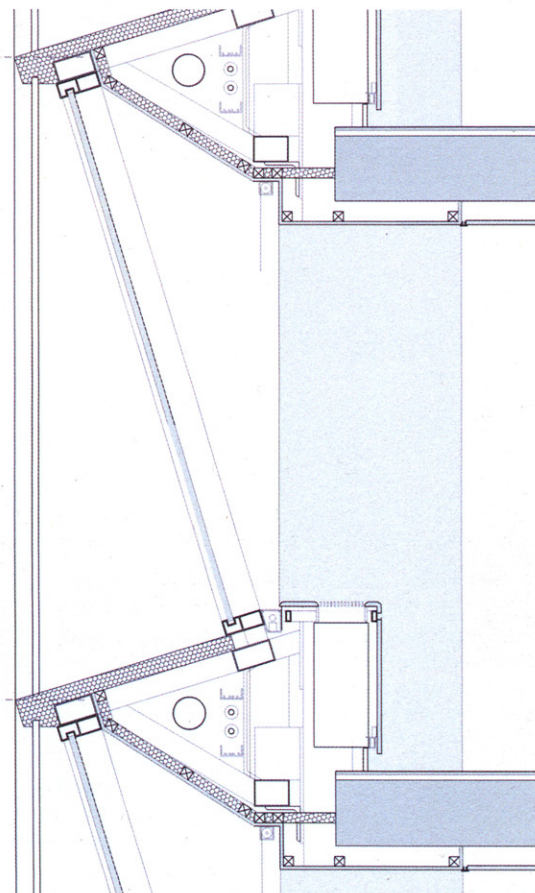
08 · MEMORIA

Este proyecto comporta la renovación integral de un edificio existente conservando sólo su estructura. El motivo era adecuarlo a los requerimientos y prestaciones propios de los actuales edificios de oficinas. La operación llevada a cabo ha supuesto un cambio radical en la imagen externa e interna del edificio.

El edificio presenta un tratamiento genérico en tres de sus fachadas, pero introduce un motivo excepcional en su fachada sur, tratando de poner énfasis en la cara alineada con la avenida Diagonal. Este motivo consiste en una sucesión vertical de planos inclinados de vidrio que alcanzan toda la altura de la planta y muestran el intento ideal de abrir completamente el edificio sobre esa importante arteria urbana. El recurso empleado podría compararse con el de los templos "in antis" del mundo griego en que los muros laterales enmarcan, a través de las antas, una gran abertura situada en la fachada corta

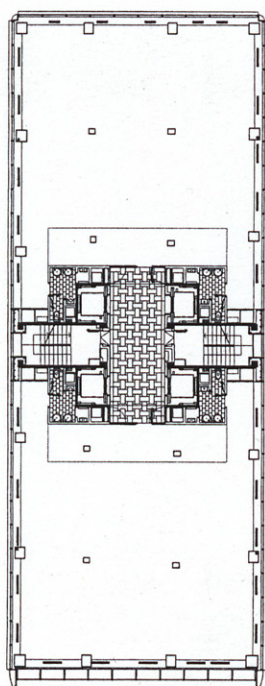


09 · DETALLE DE FACHADA



10 · DETALLE DE FACHADA SUR A AVENIDA DIAGONAL

71



11 · DETALLE DE FACHADA



12 edificio de oficinas sant joan nord

San Cugat del Vallés, Barcelona. 2003

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Eduard Gascon Climent - TAC arquitectes

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Guadalupe Alvarez, Jordi Mestre, Alfredo Sarrias, Ignasi Perez, Elies Rull,

Norberto Diaz, Xavier Guerrero, Miguel Angel Aguilar

Arquitectos técnicos: Vicente Galiana, M^a Angeles Blasco

Estructura: Cotca

Fachadas: Xavier Farrés, arquitecto

Instalaciones: JSS, ingenieros

Paisaje: Manel Colominas, ingeniero agrónomo

Constructor: OHL

FOTOS:

Jordi Benadó

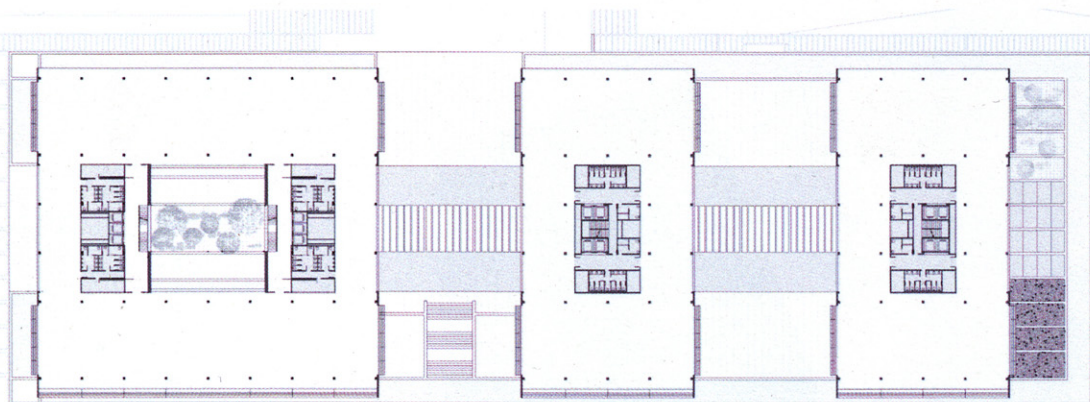


13 · MEMORIA

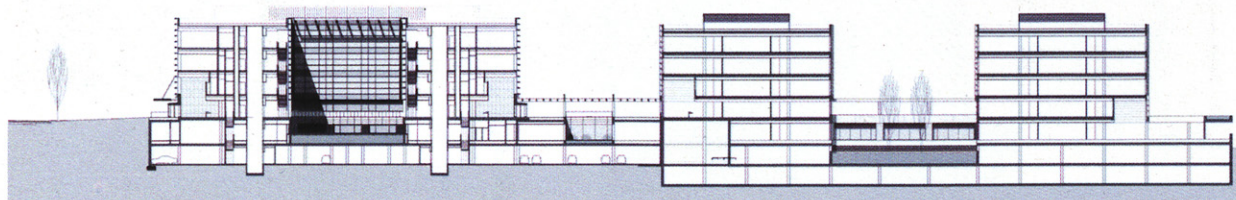
La implantación del edificio, apoyado en la zona más elevada de la parcela, alude a las trazas fundamentales de la forma del territorio, e invita a una lectura de la realidad del lugar como resultado del diálogo entre el nuevo objeto construido y el entorno en el que se ubica. Así, la estrategia fundamental de su asentamiento, lejos de buscar una relación de integración u ocultamiento, trata de potenciar los valores positivos que se derivan de su gran escala, proponiendo una pieza que dibuja un hito en el paisaje y constituye un elemento de orden y referencia en relación a las fragmentadas arquitecturas vecinas.

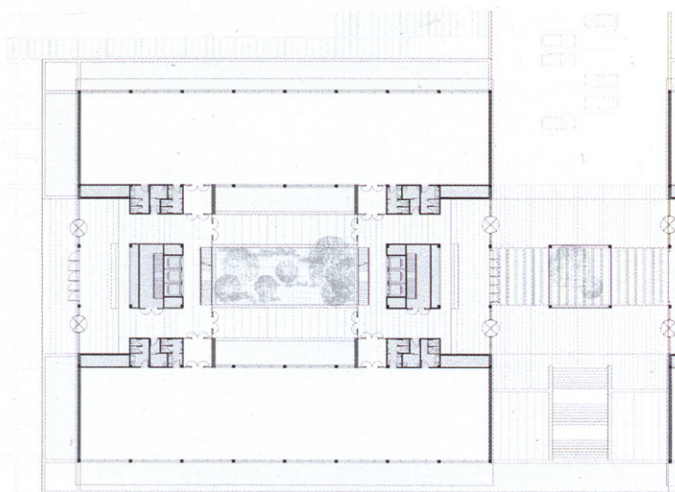
Pero si el trinomio edificación-territorio-paisaje es la clave que determina las primeras opciones en relación a la forma general del conjunto, las particulares condiciones del programa -y en especial el requerimiento de distribuir el techo edificable en cuerpos autónomos de distinto tamaño, susceptibles de ser comercializados como sedes corporativas de distintas empresas- explican tanto las relaciones funcionales como la organización volumétrica general.

14 · PLANTA TIPO

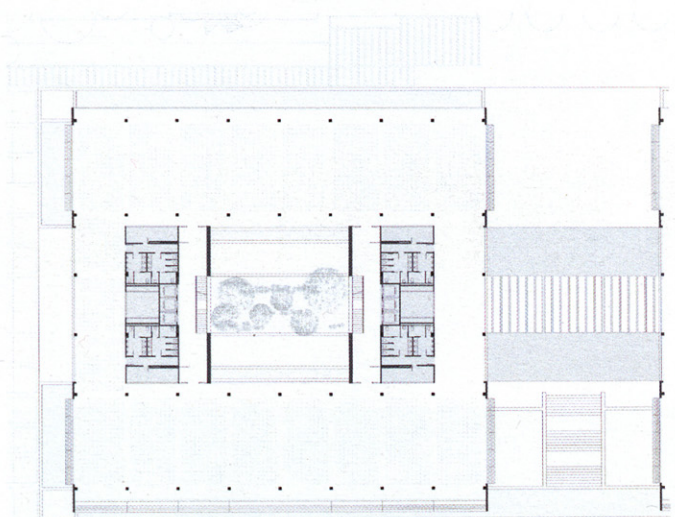


15 · SECCIÓN LONGITUDINAL





16 · PLANTA BAJA FASE I



17 · PLANTA TIPO FASE I



01 edificio de oficinas crisalis

Madrid. Octubre 1999 - junio 2001.

02 · MEMORIA

La primera visita a la parcela nos reveló que no solamente su estrechez era bastante acusada sino que existía un desnivel de 2 metros entre el frente a la autovía de Barcelona y el acceso a la parcela por la calle de Juan Ignacio Luca de Tena.

El desnivel se acentuaba hacia el lado este, lo que nos permitió, mediante un podium de 80 cm donde se situaba el edificio, resolver el garaje bajo el mismo, mediante una calle lateral que permitía la necesaria ventilación natural del garaje y la accesibilidad de los bomberos.

El podium se ordena en tres áreas consecutivas: la primera dando a la calle Juan Ignacio Luca de Tena, de superficie libre de edificación como tránsito a la segunda área, donde a través de un atrio exterior abierto en su cara oeste y paralelo a la edificación de la cara este nos permite entrar en el patio del núcleo de comunicaciones, tangente al volumen edificado que se desarrolla con vistas a la autovía de Barcelona.

El edificio está orientado longitudinalmente norte-sur, donde la cubierta plana y limpia de instalaciones baja por los frentes norte y sur con una celosía de lamas terminada en panel de GRC.

Este gran manto blanco que, como grapa no usada, cobija dos volúmenes conectados al núcleo de comunicación vertical, acentúa su transparencia en la cara sur, permitiendo significar el carácter de filtro de atrio exterior antes de la entrada al edificio.

La gran cubierta plana se apoya en el volumen de oficinas enfrenteado a la autovía de Barcelona en el volumen longitudinal en la fachada este y en el atrio exterior que complementa COMO VACÍO la superficie de apoyo.

Se ha tratado de preservar térmicamente las superficies de vidrio expuestas, así, en la fachada este, los huecos horizontales expresados se protegen con unas velas horizontales en aluminio que permiten arrojar sombra sobre los huecos de la fachada sur, que está protegida por la celosía del GRC, en gran escala y por una celosía en aluminio anodizado que ventila la escalera de emergencia planteada.

El gran atrio exterior permite tener en sombra hasta el atardecer toda la fachada sureste, al mismo tiempo que las pasarelas de limpieza funcionan como protecciones de soleamiento a las plantas que, con vidrio entero de suelo a techo, se exponen en la misma.

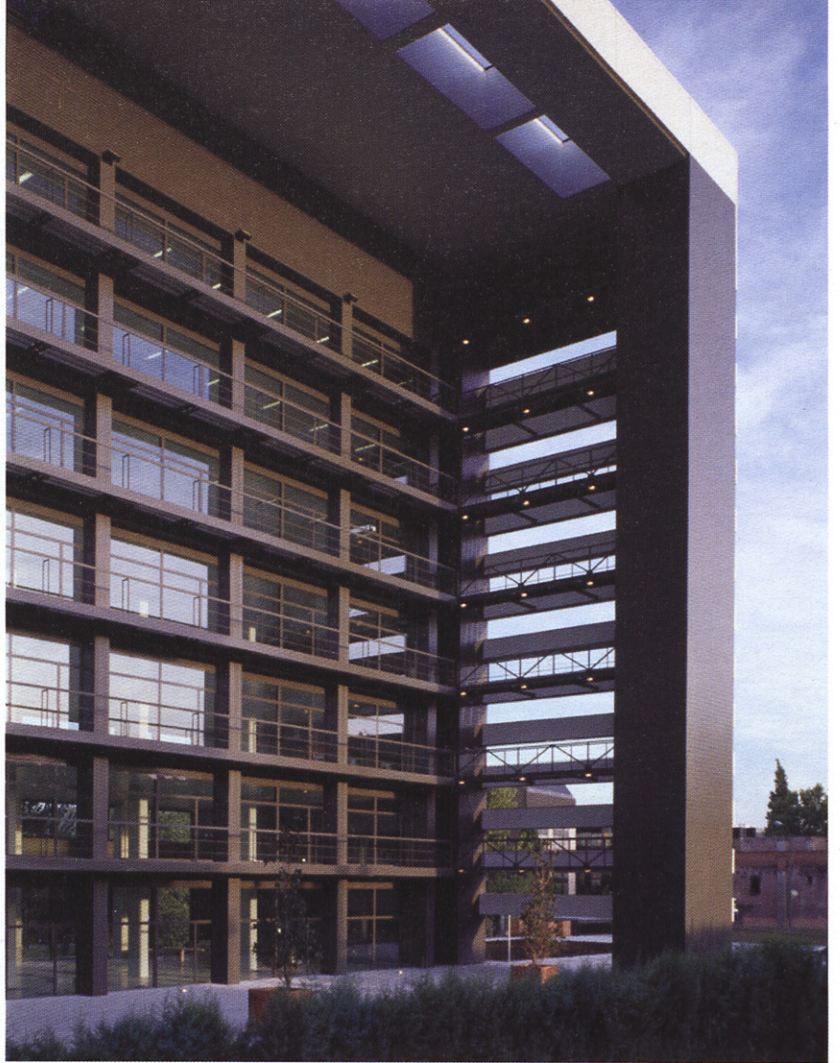
Se ha tratado de simplificar el mensaje visual con un rigor de material y gama cromática en cada uno de los elementos constructivos del proyecto.



ARQUITECTOS/ARCHITECTS:
Gabriel Allende Gil de Biedma (Allende Arquitectos S.A.)

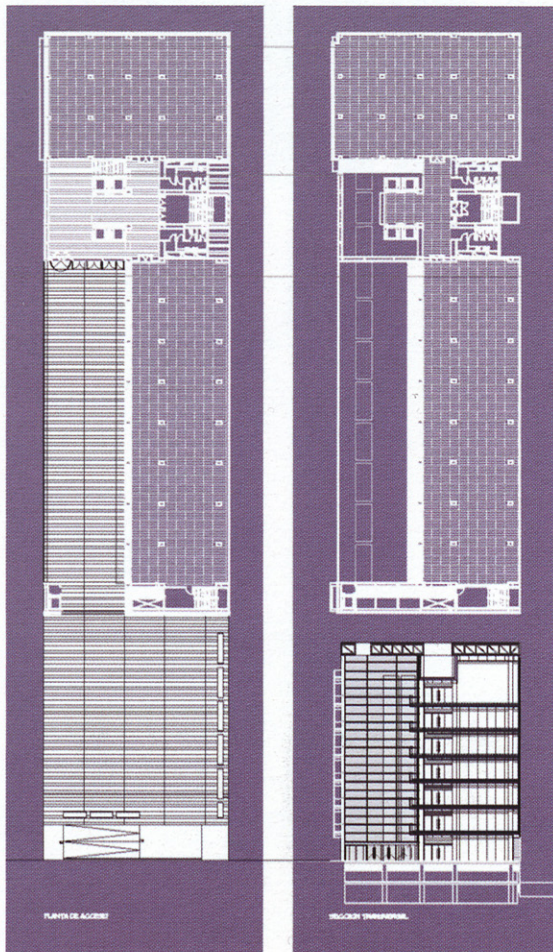
COLABORADORES/COLLABORATORS:
Jesús Díaz Dávila
Arquitecto técnico: Beatriz Llamas Cepedano
Estructuras: GOGAITE, S.L.
Instalaciones: Estudio de Consultores en Ingeniería de Instalaciones S.A.
Empresa Constructora: Heery servicios profesionales
Propiedad: OPPENHEIM I.K.
Promotora: GRUPO LAR A.I.

FOTOS:
Lluís Casals

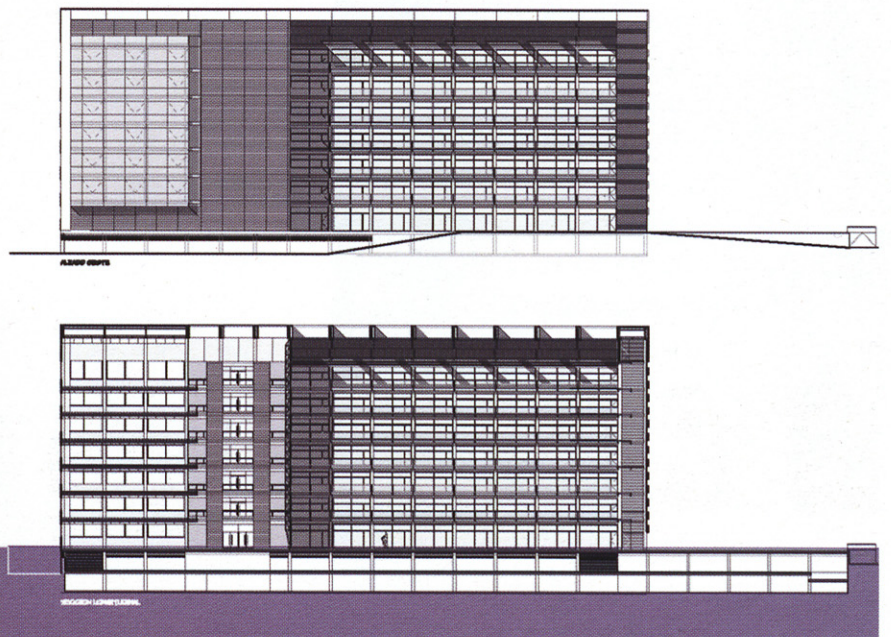


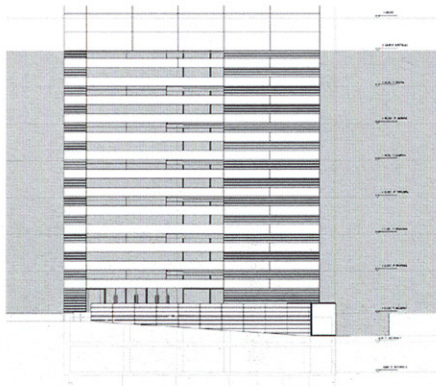
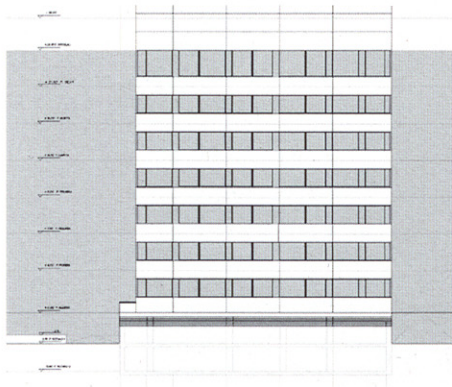
03 · PLANTA BAJA

04 · PLANTA TIPO

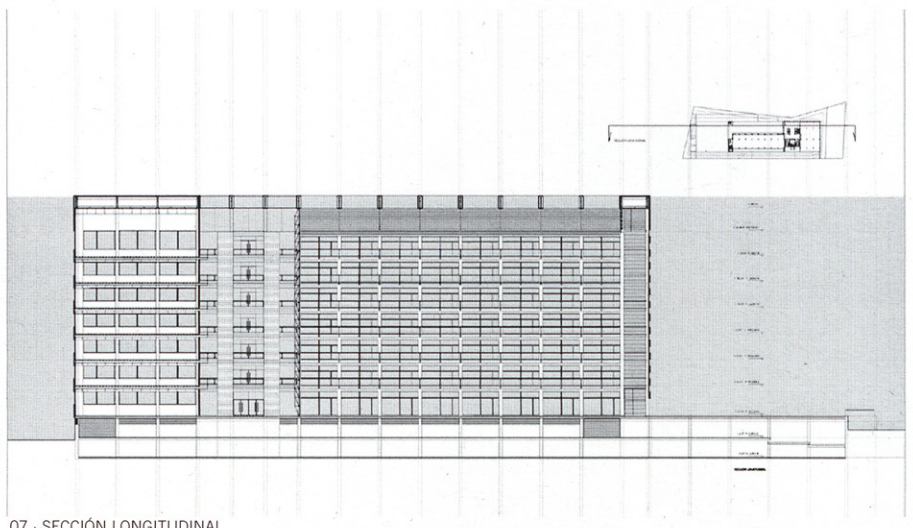


05 · ALZADOS LONGITUDINALES





06 - ALZADOS LATERALES



07 - SECCIÓN LONGITUDINAL



ARQUITECTOS/ARCHITECTS:
Gabriel Allende Gil de Biedma (Allende Arquitectos S.A.)

COLABORADORES/COLLABORATORS:
M. Javier Simó de Pedro
Aparejadora: Virginia Láinez Jiménez
Estructuras: Alfonso Gómez Gaite (GOGAITE, S.L.)
Instalaciones: Rafael Úrculo Ingenieros Consultores
Cimentación y estructura: O.C.L (Obras y Contratas Losada S.A)
Contratista General :NECSO S.A

FOTOS:
Hisao Suzuki

09 · MEMORIA

El criterio de ejecución que ha permitido desarrollar esta propuesta se refiere a la intención de dotar de un carácter unitario a toda la actuación. Esto es que la configuración general del edificio, los espacios exteriores, accesos para vehículos, etc., integren un conjunto que en sus trazas básicas y estructura formal adquiera la representación escultórica y volumétrica del juego de vacíos y llenos, resultante del tratamiento del prisma teórico de máximo aprovechamiento arquitectónico-comercial del que se ha partido.

Tres han sido las ideas básicas a la hora de acometer este Proyecto y dar así la respuesta óptima a sus futuros usuarios:

Unidad volumétrica del conjunto.

Carácter y unitario del Centro Terciario a través del espacio interior y su relación con el exterior.

Racionalidad funcional y constructiva.

El acceso principal se realiza una vez llegados a la plataforma superior, a través de dos vestíbulos de llegada a doble altura (uno por torre).

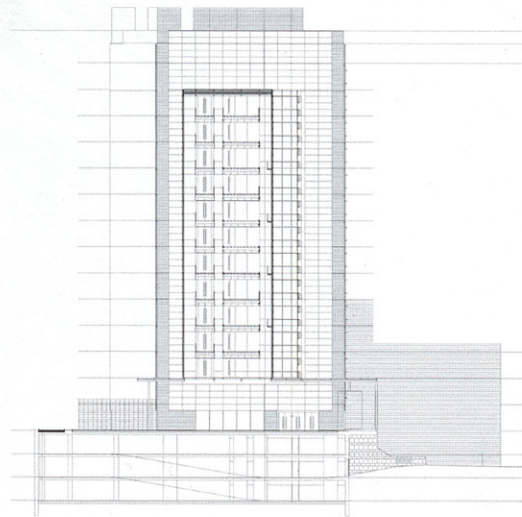
La distribución, acorde con las nuevas demandas sociales y laborales, crea unos ambientes laborales más abiertos y transparentes.

Se proyectan materiales de acabados, tanto en suelos como en techos, instalando falsos techos decorativos y registrables, que definen unos espacios acogedores.

La fachada del edificio se proyecta haciéndola permeable y abriendo hacia el exterior el Centro de Trabajo con la creación de una fachada de vidrio, de tal forma que las oficinas puedan integrarse con el exterior, tal y como queda reflejado en los planos. En la fachada oeste se proyecta una doble fachada de vidrio, de acero galvanizado y vidrio, que protege al edificio de la acción solar y acústica debido a las consecuencias de su implantación.

Los accesos exteriores se acondicionarán con adecuados materiales y texturas de pavimentos, y se potenciará con una nueva iluminación exterior.

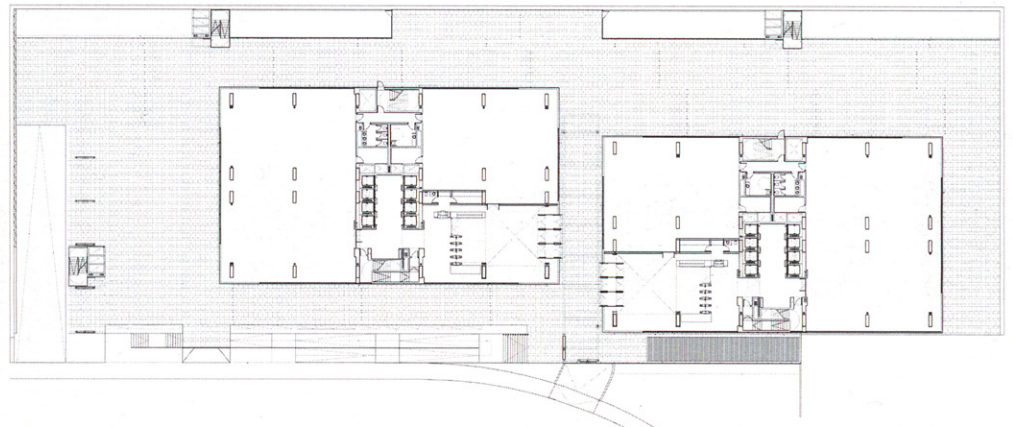
En el espacio libre de la parcela se proyecta una urbanización ajardinada como base y apoyo del edificio.



10 · SECCIÓN TRANSVERSAL



77



11 · PLANTA DE ACCESO

12 edificio de oficinas Iris

Madrid. Julio 2001 - noviembre 2003

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Gabriel Allende Gil de Biedma (Allende Arquitectos S.A.).

COLABORADORES/COLLABORATORS:

Alicia Cibrián Carazo

Aparejadoras: Virginia Laínez Jiménez y Beatriz Llamas Cepedano

Estructuras: GOGAITE, S.L.

Instalaciones: Estudio de Consultores en Ingeniería de Instalaciones S.A.

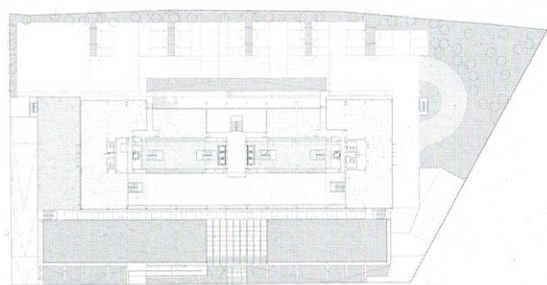
Empresa Constructora: NECSO ENTRECANALES Y CUBIERTAS, S.A

Propiedad: IRIS REAL STATE INVESTMENTS, S.L.

FOTOS:

Hisao Suzuki y

Allende Arquitectos



13 · PLANTA GENERAL



14 · MEMORIA

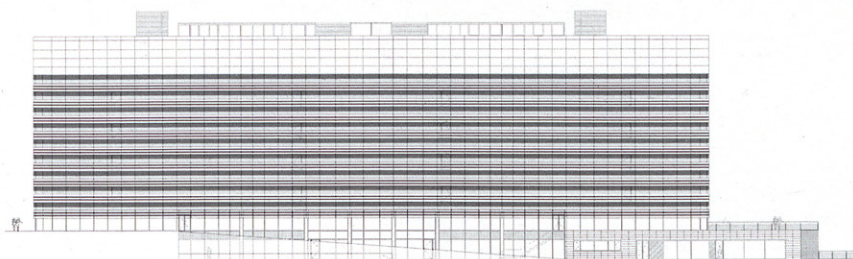
El Proyecto dará solución al acceso rodado y peatonal por la calle Ribera del Loira, único acceso posible, que será atractivo y participará de situación privilegiada respecto a la autopista. No existen realmente condiciones contextuales significativas en el entorno que condicionen *a priori* el planteamiento del proyecto.

El desnivel que presenta la parcela nos permite trazar una planta semisótano con su entreplanta y planta baja más cuatro plantas, cumpliendo con los 20,00 mts a cornisa que permite la ordenanza.

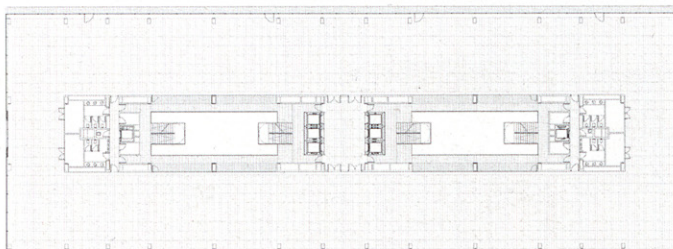
Tres zonas perfectamente definidas y diferenciadas integran el edificio: plantas destinadas a aparcamiento, desarrolladas bajo rasante; plantas destinadas a servicios y usos comunes del edificio desarrolladas como base del edificio; y plantas de oficinas, desarrolladas en altura. Este volumen se compone de una triple crujía en sentido longitudinal, dos crujías destinadas a uso de oficinas y la central a zonas comunes, comunicaciones verticales, patios, instalaciones y oficinas.

Además de las tres áreas comentadas anteriormente, habría que añadir un espacio en planta cuarta destinada a la ubicación de la maquinaria del Edificio de Oficinas, tal y como queda reflejado en los planos.

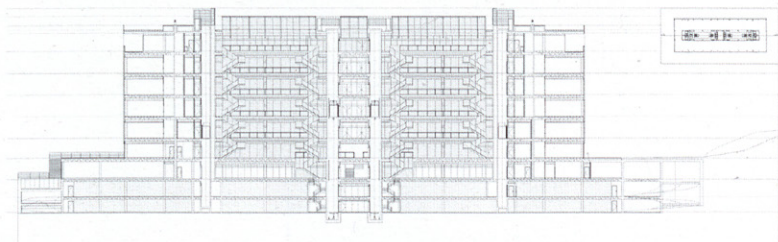
El edificio presenta una envolvente de estrías longitudinales en la fachada oeste que junto a la cubierta abrazan el cuerpo de edificación contenido dentro de ese volumen.



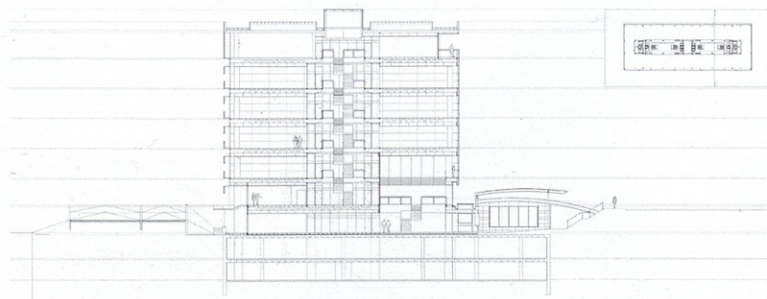
15 · ALZADO PRINCIPAL



16 · PLANTA TIPO



17 - SECCIÓN LONGITUDINAL



18 - SECCIÓN TRANSVERSAL



11 PALOMA LASSO

01 centro cultural en campamento

Campamento, Madrid. 2004.

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Paloma Lasso de la Vega

COLABORADORES/COLLABORATORS:

María Pérez Aciego

Directores de obra: Paloma Lasso, Jaime Pérez Aciego

Dirección de ejecución de la obra: Javier Parras Simón, aparejador.

Empresa Constructora: CABBESA

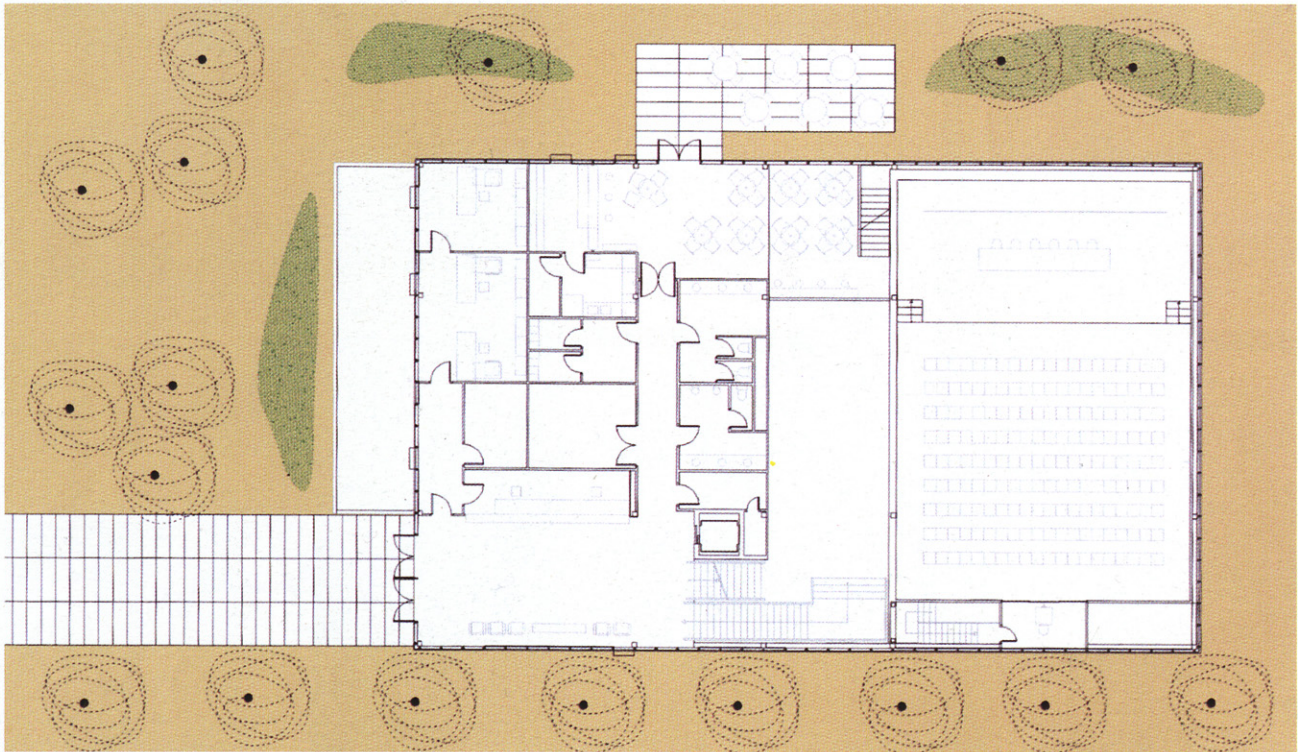
Promotor: Ayuntamiento de Madrid

FOTOS:

Luis Asín

02 · MEMORIA

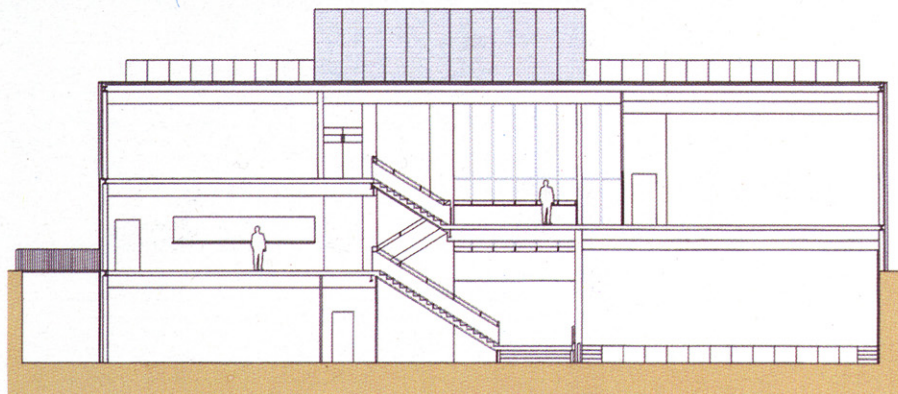
El Centro Cultural de Campamento es un edificio concebido como un pabellón compacto situado frente a la Casa de Campo. Se organiza en su interior en cuatro crujías y tres niveles, repartiendo volúmenes y usos de forma que aumente al máximo su complejidad espacial. Al exterior, dos materiales, aluminio y vidrio, componen una presencia esquemática que mimetiza su color con la luz cambiante y los reflejos de la Casa de Campo. El edificio "respira" a través de paneles proyectantes dispuestos aleatoriamente en fachada.



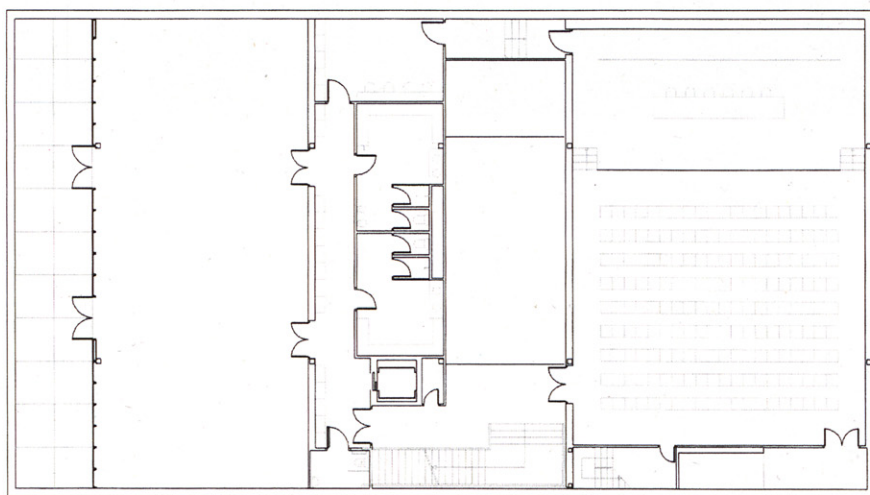
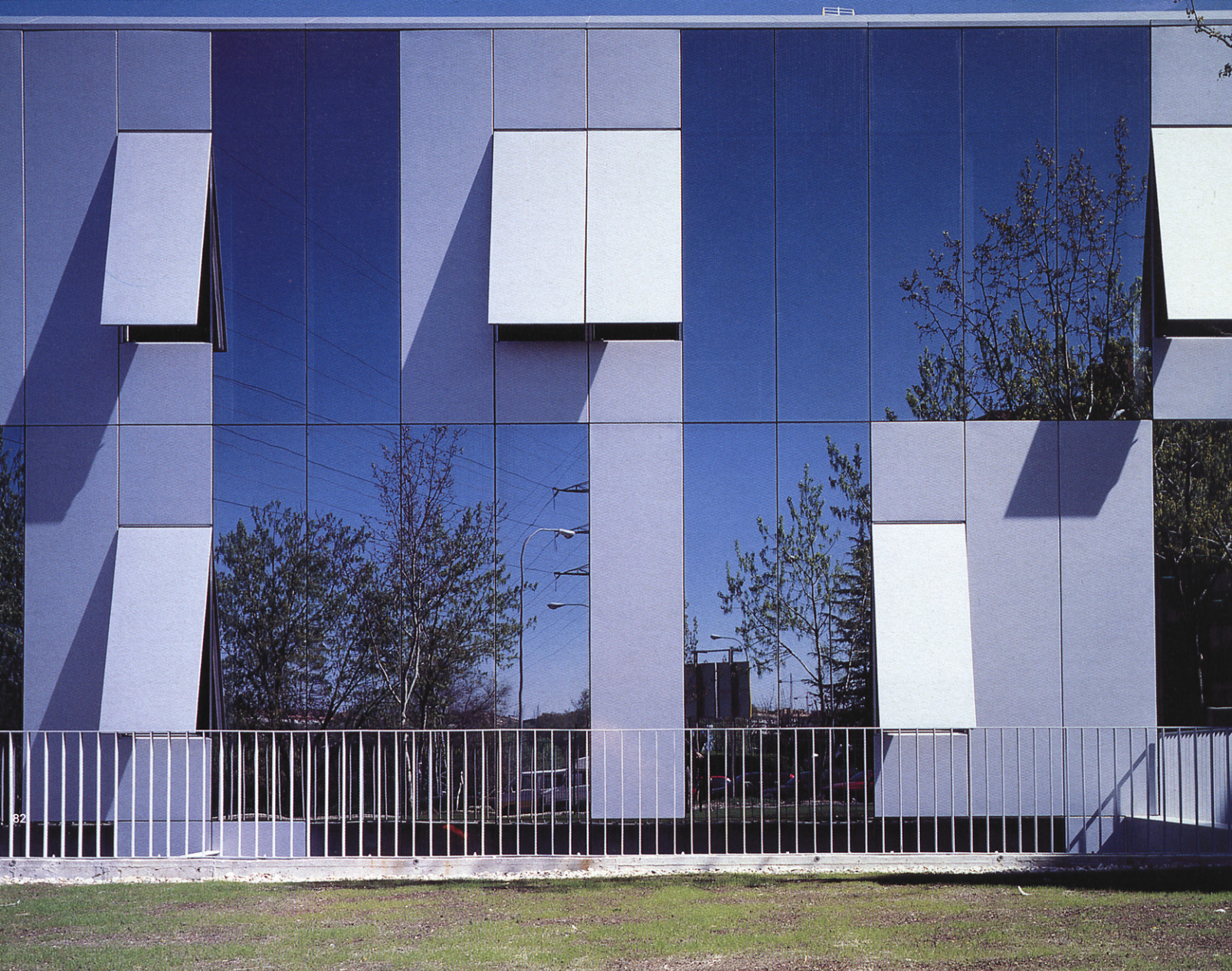
03 · PLANTA DE ACCESO



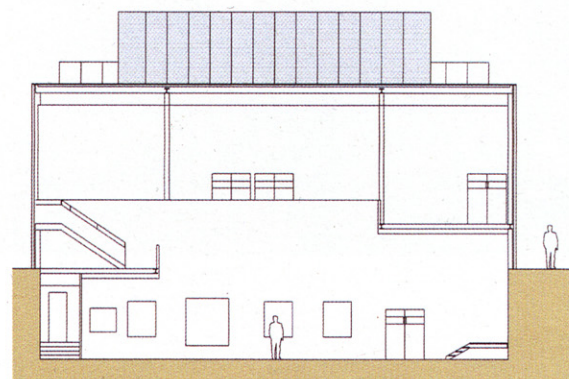
81



04 · SECCIÓN LONGITUDINAL C



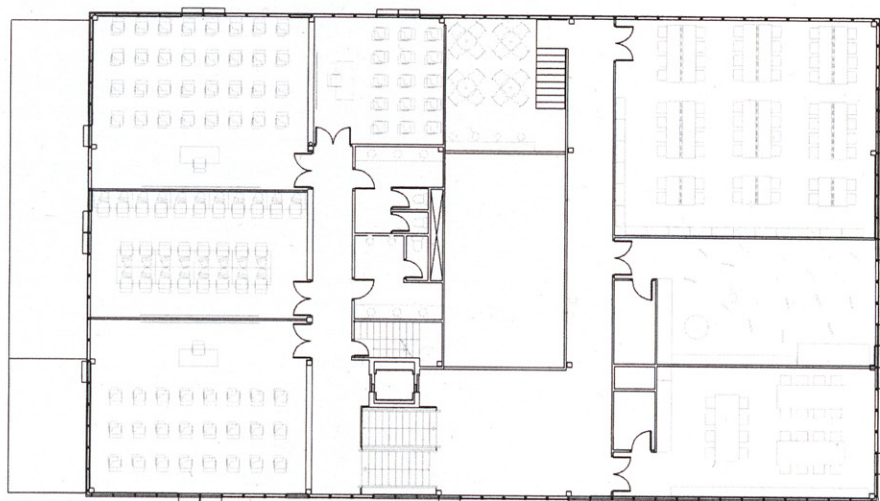
05 · PLANTA SÓTANO



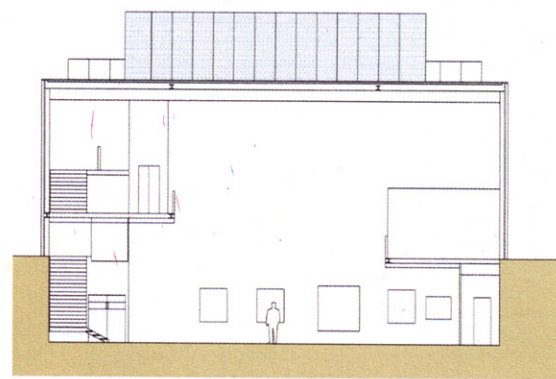
06 · SECCIÓN TRANSVERSAL B



83



08 - PLANTA PRIMERA



07 - SECCIÓN TRANSVERSAL A

02 - ESTACIÓN DE PEARL STREET, PARA LA ELECTRIFICACIÓN DEL BAJO MANHATTAN, 1883

THE REAL AND ITS DOUBLE
Fernando Quesada

Literature + biography = ambivalence 1885

Thomas Alva Edison, the discoverer of the incandescent lamp, was much less heroic than it portrayed in the American mass media. In the Hollywood film, in 1940, Mickey Rooney and Spencer Tracy played the role of the inventor in adolescence and maturity respectively. Rooney is a daring and clever youngster; Tracy is an enigmatic businessman whose abilities stretch from a great capacity to visualise abstract concepts and for thinking more analogically than theoretically to a natural wisdom to inject inspiration into his employees.

In the popular myths about Edison, the hero, we see the illustration of a fundamental fact of the capitalist myth: the generation of secular adoration, based on the philosophy of team work and in the use and abuse of advertising and self-promotion: a thorough construction made from a faith which is uncritical of the values of positive thinking.

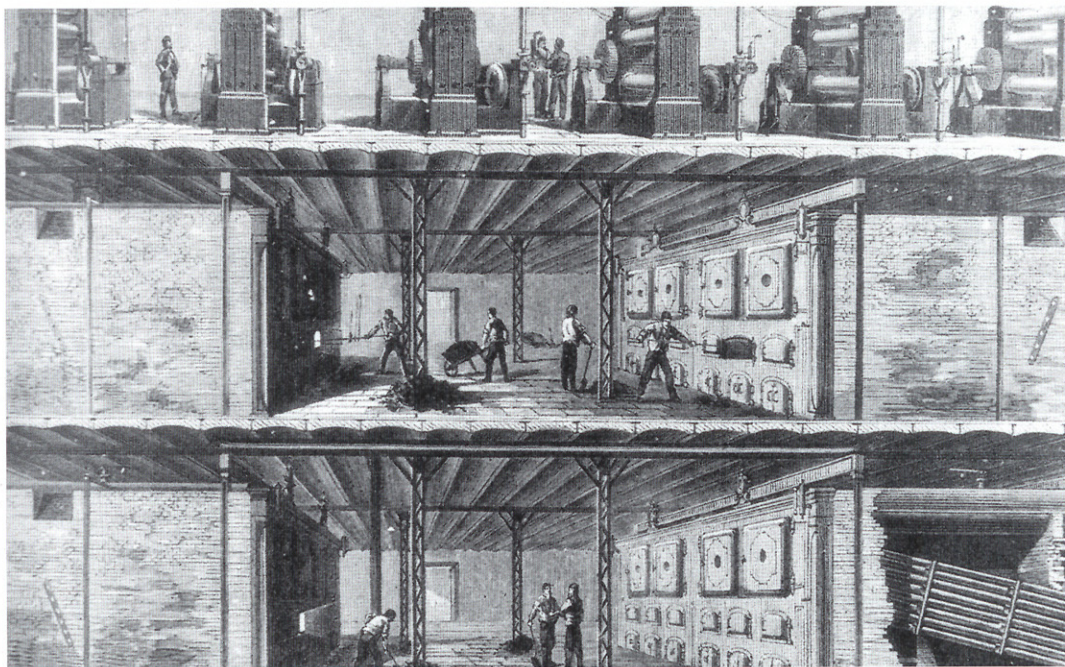
Between 1876 and 1886 Edison kept a laboratory of ideas and patents called Menlo Park, situated very close to New York. His efforts were concentrated on the production of new prototypes, like the phonograph, and the improvement of others, like the coal telephone or the incandescent lamp. From this time dates the electrification of two square miles of territory in lower Manhattan. Later on his laboratory expanded to incorporate a graduate mathematician, a lab technician, a chemist, lab assistants, a carpenter, two glaziers, a personal assistant and a librarian. Funds came from the Western Union Telegraph Company and the complex of buildings was extended from its creation in 1876 until its closure in 1887, following Edison's own plans:

"The complex of Menlo Park was a group of buildings surrounded by a domestic white fence, situated on a hill with views of the village of Menlo Park".

It was near the Pennsylvania railway line, which connected New York with Philadelphia, for obvious tactical reasons, and was surrounded by a village of less than two hundred inhabitants. It came to have as many as sixteen employees.

Edison's community didn't have any relations with the inhabitants of the village, turning their attention to master Edison. The Edisons directed theirs towards the metropolis as a metaphor of the totality of the country. This enclave and the almost monastic way of life conferred a mystic and almost religious air to the building: "there were more houses on the top of the hill, and above everything, the small mystic enclave. One could even, in hyperbolic tone, attribute a religious character to this small community".

The strong sense of community reflects the hybrid character of Menlo Park



literatura + biografía = ambivalencia 1885

03 Thomas Alva Edison, el descubridor de la lámpara de incandescencia, fue mucho menos heroico de lo que retratan los medios de comunicación de masas norteamericanos. En la película de Hollywood de 1940 Mickey Rooney y Spencer Tracy interpretan al inventor en edad adolescente y madura respectivamente. Rooney es un joven audaz y espabilado, Tracey un enigmático empresario cuyas habilidades abarcan desde una inmensa capacidad para visualizar conceptos abstractos y pensar más analógica que teóricamente, hasta una sabiduría natural para inyectar inspiración a sus empleados.

En las mitificaciones populares del héroe Edison asistimos a la ilustración de un hecho fundamental del mito capitalista: la generación de la adoración secular, basada en la filosofía del trabajo en equipo y en el intenso uso y abuso de la publicidad y la auto-promoción: una construcción concienzuda realizada desde una fe acrítica en los valores del pensamiento positivo.

04 Entre 1876 y 1886 Edison mantuvo un laboratorio de ideas y patentes llamado Menlo Park, situado muy cerca de Nueva York. Sus esfuerzos se centraron en la producción de nuevos prototipos, como el fonógrafo, y en el perfeccionamiento de otros, como el teléfono de carbón o la lámpara incandescente. De esos años data la electrificación de dos millas cuadradas de territorio del bajo Manhattan. Más tarde su laboratorio se amplió para incorporar a un matemático licenciado, un técnico de laboratorio, un químico, ayudantes de laboratorio, un carpintero, dos vidrieros, secretaria personal y un bibliotecario. Los fondos provenían de la Western Union Telegraph Company y el complejo edificatorio se amplió desde su creación en 1876 hasta su abandono en 1887, siguiendo planos del propio Edison:

"El complejo de Menlo Park era un grupo de edificios rodeado por una valla blanca doméstica, situado sobre una colina con vistas al pueblo de Menlo Park."

Se situaba en la vía férrea de Pennsylvania, que conectaba Nueva York con Filadelfia, por razones tácticas obvias, y estaba rodeado por un pueblo de menos de 200 habitantes, llegando a tener hasta 16 empleados.

La comunidad edisoniana no tenía relación alguna con los habitantes del pueblo, volviendo sus ojos a los del maestro Edison, y los de Edison hacia la metrópolis como metáfora de la totalidad del país.

Ese enclave y el modo de vida casi monástico confería un sabor místico y casi religioso al edificio: "en lo alto de la colina había más casas, y arriba del todo, el pequeño enclave místico. Uno podía incluso, en clave de hipérbole, atribuir un carácter religioso a esta pequeña comunidad".

El fuerte sentido de comunidad refleja el carácter híbrido de Menlo Park como empresa, y lo

avecina siniestramente a otros dos laboratorios míticos, un laboratorio de producción de arquitectura moderna, el Taliesin de Frank Lloyd Wright, y un laboratorio de crítica y proposición de ciudades, el OMA de Rem Koolhaas.

Siendo al mismo tiempo una representación de la cultura industrial desde el paleotécnico hasta el neotécnico (usando el vocabulario de Lewis Mumford), lo cierto es que la imagen proyectada tanto de la catedral del comercio, es decir las oficinas centrales de la Western Union en la metrópolis, y la catedral de la ciencia en los suburbios, Menlo Park invitaba a fantasear:

*"¿No es usted una especie de mago, Sr. Edison?
Oh, no (riendo), yo no creo en tales cosas."
New York Daily Telegraph, 1878*

La visita de los periodistas al laboratorio era parte del ritual, y acompañó a Edison desde el principio de su carrera. Su vinculación con los medios de comunicación contradice por completo la imagen de aislamiento e intimidad proyectada por los propios medios de comunicación:

"El símbolo Edison había sido un vehículo para cualquier tema cultural americano: el canto al progreso tecnológico, las virtudes protestantes rurales (trabajo duro, iniciativa, perseverancia, prudencia, honestidad y frugalidad), el éxito del mito del hombre hecho a sí mismo, el individualismo, el optimismo, la practicidad, el anti-intelectualismo, el Adán americano y el Edén Nuevo Mundo, el sentido de la misión mundial, la democracia, el igualitarismo, la idealización de la juventud y muchos otros."

- ⁰⁶ Lo mágico se relaciona sin duda con el propio misterio del funcionamiento de sus inventos, y más aún con la miniaturización y el extrañamiento de esas máquinas. Mientras que en la era paleotécnica las grandes máquinas eran representadas como imágenes de brutalidad, poder, energía y violencia en el arte de la alta y la baja cultura, las nuevas miniaturas técnicas de Edison eran frágiles, bellas y delicadas, reflejando a la vez un fuerte sentido de distancia y misterio. Estas miniaturas técnicas alienaban el cuerpo humano y sus capacidades, por ejemplo el fonógrafo en relación a la voz humana, que descorporeiza la voz. Esto, unido a las propias manifestaciones pseudo-mágicas de Edison, provocó la aparición de una cantidad inmensa de literatura popular sobre su figura mágica. Algunos ejemplos:

*"Un científico anacoreta, encerrado en una caverna en un pequeño pueblo de Nueva Jersey, manteniendo poco o ningún vínculo con el mundo exterior, trabajando como un alquimista en la oscuridad de la noche, con libros polvorientos y químicos raros, con compañeros tan misteriosos y extraños como él mismo."
Scribner's Monthly, XVIII, junio 1879*

*"Vive en una cueva, y a su alrededor hay calaveras y esqueletos, y extraños recipientes llenos de fluidos místicos que él da a beber al curioso"
New York Herald, 29 de diciembre de 1879*

*"Es medianoche cerrada, y (...) él está concentrado en un artefacto complejo de latón, hierro e hilo de cobre, ayudado por imanes y tarros de vitriolo, frascos etiquetados con fórmulas químicas, y retortas en las que se formarán nuevas combinaciones líquidas (...) Él es Edison, trabajando en su laboratorio en conjunción profunda con la naturaleza mientras el mundo duerme"
Harper's Weekly XXIII, 2 de agosto de 1879*

- ⁰⁷ Todas estas fantásticas descripciones son anteriores en el tiempo, por poco, a la más mítica de las biografías de Edison el mago: la novela *L'Eve Future*, del escritor maldito Conde de Villiers de L'isle Adam, publicada por entregas en París, en el periódico *La Vie Moderne* en 1885. El Edison imaginado en París comparte con el Edison popular americano el personaje ocupado



05 · MENLO PARK EN SU ESTADO ORIGINAL

as a business. It makes it sinisterly closer to two other mythical laboratories: a lab of modern architecture production, Frank Lloyd Wright's Taliesin, and a lab of criticism and proposals of cities, Rem Koolhaas' OMA. Being, at the same time, a representation of the industrial culture from the palae-technical to the neo-technical (using Lewis Mumford's vocabulary). The truth is that the projected image of the cathedral of commerce, that is to say the headquarters of the Western Union in the metropolis, and the cathedral of the science in the suburbs, Menlo Park, invited fantasising: "Aren't you a kind of magician, Mr. Edison? Oh, no (laughing), I don't believe in such things." New York Daily Telegraph, 1878. The journalists visit to the lab was part of the ritual, which Edison performed from the beginning of his career. His connection with mass media contradicts completely the image of isolation projected by the mass media: "The symbol Edison had been a vehicle for any American cultural issue:

the praise of technological progress, the Protestant rural virtues (hard work, initiative, perseverance, prudence, honesty and frugality), the success of the myth of the self made man, individualism, optimism, practicality, anti-intellectualism, the American Adam and the New World Eden, the sense of world mission, democracy, egalitarianism, the idealisation of youth and many other things." Magic is undoubtedly related to the mystery of the functioning of his inventions and more over to the miniaturisation and the alienation of these machines. While in the palae-technical era the big machines were represented as images of brutality, power, energy and violence in the art of high and low culture; Edison's new technical miniatures were fragile, beautiful and delicate, reflecting at the same time a strong sense of distance and mystery. These technical miniatures alienated the human body and its capacities, for example the phonograph in relation to the human voice, by making voices bodiless. This, along with Edison's pseudo-magical statements, provoked the appearance of a large amount of popular literature

about his magical figure. Some examples: "An anchorite scientist, shut in a cave in a small village in New Jersey, keeping very little or no bonds with the exterior world, working as an alchemist in the dark of the night, with dusty and strange chemistry books, with fellow workers as mysterious and strange as himself." Scribner's Monthly, XVIII, June 1879. "He lives in a cave and is surrounded by skulls and skeletons, and strange recipients full of mystic fluids that he gives to the curious for drinking". New York Herald, 29th December 1879. "It is close to midnight, and (...) He is concentrating on a complex artefact made of brass, iron and copper thread, helped by magnets and vitriol jars, bottles labelled with chemistry formulae, and retorts in which new liquid combinations will form (...). He is Edison, working in his lab in profound conjunction with nature while the world sleeps". Harper's Weekly XXIII, 2nd August 1879. All of these fantastic descriptions are prior, by a short time, to the most

mythical of magician Edison's biographies: the novel *L'Eve Future*, by the accursed writer eart Villiers de L'isle Adam, published in fascicles in Paris, in the newspaper *La Vie Moderne* in 1885.

The Edison imagined in Paris shares the character with the popular American Edison, busy in his lab not by science in itself, but with improving nature and finally in the substitution of nature for an artificial ideal. It is personified, in the novel, in Haddy's figure, an andreid or android woman, of sublime perfection, which is shut in a dungeon in his house waiting for its human partner. In the novel, Edison is trying to endow life into an andreid, a present for Lord Ewald, a young English aristocrat and economic patron of the inventor. Young Ewald is in love with Miss Alice Crary, from whom Edison obtains the vital breath with which he will endow his robot thanks to the magic of his inventions of miniaturised technology. So, with Lord Ewald's help, Edison recorded Alice's the gestures, voice and memory and inserts them in his andreid, which up till that moment is only a jumble of golden phonographs, "a feminine armour of silver sheets", wrapped in a sensitive artificial skin. Hadaly, the andreid, is a vital pact with technology.

The real Edison and his double are reflected and enriched as if in a mirror. The American Edison is the personification of the pragmatic philosophy of Pierce and Dewy, dyed with the magical aura inherited from popular culture

re and its tendency to create myths. The Parisian Edison despises positive thinking and practises science, as a speculative philosopher would do. The real Edison declares that "when the power of man or horse are eliminated, the result will be speed, precision and economy (...). Finally almost everything in this world could be reduced to its mechanical base". Meanwhile the imagined Edison states that "man, like a presumptuous squirrel, shakes in the cage of his ego without being capable of eluding the illusion to which his poor senses condemn him (...). Do we, perhaps, know how or what we are?" This anti-hero scientist personifies an ambivalent position in the face of science, because at the same time he is presented as a positivist who doubts the adequacy of our senses to get to the truth and as a philosopher who believes that the only residual thing of human beings is precisely awareness. This is what he endows his feminine android with through a technologically inserted memory. If the real Edison points, with uncritical optimism, to the future -that is, he conceives the present as something conjunctive, his double conceives the present critically, as disjunctive.

The literary construction of Villiers is not a product of the direct knowledge of the character, but an answer to his particular cultural situation. In fact, it is more than possible to distinguish clearly between a genuinely European notion of progress and another genuinely American. The

European tends to be moral and elevated; the American is material and direct. The Edison of Villiers seems to ambiguously swim between these two poles, half European and half American. Although Hadaly the andreid, as a metaphor of otherness, is an American female, a myth built in the distance, and as such, for the Edison of Villiers, who is European, Hadaly is a technological and pragmatic container prepared to receive theoretical content, meaning and conscience.

Function + dynamism = reality 1924

In the Twenties Le Corbusier and Mendelsohn visited America, and by 1924, the date of Mendelsohn's trip, the modern American myth imagined from Europe had already been created, in reality and in fiction. The attitudes and answers in relation to the effects of the machine in urban life were ambiguous among Europeans. Le Corbusier morally identified the good and the beauty, as transpires from his rejection of Manhattan, whereas for Mendelsohn the same city produced a certain fascination and perverse irony. What was at stake when defining the modern was not objectivity in the reading of the referential myth, America, but precisely the opposite: the misinterpretation, manipulation and partial appropriation of its themes.

That year Mendelsohn published a book of photographs called *Amerika*, in

en su laboratorio no por la ciencia en sí misma, sino para la mejora de la naturaleza y en última instancia ocupado en la sustitución de la naturaleza por un ideal artificial, personificado en la novela en la figura de Hadaly, una andreida, o mujer androide, de perfección sublime, que Edison mantiene encerrada en una mazmorra de su casa a la espera de su pareja humana. Edison se ocupa, en la novela, de insuflar vida a su andreida, un regalo para Lord Ewald, un joven aristócrata inglés y mecenas económico del inventor. El joven Ewald está enamorado de Miss Alice Crary, que es de quien Edison obtiene el hálito vital que insuflará a su robot gracias a la magia de la tecnología miniaturizada de sus inventos. Así, con la colaboración de Lord Ewald, Edison graba los gestos, la voz y la memoria de Alice y los inserta en su andreida, que hasta ese momento no es más que un amasijo de fonógrafos de oro, "una femenina armadura de láminas de plata", envuelta en una piel artificial sensible. Hadaly es un pacto vital con la tecnología.

El Edison real y su doble se reflejan y enriquecen como en un espejo. El Edison americano es la personificación de la filosofía pragmatista de Pierce y Dewy, teñido del aura mágica heredada de la cultura popular y su tendencia a la mitificación. El Edison parisino desprecia el pensamiento positivo y practica la ciencia como lo haría un filósofo especulativo. El Edison real afirma que "cuando el poder del hombre o del caballo puedan ser eliminados, la velocidad, la precisión y la economía son el resultado (...). Finalmente casi todo en este mundo podrá reducirse a su base mecánica", mientras que el Edison imaginado afirma que "el hombre, como una ardilla presuntuosa, se agita en la jaula de su ego sin ser capaz de eludir la ilusión a la que le condenan sus pobres sentidos (...). ¿Sabemos acaso cómo somos y lo que somos?". Este anti-héroe científico personifica una posición ambivalente ante la ciencia, porque se presenta al mismo tiempo como un positivista que duda de la adecuación de nuestros sentidos para llegar a la verdad y como un filósofo que cree que la única cosa residual de los humanos es precisamente la conciencia, que es aquello que insufla a su androide femenino a través de una memoria insertada tecnológicamente. Si el Edison real apunta con optimismo acrítico hacia el futuro, es decir, concibe el presente como algo conjuntivo, su doble concibe el presente críticamente, como disyuntivo.

La construcción literaria de Villiers no es producto del conocimiento directo del personaje, sino una respuesta a su particular situación cultural. De hecho, es más que posible distinguir claramente entre una noción de progreso genuinamente europea y otra genuinamente americana. La vertiente europea tiende a ser moral y elevada, la americana es material y directa, y el Edison de Villiers parece nadar ambiguamente entre estos dos polos, mitad europeo y mitad americano. Aunque la andreida Hadaly, como metáfora de otredad, es una América femenina, un mito construido desde la distancia, y como tal, para el Edison de Villiers, que es europeo, Hadaly es un contenedor tecnológico y pragmático preparado para recibir contenido teórico, significado, conciencia.

función + dinamismo = realidad 1924

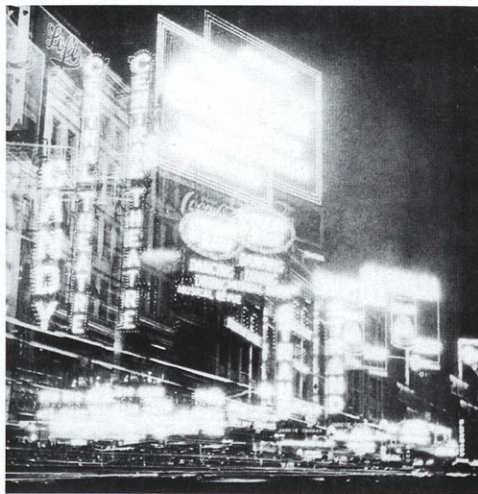
En la década de los 20 se producen las visitas a América de Le Corbusier y Mendelsohn, y para el año 1924, fecha del viaje de Mendelsohn, el mito moderno americano imaginado desde Europa ya está construido, en la realidad y en la ficción.

Las actitudes y las respuestas respecto a los efectos de la máquina en la vida urbana fueron ambiguos entre los europeos. Le Corbusier identificaba lo bueno y lo bello moralmente, tal y como se desprende de su rechazo de Manhattan, mientras que para Mendelsohn la misma ciudad produjo una cierta fascinación y una ironía perversa. Lo que estaba en juego a la hora de definir lo moderno no era la objetividad en la lectura del mito referencial, América, sino precisamente su opuesto, la malinterpretación, la manipulación y apropiación parcial de sus temas. Mendelsohn publica ese año un libro de fotografías llamado *Amerika*, en el que incluso titula un

capítulo *Lo Grotesco*, que ilustra con fotografías de visiones en oposición del día y la noche de

09 · PUBLICIDAD DE MODA, POSIBLE HADALY CONTEMPORÁNEA





12 - BROADWAY DE NOCHE, FOTOGRAFÍA DE ERICH MENDELSON, 1924, AMERIKA

los centros comerciales de algunas ciudades americanas. Las imágenes de Broadway son para él "sinistras, emocionantes, llenas de belleza imaginativa, exageradas". Y por comparación, las mismas imágenes tomadas a la luz del día, al poner de manifiesto la tramoya material necesaria para el efecto nocturno, son grotescas, aunque permaneciendo "intoxicantes" y misteriosas. Mendelsohn está atrapado entre la rendición ante la seducción del "brillo de la noche" y la "sandez grandiosa de una feria universal". Del mismo modo, Lord Ewald, en la novela de Villiers, se siente fascinado por una bella mujer de la noche que Edison desmascara como una prostituta cuya belleza aparente es producto de las prótesis y el maquillaje, para desconcierto de Ewald. Esta imagen contrastada de Edison muestra a su joven amigo la verdad bajo la superficie de modo análogo a como Mendelsohn fotografía la verdad diurna escondida bajo la superficie de neones de las luces de Nueva York: caos, mareo, "desarrollo errático y especulativo", crueldad, desproporción e impersonalidad. Sin embargo, la propia realidad cruda, grotesca y horrible se transforma gracias a la luz artificial en una celebración espectacular del sublime tecnológico, cada noche.

Mendelsohn describe delirios que califica no sólo de nocturnos, sino también de "gigantescos". Esa metrópolis trasera de Detroit, Nueva York o Chicago aparece en Amerika por la noche y a la mañana siguiente, y por lo tanto debe verse dual por naturaleza.

Mendelsohn comprendió, antes que ningún otro arquitecto moderno o postmoderno, esta caracterización del potencial de lo grotesco que la superficie, incluso siendo grotesca, puede contener en su nulo espesor como sistema de significación. Y que sus significados no debían referirse necesariamente a un marco cultural depositado ahí fuera, en la tradición, en el clasicismo, en formas extrañas de producción cultural, sino precisamente dentro de la gigante maquinaria económica que producía esas imágenes de superficie. En Detroit fotografió una porción de valla publicitaria de un kilómetro de longitud, "pero quizás mañana los miles de personas que construirán y vivirán aquí aparecerán por fin en carne viva". América había construido la pesadilla de la Ilustración, pero esa construcción permitía identificar, por una parte, los efectos de una posible autocritica, y por la otra, localizar en esos efectos las fuerzas para el cambio.

Sólo el viaje hacia la intoxicación de la pesadilla grotesca podía permitir al arquitecto moderno desarrollar un nuevo punto de partida.

La naturaleza dual de la metrópolis, la apoteosis de la máquina, no era nueva para Mendelsohn. Ya en el barco que lo llevaba a América por primera vez se hizo consciente de la discriminación esquizofrénica de valores del propio artefacto-paquetbote que lo transportaba:

"El barco que me está llevando por el océano es un híbrido de nacimiento. Con clara voluntad de existir, pero con condiciones divididas. Está fragmentado tanto fuera como dentro, técnicamente y en su decoración, dinámica y estáticamente. La función del barco es surcar el mar, es decir apartar a un lado el agua, cortarla y ser impulsado por la energía de la turbina de la hélice."

El paquebote era desde luego el emblema favorito de la arquitectura moderna y del espíritu de la modernidad que tenía una función concreta respecto a la sociedad: apartar a un lado el agua, cortarla. Barcos, automóviles y aviones fueron los objetos de diversas analogías en la arquitectura moderna. Estos emblemas eran también, al mismo tiempo, el equipo instrumental del ataque de vanguardia hacia los valores tradicionales. El propio Mendelsohn sabía que el paquebote, como el rascacielos, está fragmentado, y nos dejó en su oda al paquebote una de las críticas más agudas hacia la tradición:

"Consideremos esto, ¿están suspendidos del cielo los capiteles de esas columnas griegas que

which one chapter even has the title, The Grotesque, that illustrates with photographs the opposite visions of day and night of the commercial centres of some American cities. For him the images of Broadway are "sinister, moving, full of imaginative beauty, exaggerated". In comparison, the same images taken in daylight, making evident the stage machinery necessary for the nocturnal effect, are grotesque, although still being "intoxicating" and mysterious.

Mendelsohn was trapped between surrender before the seduction of the "shine of the night" and the "magnificent nonsense of an universal exhibition". In the same way, Lord Ewald, in Villiers' novel, feels fascinated by a beautiful lady of the night that Edison unmasks as a prostitute whose beauty is the product of prosthesis and make up, to Ewald's distaste. This contrasted image of Edison shows a young friend the truth under the surface in a similar way to how Mendelsohn photographed the diurnal truth hidden under the surface of neon lights in New York: chaos, dizziness, "erratic and speculative development", cruelty, disproportion and impersonality. However, the crude reality itself, grotesque and horrible is transformed thanks to artificial light in a spectacular celebration of the technologically sublime every night.

Mendelsohn describes deliriums that qualify not only as nocturnal, but also as "gigantic". That back metropolis in Detroit, New York or Chicago appears in Amerika at nighttime and the following day. So it must be seen as dual by nature.

Mendelsohn understood, before any other modern or post-modern architect, this characterisation of the potential of the grotesque that the surface, even being grotesque, can contain in its void thickness as system of meaning. Also that its meanings should not necessarily refer to a cultural frame deposited out there, in tradition, classicism, in strange forms of cultural production, but precisely inside the giant economic machinery that produced such images in the surface. In Detroit, he photographed a portion of an advertising hoarding one kilometre long, "but perhaps tomorrow the thousands of people that will build and live here, will finally appear in real flesh". America had built the nightmare of the Enlightenment, but this construction permitted identifying, on one hand, the effects of a possible auto-criticism, and on the other, to localise in those effects the force for change. Only the journey towards the intoxication of the grotesque nightmare could allow the modern architect to develop a new starting point.

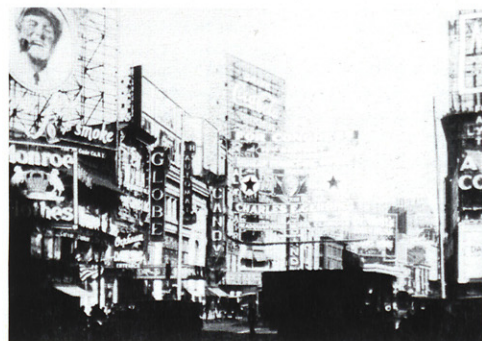
The dual nature of the metropolis, the apotheosis of the machine, was not new for Mendelsohn. On the boat that took him to America he became conscious for the first time of the schizophrenic discrimination of values of the artefact-packet that was transporting him contained:

"The boat that was taking me through the ocean was a hybrid since birth. With a clear will to exist, but with divided conditions. It is fragmented outside as well as inside, technically and in its decoration, dynamically and statically. The function of the boat is to sail the sea, that is to move water aside, cut it and be impelled by the energy of the propeller turbine."

The packet boat was of course the favourite emblem of modern architecture and of the spirit of modernity that had a specific function in relation to society: move water aside, cut it. Boats, cars and planes were the objects of diverse analogies in modern architecture. These emblems were also, at the same time, the instrumental team of the vanguard's attack on traditional values. Mendelsohn himself knew that the boat, as the skyscraper, is fragmented and he left us in his ode to the boat one of the sharpest criticisms of the tradition:

"Let's consider this, are the Greek columns capitals that swing back and forth in the boat halls suspended in the sky? Or do they have their foundations in the water? Are not the interior spaces of the boat dissolved in fantasies of our own desire of stability?"

14 - BROADWAY DE DÍA, FOTOGRAFÍA DE ERICH MENDELSON, 1924, AMERIKA





15 · EDIFICIO SCHOCKEN, STUTTGART,
ERICH MENDELSON, 1926-28

se balancean adelante y atrás en los salones del barco? ¿O tienen sus cimientos en el agua? ¿No se disuelven acaso los espacios del interior del paquebote en fantasías de vuestro propio deseo de estabilidad?

Es imposible transferir al paquebote estabilidad alguna, y lo que está en juego es la propia noción de estabilidad, porque el paquebote de la modernidad "es al mismo tiempo el elemento conductor y el conducido, a la vez vehículo, motor y movimiento". Por ello, una vez que la noción de estabilidad se retira del diccionario moderno (porque inevitablemente conduce a la esquizofrenia entre capitel suspendido y cimiento acuático, o entre superficie y contenido), el dinamismo ocupa el lugar de la estabilidad. El dinamismo podía integrar forma y contenido porque estaba representado por el paquebote en movimiento de corte de agua oceánica. Mendelsohn llegó a definir en consecuencia la arquitectura moderna como la dialéctica entre la función y el dinamismo. Si los valores tradicionales estaban hundiéndose, sería en los tropos del paquebote, América, el automóvil y la máquina donde se localizarían los nuevos recursos para la revolución. Sin embargo, desde el momento que a un lado del océano se formaba ese paquete de recursos incipientes, al otro lado esos mismo recursos ya habían madurado y producido los monstruos de lo grotesco, lo inhumano, lo cosmético y la especulación de la congestión urbana.

Es indiscutible que la lectura de Mendelsohn sobre el poder intoxicante de lo superficial no es solamente una clara anticipación teórica, sino mucho más que la mera constatación de un estado evolutivo de la modernidad. La crítica de lo grotesco no es ni celebración ni condena en estado puros, sino reacción realista desde la cual poder restaurar un cierto grado de autoconciencia, sino estabilidad, al artefacto moderno, y representa una de las primeras críticas realizadas desde dentro.

- 16 Si tendemos a leer la forma híbrida en términos más positivos de los que empela Mendelsohn en su relato desde el paquebote, ¿qué son sus edificios comerciales alemanes de la década de los 20 sino híbridos? Los edificios de Mendelsohn están lejos de cualquier idealización, pero contaminados por los excesos de lo grotesco, la superproducción del progreso acrítico, una forma de realismo que resuena en la actualidad con las llamadas al neopragmatismo, el reciclaje, la reutilización, la hibridación, la activación espacial.

Sin embargo, la postal americana de Mendelsohn no se detuvo en el río Hudson, sino que fue más allá en la geografía urbana y rural de ese país, para incorporar en su particular visión dos ingredientes más: la oficina corporativa, ligada a la industria del automóvil, y el jardín pastoral del genio. Con ello se va completando la visión del mito.

máquina + jardín = realidad 1901

En su periplo americano, Mendelsohn llegó a visitar a Frank Lloyd Wright a Taliesin desde el cercano Chicago. Su trayecto hasta allí incluyó visitas a Pittsburg y Detroit, los dos grandes centros industriales de la región de los lagos. En Detroit pudo continuar su proceso de intoxicación con dos visitas, una a la casa de Henry Ford, la otra a la oficina de un arquitecto local:

"Ford vive en una sencilla casa de campo en el centro del pueblo de su jurisdicción, Derborn. Pero se ha construido para sí mismo un laboratorio que es casi tan grande como la nueva fábrica de Luckenwald, y tiene un arquitecto, el arquitecto de Detroit, que ha animado este laboratorio de ensueño con columnas, emblemas decorativos e inscripciones que van desde Copérnico hasta... Ford".

- 17 El hecho de que la simplicidad calvinista se reserve a lo privado y la ilusión desenfrenada a lo público era una contradicción de términos para la mentalidad centroeuropea de Mendelsohn. Para cualquier fabricante alemán la fábrica era el lugar de lo *sachlich* y la casa privada el lugar



18 · TALIESIN, HACIA 1915

It is impossible to transfer to the packet boat any stability and what is at stake is the notion of stability itself. Because the boat of modernity "is at the same time the driving and driven element, at the same time vehicle, motor and movement". Because of it, once the notion of stability is taken away from the modern dictionary (because inevitably it leads to schizophrenia between suspended column capital and aquatic foundation, or between surface and content), dynamism occupies the place of stability. Dynamism could integrate form and content because the boat's movement of cutting the ocean water represented it. Mendelsohn, in consequence, came to define modern architecture as the dialectic between function and dynamism. If traditional values were sinking, it would be in the tropes of the boat, America, the automobile and the machine where the new resources for the revolution would be located. However, from the moment that on one side of the ocean this parcel of incipient resources was forming, on the other side those resources had already matured and produced the monsters of the grotesque, the inhuman, the cosmetic, and the speculation of urban congestion.

It is undeniable that Mendelsohn's understanding of the intoxicating power of the superficial is not only a clear theoretical anticipation, but also much more than the mere verification of an evolutionary state of modernity. The criticism of the grotesque is not pure celebration or condemnation, but a realist reaction from which a certain grade of self-consciousness, if not stability, can be restored into the modern artefact. It represents one of the first criticisms made from the inside.

If we have to understand the hybrid form in more positive terms than those used by Mendelsohn in his story of the boat, then what are his German commercial buildings of the Twenties if not hybrids? Mendelsohn's buildings are far from any idealisation, but contaminated by the excesses of the grotesque, the superproduction of uncritical progress, they are a form of realism that resounds in the present with calls for neo-pragmatism, recycling, reuse, hybridisation, spatial activation.

However, Mendelsohn's postcard didn't stop on the river Hudson, but went further in the urban and rural geography of that country, to incorporate in his particular vision two more ingredients: the corporate office, linked to the car industry, and the genius pastoral garden. With it his vision of the myth is being completed.

In his American journey, Mendelsohn went to visit Frank Lloyd Wright in Taliesin from nearby Chicago. His trip there included visits to Pittsburgh and Detroit, the two big industrial centres on the Lakes region. In Detroit he was able to continue his intoxication process with two visits: one to Henry Ford's home and another to the office of a local architect: "Ford lives in a simple country house in the centre of the village of its jurisdiction, Dearborn. But he has build for himself a laboratory that is almost as big as the new Luckenwald factory. He has an architect, the architect of Detroit, who has animated this dream lab with columns, decorative emblems and inscriptions that range from Copernicus to... Ford". The fact that Calvinist simplicity is reserved for the private sphere and the uninhibited illusion to the public sphere was a contradiction in terms for Mendelsohn's central European mentality. For any German manufacturer the factory was the place of the sachlich and the private home the place for fantastic display and bourgeois pleasure. Here all levels of ambiguities on the surface of the grotesque vanish repeatedly, because the surfaces of Ford's factory don't shine at nighttime.

More over, its system of meaning is closed in itself. They don't allow the creation of another space of meaning -parallel and nocturnal, connected to magic and dream.

At the factory Mendelsohn saw what he expected to see on the architect's table: "fantastic scenes by Piranesi in tubes, from which constantly pure technical details emerge, leaving behind the totality of constructivism as an small transitory ornament". In the corporate office of the anonymous architect he saw what he expected from the modern technological magnate: "Detroit is turning. He states that it is dynamic. It grows quickly and amazes itself. Architects keep peace in offices with two or three hundred people, who are organised as in Ford's factories".

Before his visit to Taliesin, Mendelsohn came to know all the production models of his two favourite American emblems: the gigantic-fantastic and the new, the future, although with some grade of de-localization.

With his visit to Taliesin the other appears, in the factory as well as in the corporate office, completing a trio of modes of capitalist production that form a disintegrated conglomerate and which Europe had never known before:

"We are in Taliesin, very high on the hill. There was a fantastic entrance to his house to be his guest, friend of his incredibly rich imagination. The

surroundings moved me. A wonderful room, with windows around it, with yellow, brown and golden colours, with Japanese ornaments. And a view over the farm, the high lands, the valley and the river. He showed me his house with faint light, with architectonic spaciousness golden colours and Asiatic ornaments. We ate a light farm lunch, a country meal, simple and patriarchal. At the end of the afternoon we received the architects: Neutra, Moser, Canada, Japan and Armenia".

The apparently simple and ideal farm hid an international team of particularly outstanding personalities. It cannot be said that this experimental station was a realist representation of the Protestant pastoral community, although its form of physical organization and its life style were deeply rooted in this tradition. Wright consciously cultivated the idea of putting roots and land, and not only in his claim of organicity as a form of unification between culture and civilization in architecture, but as a systematic-organising of his own production, of his own business, in the daily pragmatic action.

The American pastoral ideal was (and surreptitiously still is) a literary form as much as a political ideology. The pastoral ideal has been forming North American identity even from its discovery, and it hasn't completely lost its social rooting. This is the main reason why the good shepherd, the

del despliegue fantástico y el placer burgués.

Todo el rango de ambigüedades sobre la superficie de lo grotesco se desvanece aquí repentinamente, porque las superficies de la fábrica Ford no brillan por la noche. Más aún, su sistema de significado está cerrado en sí mismo, no permiten la creación de otro espacio de significación paralelo y nocturno, ligado a lo mágico y al sueño.

En la fábrica Mendelsohn vio lo que esperaba ver en la mesa del arquitecto: "escenas fantásticas de Piranesi en tubos, de los que emergen repentinamente detalles puramente técnicos, dejando atrás la totalidad del constructivismo como un pequeño ornamento transitorio". Y en la oficina corporativa del arquitecto anónimo vio lo que esperaba del magnate tecnológico moderno: "Detroit se revuelve. Afirma que es dinámico. Crece rápidamente y se asombra de sí mismo. Los arquitectos mantienen la paz con oficinas de doscientas y trescientas personas, que están organizadas como las propias fábricas de Ford".

- 19 Antes de su visita a Taliesin, Mendelsohn llegó a conocer todos los modelos de producción de sus dos emblemas americanos favoritos, el de lo gigante-fantástico y el de lo nuevo, el porvenir, aunque con un cierto grado de deslocalización.

Con la visita a Taliesin aparece lo otro, tanto de la fábrica como de la oficina corporativa, completando un trío de modos de producción capitalista que forman un conglomerado desintegrado y que Europa jamás había conocido con anterioridad:

"Estamos en Taliesin, muy arriba en la colina. Era una entrada fantástica en su casa, para ser su invitado, el amigo de su increíblemente rica imaginación. Me conmovieron los alrededores. Una habitación maravillosa, con ventanas a su alrededor, de colores amarillo, marrón y dorado, con ornamentos japoneses. Y una vista sobre la granja, las tierras altas, el valle y el río. Él me enseñó su casa con luz tenue, con espaciosidad arquitectónica, colores dorados y ornamentos asiáticos. Comimos un almuerzo ligero de granjero, una comida de campo, simple y patriarcal. Al final de la tarde recibimos a los arquitectos: Neutra, Moser, Canadá, Japón, Armenia".

La aparente granja sencilla e ideal escondía finalmente un equipo internacional de personalidades muy sobresalientes. No puede decirse que esta estación experimental fuera una representación realista de la comunidad protestante pastoral, aunque su forma de organización física y su estilo de vida estaban profundamente arraigados en esa tradición. Wright cultivaba conscientemente la idea de enraizamiento y terruño, y no sólo en su reclamo de la organicidad como una forma de unificación entre cultura y civilización en arquitectura, sino como principio sistémico-organizativo de su propia producción, de su propia empresa, en la acción pragmática cotidiana.

- 21 El ideal pastoral americano fue (y sigue siendo de manera subrepticia) tanto una forma literaria como una ideología política. El ideal pastoral ha venido conformando la identidad norteamericana incluso desde el descubrimiento, y aún no ha perdido completamente su arraigo social. El motivo dominante del buen pastor, la figura líder del clasicismo virgiliano, abandonó la vieja Europa y se instaló triunfalmente en nuevos territorios abiertos, de pasto siempre disponible, de riquezas infinitas aparentemente. Ese ideal se mantuvo más o menos intacto y se reafirmó incluso, de modo siniestro, inmediatamente después de la segunda guerra mundial, cuando el gobierno potenció el crecimiento acelerado de una suburbia sin precedente alguno en el mundo, ofreciendo al planeta una imagen arcádica de vivienda mecanizada y tecnológica envuelta en un contexto pastoral intacto, inviolable incluso por la amenaza nuclear del resto del mundo.
- 22 Ante este fenómeno, el analista Leo Marx se preguntaba, en su ensayo de 1963 *The Machine in the Garden*, qué relación podía establecerse entre la necesidad de idealizar un ambiente simple y rural y las vidas de aquéllos que habitaban en una sociedad claramente organizada, urba-



20 · SILO 5, CHICAGO, FOTOGRAFÍA DE ERICH MENDELSON, 1924, AMERIKA



23 · GEORGES INNES, LACKAWANNA VALLEY, 1855

na, industrial y con potencial nuclear. A lo que respondía distinguiendo entre dos tipos fundamentales de pastoralismo ahistórico, uno de corte popular y sentimental, el otro imaginativo y complejo.

Mendelsohn parece verse capturado entre estas dos visiones de lo arcádico en su visita a Talliesin, que describe tanto en términos de pastoral sentimental como imaginativo. Por una parte la granja-fábrica de Wright le parecía aurática y mística, ofreciendo la posibilidad de la experiencia intoxicante, una vez más, de la libertad, el ideal democrático, o el horizonte ilimitado de la naturaleza salvaje:

"Desayuno comunal de domingo para toda la granja: padre, invitado, arquitectos con sus esposas, suegras y niños, chófer y trabajadores de la granja. Luego tuve que cambiarme a un atuendo especial, una prenda fantástica con un toque indio, más o menos sin botones (que él detesta). Zapatos de corteza, un largo cayado, guantes y un tomahawk, un hacha guerrera india. Y así subimos por un camino maravilloso a las colinas circundantes, una tierra que hace cien años era aún tierra de nadie."

Por otra parte estaba el maestro-tirano, que escenifica su territorio como lo hace el mago con su círculo. El mago, como es sabido, comparte con el artista el hecho de que ambos establecen dentro de su círculo mágico la totalidad de las reglas y premisas que permanecen cerradas, misteriosas y desconocidas para el espectador:

"Él dibujaba adornos espontáneamente, circulares y angulares en contraste, y los interpretaba como un sabio, como un actor. Pobres constructivistas. Un actor, que es parte de él."

Si algo se desprende claramente de las cartas americanas de Mendelsohn es que ni él ni Wright son inocentes, que Usonia no puede adscribirse bajo ningún concepto al pastoralismo popular-sentimental, sino al imaginativo-complejo. De hecho, la propia noción de estación científico-experimental avanzada no debe buscarse en la inspiración de Olgivana Wright, tal y como se dice en la autobiografía wrightiana, sino en el mismo Wright de años atrás, que en 1901 ya había articulado perfectamente sus ideas en torno al pastoralismo, a la máquina y el jardín.

²⁴ En su famosa conferencia sobre la máquina y la industrialización del arte y la arquitectura de ese año 1901, Wright anticipa la figura del arquitecto-organizador frente al arquitecto autor o artista, *"al artista hoy es el líder de una orquesta, cuando una vez fue el intérprete estelar"*. Pero no se trata de la mera y tópica analogía entre el arquitecto contemporáneo y el director cinematográfico, sino de una forma de práctica que ya existía en América, y que Wright se limitó a adaptar a sus condiciones particulares. Esa práctica de producción capitalista no era otra que la granja experimental, Menlo Park. En esa conferencia Wright dijo:

"Dado que un conjunto determinado y seguro de material artístico se pudiese unir con entusiasmo persistente a la máquina, ¿no se podría encontrar a alguien que pudiera proporcionar una estación experimental adecuada, que es lo que un taller moderno Arts & Crafts debería ser? ¿una estación experimental que representaría en miniatura los elementos de esa gran red pulsátil de la máquina?"

Wright no buscó su modelo ni en la fábrica ni en la oficina corporativa, porque ninguno de ellos podía ejercer una labor crítica al estar completamente integrados en un sistema económico que no habían generado directamente. El modelo posible había de buscarse en el taller pre-fordista, pre-corporativo, en las comunidades científicas genuinamente americanas del inventor, que no estaban rígidamente vinculadas ni con el estado ni con las universidades, sino de modo flexible con las incipientes corporaciones económicas. Lo que Wright estaba anticipando en 1901

leading figure of Virgilian classicism, abandoned Old Europe and settled successfully in open new territories, with ever available grasslands, of apparently infinite riches.

This ideal was kept more or less intact and was even reasserted, in a sinister way, immediately after the Second World War, when the government boosted the accelerated growth of the suburbia without any precedent in the world, offering the planet an archaic image of mechanised and technological houses surrounded by an intact pastoral context, even inviolable by the nuclear threat in the rest of the world.

Facing this phenomenon the analyst Leo Marx wondered, in his essay in 1963 *The Machine in the Garden*, what relation could be established between the need to idealise a simple and rural atmosphere and the lives of those who inhabited a society clearly organised, urban, industrial and with nuclear potential. To which he responded by distinguishing between two fundamental types of a-historical pastoralism, one popular and sentimental, the other imaginative and complex.

Mendelsohn seemed to be captured between these two visions of the archaic in his visit to Talliesin, which he described in sentimental pastoral terms as well as imaginative. On one hand Wright's farm-factory seemed to him auratic and mystical, offering the possibility of the intoxicating expe-

rience, once more, of freedom, democratic ideal, or the unlimited horizon of wild nature:

"Sunday communal breakfast for the whole farm: father, guest, and architects with their wives, mothers in law and children, chauffeur and farm workers. Later I had to change into a special outfit, a fantastic garment with an Indian touch, more or less without buttons (which he detests). Bark shoes, a long crook, gloves and a tomahawk, an Indian war axe. We went up to the surrounding hills on a wonderful path, a land that a hundred years ago belonged to no one."

On the other hand there was the master-tyrant, who dramatised his territory as a magician does with his circle. The magician, like the wise man, shares with the artist the fact that both establish within their magical circle the totality of the rules and premises that remain closed, mysterious and unknown to the spectator:

"He spontaneously drew ornaments, circular and angular in contrast, and he interpreted them as a wise man, as an actor. Poor constructivists. An actor, which is part of him."

If anything is clearly inferred in Mendelsohn's American letters it is that neither he nor Wright are innocents, that Usonia cannot be ascribed under any concept to popular-sentimental pastoralism, but to the imaginative-

complex. In fact, the advanced notion of scientific-experimental station mustn't be sought in Olgivana Wright's inspiration, as is said in Wright's autobiography, but in Wright himself, who years before, in 1901, had already articulated his ideas about pastoralism, machine and garden perfectly. In his famous conference about the machine, industrialisation of art and architecture given in 1901, Wright anticipated the figure of the architect-organiser in contrast with author or artist architect, *"the architect today is the leader of the orchestra, when he once was the star interpreter"*. But it isn't only the mere and topical analogy between the contemporary architect and the film director, but of a form of practice that already existed in America and which Wright just adapted to his particular conditions. This practice of capitalist production was none other than the experimental farm, Menlo Park. In the conference Wright said:

"Given that a certain and sure artistic material could be united with persistent enthusiasm to the machine, could we not find someone who might provide an adequate experimental station, which is what a modern Arts & Crafts workshop should be? An experimental station that would represent in miniature the elements of that pulsatile net of the machine?"

Wright didn't seek his model in the factory or the corporate office because neither of them could exercise a critical labour, as they were totally inte-

grated in an economic system that they had not directly generated. The possible model had to be sought in the pre-Ford, pre-corporate, workshop. In the inventor's genuinely American scientific communities, which weren't rigidly linked to the state or the universities, but in a flexible way with the incipient economic corporations. What Wright was anticipating in 1901 had already been built in Menlo Park and it would become, in its architectonic aspect, in Taliesin, a lab that always worked *à rebours*.

Technology +cardboard = reality 1978

At this point Mendelsohn had already succumbed to the fascination of the diverse forms of the myth: the Piranesian city, the industrial property, the grotesque, the corporate office and finally the farm of the vanguard. None of them had a clear equivalent in the European means of production.

As early as 1844 the American territory suffered an important transformation, the invasion of the machine in the virgin arcadic landscape. Before that, city and country had their limit clear: the city here, the country there. But on that date the "sound of the train in Concord Woods implied a radical change in the traditional models."

The sudden apparition of the steam train in the calm horizontality of the landscape was an aesthetic phenomenon of masses. The popular paintings of the time ratify this, as did the film business later. What this aesthetic phenomenon marked was the definite establishing of a genuinely American sensitivity towards the machine, a sensitivity that Leo Marx denominates "American distinctive, post-romantic, industrial version of the pastoral image." The most brilliant visual image of this phenomenon was the painting *The Lackawanna Valley*, by the painter George Innes, in 1855. In this painting the train:

"Instead of creating disharmony it is a unifying artefact. The background hills and the trees in the middle ground are kindly covering the industrial buildings and the artefacts. No acute line separates natural from man made. Instead of cutting the space in pronounced and rectilinear segments, as trains normally do, the curves of the layout graciously cross the centre of the canvas and divide it in two, forming the adjacent ovals that dominate the middle plane."

The fragmented boat and the organically integrated train are, in appearance, two contradictory images that echoed in Mendelsohn's American vision, but the presence of the industrial pastoral is less documented in his book of photographs than the congestion of the city (three photographs of Wright's works, and the pastoral-industrial silos). The pastoral is not only an American distinctive per excellence and consequently less exportable, but it is less intoxicating and seducing.

The effect of the purification of the machine in America goes back to Jefferson and, more cunningly to the merchant of Philadelphia Tench Cose writing at the end of the nineteenth century, or to Wright himself in 1901, in whose conference the machine was described anticipating the futurist ideology and the moral realism of the Modern Movement. With the difference that Wright closed his speech with the assertion that the soul of the machine didn't have to be beautiful, redeeming, sublime or harmonious, but above all obedient.

Although it could be argued that for Mendelsohn, and the rest of European architects, America was above all an ideal projection, it isn't less true that the self-built myth of the purifying machine, the industrial-pastoral, was something comparably idealised in the American origin itself. In fact, the machine was a transcendent symbol in America; a physical object invested with political and metaphysical idealism. "It satisfied, as Walt Whitman would say, the old desire for the passage to India."

The farm of the vanguard announced, in its cynical-imaginative pastoralism, the last link in the chain of ingredients of the North American modern myth, the urban sprawl. The European and even global version, the *randstadt*, has again captivated the most daring architects of the present.

ya se había construido en Menlo Park, y se convertiría, en su vertiente arquitectónica, en Taliesin, un laboratorio que trabajó siempre *à rebours*.

tecnología + cartulina = realidad 1978

En este punto, Mendelsohn ya ha sucumbido a la fascinación de formas diversas del mito: la ciudad piranesiana, la propiedad industrial, lo grotesco, la oficina corporativa y finalmente la granja de vanguardia, ninguna de las cuales tenía un equivalente claro en los modos de producción europeos.

- 25 Tan pronto como en 1844 el territorio americano sufre una transformación importante, la invasión de la máquina en el arcádico paisaje virgen. Antes de eso, ciudad y campo tenían claros sus límites: la ciudad aquí, el campo allí. Pero para esa fecha el "*sonido del tren en Concord Woods implicaba un cambio radical en los modelos tradicionales*."

La súbita aparición del tren de vapor en la calma horizontalidad del paisaje fue un fenómeno estético de masas. La pintura popular de la época así lo ratifica, y más tarde el negocio del cine. Lo que este fenómeno estético marcaba era el establecimiento definitivo de una sensibilidad genuinamente americana hacia la máquina, una sensibilidad que Leo Marx denomina "*distintiva americana, post-romántica, versión industrial de la imagen pastoral*". La imagen visual más brillante de este fenómeno fue el cuadro "*The Lackawanna Valley*", del pintor George Innes, de 1855. En esta pintura, el tren:

"*En lugar de provocar disarmonía, es un artefacto unificador. Las colinas del fondo y los árboles del plano medio envuelven amablemente los edificios industriales y los artefactos. Ninguna línea aguda separa lo natural de lo hecho por el hombre. En vez de cortar el espacio en segmentos pronunciados y rectilíneos, tal y como suelen hacer los trenes, las curvas del trazado cruzan graciosamente el centro del lienzo y lo dividen en dos, formando los óvalos adyacentes que dominan el plano medio*."

- 26 El barco fragmentado y el tren orgánicamente integrado son, en apariencia, dos imágenes contradictorias que resonaban en la visión americana de Mendelsohn, pero la presencia de lo pastoral industrial está mucho menos documentada en su libro de fotografías que la congestión de la ciudad (tres fotografías de obras de Wright, y los silos pastorales-industriales). Lo pastoral no es sólo un distintivo norteamericano por excelencia y con ello difícilmente importable, sino que es mucho menos intoxicante y seductor.

El efecto de la purificación de la máquina en América se remonta hasta Jefferson y, aún más astutamente, hasta el mercader de Filadelfia Tench Cose, que escribía en el final del XIX, o hasta el mismo Wright de 1901, en cuya conferencia se hablaba de la máquina anticipando la ideología futurista y el realismo moral del Movimiento Moderno, pero con la diferencia de que Wright cierra su discurso con la afirmación de que el alma de la máquina no había de ser bella, redentora, sublime o armónica, sino sobre todo obediente.

- 27 Aunque se puede argumentar que para Mendelsohn y el resto de arquitectos europeos América era ante todo una proyección ideal, no es menos cierto que el mito auto-construido de la máquina purificadora, lo industrial-pastoral, era algo comparablemente idealizado en el propio origen americano. De hecho, la máquina era un símbolo trascendente en América, un objeto físico investido de idealidad política y metafísica. "*Satisfacción...*", como diría Walt Whitman, "*...el viejo anhelo por el pasaje a la India*."

La granja de vanguardia nos anuncia, en su pastoralismo cínico-imaginativo, el último eslabón en la cadena de ingredientes del mito moderno norteamericano, el *sprawl* urbano, cuya versión europea e incluso global, el *randstadt* ha cautivado de nuevo a los arquitectos más audaces de la actualidad. Resulta paradójico que una de las primeras manifestaciones morales contra la

28 · CITY OF LIGHT, PABELLÓN PARA CON-EDISON, FERIA DE NUEVA YORK 1939, DE DELIRIOUS NEW YORK, REM KOOLHAAS



It is a paradox that one of the first moral manifestations against the suburbia comes from its greater defender, Rem Koolhaas. In his first book *Delirious New York* urban congestion, Manhattanism, is confronted with a new form of urban culture, the suburbia, which is portrayed as the killer agent of congestion.

Delirious New York was published in 1978, and it starts with the apotheosis of artificial light in Coney Island, finishing with a catastrophic exhibition of light, the City of Light and Democracy. The first one was a residue of the Columbine Exhibition in Chicago, 1893, and the second one was the post-mortem to the culture of congestion in the face of a double final: the reduction of the real to a model in the City of Light, and the dethronement of the previous order. The order of the real dethroned by a new fantastic order, show business. However, the "ravages of European idealism" are not, as Koolhaas suggests, the killers of the real order of Manhattanism. The destruction came from within.

In fact, Mendelsohn was an exceptional witness of the beginning of this phenomenon, when that second face, the decongestion or suburbanisation, was taking place.

Leo Marx said that when the pastoral train made its entrance in popular imagination and in high literature and painting, nine out of ten North Americans were "family men". Around 1963 not even 1 in 10 lived in a farm. But the old ideal still touched reality and the fables grappled the pastoral image. This is well portrayed in the painting by Charles Sheeler *American Landscape*, 1930, done shortly after Mendelsohn's visit. With this canvas the circle opened a hundred years before with another painting by the industrial romantic is closed. In Sheeler, "the silence is eloquent"; the painter has pastoralised the harshness, hardness and filth of the industrial settlement. The curvilinear rhythms of the train in 1844 become static in 1930, sharp, almost surrealist, stripped of any realism. The artificial superimposition of order, regularity and peace over actual chaos, the chaos acclaimed by Mendelsohn in his Piranesian visions, leads to portraying "the anomalous mixture of illusion and reality in the American conscience."

The opposite extreme of that mixture was precisely what captivated Mendelsohn, and even more deeply Rem Koolhaas, another builder of myths, specifically the Piranesian culture of the congestion of the metro-

polis.

Sheeler's painting is similar to the post-mortem that Rem Koolhaas identifies in his description of the exhibition in New York in 1939. Sheeler reveals the end of a sensibility, that of the technologically sublime, and Koolhaas reveals the end of urban congestion.

The real object of intoxication, the machine, metropolis, has lost its narcotic power. It has been domesticated in its golden cage, New York, and it has been reduced to a cardboard model in one of the halls of the exhibition. The model was exhibited near the model of Democracy, an ideal city which for Koolhaas "seems to have forgotten all doctrine and even seems to have started to believe those rhetorical conversions to the Modern Movement that were immediately interpreted as tactical diversions."

Actually that city was not a model imported from Europe, but another of the ambiguities of the myth in its place of origin. However, the pastoral vision of the city-machine, of Suburbia as a new sensibility, no less intoxicating at night time, something that neither Mendelsohn nor Koolhaas could see despite their sharpness. Both succumbed to the nocturnal grotesque of the great chaotic city. But the American



30 · CHARLES SHEELER, AMERICAN LANDSCAPE, 1930

suburbia proceda de su máximo defensor Rem Koolhaas, dado que en su primer libro *Delirious New York* se confronta la congestión urbana, el Manhattanismo, con una nueva forma de cultura urbana, suburbia, que es retratada como el agente asesino de la congestión.

Delirious New York se publica en 1978, y comienza con la apoteosis de la luz artificial de Coney Island, terminando con una catastrófica feria de luz, la Ciudad de la Luz y la Democracia (City of Light and Democracy). La primera era un residuo de la exposición colombina de Chicago de 1893, y la segunda era el post-mórtem a la cultura de la congestión en virtud de un final doble: la reducción de lo real a una maqueta en la Ciudad de la Luz, y el destronamiento del orden previo, el orden de lo real por un nuevo orden fantástico, el del espectáculo. Sin embargo, los estragos del idealismo europeo no son, como sugiere Koolhaas, los asesinos del orden real del Manhattanismo. La destrucción vino desde dentro.

De hecho, Mendelsohn fue un testigo de excepción del comienzo de este fenómeno, cuando esa segunda cara, la descongestión o suburbanización, estaba tomando forma.

Leo Marx relata que cuando el tren pastoral hizo su entrada en el imaginario popular y en la alta literatura y pintura, 9 de cada 10 norteamericanos eran "hombres de familia". Hacia 1963, ni siquiera 1 de cada 10 vivía en una granja. Sin embargo el antiguo ideal aún tocaba la imaginación nativa, de modo que incluso aquellos americanos que comprendían la realidad y las fábulas se aferraban a la imagen pastoral. Esto parece retratarlo bien la pintura de Charles Sheeler "American Landscape", de 1930, realizada poco después de la visita de Mendelsohn.

Con este lienzo se cierra el círculo abierto 100 años antes con el otro lienzo por parte de los industriales románticos. En Sheeler, "el silencio es elocuente", el pintor ha pastoralizado la crudeza, dureza y suciedad del asentamiento industrial. Los ritmos curvilíneos del tren de 1844 se vuelven en 1930 estáticos, agudos, casi surrealistas, despojados de cualquier realismo. La superposición artificial de orden, regularidad y paz sobre el caos actual, el caos aclamado por Mendelsohn en sus visiones piranesianas, lleva a retratar la "mezcla anómala de ilusión y realidad en la conciencia americana."

El extremo opuesto de esa mezcla era precisamente lo que cautivó a Mendelsohn, y aún más profundamente, a Rem Koolhaas, otro constructor de mitos, en concreto la piranesiana cultura de la congestión de la metrópolis.

El lienzo de Sheeler es análogo al post-mórtem que Koolhaas identifica en su descripción de la feria de Nueva York de 1939. Sheeler pone de manifiesto el final de una sensibilidad, la del sublime tecnológico, y Koolhaas el final de la congestión urbana.

El objeto real de intoxicación, la máquina, metrópolis, ha perdido su poder narcótico, se ha domesticado en su jaula de oro, Nueva York, y se ha visto reducido, en una de las salas de la feria, a una maqueta de cartulina. La maqueta se exponía junto a la maqueta de Democracy, una ciudad ideal que para Koolhaas "parece haber olvidado todas las doctrinas e incluso parece haber comenzado a creer esas conversiones retóricas al Movimiento Moderno que se interpretaron inmediatamente como diversiones tácticas." En realidad esa ciudad no era un modelo importado desde Europa, sino una más de las ambigüedades del propio mito en su lugar de origen.

Sin embargo la visión pastoral de la ciudad-máquina, de la suburbia como nueva sensibilidad, no es menos intoxicante de noche, algo que ni Mendelsohn ni Koolhaas supieron leer pese a su agudeza. Ambos sucumbieron al grotesco nocturno de la gran ciudad caótica, pero el americano Wright sucumbió a las luces brillantes de una Usonia nocturna y desconocida para los constructores de mitos europeos:

"Élévese suavemente al caer la noche a lo alto de un edificio de oficinas del centro, y podrá ver cómo en la imagen del hombre material, a la vez su gloria y su amenaza, existe lo que llamamos una ciudad.

Allá abajo, crecido en la noche, está el monstruo Leviatán, extendiéndose acre sobre acre en la



distancia lejana. Muy por encima cuelga el féretro estancado de su aliento fétido, enrojecido por la luz de su mirada de ojos parpadeando sin límite por todas partes. Diez mil acres de tejido celular, capa sobre capa, la carne de la ciudad, se desparrama embebida en una red intrincada de venas y arterias, radiando en la penumbra, y allí con un rugido persistente que se deja escapar, pulsa y circula como la sangre de vuestras venas, el latido incesante de la actividad a cuyas necesidades todo esto se conforma."

Wright, al mismo tiempo, había condenado la feria colombina de Chicago, un festival de luz escenificado por el inventor Tesla, contrafigura y rival de Edison. Los sueños de Tesla, de origen checo, iban desde el establecimiento de una super-estación eléctrica en las cataratas del Niágara, cuando aún no se había puesto en uso la corriente alterna, hasta la propuesta de una guerra eléctrica global en la estratosfera que implicaría a toda la población mundial en una carrera por el control del espacio, es decir, una anticipación del presente espectacular. La Ciudad de la Luz de la exposición de 1939, una escenografía en maqueta de la ciudad descrita por Wright, fue patrocinada por Con-Edison, el primero en electrificar una gran ciudad. Edison había iluminado tanto el Leviatán writiano real como su doble la maqueta la Ciudad de la Luz. Al margen permanece Tesla, el europeo, con su fantasía pura colombina de Chicago.

Tomados en retrospectiva los manifiestos manejados, el de Mendelsohn y el de Koolhaas, cabe señalar el valor visionario y anticipatorio de Amerika, que anticipa la lectura de Koolhaas al completo, y la falsedad del subtítulo de *Delirious New York*, un manifiesto retroactivo, en tanto que anticipa involuntariamente el actual *Leviatán* global más de lo que mantiene viva la vieja tradición de la congestión.

Fernando Quesada es arquitecto, profesor en la Escuela de Arquitectura de Alcalá de Henares y co - director de "Monografías", Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Nota bibliográfica:

L'Eve Future, de VILLIERS DE L'ISLE ADAMS
Surrealismo, de WALTER BENJAMÍN
The Mass Ornament, de SIGFRIED KRACAUER
Amerika y Letters from an Architect, de ERICH MENDELSON
Arquitectura y Utopía, de MANFREDO TAFURI
The Machine in the Garden, de LEO MARX
1800-1900 Network Discourse, de FREDERICK KITTLER
Jeering Dreams, editado por JOHN ANZALONE
Aesthetics of Artifice, de MARIE LATHERS
Thomas Alva Edison: an American Myth, de WYN WACHROST
Working at Inventing: Thomas Alva Edison and the Menlo Park Experience, editado por WILLIAM PRETZER
Autobiografía y The Art and Craft of the Machine, de FRANK LLOYD WRIGHT
Delirious New York, de REM KOOLHAAS.

Wright succumbed to the bright lights of Usonia, nocturnal and unknown to the builders of European myths:

"Go smoothly up in the twilight to the top of an office building in the centre, and you will be able to see how in the image of material man, at the same time its glory and its threat, exists what we call a city.

Down there, grown in the night, is the Leviathan monster expanding in the far away distance acre upon acre. High above hangs the stagnant coffin of its breath, reddened by the light of its myriad eyes blinking everywhere without limit. Ten thousand acres of cellular tissue layer upon layer, flesh of the city, spreading imbued in an intricate net of veins and arteries, radiating in the semidarkness. There with a persistent roar that lets itself escape, pulsates and circulates like blood in our veins, the incessant beat of the activity to the needs of which everything conforms."

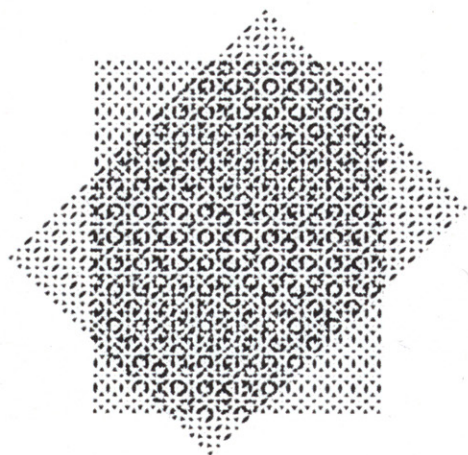
Wright, at the same time, had condemned the Chicago Fair, a festival of light staged by the inventor Tesla, counter figure and rival of Edison.

Tesla's dreams, of Czech origin, went from the establishing of a electric super-station in the Niagara Falls when alternating current was not in use yet to the proposal of a electric global war in the stratosphere that would implicate the whole world population in a race to control space. That is, a spectacular anticipation of the present. The City of Light in the exhibition in 1939, a scenography of the city illustrated by Wright in model, was sponsored by Con-Edison, the first to electrify a big city. Edison had illuminated the real Wright's Leviathan as much as its double, the model of the City of Light. Tesla, the European, stays on the margin, with his pure Colombine fantasy of Chicago.

Viewing in retrospective the manifestos mentioned, Mendelsohn's and Koolhaas', it is important to point out the visionary and anticipatory value of Amerika, which totally anticipates Koolhaas' interpretation and the falseness of the subtitle *Delirious New York*, a retroactive manifesto. It also involuntarily anticipates the present global Leviathan more than keeping alive the old tradition of congestion.

01 concurso para la construcción de la ciudad del flamenco en jerez

Jerez de la Frontera, Cádiz. 2003.



02 · INTRODUCCIÓN

Como es sabido por la prensa diaria, se ha celebrado un importante concurso restringido en Jerez de la Frontera sobre la *Ciudad del flamenco*. El resultado es curiosamente parecido al del Palacio de Congresos de Córdoba de hace dos años: ambos se han acercado por el hecho de conceder el premio a un proyecto cuya mayor virtud parece consistir en proceder de arquitectos de renombre internacional, pero en el que se aprecian mucho menos las cualidades propiamente formales y arquitectónicas. Quienes han ganado son Herzog y De Meuron, con un proyecto cuando menos extraño, desestimando todos los otros, bastante atractivos, realizados por Cruz y Ortiz, Navarro Baldeweg, SANAA, Siza y Hernández León y Vázquez Consuegra.

Pues cualquiera de los otros hubiera tenido más sentido. Y si se quería algo original, bastaba con premiar el de SANAA (Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa), una suerte de gran plaza cubierta de poderoso atractivo, quizá algo indefinida, pero con una promesa de futuro suficientemente intensa. La especie de gran hangar, o de modernas atarazanas, presentadas por Cruz y Ortiz, es una propuesta de un orden completamente diferente, y capaz de ofrecer una alternativa de muy alto nivel. La propuesta de Juan Navarro, tan personal como elaborada y afortunada, apuesta muy certeramente por resolver problemas formales capaces de contribuir

muy adecuadamente al entorno. El de Siza y Hernández León es, en sus intenciones y conceptos, semejante al anterior, aunque su solución concreta sea muy distinta y en la que manera propia del maestro portugués, llena de sutilezas, brilla tan intensamente como es habitual. La más barroca propuesta de Vázquez Consuegra tiene el atractivo de su ordenación en estratos, con el museo superpuesto al auditorio, y una elaborada volumetría.

Es enormemente sorprendente, por el contrario, la propuesta de Herzog y de Meuron, cuyas últimas actuaciones en España –al menos las tan decepcionantes de Barcelona en el Forum y del proyecto para el edificio del Caixa Forum en Madrid– parecen indicar una cierta decadencia o cansancio de la obra de este equipo. El proyecto de Jerez se agota en consideraciones plástico-conceptuales, llevadas a los bordes de un engañoso vacío, pues lo que simula espacio libre es la cubierta de una sala subterránea. Exteriormente, la exagerada afición a las texturas sofisticadas de los arquitectos suizos no compensa lo exiguo de su solución. Mala suerte para una ciudad tan bella como Jerez de la Frontera. Aunque, desde luego, los lectores tienen ahora el material a su disposición y, por lo tanto, la posibilidad de formarse su opinión propia. A.C.

03 herzog y de meuron

PRIMER PREMIO

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Chritine Binswager, Jaques Herzog, Yuko Himeno, Jean Frédéric Lusher, Pierre de Meuron, Margherita Salmeron, Christof Weber

04 · MEMORIA

El concurso se convoca con idea de incorporar a la oferta cultural de esta institución un mirador privilegiado, desde el que dominar el panorama espectacular de la ciudad.

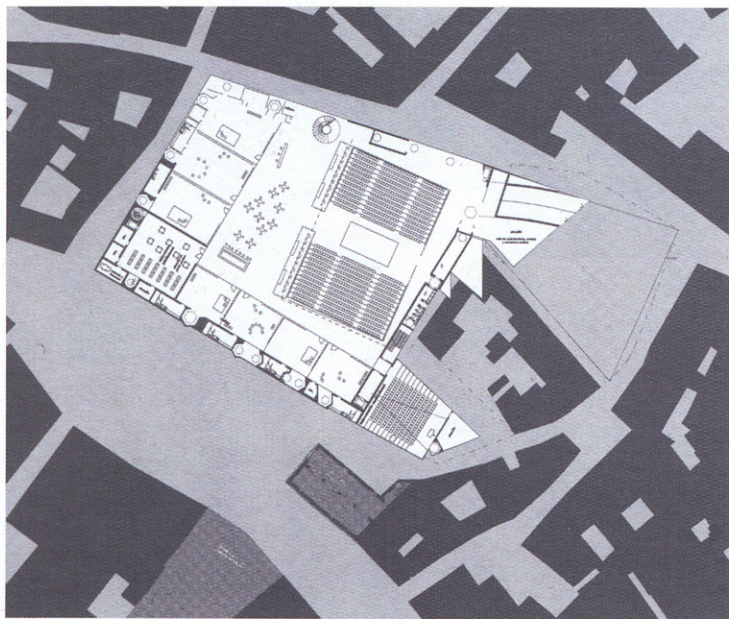
La idea de intensificar lo existente, tratando de no añadir nada, no alterar la imagen exterior del edificio, nos ha llevado a pensar el cielo como techo para el círculo. Un pavimento especular sobre el que introducimos pinturas semejantes a las proyectadas por palacios para las bóvedas del interior, de manera que se superpone y mezclan el reflejo del cielo cambiante sobre la ciudad con la riqueza de la decoración que caracteriza al edificio.

Un suelo que proporciona la horizontalidad necesaria, unificando el espacio y dotándole del carácter público que se le pide, que oculta maquinaria, instalaciones y elementos añadidos durante los años de uso

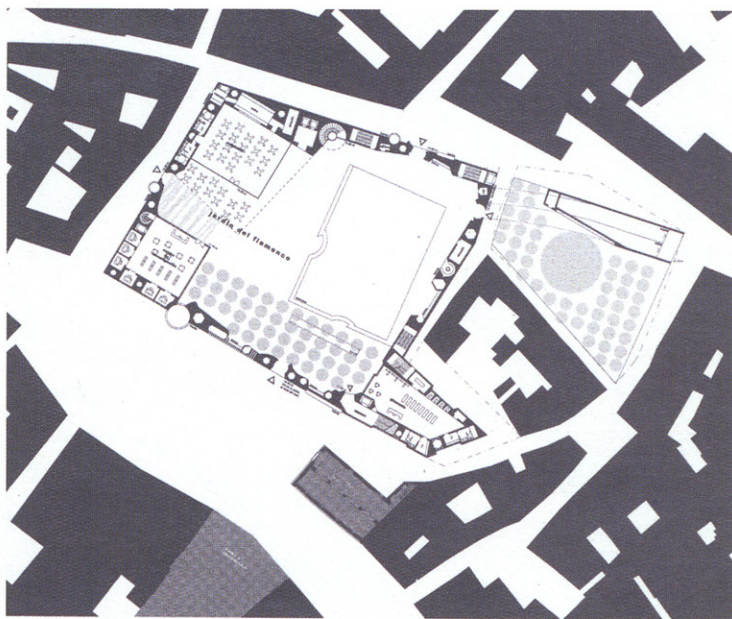
Un pavimento como una alfombra, que señala la ocupación posible del espacio de la cubierta, que se retirará sin dejar marcas sobre las fábricas originales del edificio, cuando la rehabilitación integral que el círculo necesita sea posible.

De esta manera buscamos incorporar la cubierta al conjunto de salones que apilados verticalmente forman el edificio, enriqueciendo la experiencia sensorial del recorrido; y nos parece que al evitar la intervención vertical potenciamos su carácter más propio: solo el suelo como referencia y el cielo enorme sobre Madrid

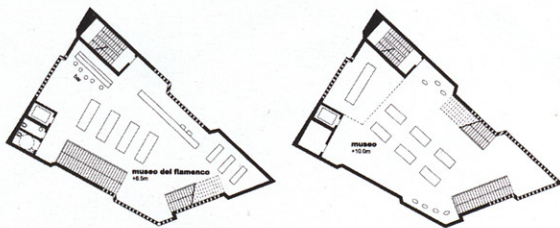




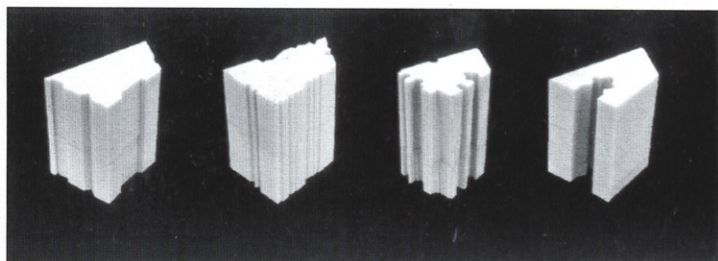
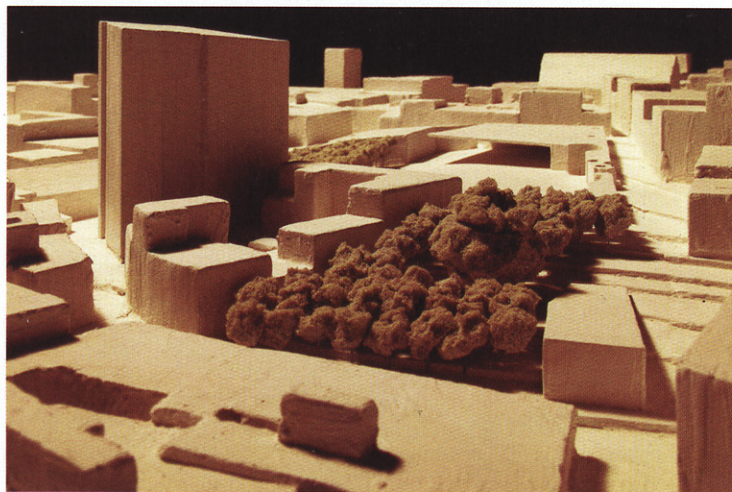
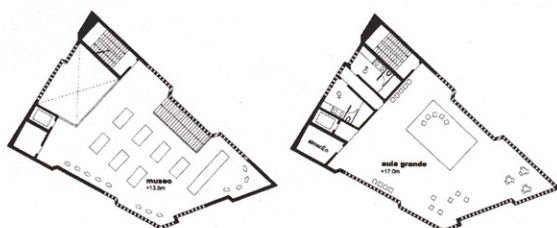
05 · PLANTA SÓTANO



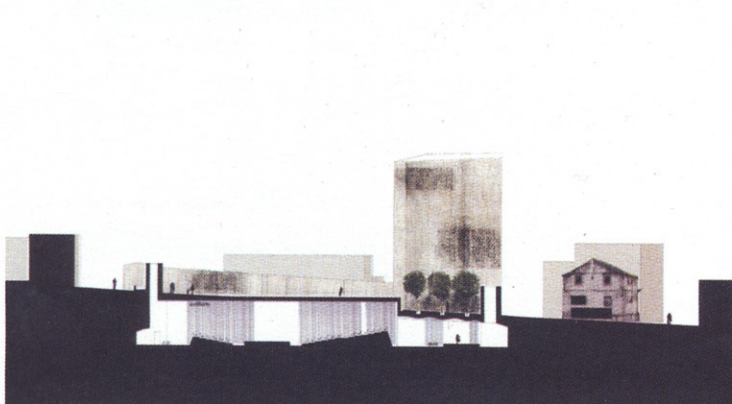
06 · PLANTA ACCESO



07 · PLANTAS TORREÓN



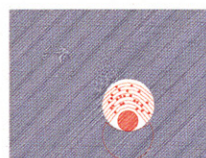
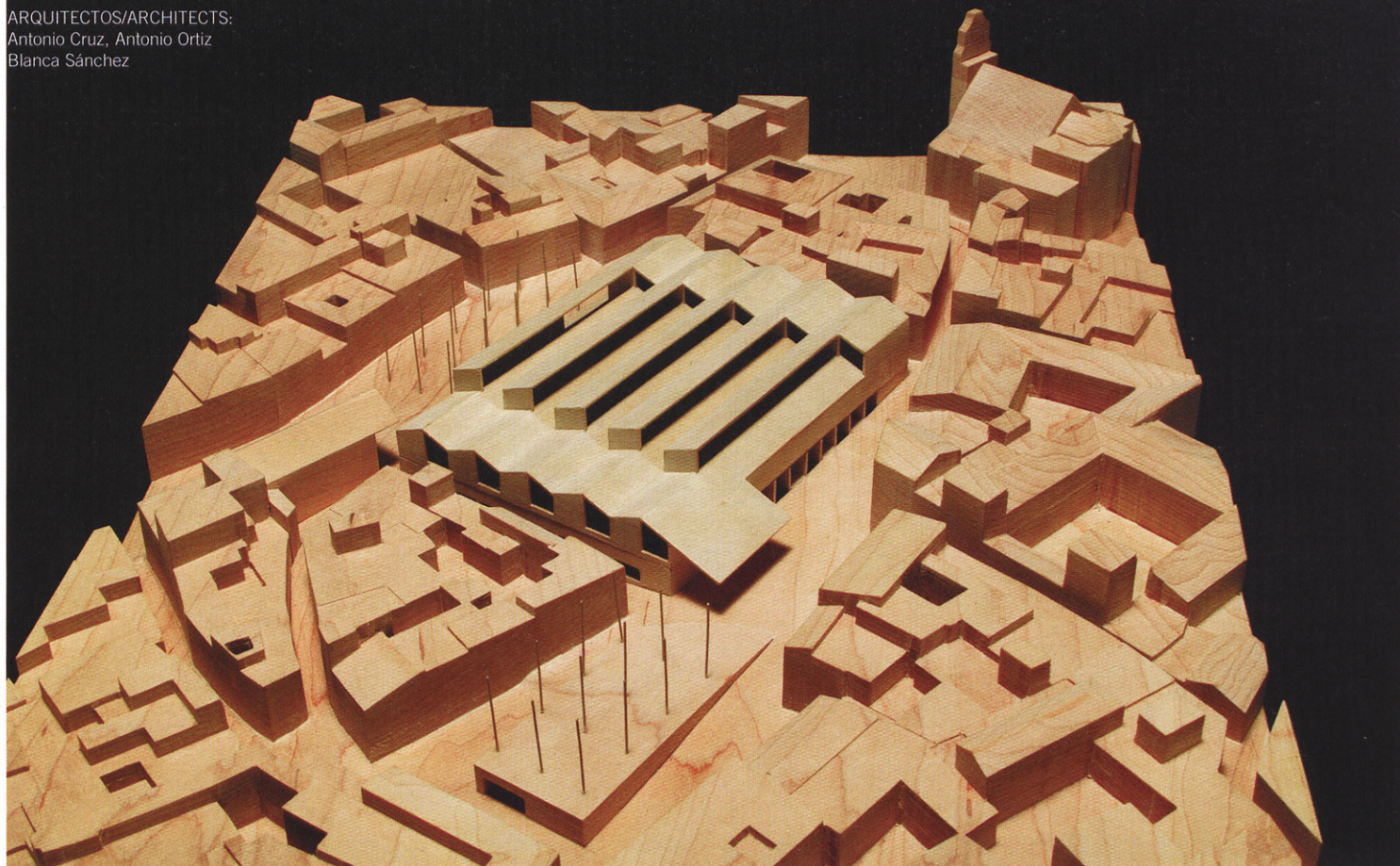
95



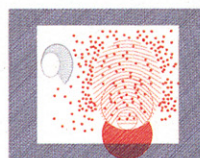
08 · SECCIÓN LONGITUDINAL



ARQUITECTOS/ARCHITECTS:
Antonio Cruz, Antonio Ortiz
Blanca Sánchez



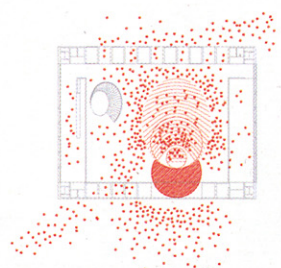
300 espectadores



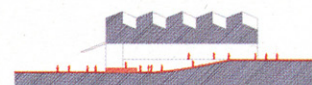
1000 espectadores



725 espectadores



> 1000 espectadores



Se propone mejorar la conexión de la zona del concurso hacia el Norte y el Este, no edificando en el solar más reducido. Como consecuencia, todo el programa se concentra en un gran edificio de planta rectangular, una planta geométricamente rotunda que contrasta con el pintoresquismo del entorno, mejora la condición de las calles laterales y genera hacia el Norte y el Este un amplio espacio abierto que cumple parecidas misiones de permeabilidad y acceso que la Plaza de Belén desempeña al sur del edificio.

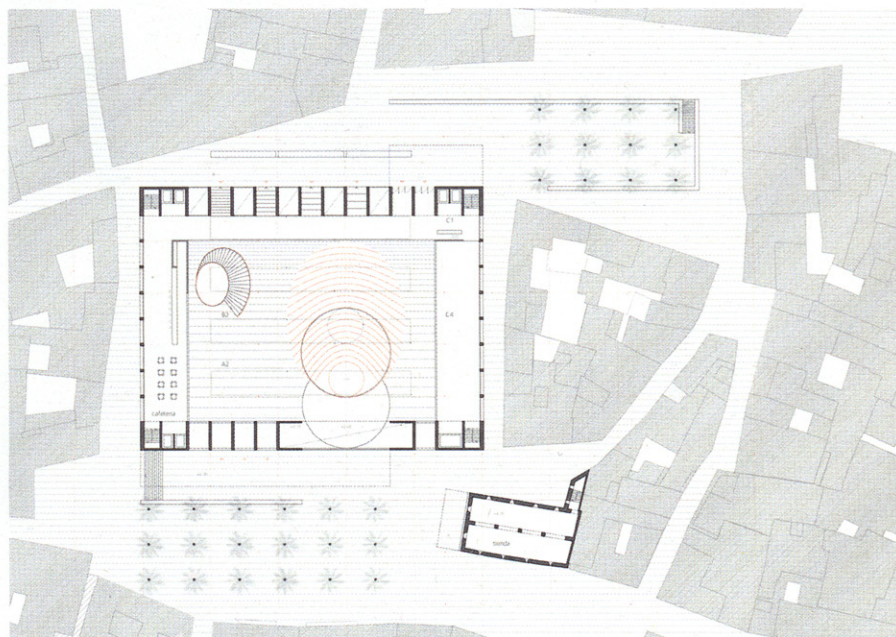
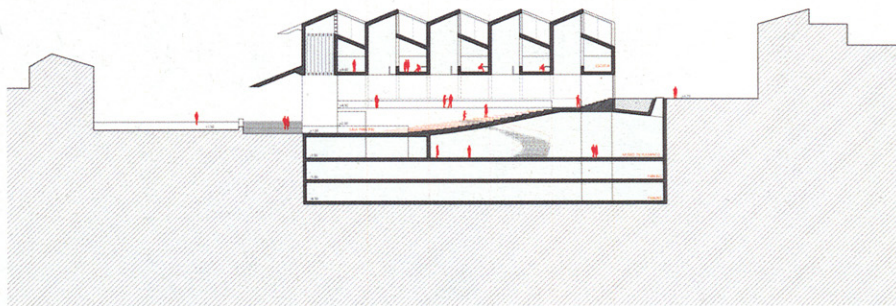
De la voluntad de conectar Norte y Sur se deduce incluso la sección del edificio, un plano inclinado que enlaza ambas plazas -la existente y la de nueva creación- simbolizando el carácter transitable del edificio y su dimensión pública en un entorno de marcado carácter residencial.

Este espacio que reúne el auditorio y el acceso al museo -dos huellas, dos marcas talladas sobre el plano- podría funcionar en ciertas ocasiones como una gran plaza cubierta.

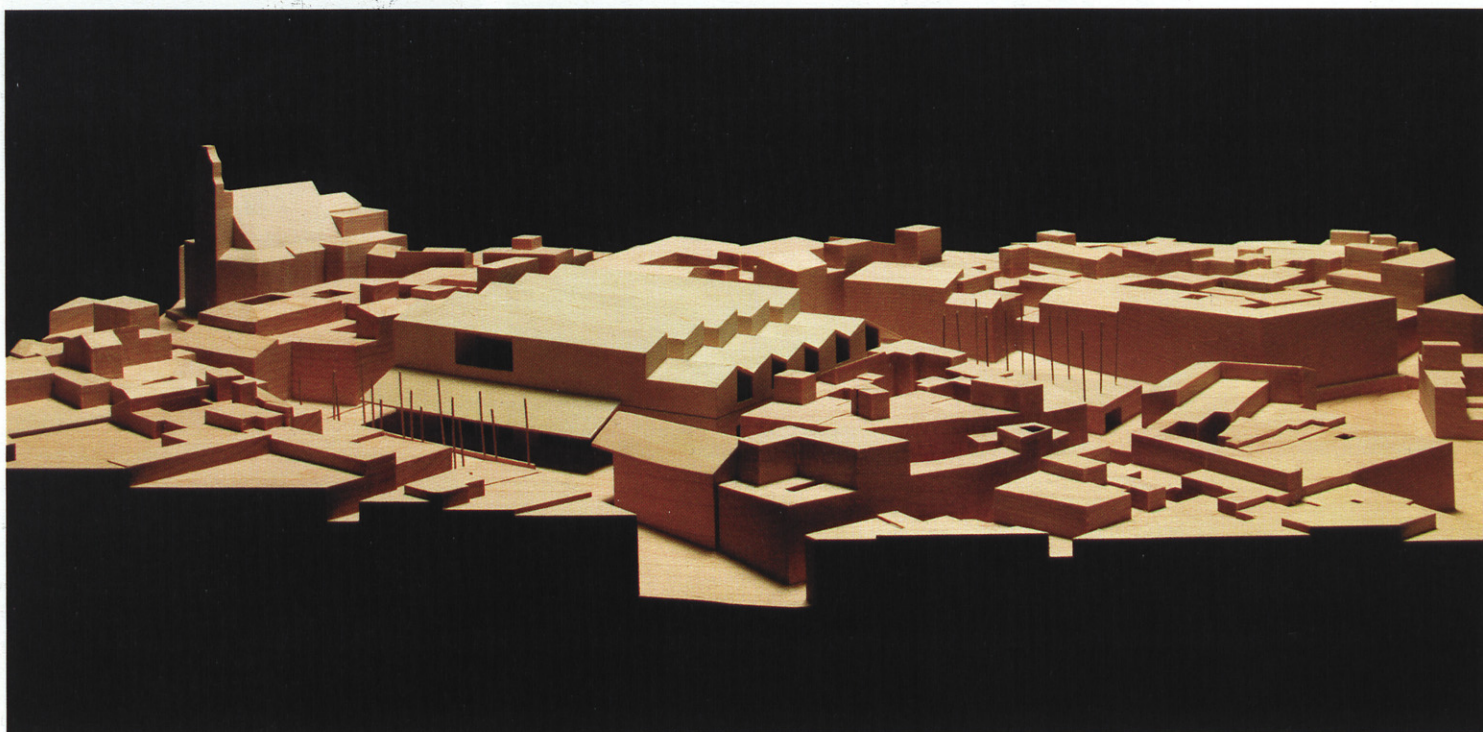
El diseño del auditorio permite audiencias diversas según el tipo de acontecimiento. Puertas correderas, techos verticales y cortinajes -asegurando su resultado acústico- permiten subdividir el espacio según la intimidad. La mezcla de usos se lleva al extremo al juxtaponer lateralmente al espacio central, la cafetería y el gimnasio, asegurando espectáculo y actividad permanentes.

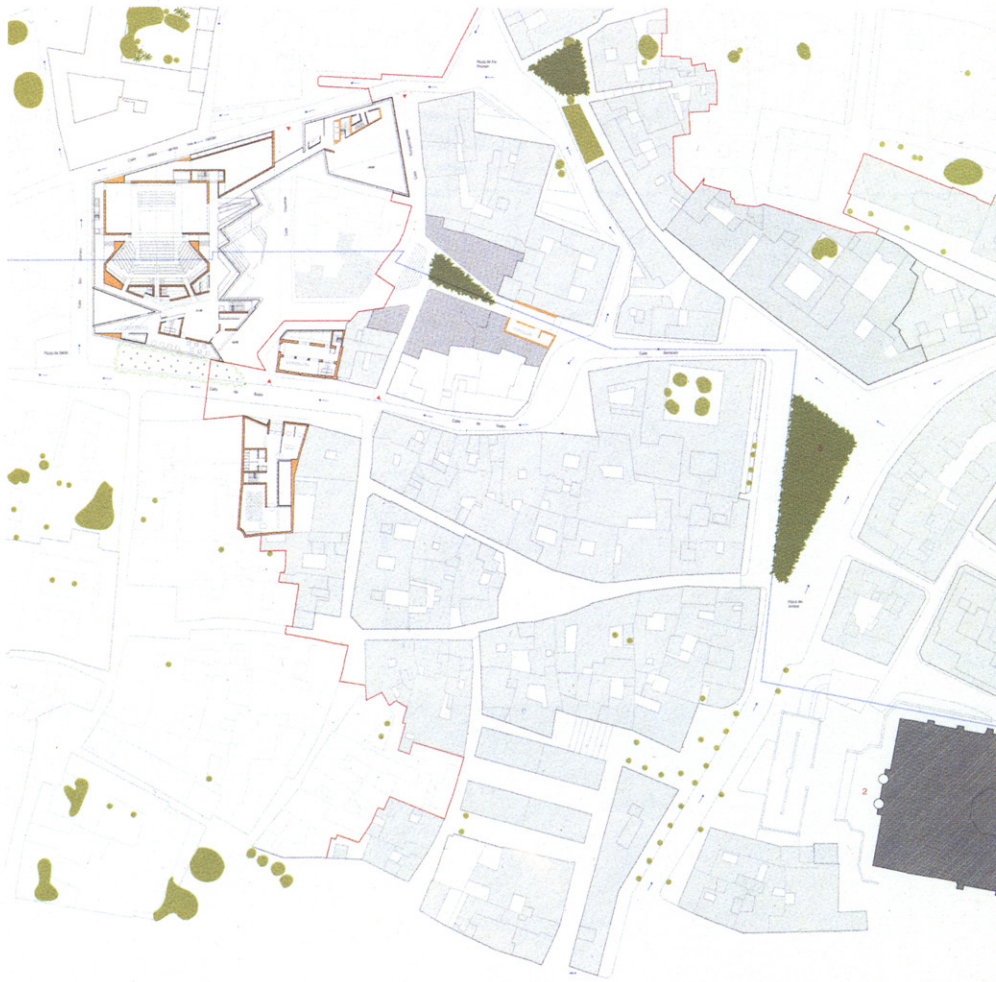
Sobre el gran espacio central se dispone una estructura conjunta capaz que incluye la escuela de flamenco y el centro de documentación, amén de cubrir las grandes luces estructurales sobre el mismo.

La continuidad entre fachadas y cubierta lleva a pensar ambos elementos ejecutados con un único material, la piedra arenisca con la que están construidas las iglesias próximas.

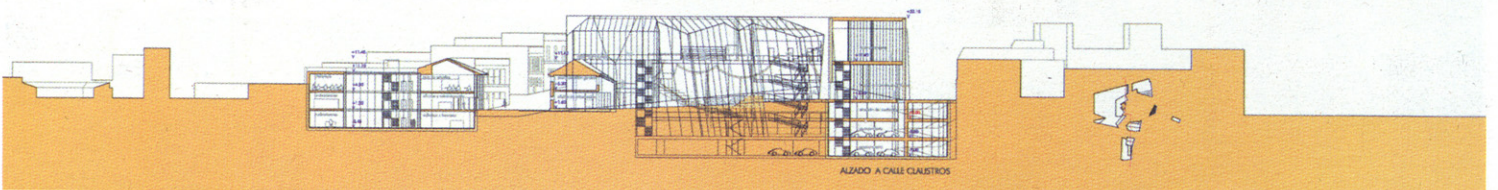
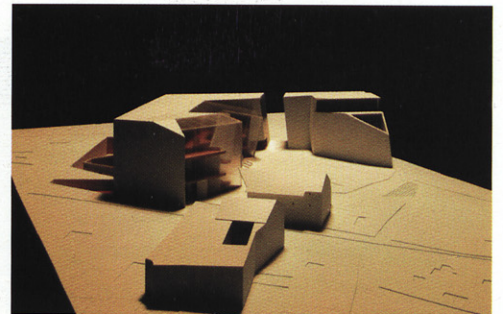
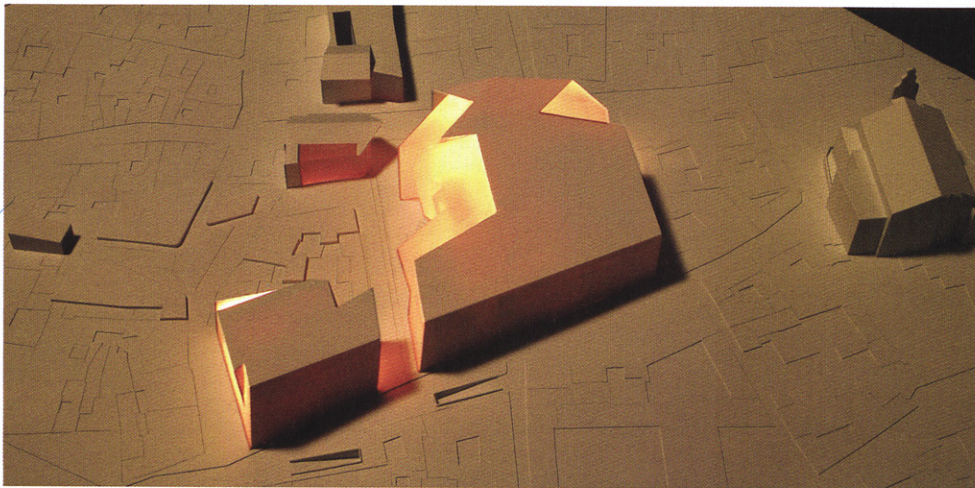


12 · PLANTA GENERAL Y ARRIBA, SECCION.

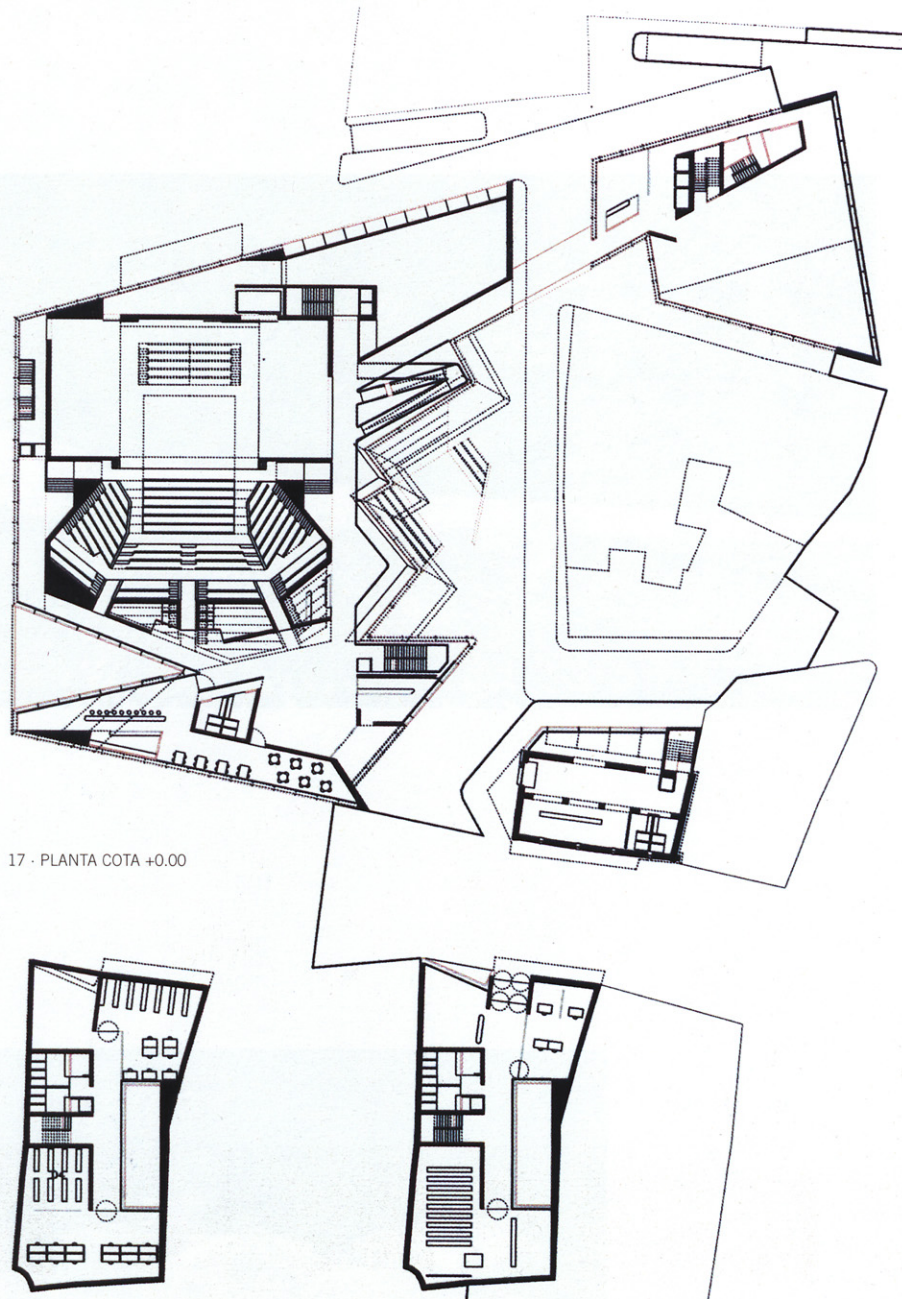




14 · PLANTAS GENERAL



15 · SECCIÓN LONGITUDINAL



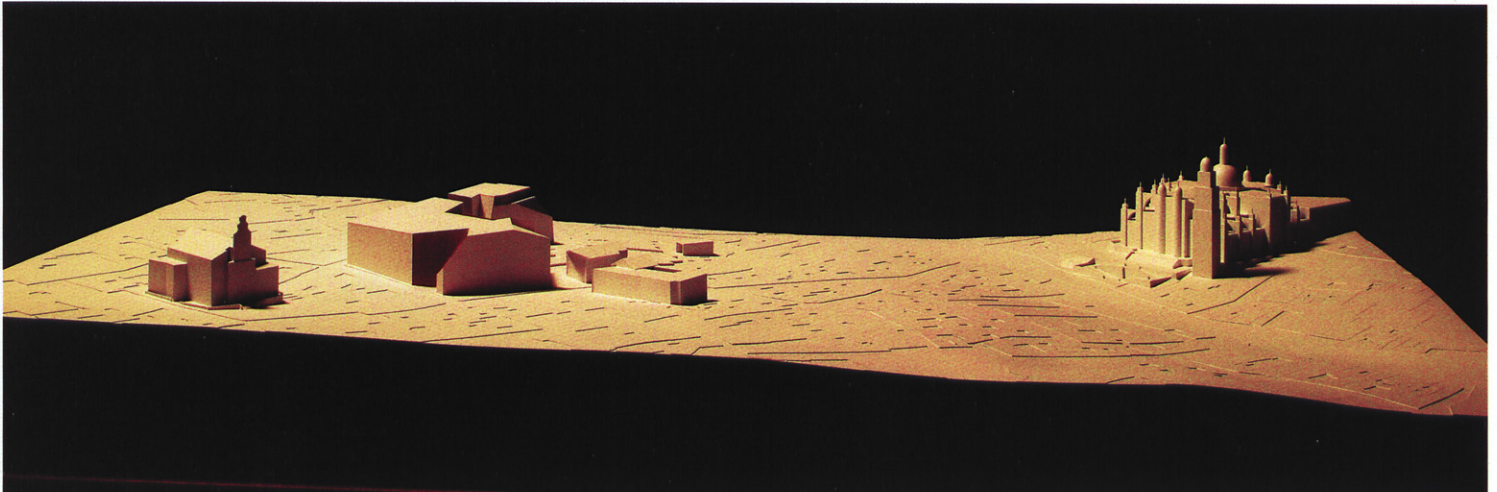
17 · PLANTA COTA +0.00

18 · PLANTA COTA -2.45

19 · PLANTA COTA +1.70

Como en una danza, las piezas que conforman el conjunto dialogan entre sí, interactúan, se influyen mutuamente y las líneas de su geometría parecen regirse con un sentido rítmico. el nuevo fragmento de urbano define un corazón en el tejido construido y un horizonte envolvente, un alma en el centro histórico y un paisaje.

Los edificios se envuelven con una piel de vidrio blanco y mate (como es blanco y mate todo Jerez) con carpintería oculta, y concentran las aperturas y transparencias en planos completos, geométricamente bien definidos y dispuestos principalmente en las caras que conforman las concavidades de los prismas. Las superficies tersas y mudas entran en relación contextual con los grandes muros que encierran las bodegas y refuerzan en la impresión de la ciudad introvertida, desierta y silenciosa. La intervención crea un escenario urbano con elementos concebidos de manera unitaria y forman entre ellos una figura completa, que destaca simultáneamente sobre un horizonte orgánico íntimo y un horizonte urbano lejano, reflejo de aquellos atributos simbólicos tan a menudo evocados por el arte que esta arquitectura y este fragmento de ciudad desean acoger.

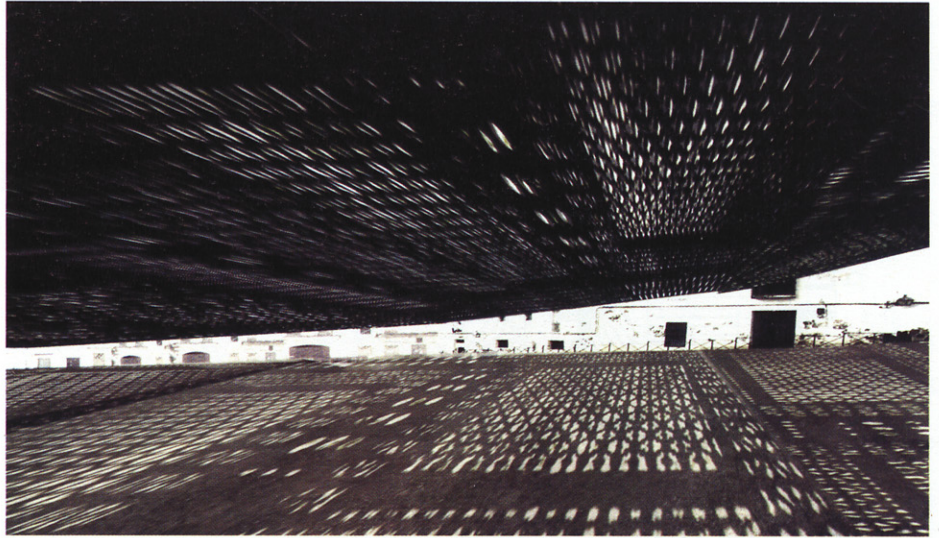


ARQUITECTOS/ARCHITECTS:
Kazuyo Sejima
Ryue Nishizawa

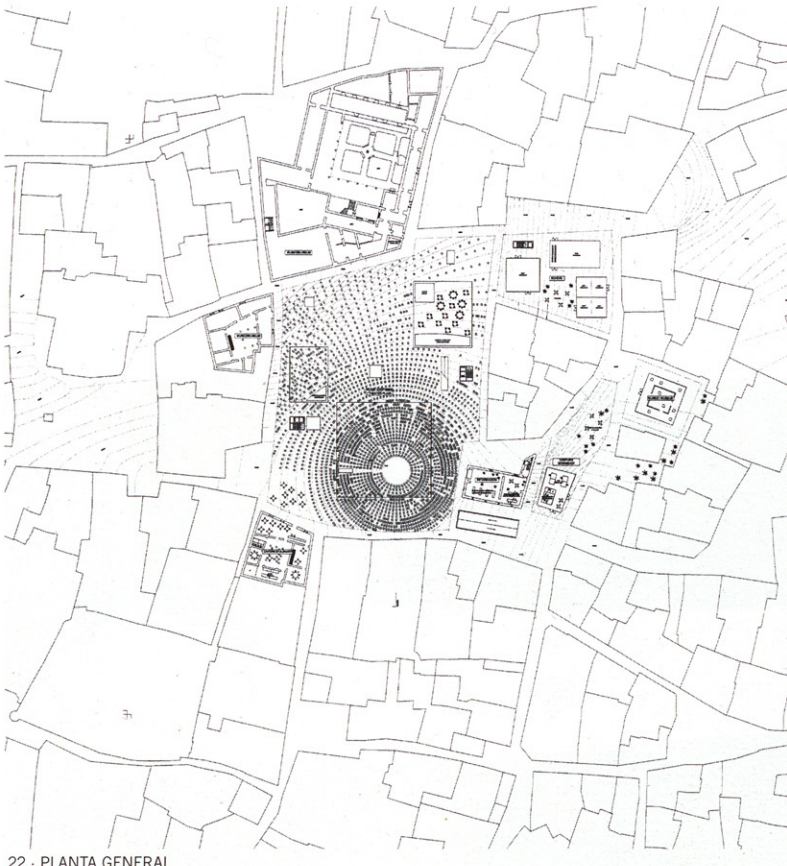
21 · MEMORIA

Una cubierta semitransparente y una pavimentación homogénea caracterizan este espacio. EL suelo continuo conecta las diferentes alturas de la plaza, permitiendo el movimiento libre. La cubierta actúa como una membrana climática que permite el uso de la plaza durante más tiempo, creando un espacio en sombra en el periodo más caluroso del año y reteniendo calor tras la puesta del sol en invierno. La edificación existente se integra en la propuesta, generando actividad tanto interna como en su entorno inmediato. Se propone ubicar estratégicamente distintos usos por la ciudad con el fin de promover el movimiento, considerando no sólo horas diurnas sino también las amplias posibilidades de actividad nocturna.

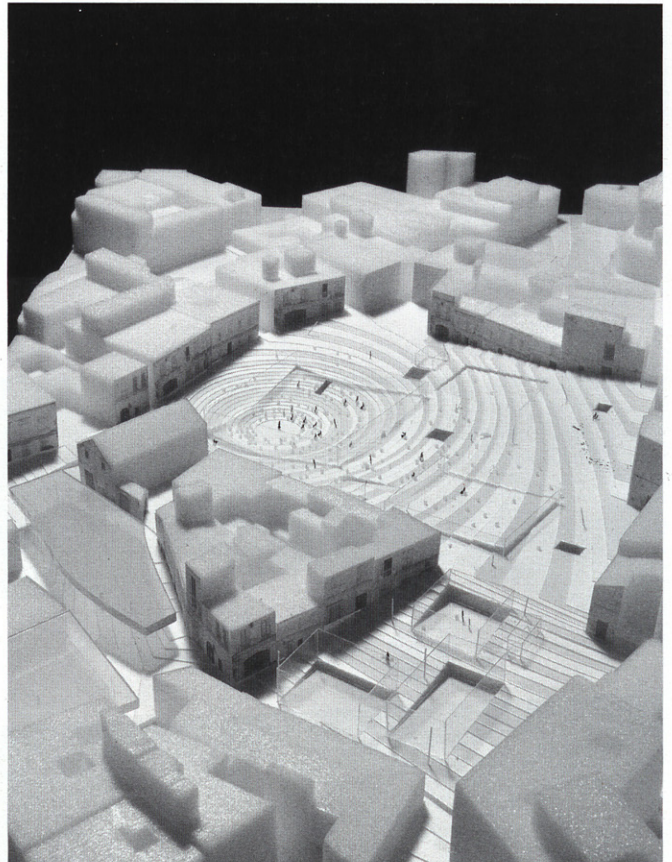
El corazón de la Ciudad del Flamenco se crea en la Plaza de Belén. El Auditorio y la Escuela ocupan el solar dejando las funciones auxiliares alrededor. En el Auditorio las particiones temporales pueden ser ubicadas en áreas concretas para conformar un fondo de escenario; en actuaciones especiales, las particiones se elevan y crean un espacio con las condiciones acústicas necesarias. cuando no hay eventos de carácter especial, las particiones se alojan en el sótano, en un espacio protegido. La cubierta está perforada para crear momentos de luminosidad intensa y marcar escenarios o puntos de encuentro

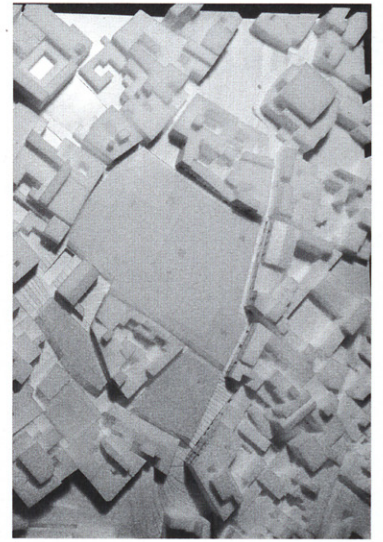
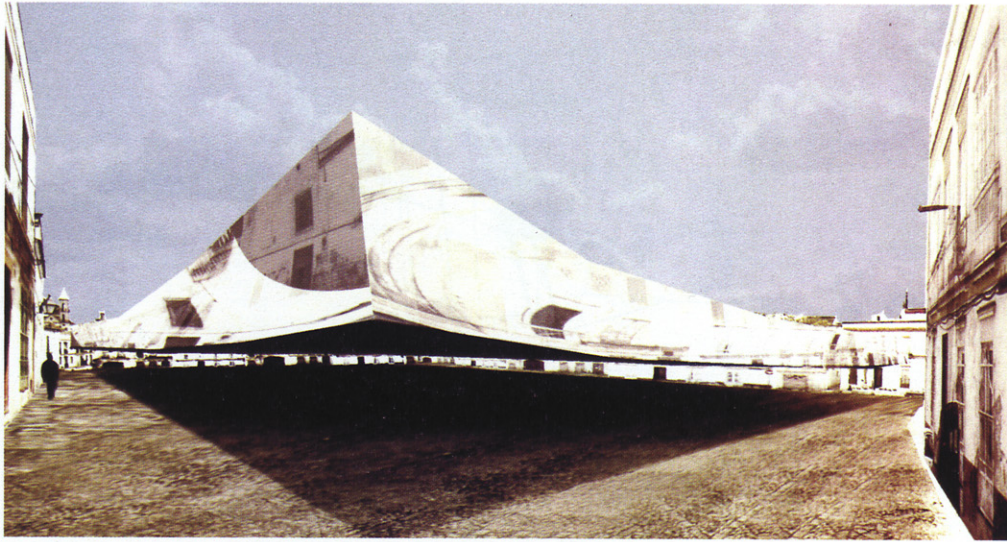


100

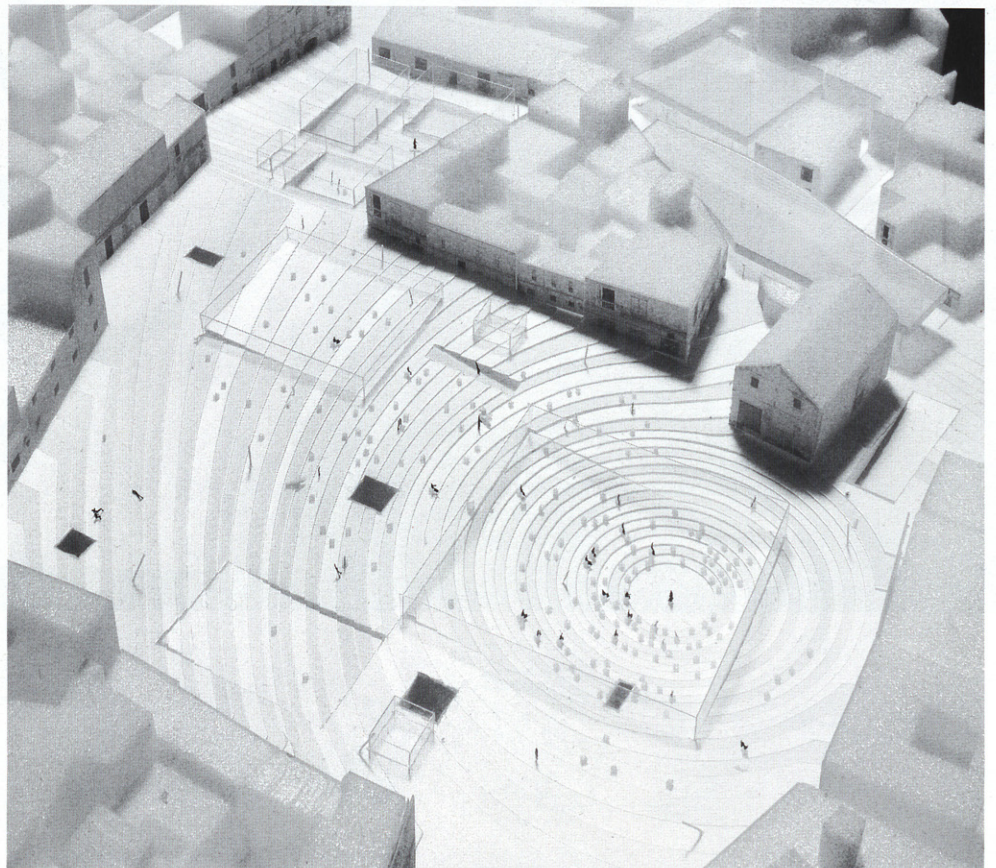
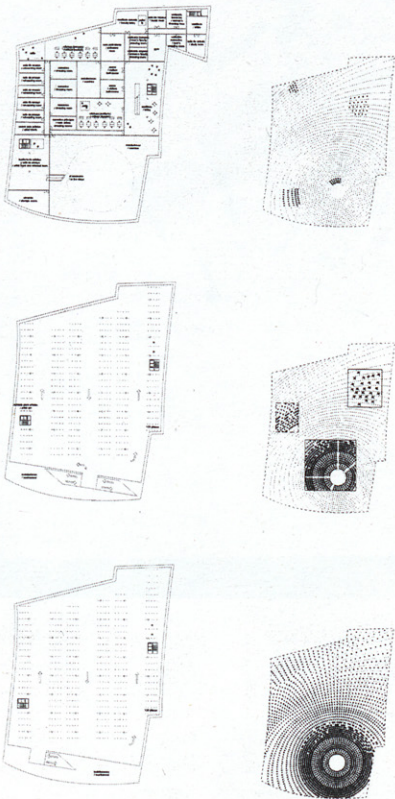


22 · PLANTA GENERAL





101

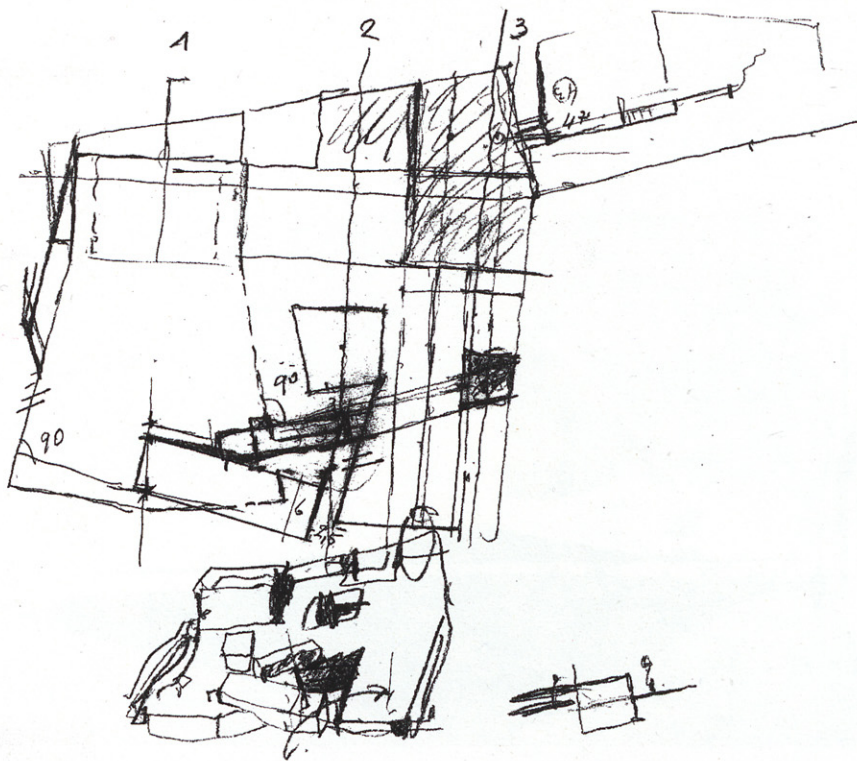


23 · PLANTAS SÓTANO Y DISTINTAS DISPOSICIONES DE LA PLAZA

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Alvaro Siza Vieira

Juan Miguel Hernández de León



25 · MEMORIA

La configuración del programa

La cualidad del Arte Flamenco, en casi todas sus múltiples manifestaciones, parece exigir una variedad espacial para su puesta en escena y su apreciación, que vá desde la proximidad del Tablao, a la intimidad del patio, pasando por esa posibilidad híbrida y multitudinaria del Auditorio. Por esto, se ha optado por complementar el Auditorio con las posibilidades de una Sala complementaria relacionada directamente con el patio principal y la cafetería-restaurante.

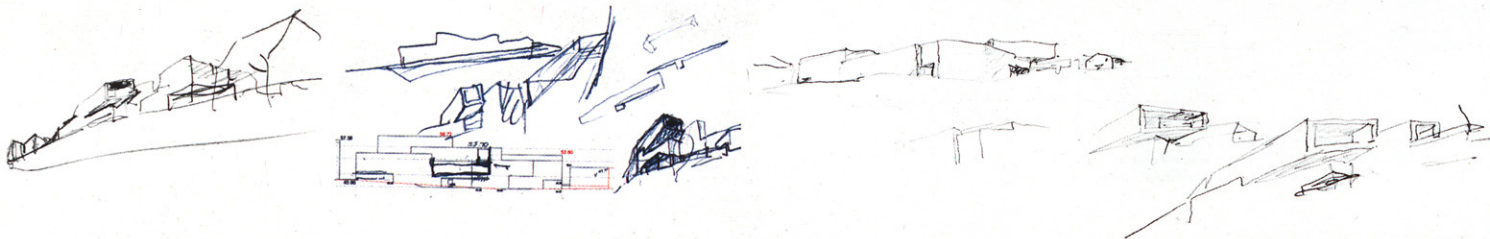
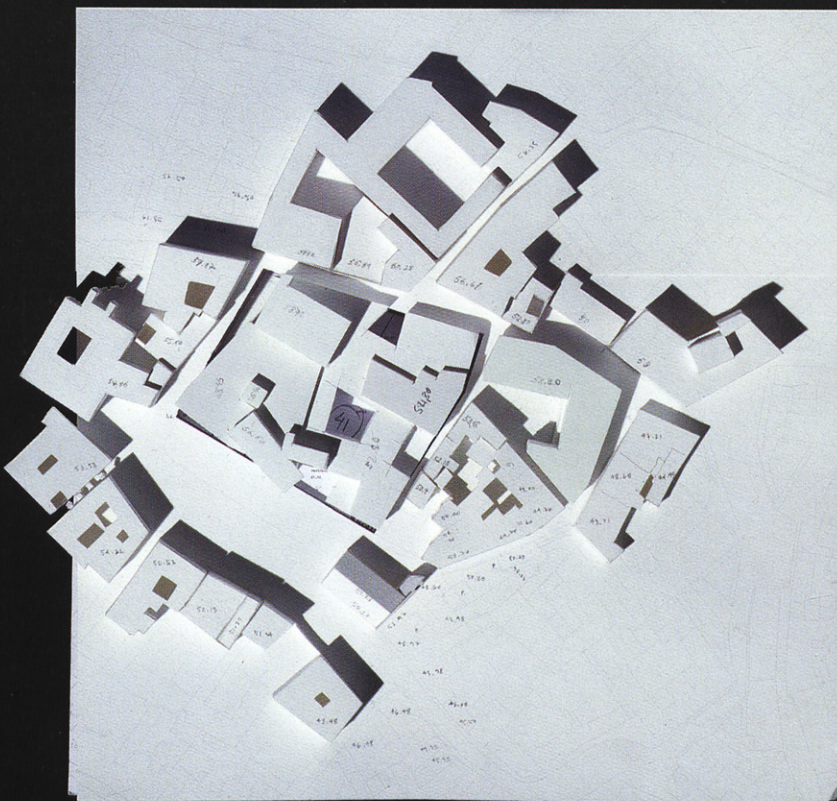
En el solar 1 se ubican el Auditorio Nacional de Flamenco, el Museo y el Centro de Investigación y Documentación (CIDAF), al entender que permite una mayor diversidad de escalas, mientras que en el solar 2 sólo admite la más reducida, y adecuada, de la Escuela Superior de Arte Flamenco.

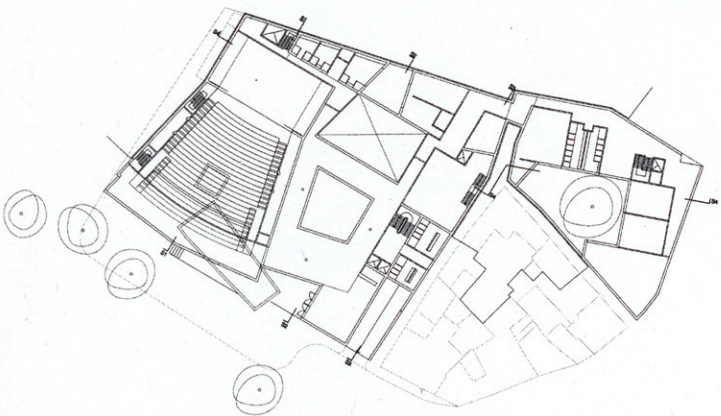
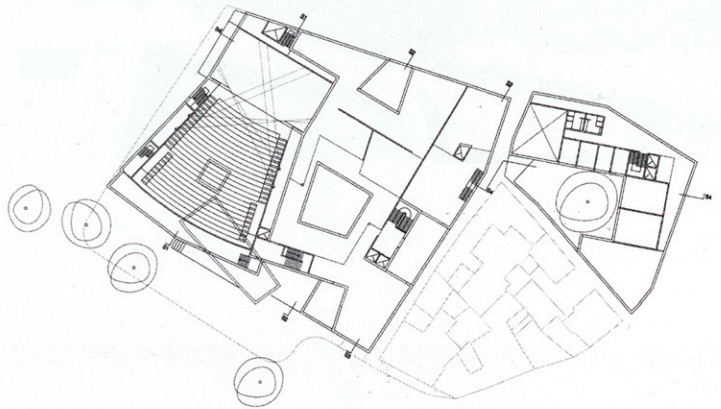
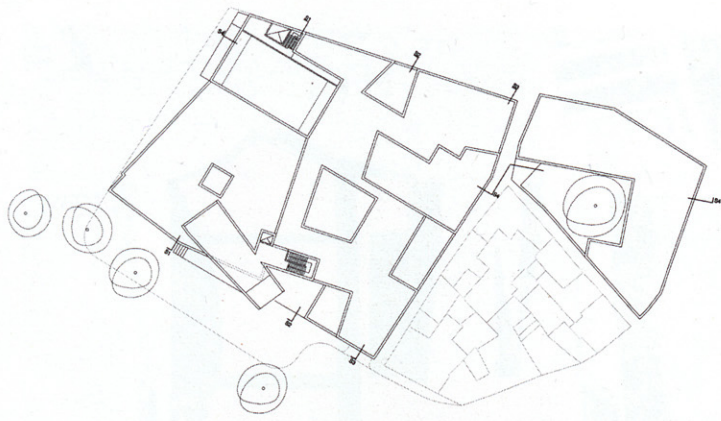
Así, la cota de la caja escénica (58.72) queda relacionada, y arropada, con el remate del Colegio El Salvador (58.70) y en el conjunto de las edificaciones de la calle Jesús de las Tres Caídas en su encuentro con la de Ponce de León y San Honorio (59.87 y 61.90).

Otro de los puntos importantes de la configuración volumétrica es el que determina la Nave del Aceite, (una construcción singular que con su cubierta a doble agua destaca en la homogeneidad de remates horizontales), referencia fundamental para el nuevo espacio público que se pretende delimitar.

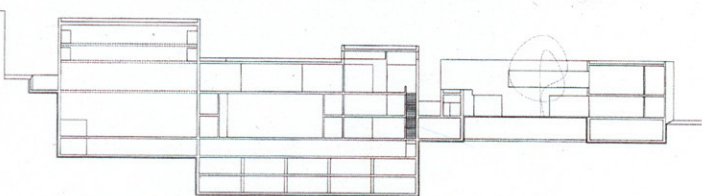
La cota 52.80 fija el remate del Museo, (con la excepción de la Sala Polivalente que se eleva para recoger la visual de las cubiertas de la Catedral), y tiene su continuidad en la cubierta de la Escuela Superior (52.80), y en el fondo existente con las alturas de referencia, (de la 52.80, hasta la 56.60).

Los dos edificios propuestos utilizan el patio y la terraza como invariantes tipológicas que resuelven las necesarias relaciones espaciales internas, así como se refieren a la arquitectura del centro histórico. La construcción, prevista desde el punto de vista estructural con pantallas y losas de hormigón armado, acepta los revestimientos tradicionales de revocos de cal, zócalos de piedra y acabados en madera, cerámica y piedra.

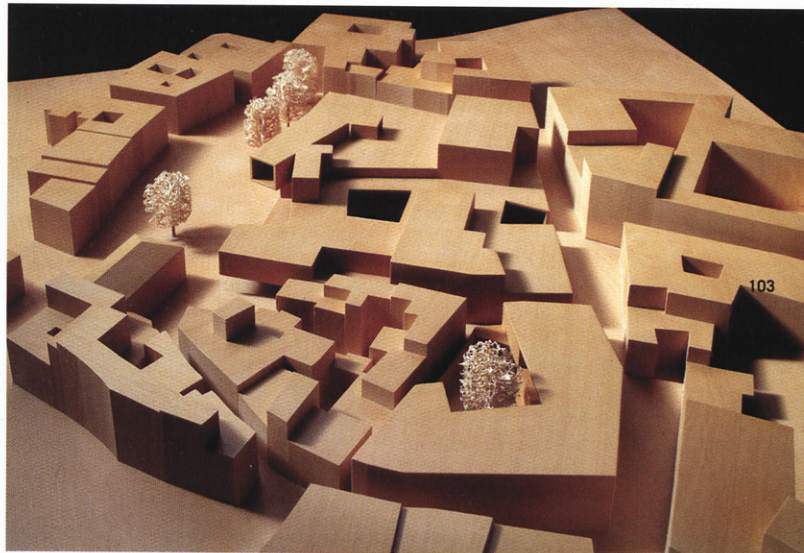
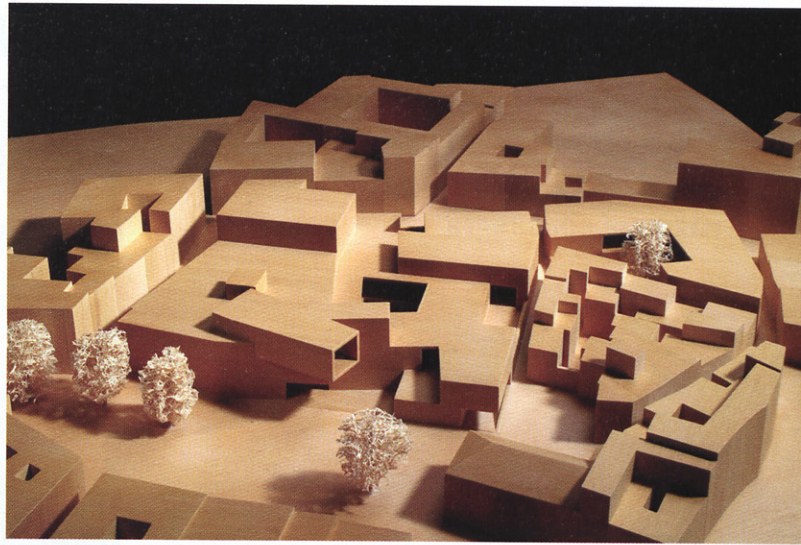




26 · PLANTAS



27 · SECCIÓN LONGITUDINAL



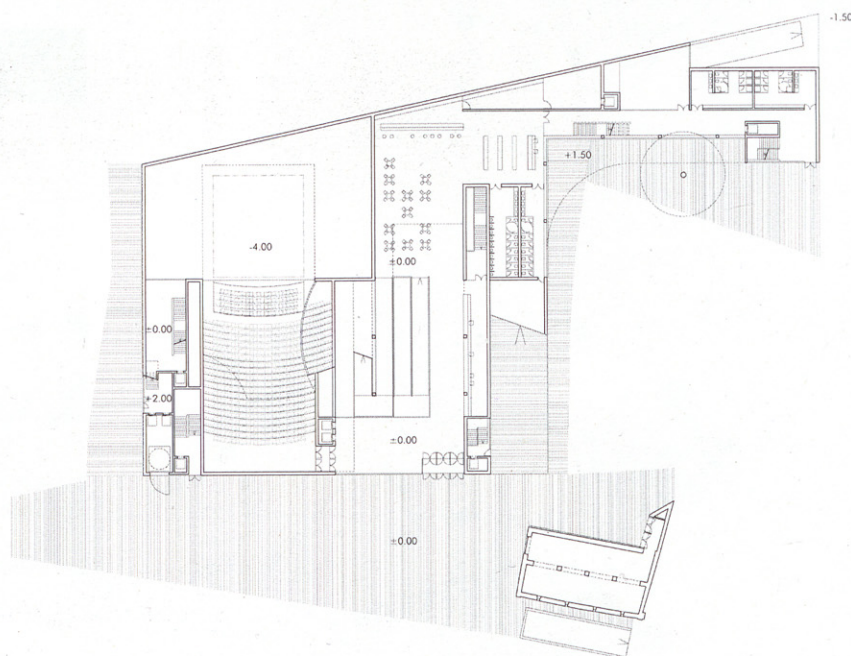
ARQUITECTOS/ARCHITECTS:
Guillermo Vázquez Consuegra

29 · MEMORIA

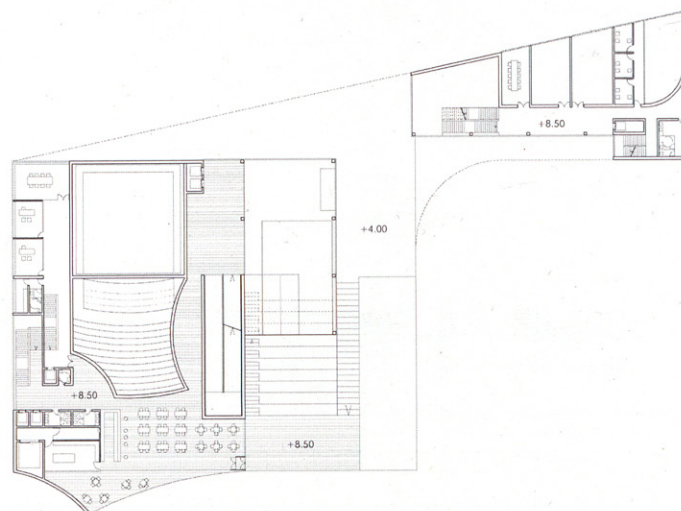
La propuesta emerge de dos volúmenes (Auditorio y escuela de Arte flamenco) separados por una calle en pendiente. Sobre ellos se apoya una plataforma continua que contendrá el Museo y el Centro de investigación y Documentación. Estos dos estratos, diversos y superpuestos, aluden a los dos universos que coexisten en el flamenco sin llegar a fundirse: el gitano y el payo.

El vestíbulo, un volumen de hierro de escala espectacular, permitirá vincular todos los niveles principales del edificio. Se trata de penetrar en el interior de la nueva arquitectura sacudidos por una gran conmoción. El vestíbulo descenderá hasta las cotas más bajas del Auditorio, revestido también de negro. Formas curvilíneas que provienen de la composición de la plataforma superior definirán un anfiteatro asimétrico. En la plataforma superior se instalan el Museo y el centro de Investigación y Documentación, de manera que puede entenderse como un espacio unitario. Planos curvos -que sugiere giros y movimientos- definen el perímetro exterior, permitiendo la proximidad de las arquitecturas existentes y acotando en su interior un espacio rojo y de sombras suspendidas. Para el Museo se proponen grandes salas subdivisibles, que se refieren a los tres grandes territorios del flamenco (toque, cante y baile), y una gran sala diáfana, abierta y luminosa, que mira sobre la plaza de Belén y la Catedral. La Escuela de Arte Flamenco se desarrolla en torno al espacio exterior presidido por un gran árbol.

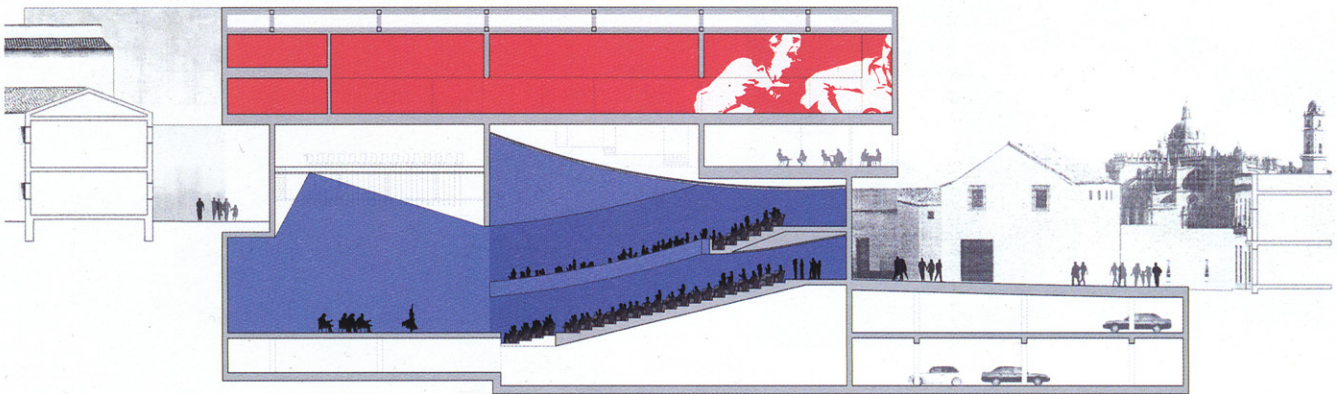
Los interiores se prolongan en el exterior a través de terrazas, restaurantes, auditorios al aire libre, etcétera; espacios ocasionales que pertenecen simultáneamente al edificio y a la ciudad. La fachada principal se abrirá a la plaza de Belén a través del gran vestíbulo metálico: impresas en los paneles que cubrirán paredes, rampas y techos aparecerán veladas las imágenes de los grandes protagonistas del flamenco, evocando la atmósfera de las peñas y tablaos flamencos.



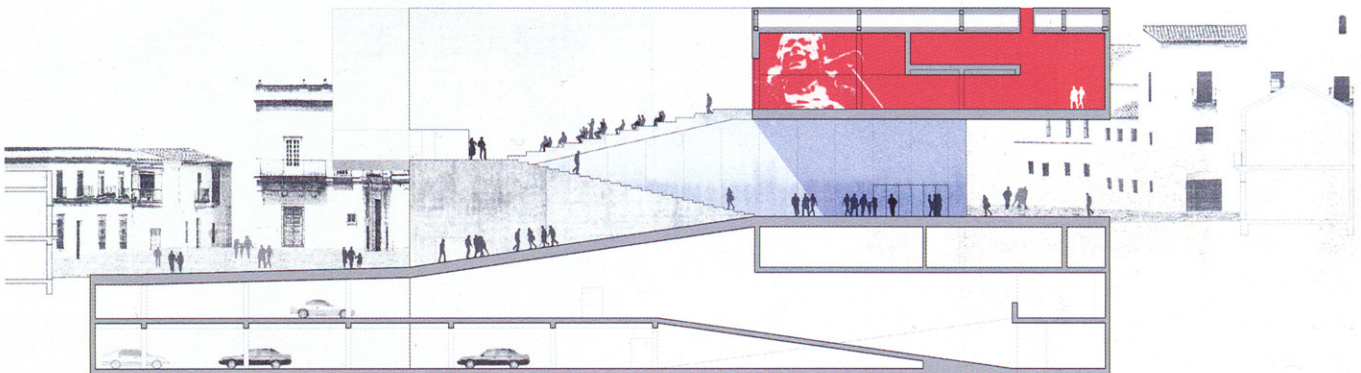
30 · NIVEL +0.00



31 · NIVEL -4.00



32 · SECCIÓN POR AUDITORIO



33 · SECCIÓN POR VESTÍBULO EXTERIOR

concurso para la cubrición de la terraza del círculo de bellas artes

Círculo de Bellas Artes, Madrid. Febrero 2003. PRIMER PREMIO.

gonzález vives y díaz

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Carolina Glez vives, Ana Díaz González.

Promotor: TECHNAL y Círculo de Bellas Artes

36 · MEMORIA

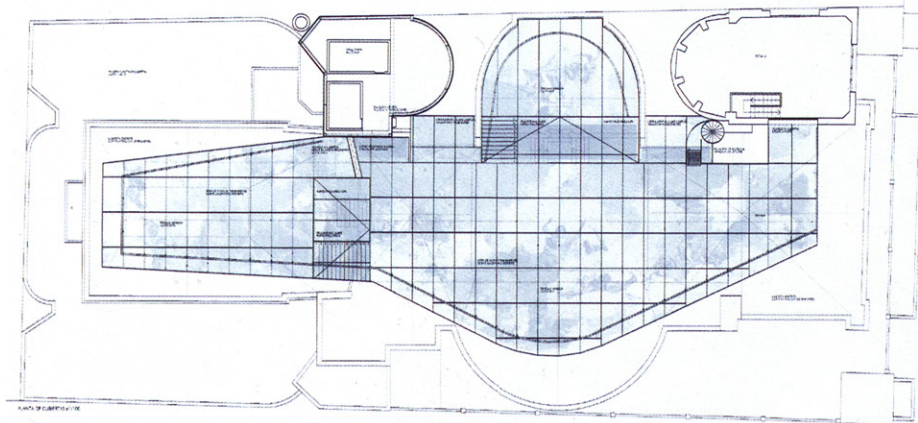
El concurso se convoca con idea de incorporar a la oferta cultural de esta institución un mirador privilegiado, desde el que dominar el panorama espectacular de la ciudad.

La idea de intensificar lo existente, tratando de no añadir nada, no alterar la imagen exterior del edificio, nos ha llevado a pensar el cielo como techo para el círculo. Un pavimento especular sobre el que introducimos pinturas semejantes a las proyectadas por palacios para las bóvedas del interior, de manera que se superpone y mezclan el reflejo del cielo cambiante sobre la ciudad con la riqueza de la decoración que caracteriza al edificio.

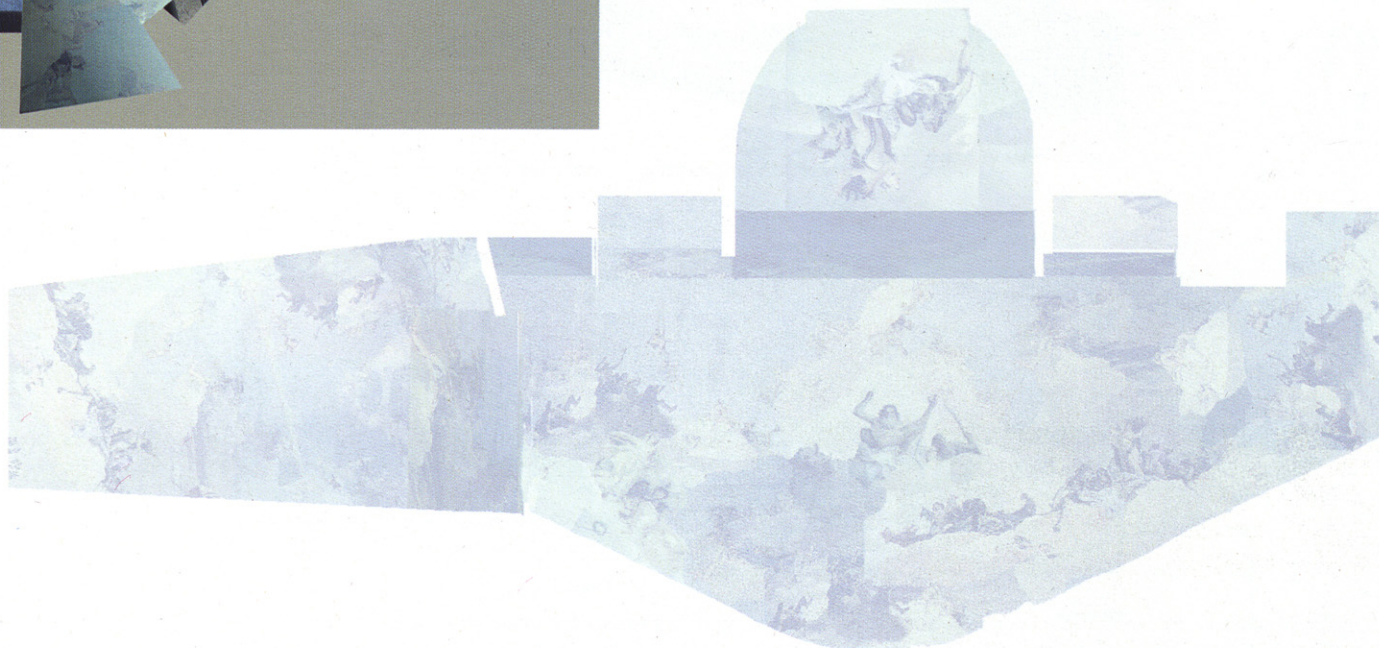
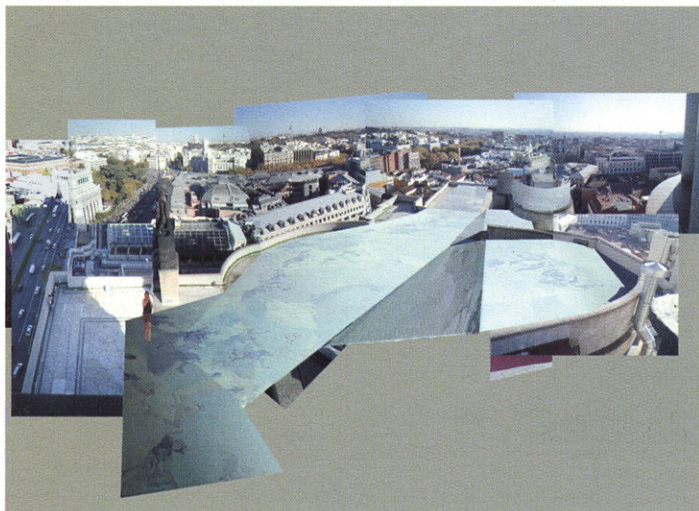
Un suelo que proporciona la horizontalidad necesaria, unificando el espacio y dotándole del carácter público que se le pide, que oculta maquinaria, instalaciones y elementos añadidos durante los años de uso.

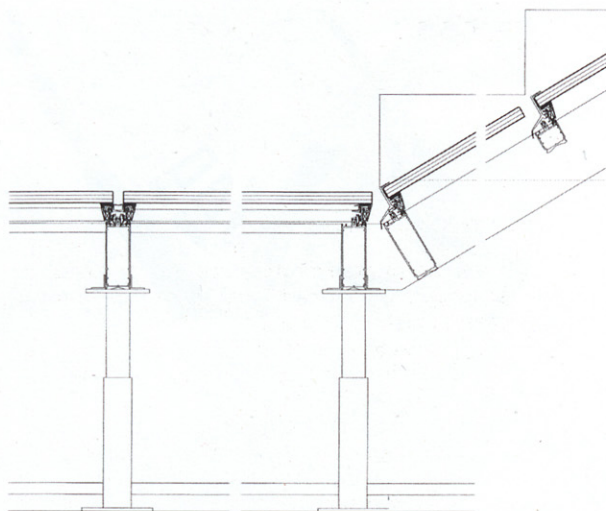
Un pavimento como una alfombra, que señala la ocupación posible del espacio de la cubierta, que se retirará sin dejar marcas sobre las fábricas originales del edificio, cuando la rehabilitación integral que el círculo necesita sea posible.

De esta manera buscamos incorporar la cubierta al conjunto de salones que apilados verticalmente forman el edificio, enriqueciendo la experiencia sensorial del recorrido; y nos parece que al evitar la intervención vertical potenciamos su carácter más propio: solo el suelo como referencia y el cielo enorme sobre Madrid.

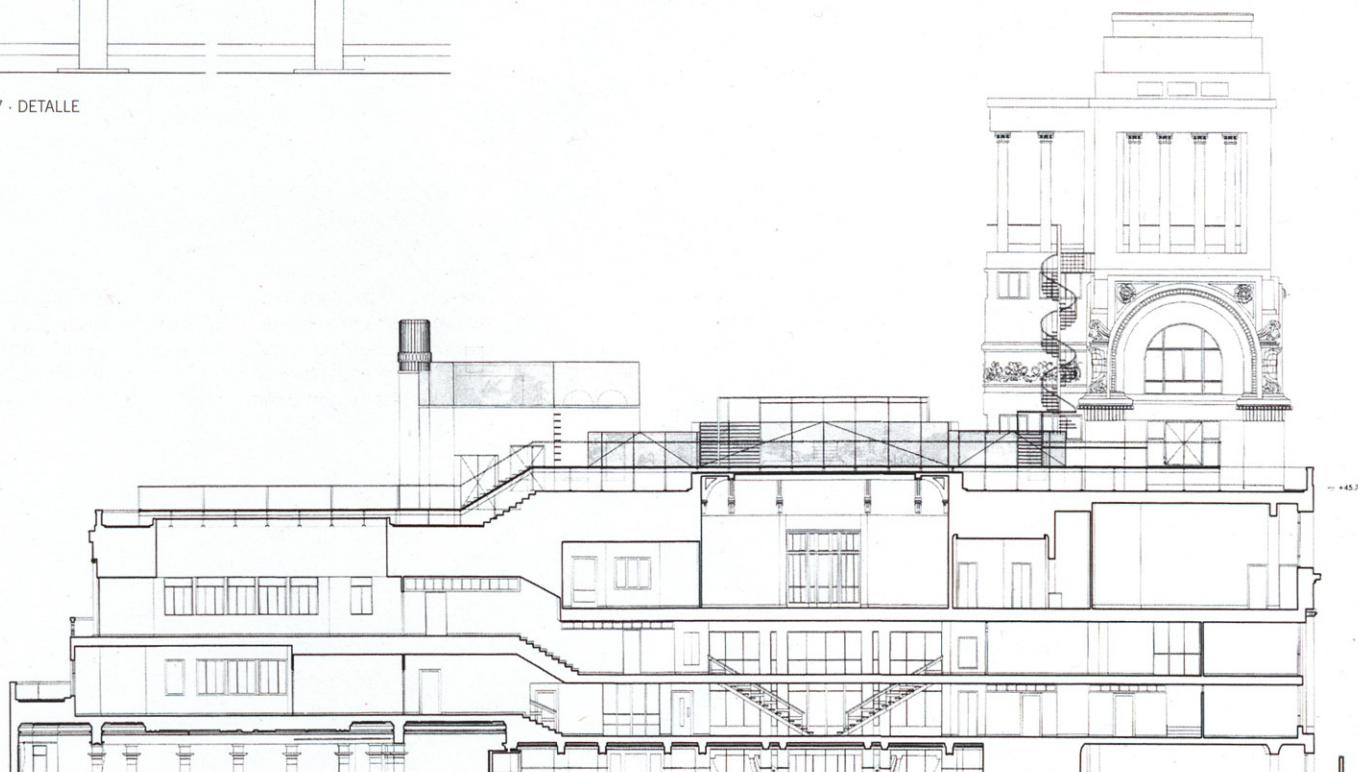
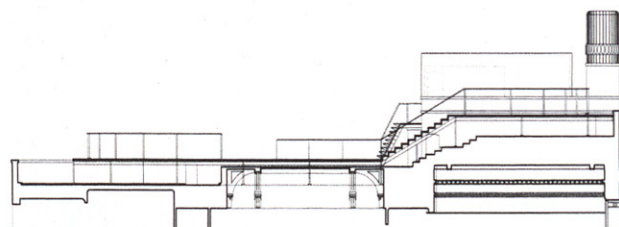


35 · PLANTA





37 · DETALLE



38 · SECCIÓN

107



peña, pancorbo y gonzález

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:

Borja Peña
Fernando Pancorbo
Ramón González

Promotor: EMV

40 · MEMORIA

Desarrollando criterios de estabilidad frente al programa, el solar y su entorno, proponemos lo siguiente:

-Ubicar mediante una operación sensata y rentable la planta d parcamientos semienterrada y ventilada naturalmente, ocupando toda la parcela aprovechando la diferencia de nivel de la calle Játiva. Al plantear el acceso desde la parte más baja de dicha calle se posibilita además la ocupación de la planta baja por el denso programa de viviendas de realojo.

-Resolver el acceso de minusválidos en el portal de menor desnivel respecto a la calle. Dicho portal que sirve de apoyo para dar servicio a través del patio interior de manzana al resto.

-Adaptar el portal de esquina más cercano a la M-30 y a la principal zona peatonal cercana y de equipamientos para hacer en este punto más patente el acceso al edificio y posibilitar un mayor flujo peatonal.

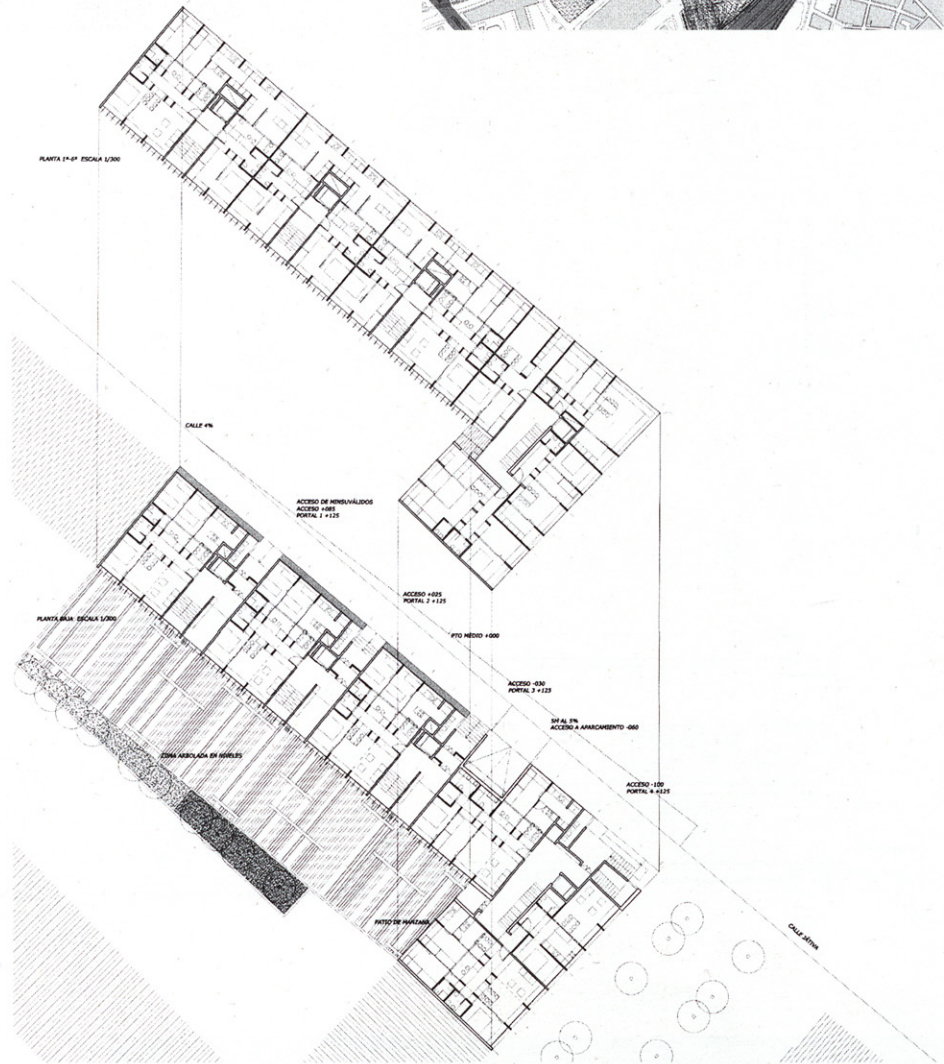
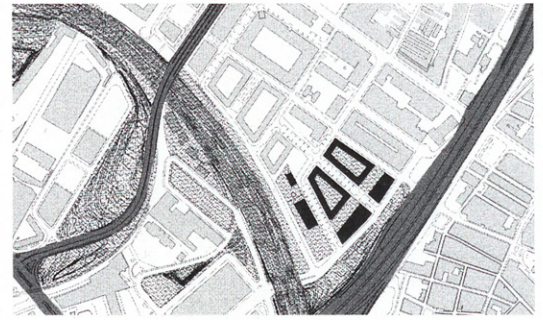
-Apostar claramente por un esquema de viviendas pasantes, garantizando la calidad y la salubridad imprescindible de las mismas, dada la difícil orientación de las fachadas exteriores, (sureste y en su gran mayoría noreste) sacrificando así criterior de mayor compacidad en la solución tipológica de la vivienda colectiva, se proponen 10 viviendas pasantes por planta, 4 de ellas servidas por un sólo núcleo de comunicación vertical y el resto por núcleos cada 2 unidades.

-Opta, dada la densidad del programa, por colocar viviendas en planta baja, que buscan el grado de privacidad necesario respecto a la calle Játiva, apoyándose en el zócalo que salva el desnivel de la calle, un ligero retranqueo y la morfología de sus huecos.

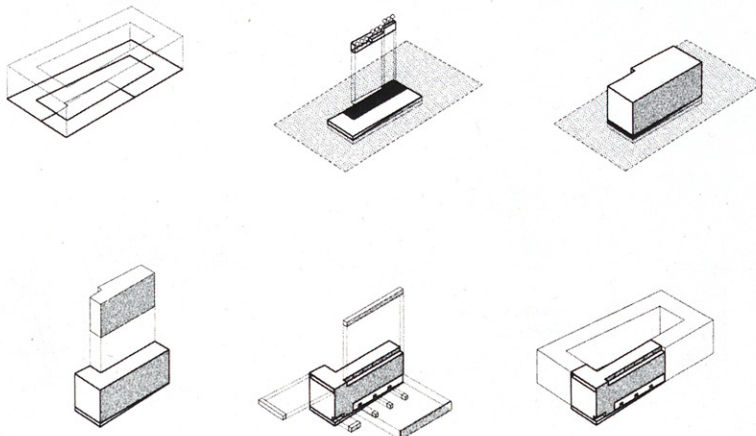
-Intentar dar una respuesta sensible con la memoria del solar en la materialidad del proyecto, mediante el cual el edificio trata de difuminar su presencia como masa construida. Para ello recurrimos al concepto de piel, conformada por chapa de zinc, cuyo bajo coste y fácil mantenimiento, hacen que se adapten perfectamente al tipo de edificación que solicita el programa de viviendas de realojo.

-Tensioanr los alzados del edificio mediante delicadas tranformaciones de sus huecos, según su orientación, jugando con la profundidad de los mismos.

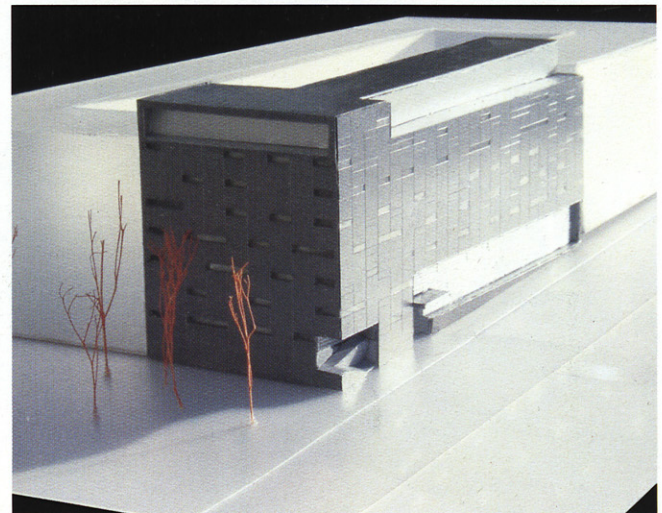
-Rematar el edificio mediante un gran mirador que tensiona y relaciona el edificio con la silueta d eMadrid, la villa de Vallecas y la M-30, asomándose de este modo hacia la línea quebrada del horizonte de la ciudad de Madrid.

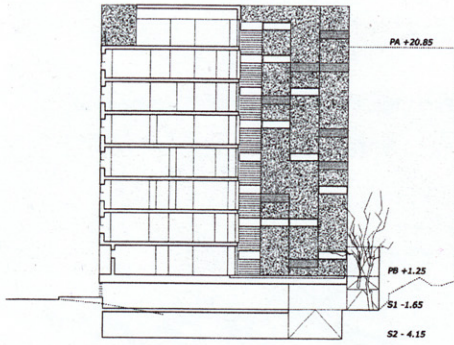


41 · PLANTAS

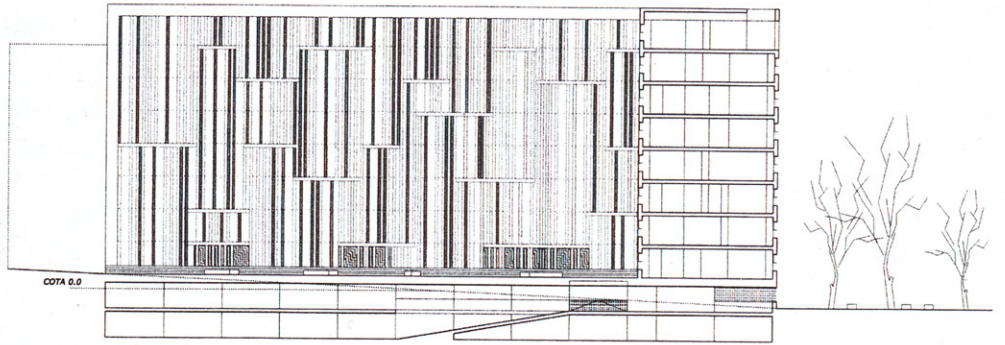


42 · PROCESO DE CONFIGURACIÓN

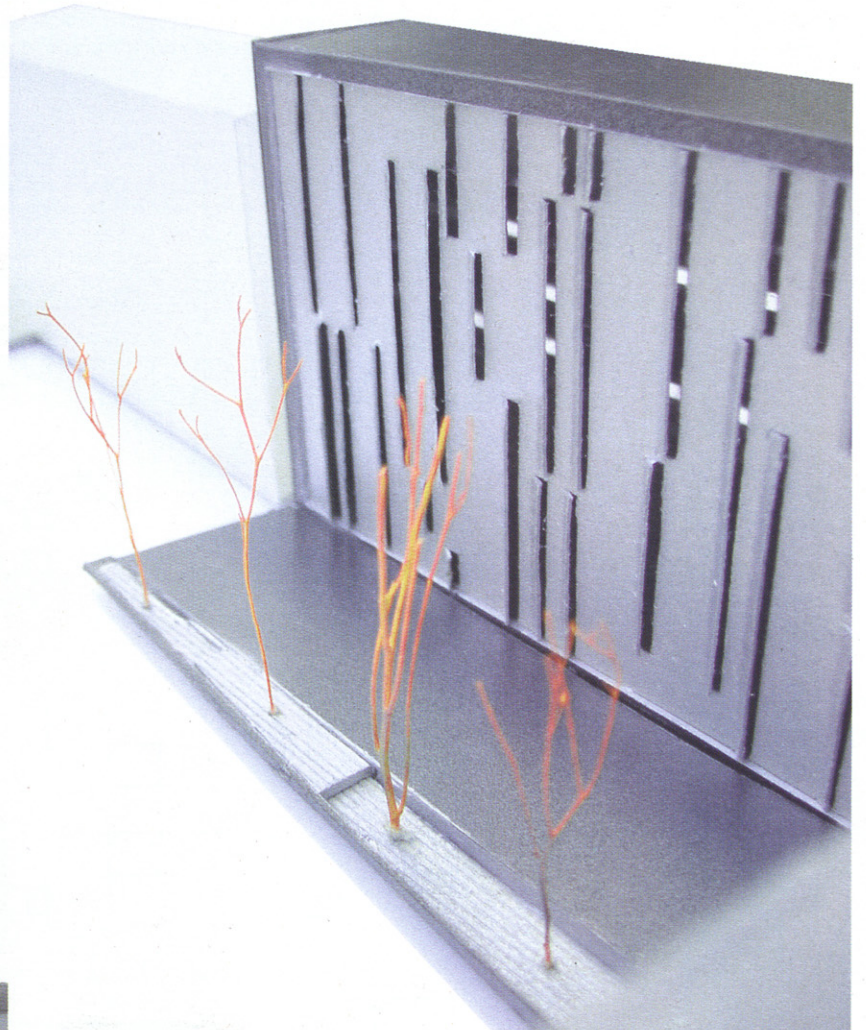
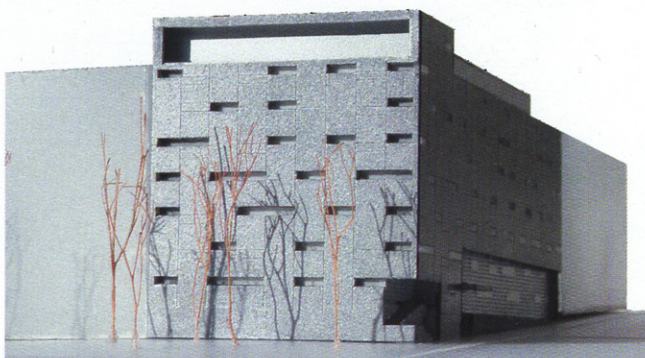




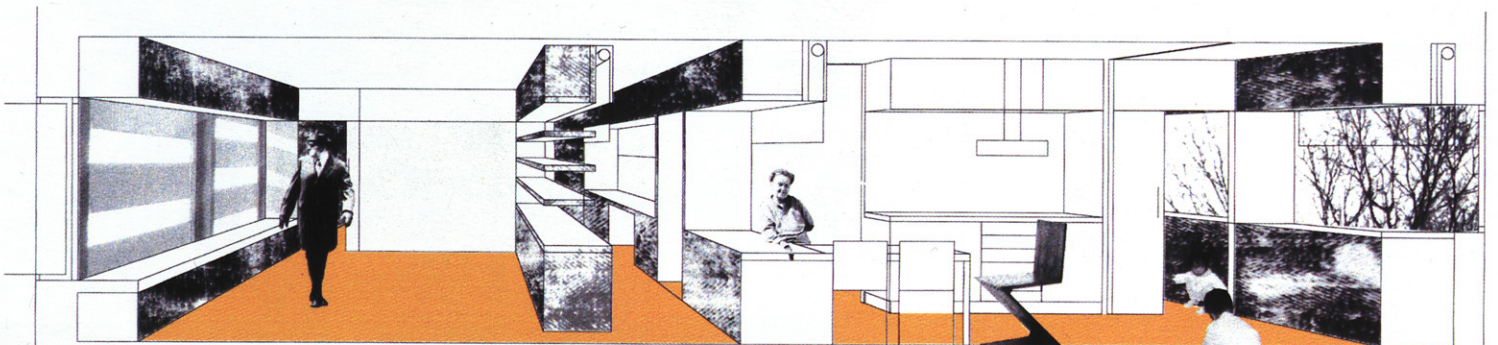
43 · SECCIÓN TRANSVERSAL



44 · SECCIÓN LONGITUDINAL



109



concurso elemental chile

CHILE. PRIMER PREMIO EX-EQUOS

Instituciones organizadoras:
Pontificia Universidad Católica de Chile
Harvard Design School
David Rockefeller Center for
Latin American Studies at Harvard

Colaboran:
Ministerio de Vivienda y Urbanismo de Chile, Hogar de Cristo y Un Techo Para Chile, Fundación Rodelillo, Fundación Paz Ciudadana, Cámara Chilena de la Construcción
Empresas Constructoras (Echeverría -Izquierdo, DLP, Desco, e industrias VULCO, ARTEC y MardonesBPB)
Patrocina:
Colegio de Arquitectos de Chile A.G.

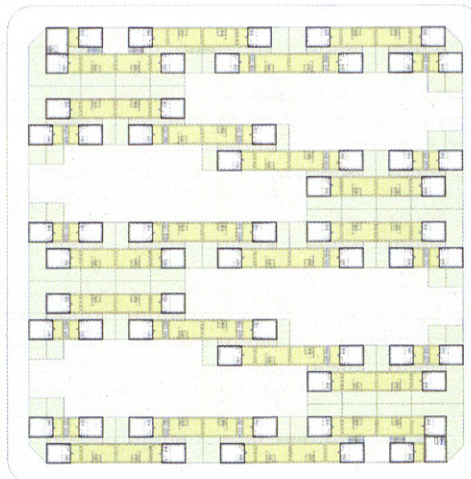
ana bonet y luca brunelli

46 · MEMORIA

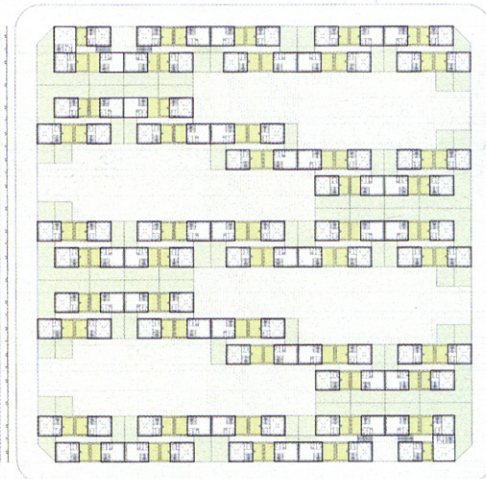
La resolución del interrogante planteado en el concurso, es decir como lograr una densidad de 150 viv / ha con viviendas mínimas en no más de tres alturas de aprox. 30m² aptas para su crecimiento futuro hasta aprox. 80m², se ha abordado consecuentemente con la ambición de establecer una estrategia de proyecto que permitiese crear una sinergia entre las otras dos escalas, la de la unidad y la del conjunto. Entre nuestros objetivos estaba el de crear un "sistema" entre habitacional y urbano que a partir de la agregación de células básicas fuera suficientemente flexible para absorber los desarrollos espontáneos futuros sin perder por ello aquel ritmo u orden mínimo necesario para que el conjunto pudiera seguir manteniendo en el tiempo una configuración espacial reconocible. También queríamos lograr un grado de "ambigüedad" en cuanto a la gradación de los espacios abiertos suficiente para generar un grado mínimo de variedad y al mismo tiempo para "provocar" el control social de las áreas públicas, necesario para garantizar su seguridad y su mantenimiento futuro.



PLANTA BAJA

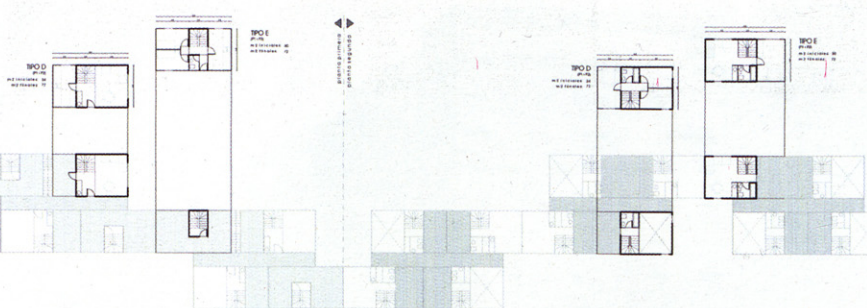
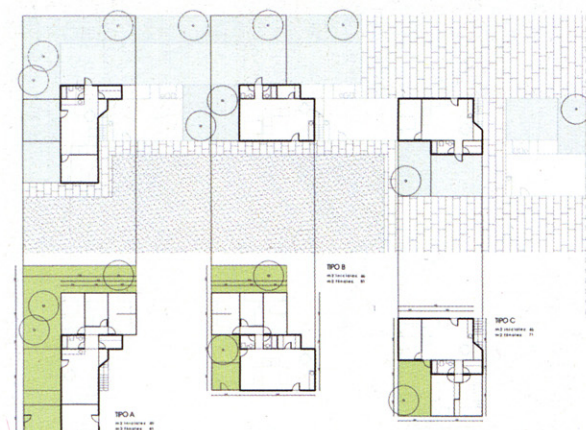


PLANTA PRIMERA



PLANTA SEGUNDA
p1 + p2 : 100 viviendas

PLANTAS GENERALES
pb + p1 + p2 : 100 viviendas



48 - MEMORIA

El concurso mundial de arquitectura ELEMENTAL CHILE para resolver el problema de la vivienda social, se planteaba como una ecuación con tres variables -las familias, la superficie y el coste- para resolver en un cuadrado de una hectárea sin localización.

$X=150$ familias $\times$ 30 m² $\times$ US\$ 7500 / 1 ha.

El carácter de investigación mas que de propuesta concreta del concurso permite un estudio a fondo de los componentes básico_mínimos de la vivienda.

la variable de la superficie/el módulo

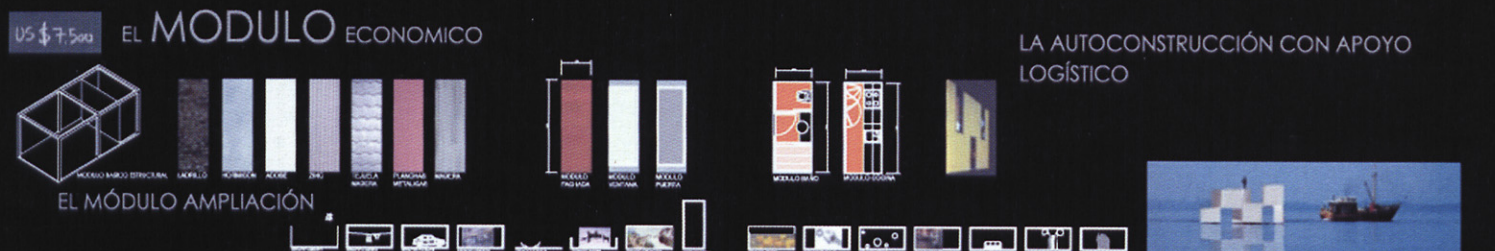
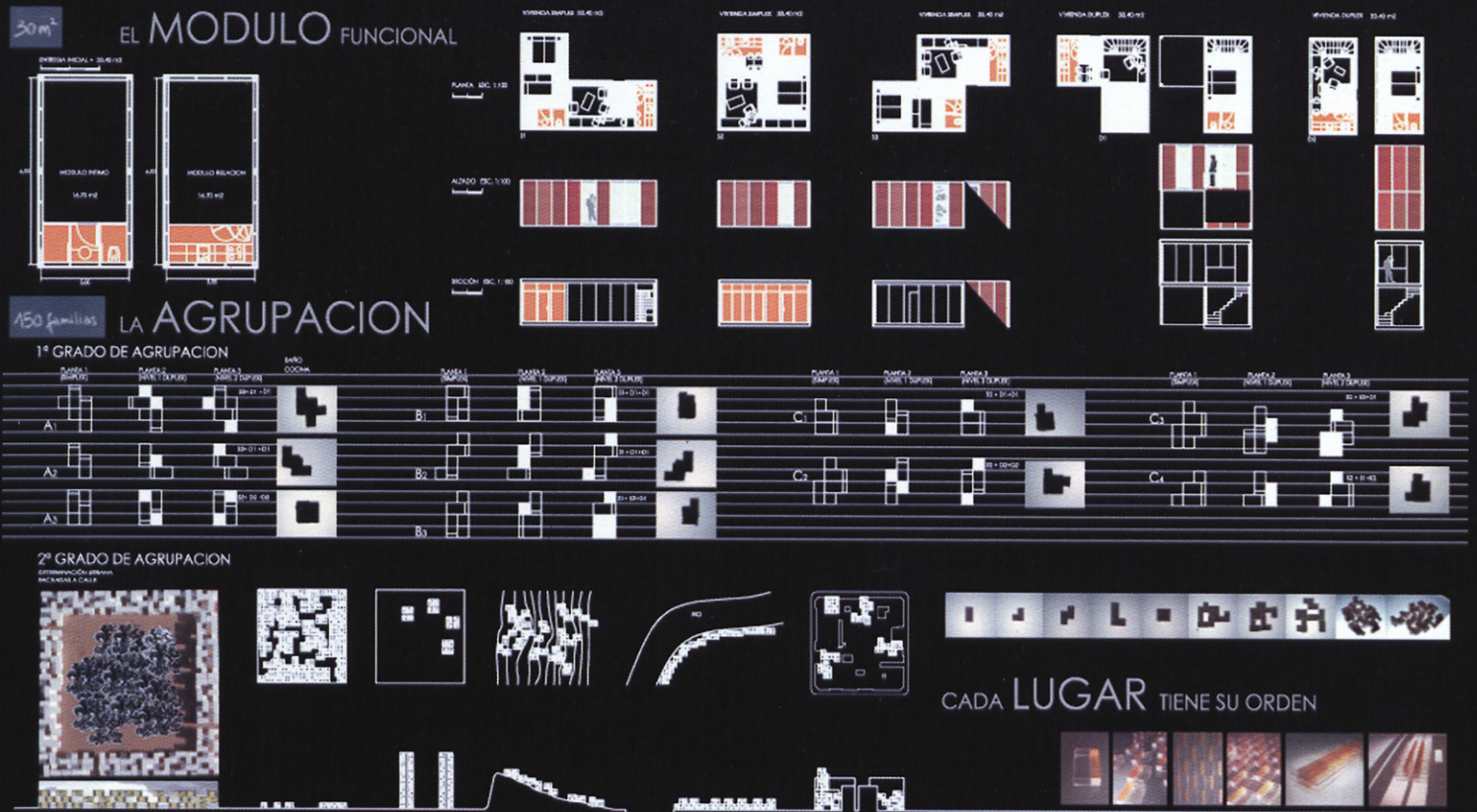
dos módulos funcionales básicos / el "módulo de relación" como espacio multiuso con zona de cocina / el "módulo íntimo" como espacio libre con baño / dos módulos que se asocian para crear diferentes tipos de viviendas en función del programa habitacional de la familia.

la variable de las familias/la agrupación

las distintas variables de combinatoria son la clave de la flexibilidad
un primer grado de agrupación permite decidir sobre el tamaño de la comunidad subespacios de relación una comunidad dentro de la comunidad / un segundo grado de agrupación permite integrarse en el lugar / en un cuadrado de una hectárea, en un terreno en pendiente, en el borde de un río o completando ciudad / cada lugar tiene su orden.

la variable del coste/el módulo constructivo

módulo básico estructural / envolvente térmica impermeable que garantiza la calidad del espacio interior / piel exterior tejuelas en Chiloe, plancha metálica en Valparaíso u hormigón en Santiago estandarización+adaptación al lugar para construir una vivienda por US\$7500.



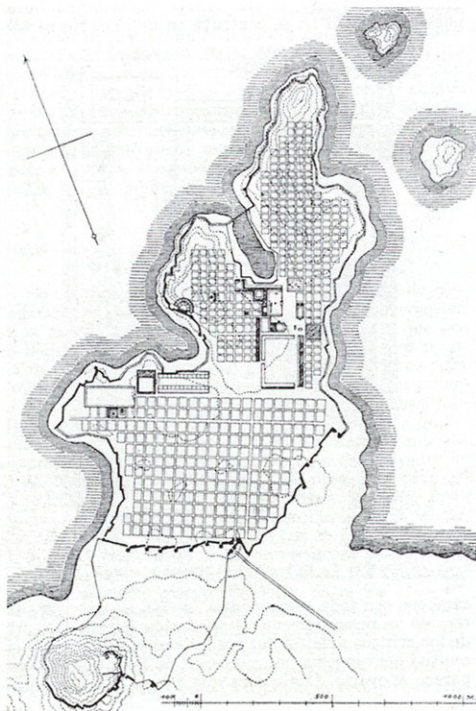


14 elogio de la ciudad reticular

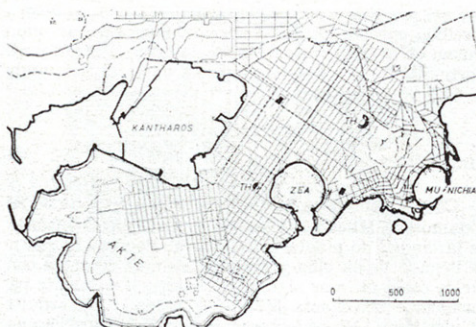
01 antón capitel



02 · PLANO DE UN SECTOR DEL ENSANCHE BARCELONA



04 · PLANO DE HIPODAMO PARA MILETOS



05 · PLANTA URBANA DE PEIRAEIUS

La ciudad no ha sido casi nunca un producto muy claro de decisiones racionales. Hijas de la geografía y del tiempo, las ciudades tuvieron muy a menudo una condición orgánica, cuya inconveniencia y excesiva irregularidad ha quedado frecuentemente compensada por el pintoresquismo que celebran tan a menudo diletantes y turistas. Hijas también del acontecimiento y de la historia —como Rossi nos recordó lúcidamente—, de mitos y de ritos —como Rykwert ilustró con atractivo y acierto—, las ciudades llevan su arcano y su individual condición por formas irracionales y por caminos ignotos y complicados.

Pero historiadores, geógrafos y arqueólogos saben bien que, siempre, cuando la ciudad hubo de ser planificada en un momento dado y de modo global, el hombre no acudió nunca a otro expediente geométrico que al trazado de la cuadrícula ortogonal, de la retícula. Fuera en la más remota antigüedad, cuando la ciudad nació en la India, antes aún de Mesopotamia y de Egipto, fuera en la antigüedad clásica, en el renacimiento, o en el siglo XIX; fuera en Asia o en Europa, en la América española y portuguesa, o en la anglosajona, toda ciudad planificada fue un plano cuadrículado. Tan sólo el vanidoso siglo XX ha desmentido, en buena medida, esta generalidad de la civilización humana.

Pero no se hace este elogio como una propuesta. No se quiere intentar, de ningún modo, el relleno del escalofriante y necio vacío de la concepción urbana contemporánea, que al parecer de quien esto escribe se enriquecería si caminara por el estudio meditado de la ciudad abierta que nos propusieron algunos de los maestros modernos ya fallecidos, pero para cuyo trazado no se quiere profetizar geometría ni estructura ninguna, al menos por parte de este escrito. Se hace este elogio tan sólo como una observación del pasado; como una observación de las cualidades de la ciudad que nos permite aprender y, sin ninguna duda, gozar.

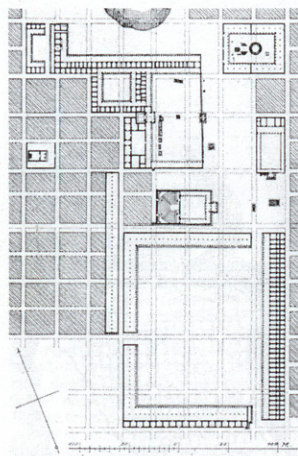
Pues es la retícula ortogonal la única geometría que satisface la racionalidad del trazado urbano en topografías poco complejas; pero no sólo: es la cuadrícula la única geometría que, satisfaciendo dicha racionalidad, se presenta como algo no definido; esto es, como algo propicio a la mayor diversidad. Hablar de una retícula ortogonal es decir mucho, por un lado, y casi nada, por otro. Pues definir la cuadrícula en sus numerosas variables será definir cada una de las clases de las infinitas y posibles ciudades.

Las dimensiones de las manzanas, las proporciones entre ellas (desde la cuadrada Barcelona hasta la Manhattan alargada); la forma de las esquinas; las dimensiones de las calles; la existencia de calles diferentes, en una y en otra dirección, o en ambas; la existencia de calles diagonales; la orientación solar y la continuidad o no de ésta; los límites del trazado y sus formas. Tales las principales variables, que consiguen infinitas ciudades diversas, sin contar todavía lo que las arquitecturas concretas hagan en ellas.

06 Mileto, Priene, Timgad, Turín, Lisboa, Lima, Méjico, Santiago de Chile, Buenos Aires, Caracas, Montevideo, Filadelfia, Nueva York, Savannah, Washington, San Francisco, Chicago, Madrid, Barcelona... constituyen, entre otras muchas, la larga lista de las ciudades reticulares, en todo o en parte, todas ellas muy distintas y absolutamente individuales.

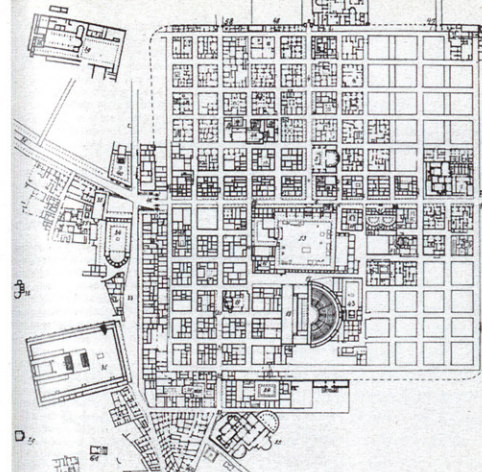
La competencia de la ciudad cuadrículada dentro de los trazados planificados fue, principalmente, la idea de ciudad barroca, derivada del plano de Roma de Sixto V, y, en general, de las reformas romanas. Esto es, la ciudad compuesta por trazados radiales o sistemáticamente diagonales, que unen puntos monumentales de la ciudad con un efecto pintoresco y de orden. Es una idea de ciudad que no procede de los trazados de nueva planta, sino de la reforma y del intento de cualificación espacial de un magma urbano heredado y caótico. Es el caso de Roma, pero también, en alguna medida, el de París, que luego convirtió sus ensanches decimonónicos en neobarrocos al utilizar este sistema también para los trazados nuevos. En Washington, el urbanista francés Pierre Charles L'Enfant modificó la cuadrícula original superponiéndole una trama triangular que trazó grandes vías como diagonales y que pretendía sublimar el efecto de París para provocar una especialidad monumental y digna de una gran capital, cosa que sin duda consiguió.

La ciudad de Barcelona estuvo encerrada en sus antiguas murallas como castigo impuesto por Felipe V por haberse alineado los barceloneses en el bando del archiduque de Austria durante la guerra de sucesión a la corona, estallada a la muerte de Carlos II. Pero en 1854 el municipio fue autorizado a realizar el derribo de las viejas fortificaciones y organizó un concurso de extensión, que fue ganado por el arquitecto Rovira i Trias. Era la suya una idea neobarroca a la parisina, y en el concurso quedó en el segundo puesto el trazado reticular del ingeniero

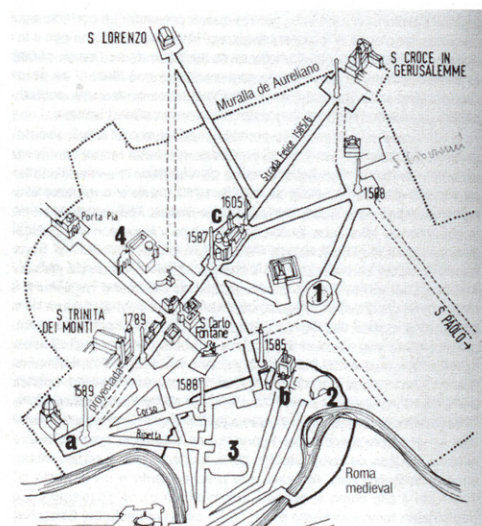


09 · CENTRO URBANO DE MILETOS

10 · PLANO DE UN SECTOR DE KIOTO

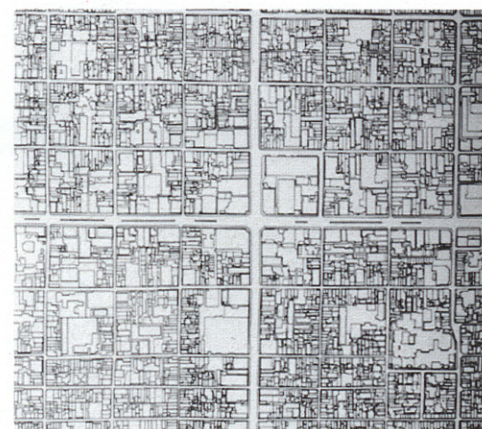


07 · TIMGAD



08 · REFORMA DE ROMA DURANTE EL PAPADO DE SIXTO V (ESQUEMA)

113



IN PRAISE OF THE RETICULAR CITY

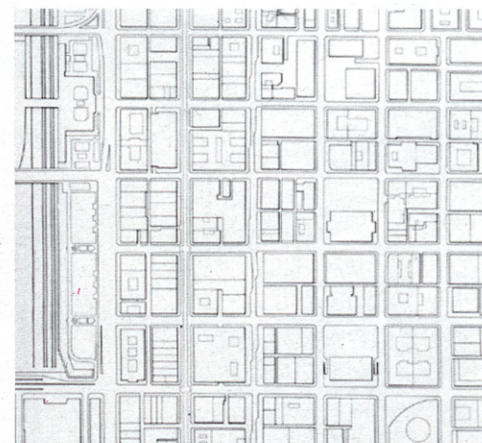
Antón Capitel

In most cases the city has almost never been a very clear product of rational decisions. Daughters of geography and time, cities often had an organic condition whose inconvenience and excessive irregularity has frequently been compensated by the picturesque so celebrated by dilettantes and tourists. Also daughters of events and history—as Rossi lucidly reminded us—, of myths and rites—as Rykwert attractively and sensibly illustrated—, cities hold their arcane and individual condition through irrational forms and through unknown and complicated paths. But historians, geographers and archaeologists know very well that, whenever a city had to be planned at a certain moment in a global manner, man never used any geometrical layout other than the orthogonal grid, the reticule. Whether in the remotest antiquity, when the city was born in India, even before Mesopotamia and Egypt, or in classical antiquity, in the Renaissance or in the twentieth century; whether in Asia or Europe, in Spanish or Portuguese America, or Anglo-Saxon America, every city was planned on a squared plane. Only the vain twentieth century has contradicted, in a great measure, this generality of human civil-

ization.

But this compliment isn't stated as a proposal. We are not trying, in any way, to fill the horrifying and brainless emptiness of contemporary urban conception, which in the opinion of the author would be enriched if it went through meditated study of the open city that was proposed by some of the modern masters now dead. But for its layout one does not want to prophesy any geometry or structure, at least in this article. This compliment is paid only as an observation of the past, as an observation of the qualities of the city which allows us to learn and, without a doubt, rejoice.

The orthogonal reticule is the only geometry that satisfies the rationality of the urban layout in not very complex topographies. But only this, the grid is the only geometry that, satisfying such rationality, is presented as something not defined, this is, as something propitious for the biggest diversity. To talk about an orthogonal reticule is saying too much, on one hand, and almost nothing, on the other. Defining the grid in its numerous variables would be defining every one of the infinite and possible cities.



11 · PLANO DE UN SECTOR DE LA RETICULA DE CHICAGO

The dimensions of the blocks, the proportion between them (from squared Barcelona to elongated Manhattan), the shape of the corners, the dimensions of the streets, the existence of different streets in one direction or the other or both, the existence of diagonal streets. Also solar orientation and the continuity or not of it, the limits of the layout and its forms. Such are the main variables that create infinitely diverse cities, without taking into account what particular architectures do to them. Mileto, Priene, Turin, Lisbon, Lima, Mexico, Santiago de Chile, Buenos Aires, Caracas, Montevideo, Philadelphia, New York, Savannah, Washington, San Francisco, Chicago, Madrid, Barcelona... constitute, among many others, the long list of reticular cities, totally or in part, all of them very different and absolutely individual.

The competence of the grid city in the planned layouts was, mainly, the idea of the Baroque city, derived from Sixto V's plan for Rome, and in general, from Roman reforms. That is, the city composed systematically by radial or diagonal layouts that connect monumental points of the city with a picturesque and orderly effect. It is a city that does not come from layouts of new plans, but from the reform and the spatial qualification of an inherited and chaotic urban magma. This is the case of Rome, but also, to some extent, of Paris, which later made its nineteenth century urban expansions into neo-baroque by also using this system for the new layouts. In Washington, the French urban planner Pierre Charles L'Enfant modified the original grid superimposing a triangular one that had big roads as diagonals and which aimed to sublimate the effect of Paris creating a monumental and praiseworthy spatiality of a great capital city, which he undoubtedly achieved.

The city of Barcelona was enclosed within its old walls as a punishment imposed by Philip V for having taken side with the archduke of Austria during the war for the crown succession that started after the death of Carlos II. But in 1854 the municipality was permitted to knock down the old fortifications and organised a contest for the urban expansion that

N1 No sé si hoy, cuando se han combinado los efectos del desarrollo tecnológico con el cambio climático, puede decirse que una fachada a Norte es, en Madrid, un defecto. En la ciudad capital, lo más grave y extremado del clima, no es ya el frío, sino el calor, y las cosas han ido cambiando hacia el aumento de éste y la disminución de aquél. Como, por otro lado, calefactor una casa es fácil y relativamente barato, y enfriarla, difícil y caro, no se sabe ya muy bien para que vale el Sur.

Ildefonso Cerdá. El resultado de este concurso municipal fue enviado a Madrid para ser aprobado por el ministro de Fomento, pero éste desestimó el de Rovira e impuso el de Cerdá. Dicen que el ministro se indignó con la pretensión de Barcelona de tener un trazado propio de una gran capital y que eligió el de Cerdá como más adecuado para una ciudad de colonias. Ignoro si la anécdota es cierta, pero sí que lo es, desde luego, el hecho de que fue el gobierno central el que desestimó la decisión del Ayuntamiento acerca del proyecto de Rovira e impuso el Plan Cerdá, que tan beneficioso ha sido para la capital catalana y del que la ciudad está hoy, y desde hace tanto tiempo, tan orgullosa.

El caso es que Barcelona es en gran medida una ciudad reticular, cuadrículada, como lo es también Madrid, aunque con algo menos de intensidad y de sistemática. Barcelona y Madrid (ésta con el Plan Castro, de fecha muy semejante) sirven bien para ilustrar las particularidades de cada cuadrícula, y, precisamente por su parecido, puede hablarse de algunas características importantes que las diferencian. La anchura de las calles en el ensanche de Barcelona es casi siempre la misma, de 20 m., con pocas excepciones y que se dirían estructurales, tales como la avenida Diagonal, la Gran Vía y el paseo de Gracia. En Madrid, en cambio, se trazan dos tipos de calles, estrechas y más abundantes (de 15 m.), y otras más anchas y con bulevar, con una sistemática algo incierta, si no es en el barrio de Salamanca.

La orientación solar es otra de las diferencias, pues en Barcelona es sesgada, de modo que todas las fachadas tienen algo de sol en toda estación. En Madrid, en cambio, la cuadrícula se orienta estrictamente según los cuatro vientos, con las fachadas calificadas en exceso por éstos, y las tan opuestas de sur y de norte, ésta última sin sol; aunque no con mala luz, pues, al menos en las calles estrechas, la cercanía de las fachadas hace que la norte se ilumine con el fuerte reflejo de la que tiene enfrente, compensándose así, para bien, dos defectos N1.

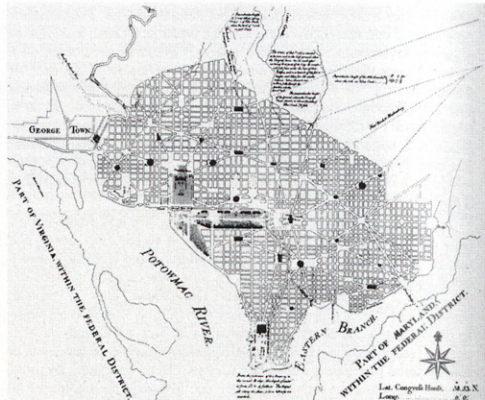
Otra diferencia fundamental son los chaflanes barceloneses, en Madrid inexistentes o muy pequeños. Es ésta una característica única y singular del ensanche catalán, y son éstos muy celebrados por sus cualidades espaciales, aunque ha de observarse que están dotados también de algunas ambigüedades. Los chaflanes son excelentes en la definición de las proporcionadas plazuelas que constituyen los cruces, pero su repetición sistemática en tan gran cantidad les



13 - VISTA AEREA DE WASHINGTON

N1 No sé si hoy día, con los efectos combinados del desarrollo tecnológico y del cambio climático, se puede decir que la fachada norte es, en Madrid, la peor. En la capital española lo malo y más extremo del clima no es el frío sino el calor, y pienso que los cambios han ido en el sentido de acrecentar esta diferencia. De otro lado, la calefacción doméstica es fácil y relativamente barata, y la refrigeración es dificultosa y cara. No está claro que la fachada sur sea ya en Madrid la buena.

14 - PLANTA URBANA DE WASHINGTON



was won by the architect Rovira i Trias. His was a neo-baroque a la Parisian idea, and in the contest the second place was the reticular layout by the engineer Ildefonso Cerdá. The result of this municipal contest was sent to Madrid to be approved by the Minister of Development but he rejected Rovira's and imposed Cerdá's. It was said that the Minister was outraged with Barcelona's pretension of having the proper layout for a great capital and that he chose Cerdá's as the more adequate for a city in the colonies. I do not know if the anecdote is true. But what is true, of course, is the fact that it was the central government who rejected the decision of the city Council about Rovira's project and imposed Cerdá's Plan, which has been so beneficial for the Catalan capital and which the city is today, and has for a long time been, so proud of.

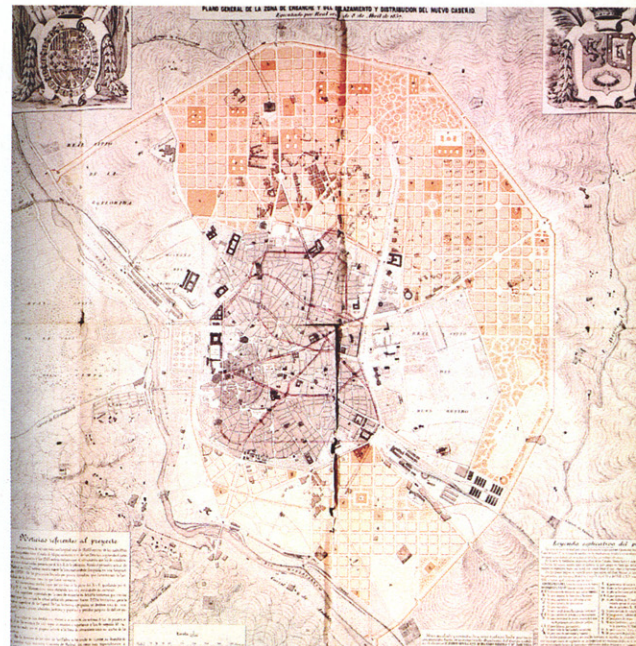
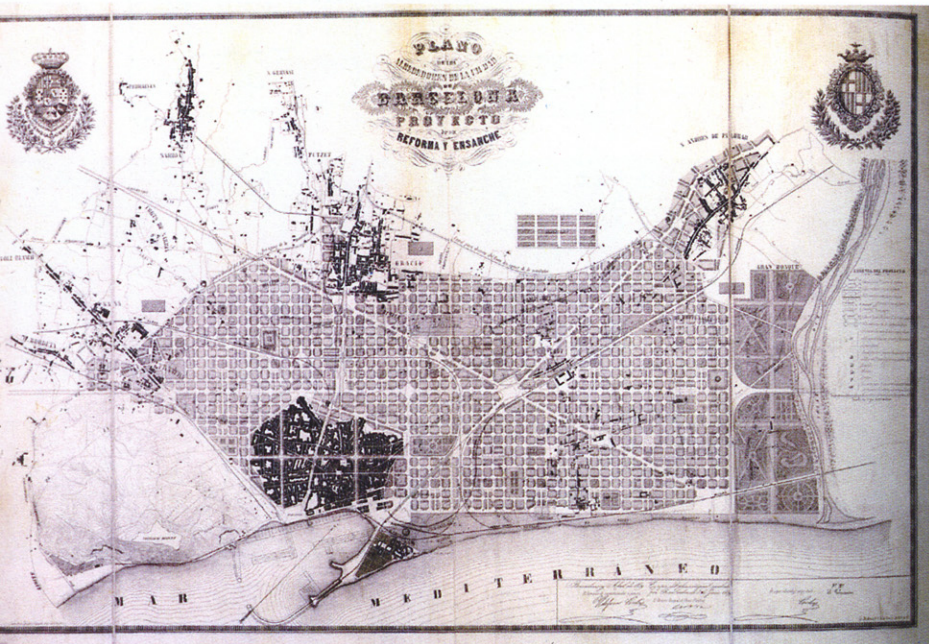
The case is that Barcelona is to a great extent a reticular, squared city as

also is Madrid, although with less intensity and less systematic. Barcelona and Madrid (the latter with Plan Castro, of similar date) are good examples to illustrate the particularities of each grid, and precisely because of their similarity we can talk of important characteristics that differentiate them. The width of the streets in the urban expansion in Barcelona is almost the same, 20 metres, with a few exceptions that could be called structural, such as Avenida Diagonal, the Gran Via and the Paseo de Gracia. In Madrid, however, there are two types of streets, some narrower and more abundant (15 metres) and some wider and with a boulevard, with an unclear defining logic, apart from the Barrio de Salamanca.

Solar orientation is another of the differences, as in Barcelona sunlight enters the grid diagonally, so all the facades have some sunshine in every

season. In Madrid, though, the grid is strictly orientated according to the four winds, with the facades excessively qualified by them. The consequently opposed facades south and north, the latter one without sunshine although not with bad light as, at least in the narrow streets the closeness of the facades makes the northern one illuminated by the facade in front, thus compensating, for the better, two defects ¹¹.

Another fundamental difference is the chamfers in Barcelona, non-existent or very small in Madrid. This is a unique and singular characteristic of the Catalan urban extension, and they are celebrated for their spatial qualities, although it has to be said that they are also endowed with some ambiguities. The chamfers are excellent in the definition of the proportions in the small plazas that constitute the crossroads. But their systematic repetition in such quantity decreases some of the value as a



quita algo de valor como conjunto, ya que tienen algo de contradictorio como singularidad repetida. Su adecuado tamaño crea cuatro fachadas más pequeñas con muy buena imagen unitaria en cuanto tales, al contrario de lo que ocurre con las calles, con las fachadas siempre de visión oblicua, y además de modo que las manzanas tienen ocho fachadas y no cuatro. En cambio, el chaflán disminuye la intensidad formal de las esquinas por su condición de ángulo obtuso, siendo las esquinas ortogonales, por el contrario y con sus variantes plásticas, la única fuerte expresividad del ensanche madrileño. Los chaflanes atenúan también la intensidad urbana de las calles, con efectos discutibles en cuanto a los locales y a los recorridos del peatón.

En la dimensión de las manzanas, los dos grandes ensanches españoles se parecen bastante, pues aunque las medidas de Barcelona son mayores, de 113 m. —lo que compensa la pérdida superficial de los chaflanes—, en Madrid, a veces de dimensiones desiguales, siempre pasan, al menos, de los 90 m. de lado. Es ésta una medida mínima fundamental, pues con ella se suman dos veces los 30 m. del fondo de la edificación y otros 30 m. más, como mínimo, del patio. Estos fondos de 30 m., con patios interiores de luces, han funcionado muy bien para viviendas de distintos tamaños durante el siglo XIX y el XX, obteniéndose con ellos una gran densidad sin tener que acudir a alturas abusivas, aunque la construcción real de estos ensanches superara bastante la planificación originaria de Cerdá y de Castro.



15 · PROPUESTA DE CERDÁ PARA EL ENSANCHE DE BARCELONA (1854)

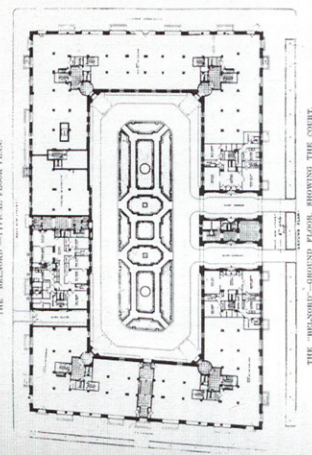
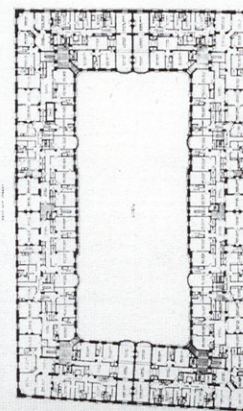
16 · PROPUESTA DE CASTRO PARA EL ENSANCHE DE MADRID (1860)

17 · PROPUESTA DE ROVIRA I TRIAS PARA EL ENSANCHE DE BARCELONA, GANADORA DEL CONCURSO DE 1854. POSTERIORMENTE FUE DESCARTADA POR EL MINISTRO DE FOMENTO QUE IMPUSO LA SOLUCIÓN DE CERDÁ



18 - THE BELNORD. EDIFICIO OCUPANDO UNA MANZANA DE MANHATTAN CON EDIFICACION DE 18 M. DE FONDO

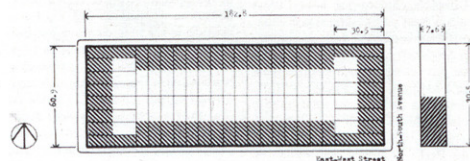
19 - VISTA AÉREA DE MANHATTAN (ANterior A 1883)



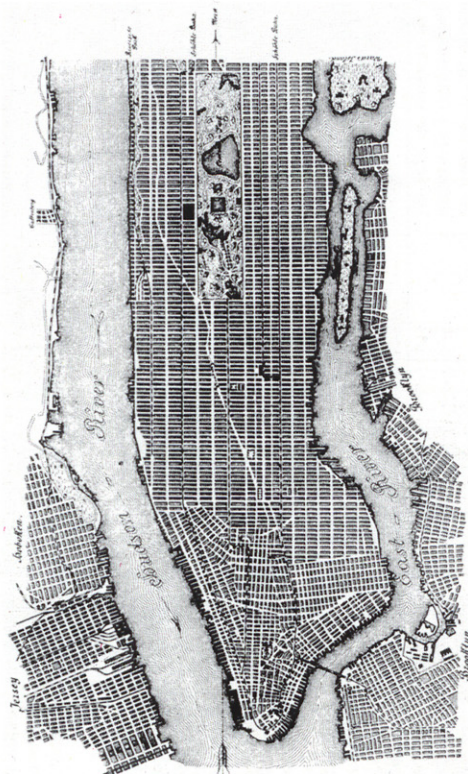
whole, as they have something contradictory as repeated singularity. Their adequate size creates four smaller facades with a good unitary image as such, in opposition to what happens to the streets, with the facades always oblique, and also in a way that the blocks have eight facades and not four. However, the chamfer diminishes the formal intensity of the corners with obtuse angles. The corners, on the contrary, being orthogonal and with their artistic variants, are the only strong expression in the urban expansion in Madrid. The chamfers also lessen the urban intensity of the streets, with debatable effects in relation to the premises and pedestrian routes. The two biggest Spanish urban expansions are quite similar in the dimensions of their blocks, but although the measurements are bigger in Barcelona (113 metres) -which compensates for the area lost to the chamfers-, in Madrid, sometimes of unequal dimensions, they always

reach at least 90 metres side. This is a fundamental minimum measurement, as it adds two times 30 metres of the depth of the building and another 30 metres more, at least, of the courtyard. These 30 metres depths, with interior courtyards, have worked really well for housing of different sizes during the nineteenth and twentieth centuries, obtaining with them great density without employing excessive height, although the actual construction of these urban expansions rather exceeds the original plans by Cerdá and Castro. To continue establishing interesting comparisons we can now talk about New York and the layout of the urban expansion in Manhattan, a completely different reticulate from the Spanish. After the disordered grids with different orientation in the south of the island, the definitive form was carried out through very long blocks (about 182 x 60 metres) defined by avenues of north-south layout (and 100 feet in width) and by streets with

east-west layout (and 60 feet width). This layout had two problems, or two errors, if you prefer. The first was that the orientation of the blocks, with the long sides in the direction east-west, made these long facades very different. Thus with one of them without sunlight, towards the north, some of the houses of the primitive lots (25 x 100 feet) had to look for the sun in the street and some others in the courtyard. This rather complicated the precarious hygienic conditions that prevailed in the city during the most speculative and terrible years of its vertiginous growth in the nineteenth century. The second was that, as opposed to both Spanish urban expansions, the blocks in New York having a dimension smaller than 60 metres have no room for the two depths of 30 metres and for the courtyard, with a minimum of another 30 metres. So they cannot have great density because they have depths of about 18 metres and must compensate with exces-



20 - MANZANA TIPO DE MANHATTAN CON LAS DIMENSIONES EN METROS Y DIVISION EN PARCELAS



21 - PLANTA URBANA DE MANHATTAN SUR (1881)

Para seguir estableciendo comparaciones interesantes podemos acudir ahora a Nueva York y al trazado del ensanche de Manhattan, una retícula completamente distinta de las españolas. Después de las cuadrículas desordenadas y de diferente orientación del sur de la isla, se realizó la forma definitiva mediante manzanas muy alargadas (de unos 182 x 60 m.) definidas por avenidas de trazado norte-sur (y de 100 pies de ancho) y por calles de trazado este-oeste (y de 60 pies de ancho). Este trazado tuvo dos problemas, o dos errores, si se prefiere decirlo así.

El primero fue que la orientación de las manzanas, con los lados largos en el sentido este-oeste, originó que estas fachadas largas fueran muy distintas, y, así, con una de ellas sin sol, hacia el norte, lo que hacía que las casas propias de los loteos primitivos de 25 x 100 pies tuvieran que buscar el sol unas en la calle y otras en el patio, complicándose mucho las precarias condiciones de higiene que imperaron en la ciudad durante los años más especulativos y terribles de su vertiginoso crecimiento en el siglo XIX.

Otra fue que, contrariamente a los ensanches de las dos grandes ciudades españolas, las manzanas neoyorquinas, que tienen una dimensión menor de 60 m., no llegan a dar cabida para los dos fondos de edificación, de 30 m., y para el patio, con el mínimo de otros 30, por lo que no pueden alcanzar gran densidad al tener que conformarse con fondos de unos 18 m. y compensarlos con una excesiva altura, o buscar -como a veces se hizo- el cambio de trazado. Es por lo que la ciudad de Nueva York, al estar sometida a la presión especulativa más grande de su tiempo, tuvo que eliminar los patios y adoptar la edificación en altura que tan brillante y expresivamente la caracterizó, si se quería alcanzar una densidad suficiente. La ciudad de los rascacielos hubiera sido, quizá, y de todos modos, una ciudad en altura fuera cual fuese su trazado, pues la densidad que se propuso alcanzar lo hacía inevitable; pero el trazado concreto que tuvo la obligó más claramente a ello al no poder llegar a las notables densidades que, con alturas mucho menores, pueden lograrse en las cuadrículas dimensionadas en torno a los 100 m., como hemos visto en el caso de los ensanches españoles.



sive height or—as sometimes was the case—look for change in the layout. This is why in the city of New York, which was under great speculative pressure, it was necessary to eliminate the courtyards and to adopt the construction in height that so brilliantly and expressively characterised it if it wanted to reach sufficient density. The city of the skyscrapers would perhaps have been, in any case, a city in height whatever the layout, because the density aimed for made it unavoidable. But the precise layout that it had clearly made it more so not being able to reach the notable densities that, with smaller heights, can be achieved in the grids dimensioned about 100 metres, as we have seen in the cases of the Spanish urban expansions.

But it is also true that New York shows the capacity of the reticular cities to be different in themselves. The grid doesn't dictate the buildings that must fill it and thus Manhattan is very different depending on its zones. As is well known it is absolutely discontinuous. Manhattan is many cities. Other cities can still show us many ideas about themselves, a lot of very diverse atmospheres. In Santiago de Chile, and even more in Montevideo, the Spanish reticule dictated by the Laws of the Indias extends indefinitely in the form of a garden city and with houses of one or two stories from the nineteenth and the twentieth centuries. One of the most beautiful cities in the world.

Will cities keep expanding or be created with a new plan? If the latter were so—and, on some occasions, I imagine that it will be so, how are the cities going to be planned? The open city—not totally defined but probably already the only possible modern city—would be able to do without the reticule, although it doesn't have to be regular or geometric. But excuse me for this slip as I had promised not to talk about the future, only of a past time in which the layouts—the most liberal, useful and diverse layouts—are still valid.

22 · PLANTA URBANA DE LIMA EN EL SIGLO XVIII

Pero bien es cierto que Nueva York nos enseña también la capacidad de las ciudades reticulares para ser distintas de ellas mismas. La cuadrícula no dicta la edificación que debe rellenarla y, así, Manhattan es muy diferente según sus zonas, como es bien sabido, es absolutamente discontinua: Manhattan es muchas ciudades.

Otras ciudades distintas pueden mostrarnos aún muchas ideas sobre sí mismas, muchos ambientes muy diversos. En Santiago de Chile, en Lima y, más aún, en Montevideo, la retícula española dictada por las Leyes de Indias, se extiende casi infinita, en forma de ciudad jardín y con casas de una o dos plantas, del siglo XIX y del XX. Una de las ciudades más bellas del mundo.

¿Seguirán ensanchándose las ciudades o creándose de nueva planta? Si esto fuera así —y, en algunas ocasiones, aunque quizá pocas, imagino que lo será— ¿en qué forma se trazarán las ciudades? La ciudad abierta —sin definir del todo, pero probablemente la única ciudad moderna ya posible—, ¿podrá prescindir de la retícula, aunque esta no sea ya ni regular ni geométrica?

Pero excusen por este exordio, pues había prometido no ocuparme del futuro; tan sólo de un tiempo pasado en el que los trazados —los trazados más liberales, útiles y diversos— estaban todavía vigentes.



23 · PLANTA URBANA DE LISBOA CON EL TRAZADO DE "A BAIXA"

117

Antón Capitel es arquitecto, profesor de proyectos y director de esta revista.



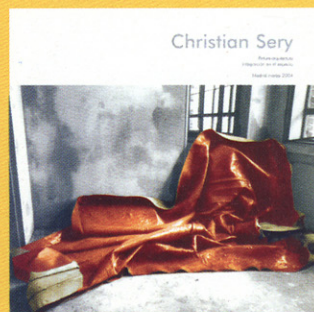
15 EXPOSICIONES

01 CAPTURED SPACE: Instalación en la Fundación COAM

Del 4 al 26 de marzo

La Arquitectura, la goma industrial y una definición de la Pintura. En eso consiste la obra de Christian Sery, que califica su trabajo de "installierte Malerei"; integración de pintura en el espacio.

Arquitecto-pintor, pintor-arquitecto, no trabaja al estilo tradicional con óleo sobre lienzo, sino con goma industrial y sobre elementos arquitectónicos ya existentes dentro de un espacio determinado.



02 ADOLPHE APPIA: Escenografías

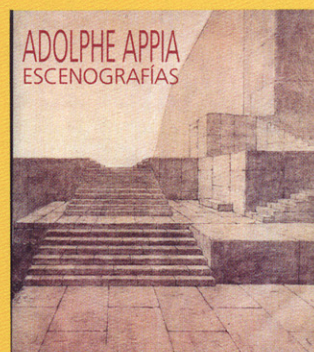
Del 5 de mayo al 6 de junio. Sala Juana Mordó del Círculo de Bellas Artes.

Con la exposición se rinde homenaje a uno de los padres del espacio escénico. El suizo Adolphe Appia (1862- 1928) fue un escenógrafo con aportación teórica cuyo calado debemos situar plenamente inmerso en el discurso más vanguardista de la modernidad. Él redujo sus escenografías a esquemas arquitectónicos, creando una síntesis poetizada que no pierde el resumen de la tradición más vernácula de la tectónica constructiva de

occidente.

La exposición incluye dibujos del artista, así como maquetas realizadas a partir de éstos por el estudio de arquitectura Picado-de Blas.

La muestra ha sido comisionada por Ángel Martínez Roger e incluye un completo catálogo que ofrece, además, textos de Appia, Martínez Roger, Martín Dreier, Alberto Campo Baeza, Lourdes Giménez Fernández y Richard C. Beacham.



03 - PORTADA DEL CATÁLOGO ILUSTRADA A PARTIR DE UN "ESPACIO RÍTMICO" PARA LA REPRESENTACIÓN DE "SCHILLER, EL SALTADOR", 1909 - 1910

118

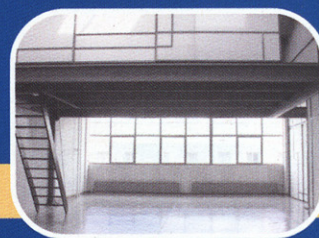
lazul ESTUDIO

EN VENTA ESTUDIO PROFESIONAL LOFT

DISEÑO JAPONÉS
240 M2
3 NIVELES
DIVISIONES
ESPACIALES
DINÁMICAS

EDIFICIO SINGULAR
INDUSTRIAL
VIGILANCIA 24H
MADRID CENTRO
ATOCHA

PRECIO 752.000 €



INFORMACIÓN Y FOTOGRAFÍAS:

WWW.LAZULESTUDIO.COM

TEL: +34.620.288.156

MAIL: LAZULESTUDIO@HOTMAIL.COM

16 Javier Bellosillo Amunategui (1948-2004) In memoriam

01 Ha fallecido, a la edad de 56 años, Javier Bellosillo Amunategui (Madrid, 1948-2004), que era arquitecto titulado por la Escuela de Madrid (1973) y que fue profesor de esta misma escuela desde 1974.

Bellosillo fue "Premio de Roma" y, consecuentemente, becado en la Academia española de Bellas Artes en Roma de 1977 a 1979. Fue también profesor visitante en las Universidades de Siracusa, Cornell y Rhode Island (USA), entre otras. En los intermedios entre estas actividades siguió siendo profesor de proyectos en la Escuela de Madrid, donde se doctoró en 1997 y donde ganó el concurso para Profesor Titular numerario, también en 1997. En 2002 concursó a Cátedra para Alcalá de Henares, y aunque no ganó la plaza, superó con fortuna las diversas pruebas de catedrático de proyectos.

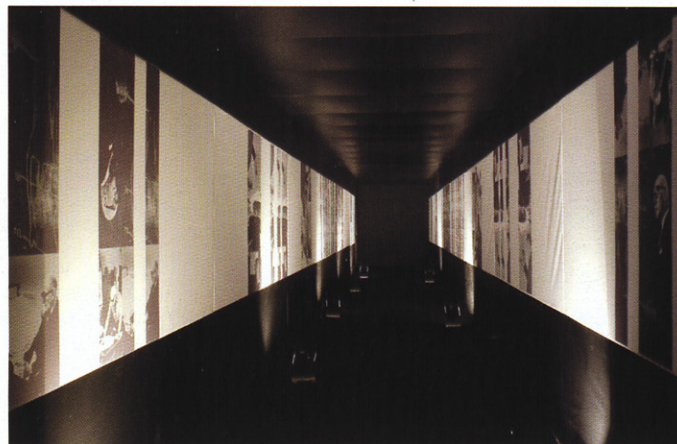
Su obra ha sido notable y singular, y mereció importantes premios, así como fue objeto de muy diversas publicaciones. En ella ha de recordarse el Centro Cultural y religioso en Almazán, Soria (1983), la restauración y reestructuración del Monasterio de Santa María la Real en Nájera, La Rioja (1983-87), la Casa en la Moraleja, Madrid (1987-89), el edificio de apartamentos en Móstoles (1989-90), el edificio de apartamentos en Guijuelo, Salamanca (1990-92), el Auditorio y Conservatorio de Música en Majadahonda, Madrid (1990-97), la remodelación de una casa unifamiliar en Pozuelo (1993-94), el proyecto de vivienda unifamiliar en Villanueva del Pardillo (1995), el proyecto de Centro comercial y de ocio en Majadahonda, Madrid (1995), el edificio para la sede del FORTA (2003) y el de la sede del CNIC, en Madrid (2004), entre otros.

Tuvo también dedicación al diseño de muebles y objetos, al interiorismo (reestructuración de apartamento en Miguel Angel, Madrid, 1990-91), así como a la organización de exposiciones, cursos y otras actividades arquitectónicas y culturales.

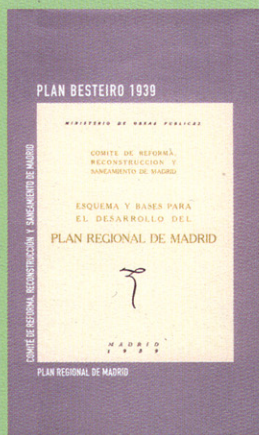
Descanse en paz.



Arriba, detalle del edificio para el CNIC, Madrid (2004). Abajo, auditorio de Majadahonda, Madrid (1990-97) y Exposición "La Mesa Blanca", Ministerio de Fomento, Madrid.



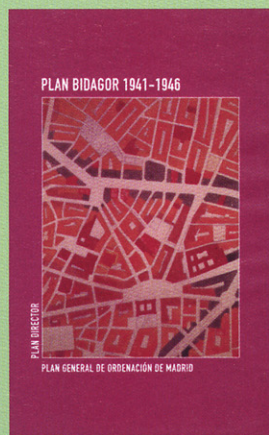
17 LIBROS RECIBIDOS



- 01 **PLAN BESTEIRO 1939**
ESQUEMA Y BASES PARA EL DESARROLLO DEL PLAN REGIONAL DE MADRID.
Comité de reforma, reconstrucción y saneamiento de Madrid. Introducción y edición de Carlos Sambricio.

Edita: Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes de la Comunidad de Madrid.
147 páginas 28,5 x 18 cm.
Cubierta rígida con sobrecubierta de doble solapa
ISBN: 84-451-2564-8

Segundo libro de la colección de la Comunidad de Madrid, dirigida por Sambricio, y que inauguró las memorias de Zuazo.



- 02 **PLAN BIDAGOR 1941-1946**
PLAN GENERAL DE ORDENACIÓN DE MADRID.
Introducción y edición de Carlos Sambricio.

Edita: Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes de la Comunidad de Madrid.
379 páginas 28,5 x 18 cm.
Cubierta rígida con sobrecubierta de doble solapa
ISBN: 84-451-2565-6

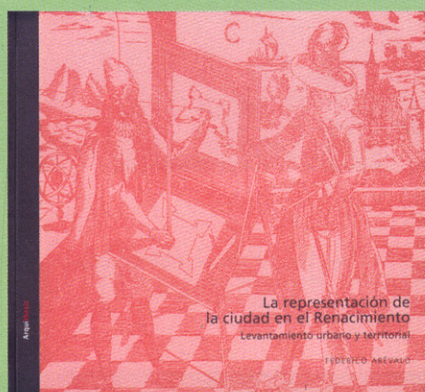
Tercer libro de la colección de la Comunidad de Madrid, dirigida por Sambricio que continúa el de las memorias de Zuazo y el del Plan Besteiro. Incluye textos de Sofía Díez, Luis Galiana, Juan Manuel Toledano y Martín Bassols.



- 03 **NUEVA ARQUITECTURA DEL PAISAJE**
Robert Holden

Edita: Gustavo Gili. Barcelona
192 páginas 29,5 x 24,4 cm. Cubierta rígida con sobrecubierta de doble solapa.
ISBN: 968-887-402-7

Libro que recopila ejemplos del desarrollo experimentado en todo el mundo por la arquitectura del paisaje a finales del siglo XX y comienzos del XXI, agupado en cinco temas: la era posindustrial, la creación del patrón, el minimalismo, la alegoría y el significado y la diversidad ecológica.



- 04 **LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD EN EL RENACIMIENTO. LEVANTAMIENTO URBANO Y TERRITORIAL.**
Federico Arévalo

Edita: Fundación Caja de Arquitectos. Colección Arquithesis
251 páginas 22 x 27 cm. Cubierta blanda de doble solapa
ISBN: 84-932542-6-6

El conocimiento de un trabajo de levantamiento realizado por León Battista Alberti sirvió para abrir las puertas de un tema olvidado por los investigadores: ¿Cómo dibujaba un arquitecto del Renacimiento una ciudad existente?



- 05 **LA EXPERIENCIA DE AMSTERDAM 1929-1958**
Julián Galindo González

Edita: Fundación Caja de Arquitectos. Colección Arquithesis
236 páginas 22 x 27 cm. Cubierta blanda de doble solapa
ISBN: 84-932542-8-2

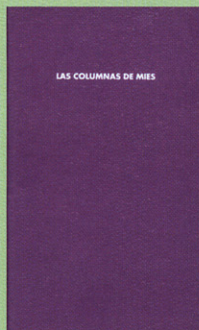
El trabajo es fruto de una intencionada mirada a un plan que representa la consolidación de la urbanística moderna. Un momento histórico mal interpretado y demasiado vinculado a la imagen de desolación de la periferia.



- 06 **EL ÁRBOL, EL CAMINO, EL ESTANQUE, ANTE LA CASA**
Luis Martínez Santa-María

Edita: Fundación Caja de Arquitectos. Colección Arquithesis
206 páginas 22 x 27 cm. Cubierta blanda de doble solapa
ISBN: 84-932542-9-0

Este libro analiza y se recrea en un conjunto de proyectos extraordinarios de grandes arquitectos como Aalto, los Smithson, Le Corbusier, Mies Van Der Rohe, Lewerentz, Asplund o Libera.



07 LAS COLUMNAS DE MIES
Antón Capitel

Editorial: Arquitectos de Cádiz
118 páginas 17,4 x 10 cm.
Cubierta rústica en caja de cartón.
ISBN: 84-609-0185-8

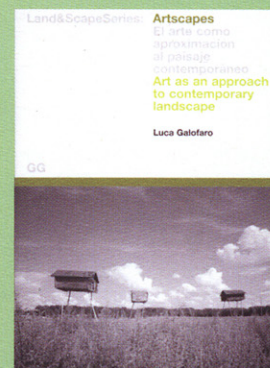
Último de los libros de viajes publicados por el Colegio de Cádiz, en sofisticada y atractiva edición de Maripi Rodríguez. Esta vez se dedica a "Las columnas de Mies", y es una ampliación y reelaboración de unos artículos de A. Capitel publicados en esta revista hace tiempo. Lleva texto en inglés.



08 DICCIONARIO LID. CONSTRUCCIÓN E INMOBILIARIO.

Editorial: Lid.
607 Páginas 24,5 x 17 cm. Cubierta dura con sobrecubierta de doble solapa.
ISBN: 84-88717-42-3

Dirigido por Luis de Villanueva, Marcelino Elosua y Santiago Vega y escrito por un importante equipo de autores, el diccionario incluye también una sección de inglés-español, francés-español y alemán-español. Cubre los términos especializados más importantes de arquitectura, edificación, inmobiliario, ingeniería, urbanismo, domótica, decoración y empresa.



09 ARTSCAPES. EL ARTE COMO APROXIMACIÓN AL PAISAJE CONTEMPORÁNEO.
Luca Galofaro

Edita: Gustavo Gili, Barcelona
189 páginas 21 x 15 cm.
Cubierta blanda de doble solapa
ISBN: 84-252-1843-8

El libro pretende demostrar que el paisaje artificial creado por artistas, arquitectos y paisajistas, puede transformar la naturaleza de un lugar y es capaz de establecer un diálogo más intenso con el usuario. Pertenece a la colección Land&Scape, de la referida editorial.



10 SILOS, LA COPA DE CRISTAL
Juan Navarro Baldeweg

Edita: Caja Duero
64 páginas 26 x 18,5 cm..
Cubierta rígida.
ISBN: 84-96209-2-2

Catálogo de la exposición de pintura del arquitecto Juan Navarro Baldeweg que se muestra en la abadía de Santo Domingo de Silos, del 25 de febrero al 2 de mayo pasado. Incluye un texto del autor y una dilatada biografía del mismo.

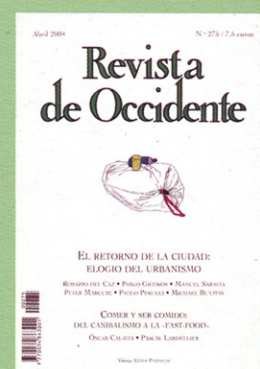
Revista
de
revistas



11 0 MONOGRAFÍAS
Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.
Directores: Juan Creus, Pablo Gallego-Picard, Fernando Quesada

Edita: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia
404 páginas 21 x 15,2 cm. Cubierta blanda de doble solapa.
ISBN: 1577-9688

Número 2 de la revista citada, de edición trilingüe y de un sofisticado contenido dedicado a la arquitectura, el diseño y el arte. Destaca el texto del malogrado crítico Robin Evans titulado "Figuras, puertas y pasillos".



12 REVISTA DE OCCIDENTE
El retorno de la ciudad: elogio del urbanismo
Directora: Soledad Ortega

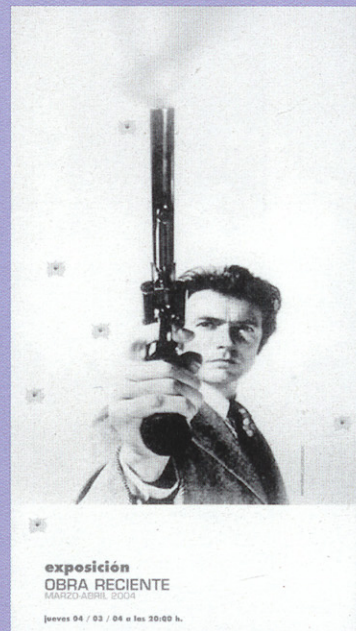
Edita: Revista de Occidente
160 páginas 21 x 14,5 cm. Cubierta blanda
ISSN: 0034-8635

Número dedicado a la ciudad y al urbanismo y dirigido por los arquitectos urbanistas Rosario del Caz, Pablo Gigos y Manuel Saravia, que escriben la presentación y uno de los textos, siendo los otros de Peter Marcuse, Paolo Perulli y Michael Buxton.

01 El 11 de febrero se inauguró el ciclo de conferencias Pop-Up, dentro de las actividades comisariadas por Cristina Díaz Moreno, y siendo los comisarios del ciclo, Fermina Garrido y Uriel Fogué. La primera fue la participación de Décosterd & Rahm. Y a esta primera le siguieron los días 19 de febrero, 3, 10 y 31 marzo, las de Avignon - Clouet, NL Architects, Hvroje Njiric y R&SIE, respectivamente. De este último grupo, se inauguró una exposición el día 31 de marzo, en la sala de la Fundación y en colaboración con el Ministerio de Fomento.

02 El jueves 4 de marzo se inauguró la exposición de Obra Reciente bajo el comisariado de Rubén Picado, en la que participaron los arquitectos Juan Navarro Baldeweg con la rehabilitación del Molino de Martos y el Parque del Balcón del Guadalquivir en Córdoba; Blanca Lleó + MVRDV, con el proyecto de las Viviendas en Sanchinarro, Madrid; Pau Soler y Miguel Rodríguez González, Museo de la Ciudad en Málaga; Gonzalo Moure, Myriam Pascual y Juan Carlos Salvá, ampliación en el Palacio Municipal de Alicante; Daniel Hollegha, Instalaciones para HIRTL. C, Austria y Japón; José Antonio García Roldán, Centro Escolar público en Colmenarejo, Madrid; Caveda-Ramojaro-Granero con 6 lofts abiertos a un jardín en Madrid; Mateo Corrales, Viviendas en Alicante y Juan Martín Baranda y Tomás Domínguez con el Centro de Procesos de Datos para Repsol YPF, en Madrid. La exposición se pudo ver en la Fundación durante los meses de marzo y abril.

03 El lunes 8 de marzo comenzó el Aula de Historia de la Construcción con la conferencia de Jacques Heyman: *Bóvedas de Abanico*. El curso continuó el 22 de marzo con la clase de Tom F. Peters: *La construcción de rascacielos en Chicago a finales del siglo XIX*; el 29 de marzo Joaquín Antuña habló de *Las cáscaras de hormigón de Eduardo Torroja: forma, cálculo y construcción*; el 19 de abril Francisco Domouso se centró en *los orígenes del hormigón armado en España* y el 26 de abril finalizó el curso con la conferencia de Javier Girón y su *Dibujo de la Construcción a través de la Historia*.



04 El jueves 11 de marzo se presentó el libro *La epopeya de la piedra*, de Juan Gómez Gz. de la Buelga. Participaron, además del autor, Fernando Chueca Goitia, Roberto Goycolea, José Antonio Camuñas y Bernardo Ynzenga. El 27 de abril se presentó el libro *Eero Saarinen: And architecture of multiplicity*, de Antonio Román. Participaron, además del autor, José Ignacio Linazasoro, Iñaki Ábalos y Juan Mera. El 4 de mayo se presentó el libro *Richard Neutra. Un lugar para el orden. Un estudio sobre la arquitectura natural*, de José Vela Castillo. Intervinieron, además del autor, Aranguren & Gallegos, Ricardo Sánchez Lampreave, Félix Fuentes, y el vocal de Cultura de la Junta de Gobierno Juan Ignacio Mera. El martes 11 de mayo se presentó el libro *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour*, de Pedro Moleón, interviniendo con el autor, Ricardo Aroca, Juan Calatrava y José María Luzón. También se presentó el *Catálogo de la exposición de Adolf Appia*, lo que se hizo el 14 de mayo con la intervención de Angel Martínez Roger, Alberto Campo Baeza y Rubén Picado. También se ha presentado, el día 18, el libro *Rafael Moneo, Diseñador*, de Juli Capella, interviniendo el autor, Rafel Moneo, Javier Nieto y nuestro Decano, Ricardo Aroca.

05 Siguiendo con los ya casi tradicionales “Los Lunes del Teatro” en el Teatro Infanta Isabel, en la calle de Barquilllo, y en los que habían actuado Rafael Moneo (sobre Jörn Utzon) y Peter Eisenman (sobre Terragni), Juan Navarro Baldeweg pronunció el día 15 de marzo la conferencia “El Taller abierto”, sobre sus propias experiencias arquitectónicas y de diseño. Lo presentó nuestro Decano, Ricardo Aroca.

06 El 14 de abril se abrió el ciclo 2004 Arquitecturas siglo XXI, (Vivienda y ciudad contemporánea) comisariada por José Luis Esteban Penelas, y con la conferencia de Ángel Alonso y Victoria Acebo. Siguió Aranguren y Gallegos y Manuel Gausa (ACTAR Arquitectura). Durante el mes de mayo se celebraron las conferencias de Jacob Van Rijs (MVRDV) y de Carlos Arroyo, Manuel Pérez y Eleonora Guidotti.

07 El 20 de abril se celebró en La Fundación la mesa debate sobre el tema de la transformación del edificio del Palacio de Comunicaciones, de Antonio Palacios, en Ayuntamiento de Madrid. La primera pretensión era la de convertirlo en Tribunal Constitucional, pero la Junta de Gobierno del Colegio, al considerarlo completamente inadecuado, propuso lo de ayuntamiento, que parece que ha cuajado. El Colegio se preocupa ahora de que la transformación del edificio sea la adecuada, para lo que se hizo esta mesa debate, organizada por la vocal de Patrimonio de la Junta de Gobierno, Consuelo Martorell. Participaron Carlos Baztán, arquitecto en representación del Ayuntamiento de Madrid, Juan Blasco, Director General de Arquitectura de la Comunidad, el pintor y académico Joaquín Vaquero Turcios, Antón Capitel, Javier García-Gutiérrez Mosteiro y nuestro vicedecano, Bernardo Ynzenga, que actuó de presentador y de moderador.

08 El día 13 de abril, se inauguró una exposición de dibujos del arquitecto Ramón Vázquez Molezún, seleccionados del legado que hizo su familia al servicio histórico del Colegio, en la nueva galería de la Fundación abierta en el local contiguo a ésta. Por otro lado, se ha dado a conocer el funcionamiento de dicha galería nueva, que estará a disposición de los colegiados que así lo soliciten, cuya propuesta de exposición sea aprobada, y que podrán realizarla sin más que pagar los gastos del local y ponerse de acuerdo con la Junta de Gobierno para ceder a la Fundación un dibujo u obra. Dentro de esta nueva programación, del 13 al 29 de mayo, se ha celebrado la exposición *Ininterrumpido dibujar*, del arquitecto Javier Seguí. En la sala de la Fundación, se ha inaugurado también, el 20 de mayo, la exposición HVOR?, de J. Ignacio Díaz de Rábago.

Fontana

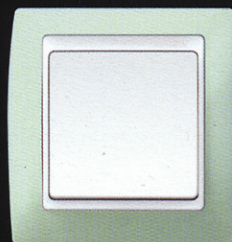
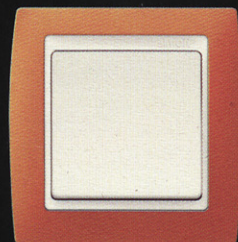
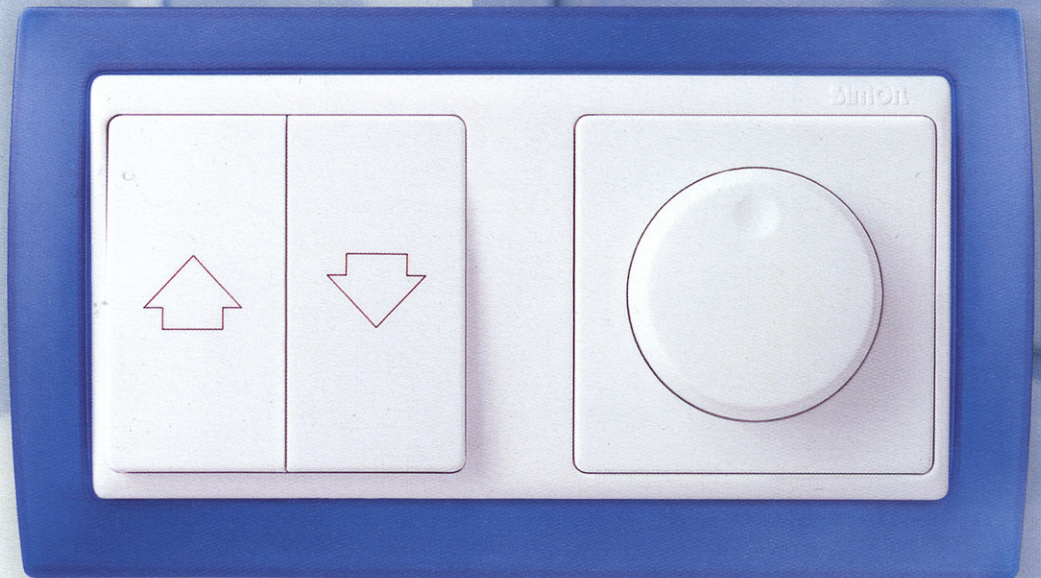
Antoni Arola
2001



SANTA & COLE
www.santacole.com

SANTA & COLE

SERIE
Simon 82
gama color



Convertimos la tecnología en confort y seguridad

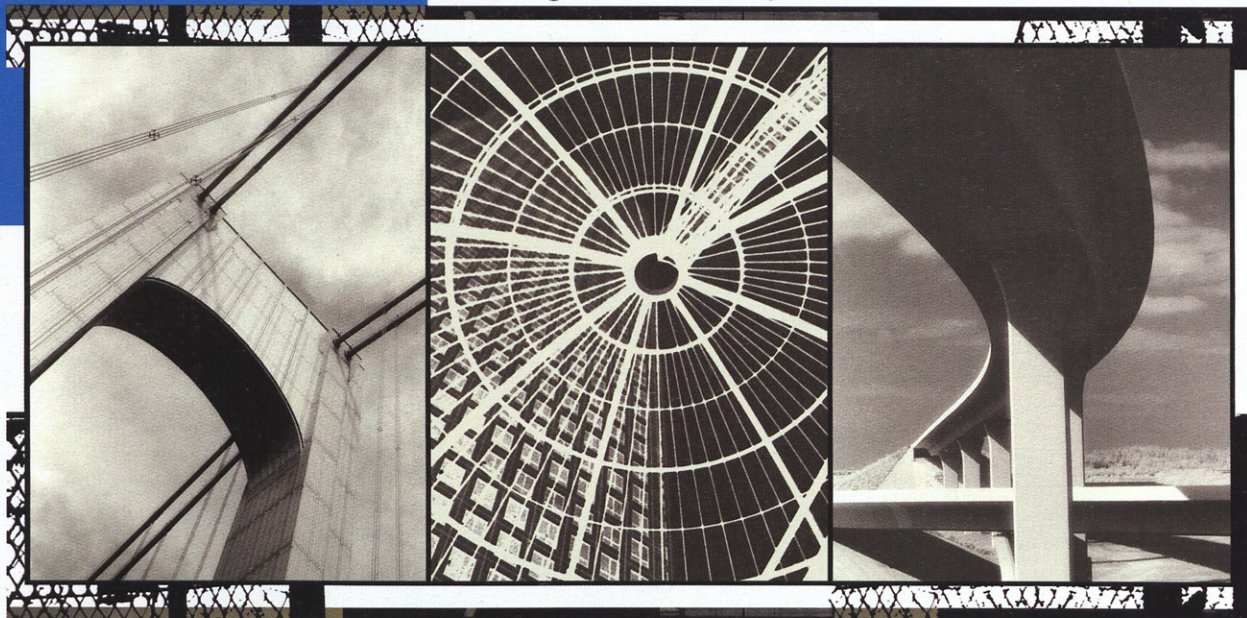
CONSTRUTEC

2004

NUEVA FECHA

Del 13 al 16 de octubre

PARQUE FERAL JUAN CARLOS I. MADRID



SALÓN DE LA
ARQUITECTURA
DE INTERIOR

DECOTEC

SALÓN MONOGRÁFICO DE PREFABRICADOS DEL HORMIGÓN

SEGUIR CRECIENDO nuestro objetivo central

Salón de la Construcción



CONSTRUTEC

LINEA IFEMA

INFOIFEMA 902 22 15 15

EXPOSITORES 902 22 16 16

INTERNACIONAL (34) 91 722 30 00

FAX (34) 91 722 58 07

Parque Ferial Juan Carlos I
28042 Madrid

construtec@ifema.es

decotec@ifema.es

www.construtec.ifema.es

www.decotec.ifema.es

IBERIA
Transportista Oficial



Organiza **IFEMA**

Comercializa **I.S.G. International**

Services Group, S.R.L.

Pza. de España 18. Torre de Madrid

Planta 7ª of. 19 - 28008 Madrid

Teléfono (34) 91 559 50 18

Fax (34) 91 541 76 91



Agrait-Betancourt Alcock

Anelli Andrade/Morettin Barney-Caldas Bozas Browne

Clusellas/Baliero Dahl-Rocha De la Guardia/Victoria Echeverri

González de León Iglesia Jiménez

Kalach Laguínge Larrañaga/Obadía

Loreto Mendes da Rocha Peláez - TEN

casa americana



escuela de valparaíso

ciudad abierta

CONSTRUCCIONES DE FUTURO



CERAMICA

LA OLIVA[®]



Tel. de Pedidos 902 200 959

Vereda del Prado, s/n · Tel 925 55 47 00

Fax 925 55 41 26 · 45290 Pantoja (Toledo)

www.ceramicaoliva.com · e-mail: laoliva@laoliva.com



PLADUR® ES IMAGINACIÓN

Imaginar, crear, diseñar...

Los Sistemas PLADUR® contribuyen a que los proyectos arquitectónicos más originales y ambiciosos se hagan realidad, por su:

- Flexibilidad de diseño en espacios y formas.
- Excelente acabado, que permite cualquier decoración.
- Aislamiento acústico y térmico.

Paredes PLADUR®, el Sistema líder en construcción interior desde hace 25 años.



PAREDES CON ALMA DE ACERO

www.pladur.com ☎ Atención al cliente 900 35 36 35

PLADUR®

GRUPO URALITA

Blanco y negro y Color

Fotocopias

Reproducción de planos

Ploteado de planos

Reproducción digital en gran

Escaneado

Cartelería

Vectorizado

Sistemas de encuadernación

canutillo - wire-O - alambre

presión - modo libro

engomado - térmica

Recogida y entrega a do

ATENDEMOS TODAS LAS DE LA COMUNIDAD DE M

Tarifas especiales a estud



ARQUITECTURA COAM 336 - 2T 2004
Revista de Arquitectura y Urbanismo del
Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

Dirección

Antón Capitel
Juan García Millán

Redacción

Antonio Abril
Celia Armenteras
Juan Roldán

Diseño Gráfico y Maquetación
ArquitecturaCOAM

Consejo Editor

Ricardo Aroca
Bernardo Ynzenga
Juan Mera
José María Lapuerta
Cayetana de la Quadra-Salcedo
Antonio Abril
Juan García Millán
Antón Capitel

Redacción

Piamonte 23
28004 Madrid
Tfno: 91 319 16 83
Fax: 91 319 88 90
revistaarquitectura@coam.org

Traductores

Noemí García Millán
Mike Lumber

Ilustración de portada

Estación de Basilea de Cruz y Ortiz
Fotografía de Ruedi Walti

Distribución y Suscripciones

Architecta Outsourcing 21 S.L.
Calle del Bosque 6
28016 Madrid
Tfno: 91 343 05 54
Fax: 91 343 08 98
architecta@architecta.com

Publicidad

viceVersa
Maestro Lasalle 17
28016 Madrid
Tfno: 91 343 03 60
Fax: 91 343 03 96
publicidad@viceversanet.com

Impresión

Técnicas Gráficas Forma S.A.

Depósito Legal: M-617-1958
ISSN: 0004-2706

Los criterios expuestos en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de la dirección de la revista. El editor se reserva el derecho de la publicación de los originales recibidos. Queda prohibida la reproducción total o parcial del contenido de la revista, aun citando procedencia, sin autorización expresa y por escrito del editor.

PVP España: 15 EUROS
PVP Europa: 19 EUROS
PVP América y África: 23 EUROS
PVP Asia: 27 EUROS

01.01 Editorial. Forum 2004 Barcelona.

02. **ANTONIO CRUZ Y ANTONIO ORTIZ** 02.01 ¡Plato! **GABRIEL RUIZ CABRERO** 02.02 Centro de visitantes del mundo marino 02.09 Remodelación de la estación de Basilea 02.13 Remodelación del estadio de atletismo de Jerez 02.18 Biblioteca en Amsterdam 02.23 Torres en Rotterdam, Wilhelminapier 02.26 Ampliación del Rijksmuseum 02.29 Cruz y Ortiz, **JESÚS ULARGUI** y **EDUARDO PESQUERA** Plan de urbanización para el anillo olímpico de Madrid 02.32 Cruz y Ortiz y **BLANCA SÁNCHEZ** Ampliación del estadio de Madrid

03.01 Impacto máximo, obsolescencia inmediata: re-ciclaje **JOSÉ RAMÓN MORENO PÉREZ**

04.01 **SDM ARQUITECTURA** 04.01 Archivo histórico provincial de Zamora 04.08 Centro de salud "Pavones" 04.15 60 VPP

05 **ENRIQUE PUJANA** 05.01 Viviendas en la calle de la cabeza

06 **EMILIO SAGRISTÁ Y ANTONI PONS** 06.01 Teatro en Lloseta 06.08 Casal d'avis 06.15 **ANTONI PONS, JOSEP A. REYNÉS, EMILIO SAGRISTÁ Y MARGALIDA SIMÓ** Hipódromo de Palma

07. Parques sin paisaje **MIGUEL ÁNGEL ANÍBARRO**

08. **JAVIER GARCÍA SOLERA** 08.01 Edificio IVI 08.10 Edificio de oficinas Gesem 08.19 Centro de Investigaciones sobre Tecnologías del Turismo de las Islas Baleares 08.26 Ordenación del entorno del puerto deportivo de Campello

09 **TAC ARQUITECTES** 09.01 Torre Llacuna 09.07 **TAC Y VICTOR BROSÁ REAL** Torre en la Diagonal 09.12 Edificio de oficinas Sant Joan Nord

10 **GABRIEL ALLENDE** 10.01 Edificio de oficinas Crisalis 10.08 Torres Ágora 10.12 Edificio de oficinas Iris

11. **PALOMA LASSO DE LA VEGA** 11.01 Centro cultural en Campamento

12.01 Lo real y su doble **FERNANDO QUESADA**

13 Concursos 13.01 Concurso para la construcción de la Ciudad del Flamenco en Jerez 13.02 Introducción 13.03 **HERZOG Y DE MEURON** 13.09 **CRUZ & ORTIZ** 13.13 **NAVARRO BALDEWEG** 13.18 **SEJIMA Y NISHIZAWA** 13.22 **SIZA & HERNÁNDEZ DE LEÓN** 13.26 **VÁZQUEZ CONSUEGRA** 13.32 Concurso para la cubrición de la terraza del Círculo de Bellas Artes **CAROLINA GONZÁLEZ VIVES, ANA DÍAZ GONZÁLEZ** 13.37 Concurso Adelfas EMV-COAM **BORJA PEÑA, FERNANDO PANCORBO, RAMÓN GONZÁLEZ** 13.43 Concurso elemental chile 13.44 **BONET Y BRUNELLI** 13.46 **ONA ARQUITECTOS**

14.01 Elogio de la ciudad reticular **ANTÓN CAPITEL**

15 EXPOSICIONES 15.01 **CAPTURED SPACE: INSTALACIÓN EN LA FUNDACIÓN COAM** **CHRISTIAN SERY** 15.02 **ADOLPHE APPIA: ESCENOGRAFÍAS**

16 **JAVIER BELLOSILLO AMUNATEGUI** In memoriam

17 LIBROS RECIBIDOS

18. NOTICIAS COAM

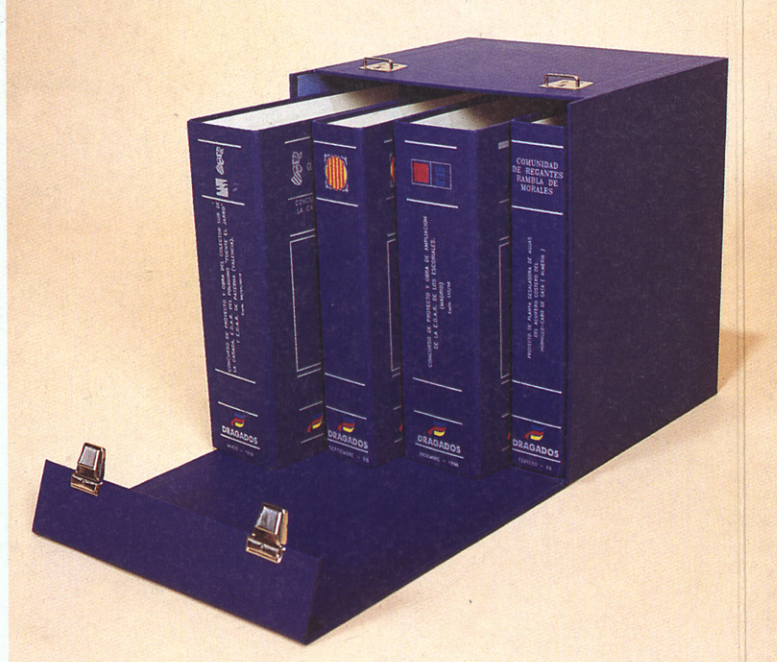
Blanco y negro y Color

Fotocopias
Reproducción de planos
Ploteado de planos
Reproducción digital en gran formato
Escaneado
Cartelería

Vectorizado

Sistemas de encuadernación

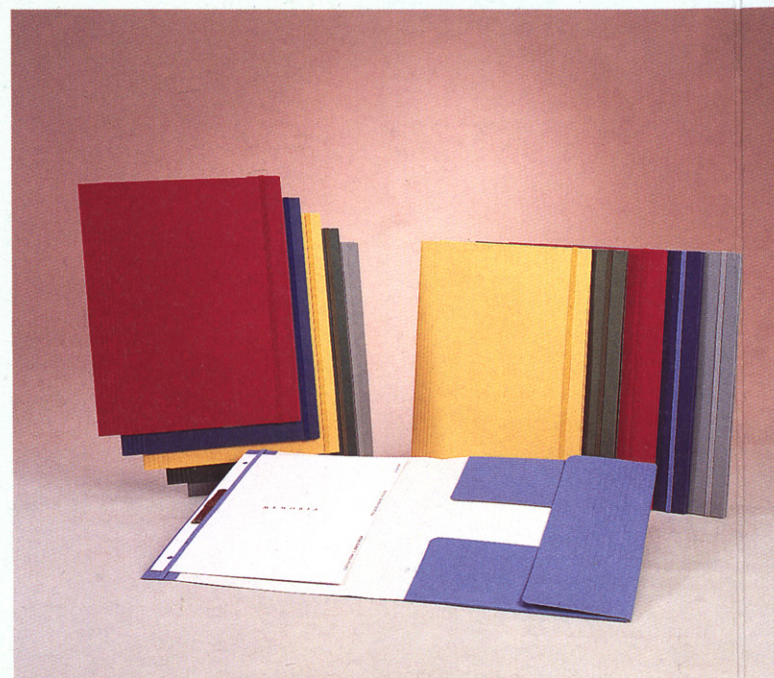
canutillo - wire-O - alambre
presión - modo libro
engomado - térmica



Cajas y cajones a medida

Fabricación de carpetas

Carpetas de lomo interior y exterior
Carpetas de solapas
Carpetas de lomo extensible
Carpetas serigrafiadas
Carpetas de tornillos
Cajas de proyectos



Recogida y entrega a domicilio.

**ATENDEMOS TODAS LAS OBRAS
DE LA COMUNIDAD DE MADRID**

Tarifas especiales a estudiantes.

**Nuevos tiempos
nuevos mercados,
nuevas soluciones.**



**Calidad,
Tecnología
y Servicio Integral.**

**Visite nuestra página web:
<http://www.copiasgoya.com>**

General Pardiñas 6

28001 Madrid

Fax 91 576 84 41

Tel 91 577 28 90

91 577 28 91

copiasgoya@copiasgoya.com

Acanto 22

28045 Madrid

Fax 91 527 46 88

Tel 91 468 02 63

91 468 21 51

copiasgoyaacanto@copiasgoya.com



ANTONIO CRUZ Y ANTONIO ORTIZ
 GABRIEL RUIZ CABRERO
 JESÚS ULARGUI
 EDUARDO PESQUERA
 BLANCA SÁNCHEZ
 JOSÉ RAMÓN MORENO PÉREZ
 SDM ARQUITECTURA: SERGIO DE MIGUEL
 ENRIQUE PUJANA
 EMILIO SAGRISTÁ
 ANTONI PONS
 JOSEP A. REYNÉS
 MARGALIDA SIMÓ
 MIGUEL ÁNGEL ANÍBARRO
 JAVIER GARCÍA SOLERA
 TAC ARQUITECTES: EDUARD GASCÓN CLIMENT
 VÍCTOR BROSÀ REAL
 GABRIEL ALLENDE
 PALOMA LASSO DE LA VEGA

FERNANDO QUESADA
 HERZOG & DE MEURON
 JUAN NAVARRO BALDEWEG
 SEJIMA Y NISHIZAWA
 SIZA & HERNÁNDEZ LEÓN
 GUILLERMO VÁZQUEZ CONSUEGRA
 CAROLINA GONZÁLEZ VIVES
 ANA DÍA GONZÁLEZ
 BORJA PEÑA
 FERNANDO PANCORBO
 RAMÓN GONZÁLEZ
 ANA BONET Y LUCA BRUNELLI
 ONA ARQUITECTOS: SILVIA FONT, PEDRO ORDOÑO,
 SERGI VENTOSA, JOSÉ QUINTANILLA, TOMÁS PRADO,
 CRISTIAN PRADO, RAÚL ESPINOZA
 ANTÓN CAPITEL
 JAVIER BELLOSILLO



Revista de Arquitectura
 y Urbanismo del Colegio Oficial
 de Arquitectos de Madrid



00336

9 770004 270068

num. 336 · año 56 · 15 EUROS