

340

ARQUITECTURACOAM

de las casas
mera
zaida muxí
mrvdv
lleó
alberola y
martorell
espegel
gálvez
wieczorek
BOG arquitectos
ábalos
fernández alba
quesada
soler y rodríguez
picado y de blas
llps
de molina
partearroyo
izquierdo

15 euros año 56

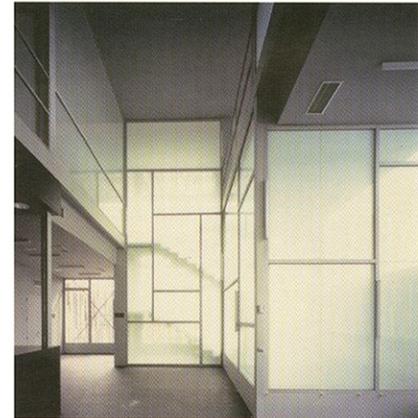


9 770004 270068

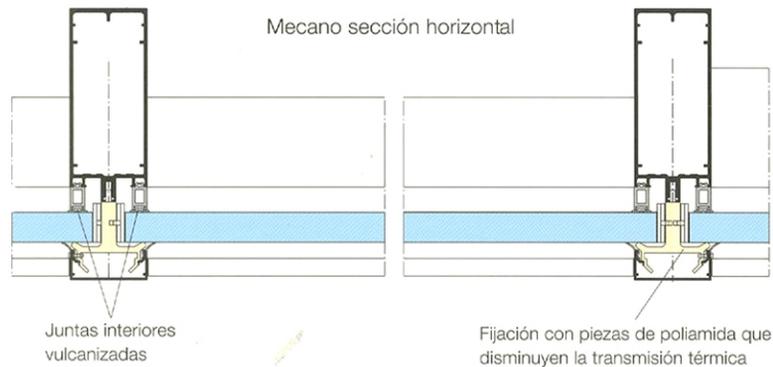
00340

Technal con Eduardo Arroyo

Ubicado en la margen izquierda del Nervión, el nuevo estadio Lasasarre en Barakaldo se incluye en una reforma urbanística que está siendo desarrollada actualmente en esta localidad vizcaína. El arquitecto Eduardo Arroyo ha conseguido dotar al estadio de su peculiar aspecto jugando con los volúmenes de las cubiertas, estructuras metálicas cerradas con policarbonato opalino traslúcido y con los muros que imitan el juego de luces y sombras del bosque, realizados con celosías de llanta de acero. En el exterior de la fachada se han utilizado ventanas oscilobatientes y módulos fijos de la serie Epure de hasta 4 metros de altura, mientras que las instalaciones y accesos se han acristalado con el muro cortina Mecano. Además se han utilizado puertas PL y correderas GK en los vestuarios y demás secciones.



Creatividad: B&S Fotos: Hisao Suzuki



Obra: Estadio de Fútbol de Lasasarre

Arquitecto: Eduardo Arroyo

Promotor: Bilbao Ría 2000

Carpintería de aluminio: Technal
Tel. 902 22 23 23 www.technal.es
hbs.spain@hydro.com

Industriales: Taller Alusa SL y Vifasa

Soluciones utilizadas: ventana Epure, correderas GK, muro cortina Mecano parrilla tradicional y puertas PL.

DirecciónAntón Capitel
Juan García Millán**Consejero de Dirección**

Ricardo Sánchez Lampreave

RedacciónAntonio Abril
Celia Armenteras
Juan Roldán**Diseño Gráfico y Maquetación**

ArquitecturaCOAM

Consejo EditorRicardo Aroca
Bernardo Ynzenga
José María Lapuerta
Cayetana de la Quadra-Salcedo
Alfonso Muñoz Cosme
Ricardo Sánchez Lampreave
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**Detalle de la casa Sánchez Medina en Toledo
Foto de José Latoba**Distribución y Suscripciones**PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA Y ARTE, S.L.
Calle General Rodrigo, 1, 28003 Madrid
Tfno: 34 91 554 61 06 - 34 91 554 88 96
Fax: 34 91 553 24 44
publiarq@publiarq.com
www.publiarq.com**Publicidad**ExProfeso S.L. Exclusivas de Publicidad
Ana Núñez, Oscar Ortiz, Pablo Lovelle
Hermanos Bécquer, 4-8
28006 Madrid
Tfno: 91 563 61 38
ech_exp@teleline.es**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: 24 EUROS
PVP Asia: 28 EUROS

01. Editorial	
02. MANUEL, ICIAR Y SERGIO DE LAS CASAS	06
<i>COSAS DE CASAS</i> Juan Mera	
Casa Sánchez Medina	08
Casa Edeline	14
Urbanización Lomas de vista Golf	16
Viviendas en Vitoria	24
Viviendas en Vitoria	26
03. MUJERES Y ARQUITECTURA: TEORIA Y PRACTICA DE LA VIVIENDA	28
Zaida Muxí	
04. BLANCA LLEÓ + MVRDV	38
Edificio de viviendas para la EMV	
05. ALBEROLA Y MARTORELL	44
Edificio de viviendas para la EMV	
06. CARMEN ESPEGEL	50
Edificio de viviendas de realojo	
07. MARÍA AUXILIADORA GÁLVEZ	56
Edificio de viviendas. Primer Premio European VI	
M ^a . AUXILIADORA GÁLVEZ / IZABELA WIECZOREK	58
Edificios de viviendas. Primer Premio European VII	
BOG ARQUITECTOS	60
Edificios de viviendas. Concurso para la EMV	
08. ROBERTO BURLE MARX:	62
<i>EL MOVIMIENTO MODERNO CON JARDÍN</i>	
Iñaki Ábalos	
09. FERNÁNDEZ ALBA + DEL PINO	72
<i>DESOBEDIENCIA OBEDIENTE.</i>	
<i>EL LUGAR DONDE ESTÁS Y NO ESTÁS.</i>	
Fernando Quesada	74
Hospital de Ciudad Real	78
Marquesina del Palacio Municipal de Congresos	79
Casa Tucson.	84
<i>Casa Tucson en Zaragoza, España / Álvaro Malo</i>	86
Proyecto de Auditorio y escuela de Música	
10. PAU SOLER Y MIGUEL RODRIGUEZ	88
Ampliación del Museo de Málaga	
11. PICADO Y DE BLAS, ARQUITECTOS	94
Edificio de Juzgados	94
Centro de educación especial APSA	98
Proyecto de guardería	100
12. LLPS	102
Centro social polivalente	
13. MATERIA RITMADA. LA RETICULA COMO SISTEMA DE ORDEN	106
Santiago de Molina	
14. Concursos	112
Concurso para el nuevo Ayuntamiento de Madrid en el Palacio de Comunicaciones. Primer Premio FRANCISCO RODRIGUEZ DE PARTEARROYO	112
Centro de visitantes en la Catedral de Lund	116
CARMEN IZQUIERDO. Primer premio.	
15. In Memoriam. Francisco de Asís Cabrero. / Gabriel Ruiz Cabrero	118
16. Libros.	120



SILESTONE.
by Cosentino



SILESTONE & NATURAL STONE

www.cosentino.es

www.silestone.com

Información Consumidor: 902 444 175



SCALEA
by COSENTINO





ARQUITECTURA ES FEMENINO

Hace ya mucho tiempo que el número de mujeres estudiantes de arquitectura es algo superior al de hombres, por lo que, en cuanto al futuro, no cabe ninguna duda: dentro de algún tiempo los profesionales serán, al menos, mitad y mitad, o, quizá, más mujeres aún que hombres. Por otro lado, hace ya mucho tiempo también que los profesores saben que, si la arquitectura había sido en el pasado un arte masculino, las estudiantes han demostrado ya hace mucho y en sobrada medida que ahora también es femenino: las proyectistas son, cuando menos, igual de cualificadas que los proyectistas. Las mujeres hacen muy buena arquitectura, tanto o mejor que los hombres.

En la profesión el asunto es ya bien notorio. En este número presentamos una muestra de edificios de vivienda protegida, sin que ello haya significado una gran búsqueda. Dos de ellos se habían publicado antes en proyecto, el de Blanca Lleó y el grupo holandés MVRDV (V. núm. 328, 2T 2002, págs. 28/33) y el de Mónica Alberola y Consuelo Martorell (V. núm. 329, 3T 2002, págs. 52/55), dando ahora cuenta de las obras realizadas, en ambos casos de notorio e interesante resultado. Se acompañan, de un lado, con otro edificio también realizado, de Carmen Espegel, que, como los anteriores, asimismo está en Madrid e igualmente promovido por la Empresa Municipal de la Vivienda. De otro lado, se acompañan con tres proyectos residenciales realizados por María Auxiliadora Gálvez, éstos de distinto carácter que los anteriores y siendo la proyectista de una generación más joven. Dos de ellos son los desarrollos realizados a partir del primer premio de European VI (2001), en Córdoba, y del primer premio de European (2003), en Murcia; y el tercero un proyecto para un concurso de la EMV en Vallecas, Madrid.

Se completa esta colección de obras y proyectos con el artículo de Zaida Muxí titulado "Mujeres y arquitectura: teoría y práctica de la vivienda". Con estas diferentes contribuciones femeninas se ha concebido una parte de este número, que ha querido resaltarse como significativa, pero que, aún habiendo buscado su coherencia, se inició en buena medida como fruto de la casualidad, dando así prueba de la importancia actual del ejercicio femenino de la arquitectura.



ATENCIÓN SRES. SUSCRIPTORES:

Desde la salida de este número, la empresa encargada de las suscripciones será la siguiente:

PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA Y ARTE, S.L.
 Tfno: 34 91 554 61 06 - 34 91 554 88 96
 Fax: 34 91 553 24 44
 publiarq@publiarq.com
 www.publiarq.com

Les rogamos por favor que, para cualquier nueva suscripción, aclaraciones sobre suscripciones hechas o reclamaciones, se pongan en contacto con dicha empresa.



FE DE ERRATAS:

En la publicación del proyecto de 170 viviendas en Sanchinarro, de los arquitectos Burgos y Garrido, incluido entre las páginas 50 - 53 del número 339 de *Arquitectura*, se ha omitido el nombre de Juan Carlos Salvá como arquitecto colaborador, que ha calculado y diseñado la estructura.

Banco Neocombo

Miguel Milá
2002



Premio Delta de Plata 2003



SANTA & COLE

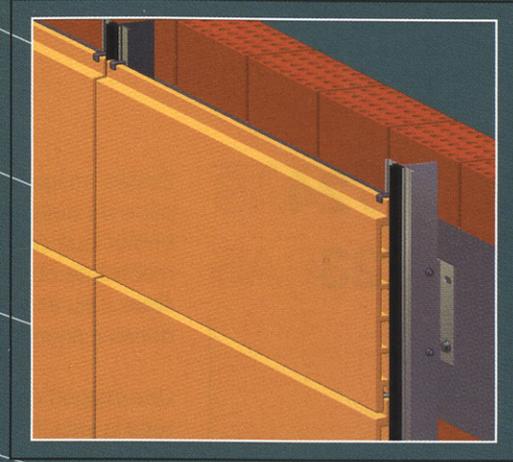
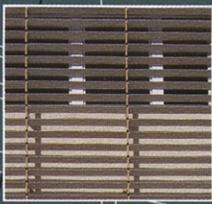
www.santacole.com



Los elementos urbanos no sólo satisfacen necesidades funcionales de iluminación, asiento, limpieza o señalización, sino que desempeñan una tarea de representación, de socialización y de emblema colectivo. Desde 1989, Santa & Cole participa en la mejora de la comunidad con la colección de elementos urbanos, a través de la cual contribuimos a dotar al espacio urbano de sentido colectivo.

faveton

SISTEMA DE FACHADA VENTILADA CERAMICA



UNA SOLUCION INTEGRAL A LA
FACHADA VENTILADA CERAMICA

faveton

ES TIEMPO DE FACHADAS VENTILADAS

Premio
Construmat
2005



CASAO SA
CERÁMICAS



Certificado nº: ESPM001166

Cosas de Casas

JUAN IGNACIO MERA

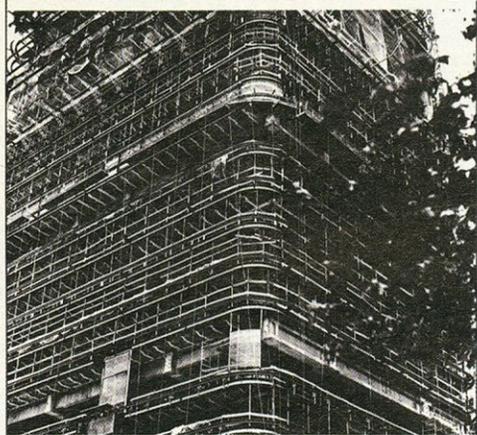
Juan Ignacio Mera es arquitecto y profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

ARQVITECTV24AS
septiembre 1978 **BIS** información gráfica de actualidad

ARQVITECT23RAS
julio 1978 **BIS** información gráfica de actualidad

Consejo de Redacción: Orjot Bohigas, arquitecto. Federico Correa, arquitecto. Lluís Domènech, arquitecto. Tomás Llorens, filósofo. Rafael Moneo, arquitecto. Luis Peña, arquitecto. Helio Piñón, arquitecto. Manuel de Solà-Morales, arquitecto. Enric Satué, diseñador. **Secretario de Redacción:** Fernando Villavechia. N.º 23/24. **Redacción y Administración:** La Gaya Ciencia, S. A. Alfonso XII, 23. Tel.: 200 35 44. Barcelona-6. **Editor y Director:** Rosa Regás. **Fotocomposición:** Ferrán. **Impresión:** ASSAIG. Polígono Camp Llarg. San Andrés de la Barca - Barcelona. **Publicidad:** Departamento de Publicidad de La Gaya Ciencia y Gabinete Federativo GAPESA. **Comunicación y Marketing:** Aragón, 178-180. int. bajos. Barcelona-11. Tel.: 325 71 92. **Distribución:** Bruguera, S. A. Camps y Fabrès, S. Tel.: 228 21 07. Barcelona-6. Praxís Libros. San Francisco de Sales, 32. Tel. 234 15 67. Madrid-3. **Ventas:** Editorial La Gaya Ciencia, S. A., en las principales librerías y en todos los Colegios y Escuelas de Arquitectura. 300 ptas. Dep. Legal: B. 24692-78.

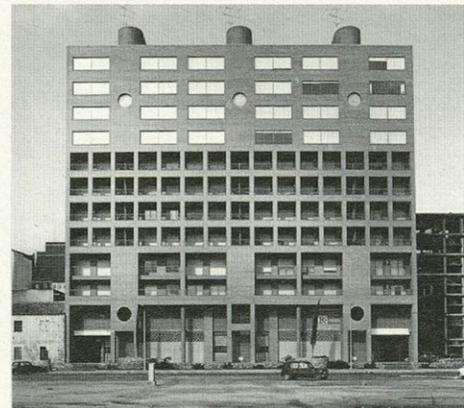
MADRID '78



UN PASEO POR LA CASTELLANA (Pág. 2)

Banco de Bilbao. Arquitecto: Francisco Sáenz de Oiza. Fotografías: F. Catalá Roca.

28 ARQUITECTOS NO NUMERARIOS (Pág. 22)



Existen imágenes que se graban en nuestra memoria y que por encima de la razón forman parte de nuestra biblioteca de recuerdos familiares, íntimos... privados. Con el tiempo descubrimos que como los productos estrella o las películas de culto también están alojadas en las mentes de otros. En veladas donde se incendian acaloradas tertulias, afloran comentarios sinceros y es, en ese momento, cuando descubrimos algunas pistas que desconocíamos acercándonos a aquellos que no imaginábamos cómplices.

Una imagen en la cabeza de aquél, si coincide con la nuestra, nos convierte en su amigo para toda la vida. Por contrapartida un choque desafortunado, que no hubiéramos deseado, lleva a un desenlace fatal.

¡Qué sorpresa!, te interesa Claude Chabrol... ¡No me gustó nada "Mar Adentro"!... A mí tampoco... una frase como ésta sella una amistad que nos une hasta el próximo desencuentro. De esto no se libra tampoco la arquitectura y menos sus autores. Nos movemos en un mundo de conocedores del medio que, sumergidos como buzos, sólo respiran mientras observan en silencio. En ese paisaje secreto, a veces se descubren piezas asombrosas y mientras nos hacemos señas, algunos nos sorprendemos porque no todos las comparten.

En el año 1978, entre los meses de julio y septiembre, aprovechando la tranquilidad del estío, se publicó en Barcelona, bajo la generosa y atrevida dirección de Rosa Regás, el número de la casi mitológica revista *Arquitecturas Bis*, titulada MADRID '78. Con una portada que mostraba un Banco de Bilbao en construcción rodeado de andamios que ya eran en sí mismos su fachada, Barcelona, no sé si amable o inconsciente, daba paso a lo que en este mismo número el profesor Antón Capitel denominaba una "Nueva Escuela de Madrid", sobre la que él intuía que se iba a depositar probablemente la hegemonía cultural por una temporada.

"28 arquitectos no numerarios" (título del artículo central) formaban parte de una quiniela de 7 y un sólido aunque aún emergente Rafael Moneo que —apuntando nombres que el tiempo fue recolocando—, proponía un rompecabezas en torno a un común denominador, no tan claro entonces, y que Moneo situaba en la figura del arquitecto Alejandro de la Sota. Un rompecabezas que se explicaba según sus propias palabras de la siguiente forma: "A nuestro entender giran en esta órbita obviamente López-Cotelo, Puente y Azofra [supongo que intuía alguna separación posible], discípulos directos, pero su influencia se hace sentir en otras gentes como son los Casas... López-Peláez, Frechilla y Sánchez, llegando a salpicaduras hasta los propios colaboradores de Oiza, López-Sardá, Valdés, Vellés y Velasco..." (*Arquitectu24As/Arquitect23Ras, Bis*, Rafael Moneo: Madrid '78 "28 Arquitectos no numerarios", pág 24)

Comenzaba el recorrido gráfico de este histórico artículo con dos proyectos de "los Casas", Manuel e Ignacio de las Casas. El primero la restauración y ampliación del convento de San Juan de la Cruz, el segundo el Pabellón de dormitorios en el colegio de Talavera de la Reina. Con un aire de inglesa enseñanza oficiada por James Stirling trasladado en un rápido viaje a las resistentes y ahorradoras tierras de Castilla y la primera Extremadura, Alejandro de la Sota perfumaba los planos y la construcción de estas obras disfrutando de determinadas durezas e incómodos desaliños.

Entonces, aún las perspectivas eran limpias y de caballerosa axonometría y las líneas no admitían ningún color. Todavía la sección superaba a la planta en importancia y la construcción explicativa era un manifiesto moral.

No pasó mucho tiempo hasta el siguiente impacto. Madrid, al poco, se alzaba sobre la vivien-

da, animando en su camino a Sevilla. Pero fue al traer de Talavera el trazado de la mejor planta de manzana colectiva cuando se alzó con el triunfo. ¡Cuántos políticos presumieron de estas propuestas! La manzana de vivienda, que el Marqués de Salamanca había iniciado y Zuazo modernizado, se convirtió en ley. La manzana que entonces tanto se añoraba, a fuerza de ser disfrutada, es hoy aparcada en el desván de las ideas.

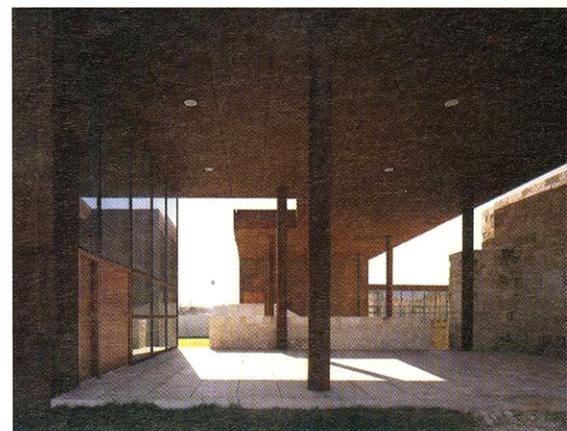
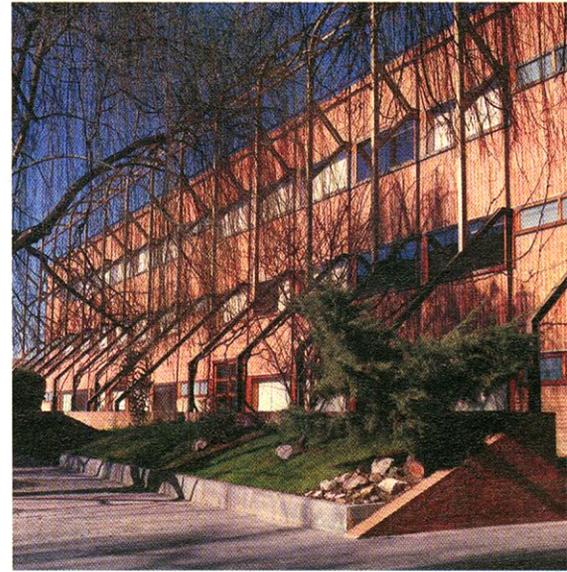
El trazado con mayúsculas marca "Casas", composiciones de precisión geométrica y funcional, se convirtió en "tipo", formando parte de la enseñanza imprescindible de todo estudiante de Arquitectura. Una cima del orden y el rigor había sido conquistada. Pero ¿qué es lo que ocurre cuando algo se resuelve?

El hombre, inevitablemente inquieto, se adentra en nuevos caminos y aunque éstos se intuyan complejos y resbaladizos allí le dirige su afán aventurero. Aldo Rossi, la Postmodernidad mandaban entonces y Venturi calaba en las mentes de los arquitectos jóvenes que a escondidas de sus maestros lo estudiaban por las noches, incluyendo en sus proyectos detalles que creían pasarían desapercibidos a los ojos de éstos. El tiempo corrió, como siempre, y llegaron los años '90 vislumbrándose ya en el horizonte el temido cambio de siglo. En ese momento Manuel de las Casas es ya sólo Manuel de las Casas. Ahí arranca una aventura en solitario que le llevó a obtener el Premio de Arquitectura Española en el año 1999 por la Facultad de Ciencias de la Salud en La Coruña. Y, creo, a disfrutar de un enfoque en su trabajo quizá más íntimo, tratando de aligerar la carga de lo didáctico que los éxitos de su estudio en tantas obras habrían convertido acaso en una trampa.

El acero cortén en Zamora se extenderá entonces como un abrigo por suelos, fachadas y cubiertas y –como los tableros de prodema que habían envuelto completamente el pabellón que proyectó para la Expo de Sevilla– el material nos hablará de la idea de continuidad.

Más tarde los atrevimientos y quiebras de su edificio de viviendas en Alcobendas de 1996, donde los prefabricados lo invaden todo, significarán una nueva llamada a un solo material. Al grito de "Un solo sistema debe construir el proyecto", sus edificios parecían crecer. Estas alegrías geométricas se serenaban a veces en recuerdo de la contención en la que tantas ocasiones había confiado, incluso cuando esta actitud le pudiera costar cara, como ocurrió en el caso del concurso para la ampliación del Museo Reina Sofía, donde un gran empeño por incrementar la importación en nuestro país nos trajo el "Nouvel Edificio". (Véase *Arquitectura*, núm. 322)

Como el jugador de fútbol que domina su derecha y quizá únicamente por disfrutar decida arriesgar sus goles al pie izquierdo, Manuel de las Casas desplazaría en esos años todo su esfuerzo de la sección a la planta y de la planta al alzado. Aquel gran jugador de plantas y secciones, que había demostrado tantas veces su pericia con el trazado, decide que es hora de disfrutar con las fachadas y para ello el material, el ropaje, es esencial. Ya no se trata de cuestiones morales o sociales, ya la reclamación del orden, la construcción y el rigor está hecha y reconocida... ya tenemos confort y hemos superado el orden de la planta... ha llegado el momento de la ciudad, "ha llegado el momento del color". Y en ese conflicto creo que anda hoy. Con atrevimiento, silencio y más libertad de lo que pudiera parecer, pero sin olvidar el oficio, sin abandonar el rigor del que aprendió con tenacidad la ortografía de pequeño, creo que Manuel de las Casas desea con fuerza que fijemos en la memoria, esa memoria que nos hace cómplices, su recorrido por esa cordillera por la que acarrea todo un bagaje de experiencia y conocimiento, sin rehuir el riesgo del alpinista que de otra manera podría no disfrutar de ciertas cumbres.

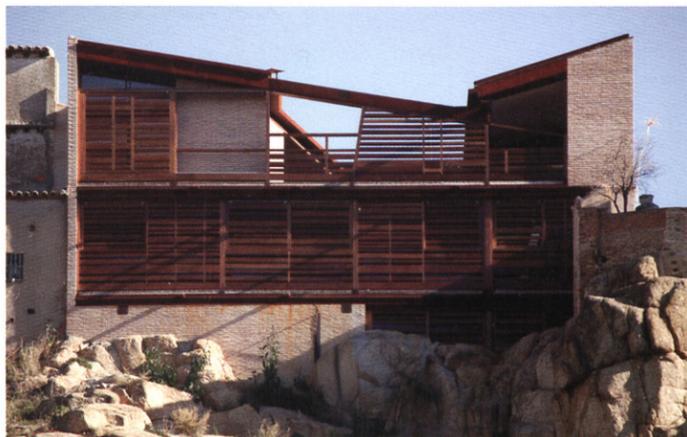


02 MANUEL, ICÍAR Y SERGIO DE LAS CASAS

casa sánchez medina

Toledo

[2005]



PLANTA DE SITUACIÓN

ARQUITECTOS:

Manuel de las Casas
Icár de las Casas
Sergio de las Casas

COLABORADORES:

Pilar Enfedaque, Liam McNicholl, Raúl Heras, Juan McNicholl, Pablo García
Dirección obra: Eusebio Sánchez
Interiorismo: Equipo TAG
Estructuras: Pórtico

FOTOS:

José Latoba

El proyecto de vivienda unifamiliar situado en la Plaza del Mirador del Barrio Nuevo esquina a la calle Santa Ana se propone sustituyendo la construcción existente.

Realizado el estudio de la construcción en ruina existente, en nuestro criterio, no presenta ningún valor histórico, estético o constructivo que haga pensar en su conservación o restitución parcial. Se trata de una antigua construcción de muy baja calidad que ha sufrido múltiples ampliaciones y una remodelación reciente de tan mala calidad que ha producido la ruina salvo en las fachadas sobre la calle Santa Ana y la Plaza del Mirador y en éstas se abrieron unos grandes huecos y se falseó una aparente fachada de ladrillo visto.

Por lo tanto se propone su demolición y sustitución por una construcción de nueva planta.

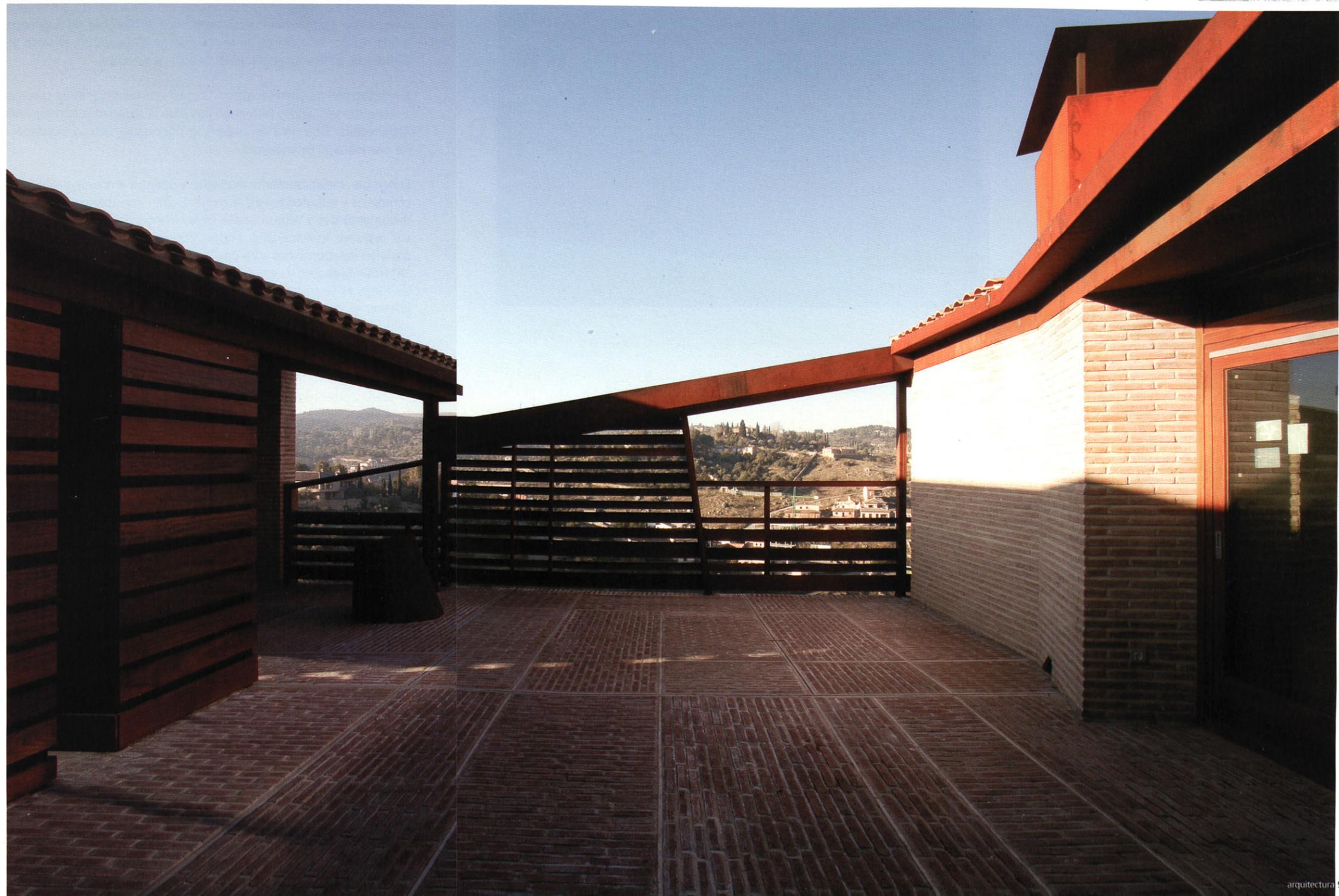
El solar resultante de 15,42 m. por 19,25 m. asoma sobre el acantilado del río Tajo y es medianero a la casa museo de Víctorio Macho en la cara Sur, en una longitud de 4 m. y al Norte en toda la longitud (19,25 m.). Tiene, pues, tres fachadas; dos sobre las calles y plazas de la ciudad y una tercera sobre el acantilado con unas maravillosas vistas hacia Los Cigarrales.

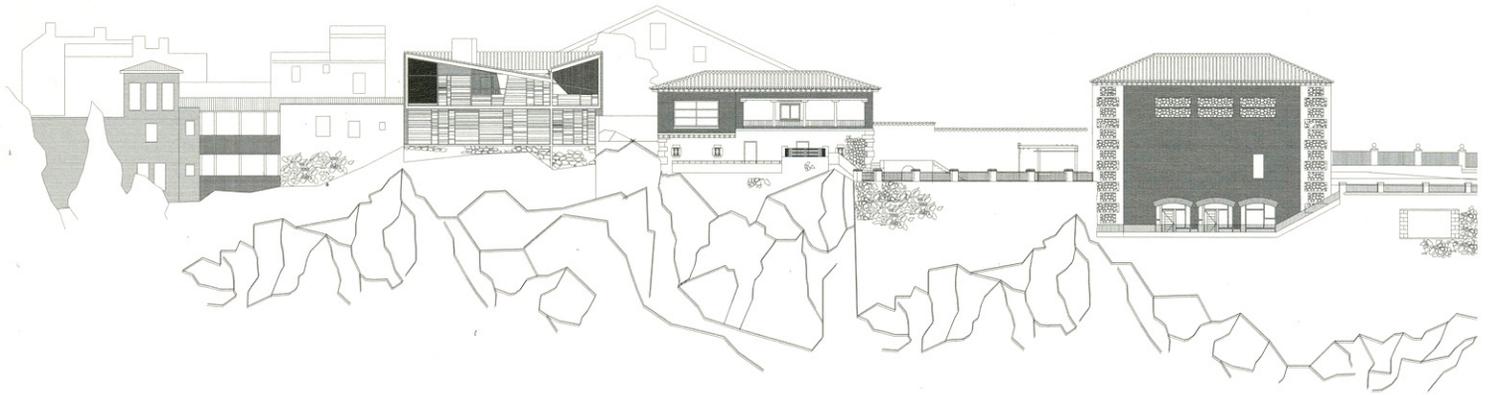
De acuerdo con el espíritu del plan especial de Toledo se propone una casa patio y su situación especial hace que se proponga un patio abierto sobre las vistas al río Tajo.

La casa consta de dos plantas, una baja de acceso donde se ubica el vestíbulo, el garaje, los cuatro dormitorios y la lavandería que asoma protegida por un gran porche a modo de galería al acantilado y otra alta donde aparece el patio como elemento central de composición que remata en un cenador, la sala de estar, el comedor, la cocina y el dormitorio principal.

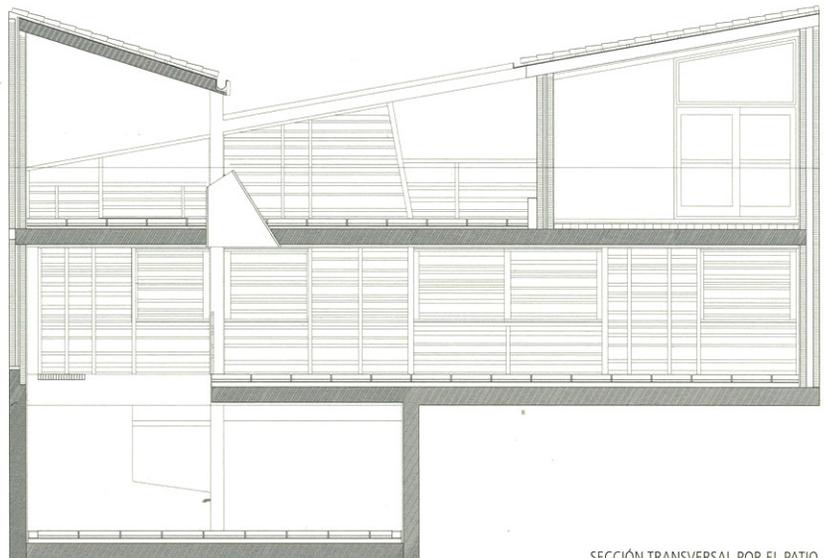
Aprovechando la zona excavada existente se realiza un sótano para almacenes e instalaciones.

La construcción, adecuándose a la normativa del plan, se realizará en ladrillo macizo de mesa con algunos encintados de hormigón coloreado. Las carpinterías y celosías en madera de iroko en su color natural. Las cubiertas de teja árabe con inclinación hacia el patio a modo de impluvium. Las fachadas del patio irán estucadas en tonos adecuados a su visión desde el exterior y los pavimentos de ladrillo a sardinel encintados con mármol. Al interior los solados serán de madera flotante excepto en las áreas de cocinas y aseos que se utilizarán pequeñas piezas y cerámicas tanto en el suelo como en los revestimientos.

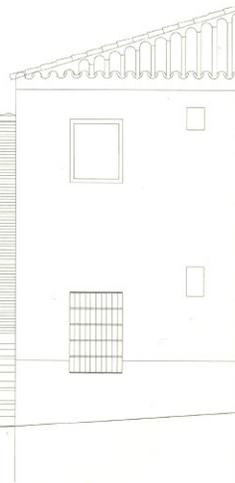
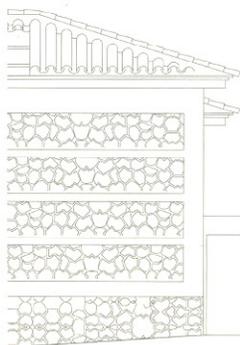




ALZADO GENERAL DE LA CORNISA URBANA AL RÍO TAJO

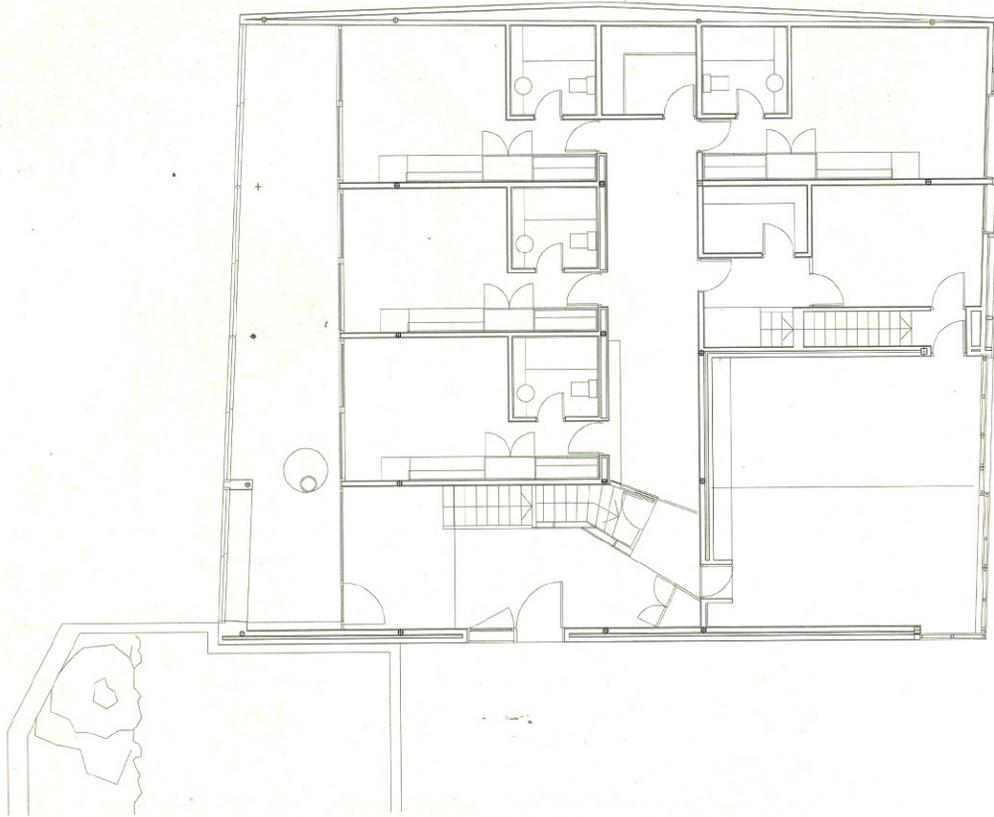


SECCIÓN TRANSVERSAL POR EL PATIO

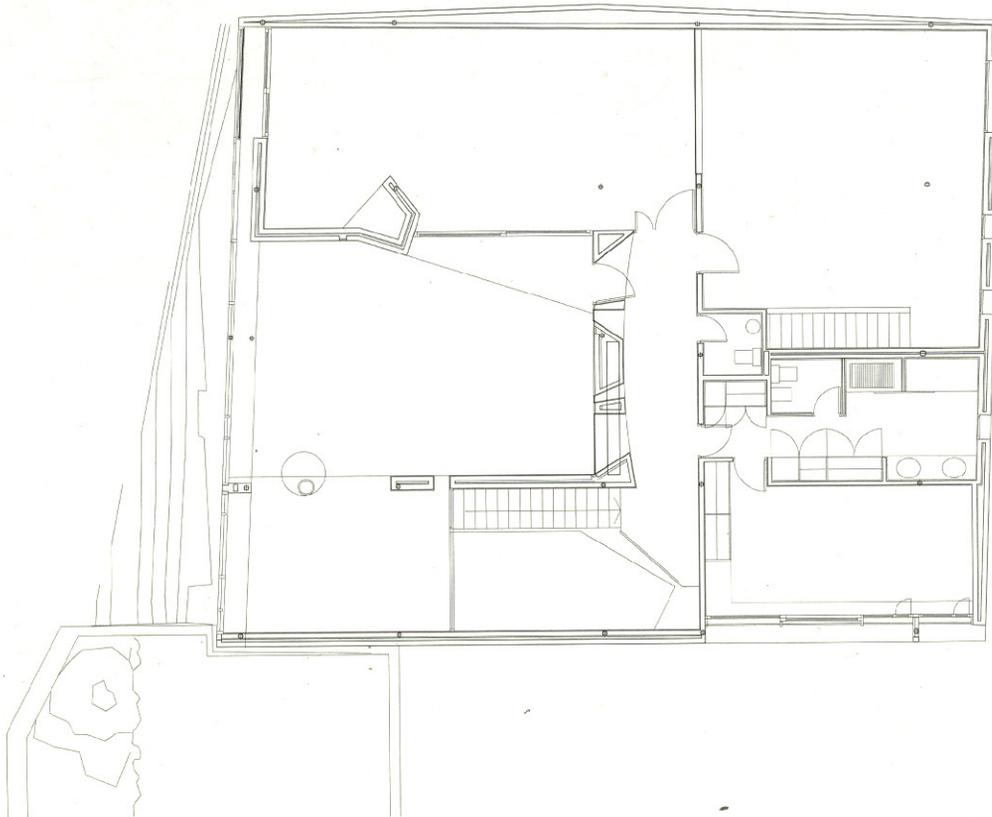


ALZADO A LA CALLE DE ACCESO

PLANTA ALTA



PLANTA BAJA





02 MANUEL, ICÍAR Y SERGIO DE LAS CASAS

Pozuelo de Alarcón
Madrid

casa edeline

[2004]

ARQUITECTOS:

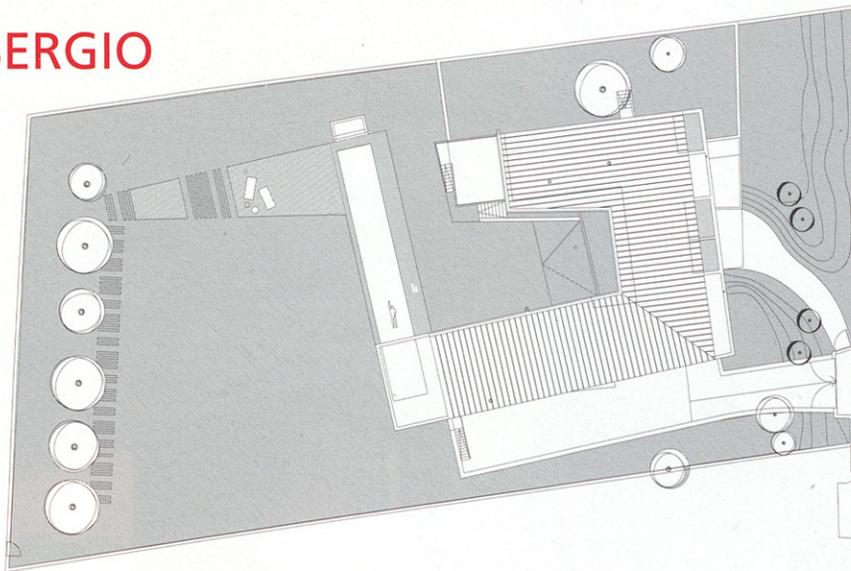
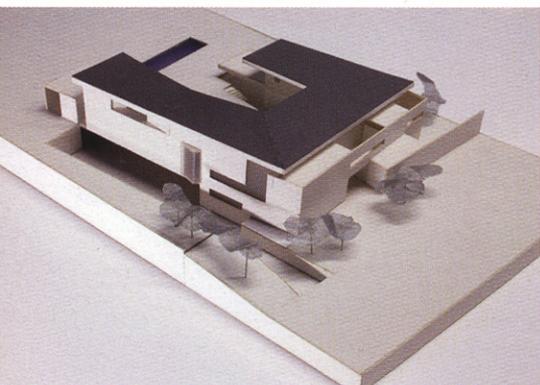
Manuel de las Casas
Icár de las Casas
Sergio de las Casas

COLABORADORES:

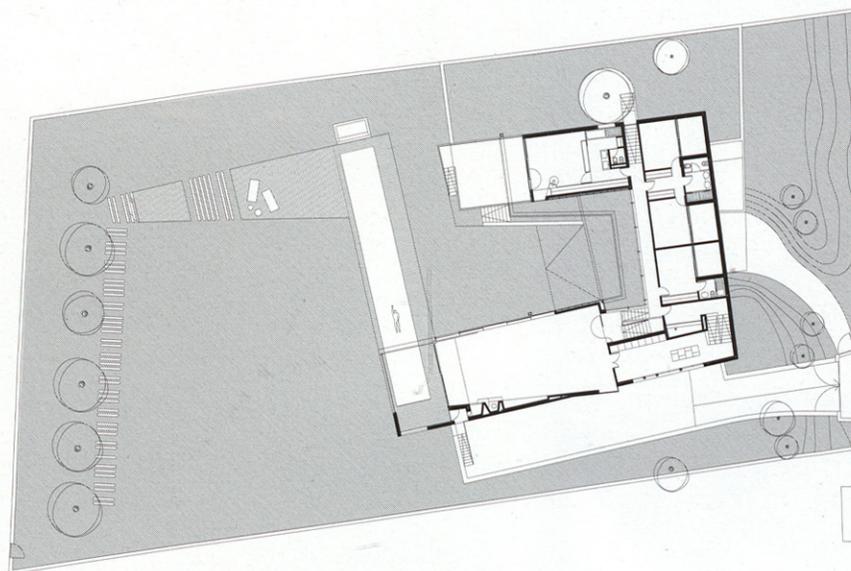
Pilar Enfedaque, Liam McNicholl, Raúl Heras,
Juan McNicholl, Pablo García

FOTOS:

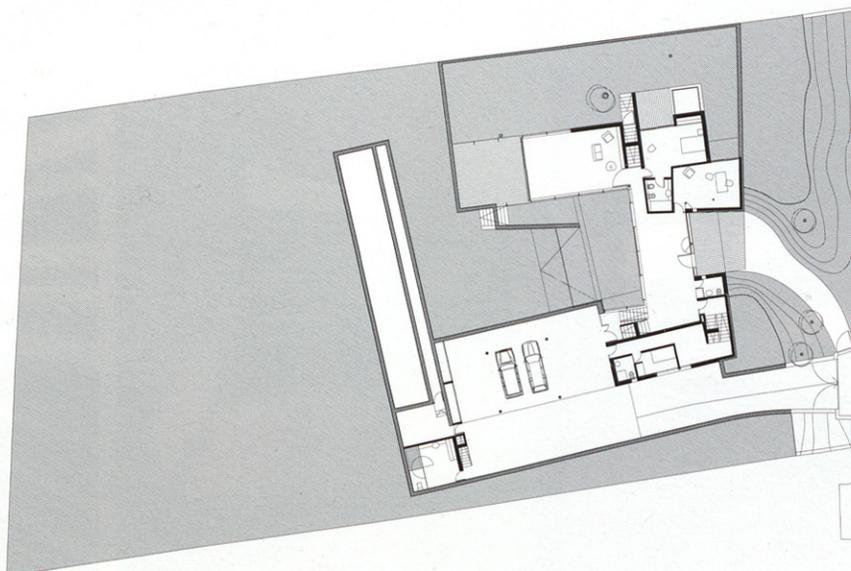
Miguel de Guzmán



PLANTA DE CUBIERTAS



PLANTA BAJA

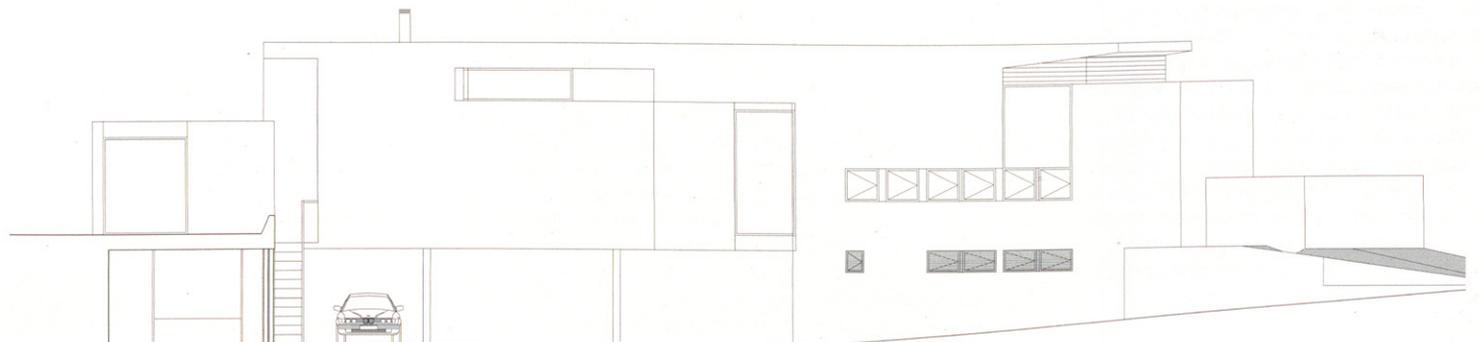
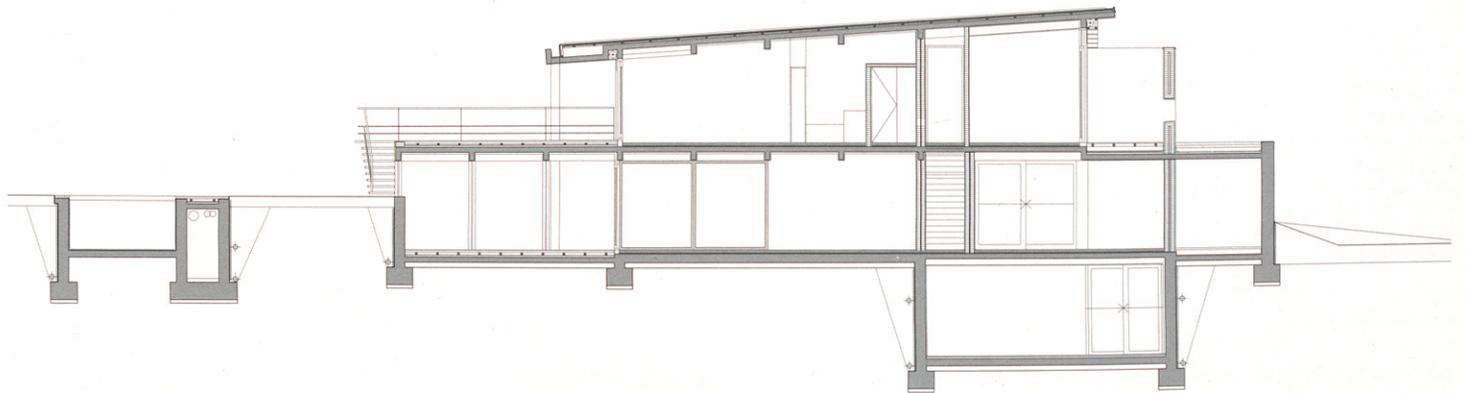
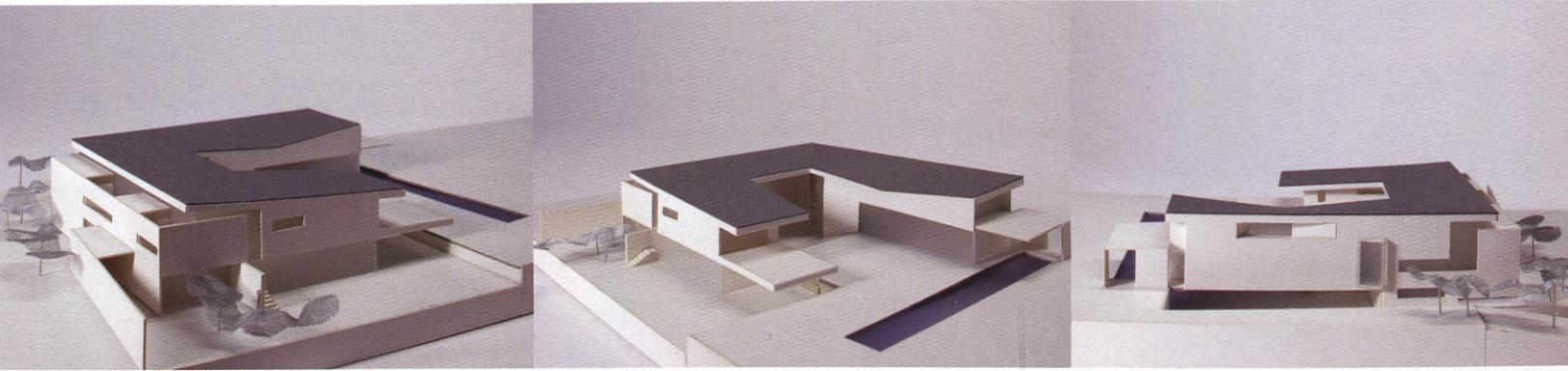
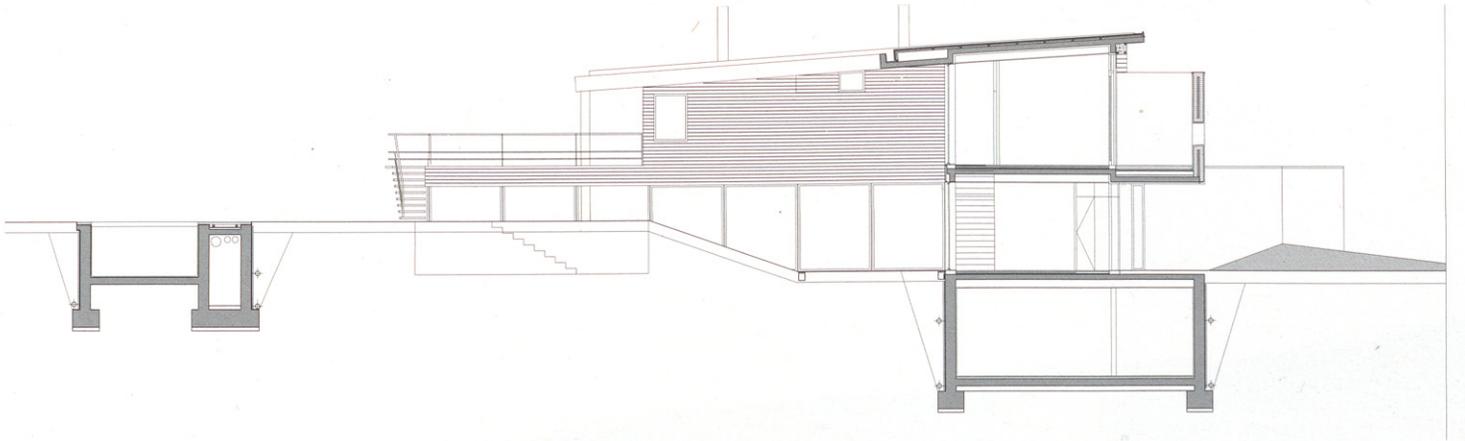


PLANTA SÓTANO

La geometría, enmarcada en los 7m que obliga la ordenanza en los linderos y 10m en su alineación exterior, es una experiencia del paso del tiempo. Desde la salida hasta la puesta del sol, activando con el desplazamiento de la luz solar las diferentes zonas de la vivienda. El acristalamiento de las habitaciones (cota +3.00) en la fachada sur favorece una absorción pasiva del sol invernal, mientras queda protegido en verano por unos profundos patios que abiertos en su paramento permiten sólo una visión rasgada de la calle. En la mitad oeste, la zona de noche se remata con el dormitorio principal arriba y los de invitados abajo, en la cota 0.00; mientras que en el lado Este es el ambiente diurno del salón y la cocina ubicados a la cota intermedia de +1.50. Estas dos alas juegan con la característica fundamental del valor de la transparencia en sus orientaciones Norte y Este, de manera que los sucesivos espacios transparentes convertirán estos remates de la "U" en unos espacios efímeros cuyo límite será aquél que alcance la vista.

Todos estos ambientes se ligan en sección a través de escaleras amplias de poca altura, pues estamos hablando siempre de entreplantas que mantienen dos relaciones básicas con el terreno: en el terreno y sobre el terreno. El salón determina esta última al flotar, a modo de voladizo (mientras cobija un garaje a la cota -1.50) en su cara Oeste y se enfrenta a la relación "en el terreno" en la cara Este al configurar un patio íntimo pavimentado con el ala de la "U" que se adentra en el terreno en la cota 0.00.

Las fachadas irán estucadas en tonos adecuados a su visión desde el exterior y los pavimentos de grava. Al interior los solados serán de madera flotante excepto en las áreas de cocinas y aseos que se utilizarán pequeñas piezas y cerámicas tanto en suelo como en los revestimientos.





ARQUITECTOS:

Manuel de las Casas
Íciar de las Casas
Sergio de las Casas

COLABORADORES:

Pilar Enfedaque, Liam McNicholl,
Raúl Heras, Juan McNicholl, Pablo García,
María F. Lapique
Ingeniería de instalaciones: Ibinco S.L.
Ingeniería de estructuras: Ibinco S.L.
Dirección de obra: Rafael Narváez, Crescencio
Oliás, Roberto Salgado

FOTOS:

Miguel de Guzmán

El Solar ocupa una posición privilegiada retirado a tres kilómetros de la costa, en la vertical del Club de los monteros, en la ladera de las serranías a una altitud media de 260 m. sobre el nivel del mar. Con forma de promontorio, disfruta de unas magníficas visuales sobre la planicie de la costa, viéndose en los días claros la costa desde Fuengirola hasta el Peñón de Gibraltar y la silueta del continente africano. Siguiendo la lógica del lugar es obvio que todos los apartamentos deben disfrutar de estas vistas y del buen soleamiento que la orientación de la parcela proporciona. Por ello se utiliza un tipo lineal donde todas las habitaciones, salvo las cocinas, vuelcan sobre una gran terraza orientada hacia las vistas. Dentro de este tipo se utilizan dos modelos, uno con los dormitorios a un lado y el estar y la cocina al otro, y otro donde el dormitorio principal se desdoga de los otros dos dormitorios.

Se opta por una urbanización cerrada de uso pea-

tonal introduciendo para ello desde la calle de acceso, unas calles subterráneas donde se produce el aparcamiento de los coches evitando así los ruidos y polución que esto produce. Las calles se han proyectado de tal forma que puedan usarse a través de rampas, escalinatas y 4 elevadores de grandes dimensiones (donde caben bicicletas) y conectan las calles y espacios libres entre sí y con los niveles de aparcamiento.

Dada la configuración del conjunto se decide hacer unas instalaciones centralizadas para todos los servicios; agua, luz, telefonía, voz y datos, seguridad, calefacción y aire acondicionado, evitando así aparatos o chimeneas que produzcan ruidos, calor y humos en la urbanización. Para hacer posible se ubica en la parte más alta del conjunto la sala de instalaciones, sobre la caja de ascensores próximos se colocarán las torres de refrigeración que se convertirán además en un hito visual a modo de torre-

ón vigía, y se realizarán unas galerías subterráneas que recorren todo el conjunto y que facilitan el trazado y la conservación de las instalaciones.

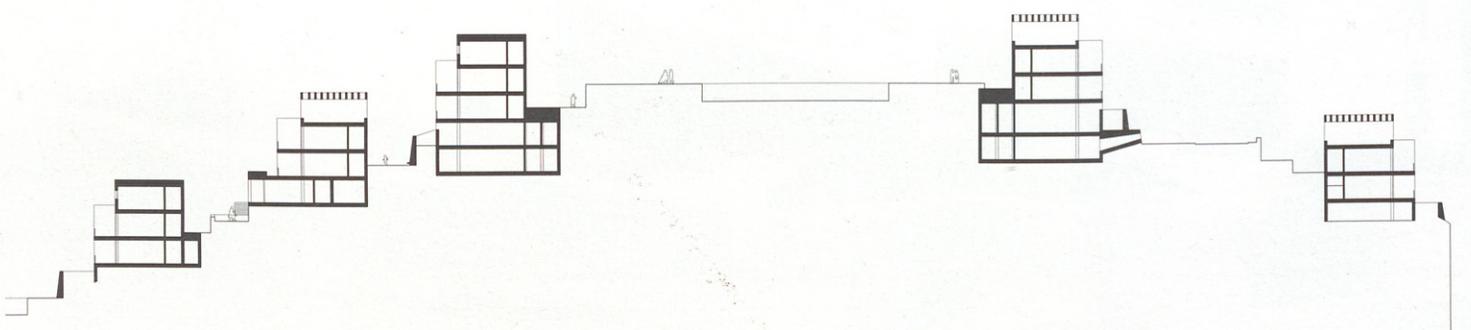
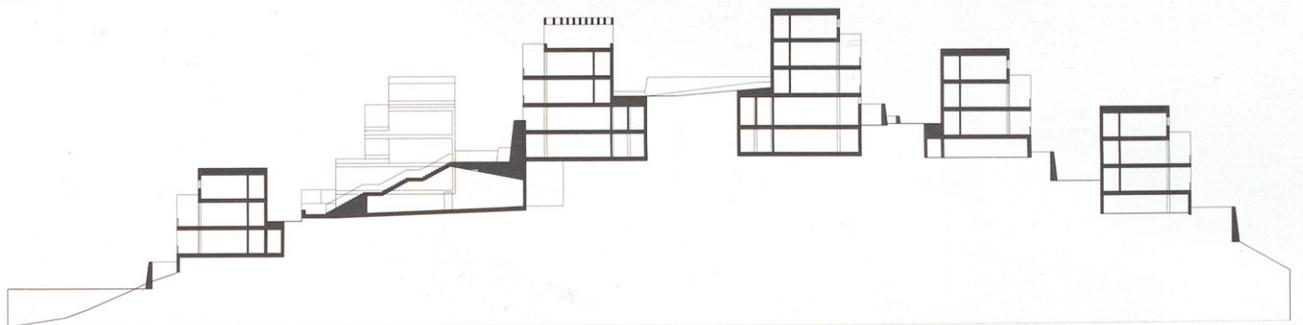
El cuidado de las visiones altas, que por la configuración de la urbanización se producen, y la lógica preocupación por los problemas medioambientales nos llevan a poner unas cubiertas con vegetación autóctona que recupere el suelo ocupado por los bloques, para ello se utilizará alguno de los sistemas patentados. La plantación será de tomillo, romero, salvia, lavándula y manzanilla. Plantas que necesitan poco mantenimiento, escaso consumo de agua y que tienen una bella floración y el magnífico olor.

La construcción se realizará con muros y estructuras de pilares y forjados de hormigón armado, aislándose al exterior con terminaciones en estucados blancos sobre mallas de fibra de vidrio. Los muros de contención visibles irán revestidos de la piedra silícea del lugar.

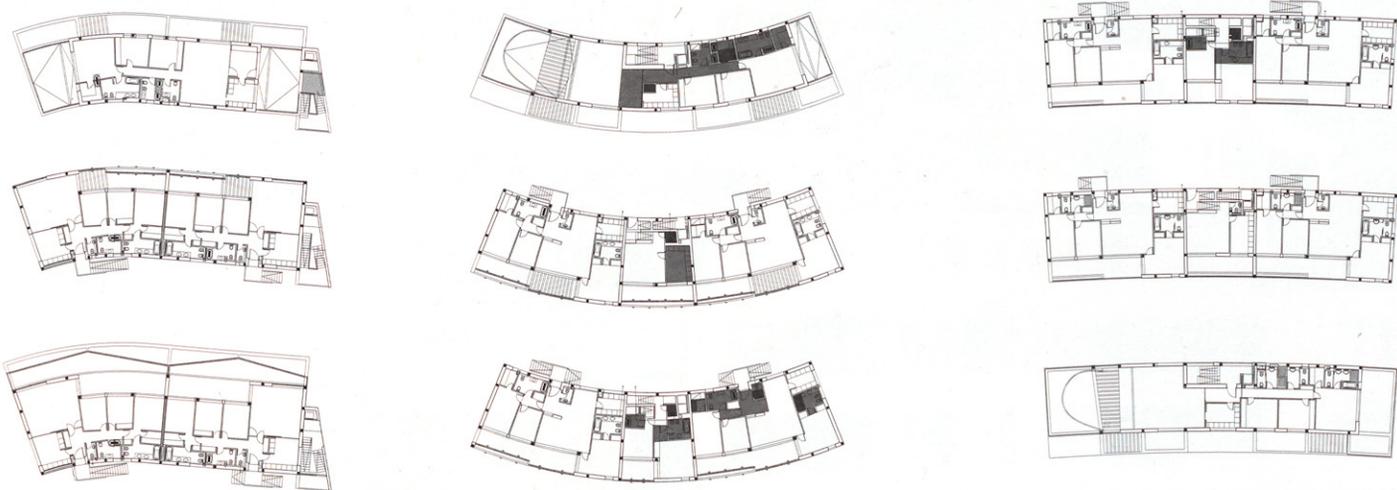




SECCIONES TRANSVERSALES GENERALES







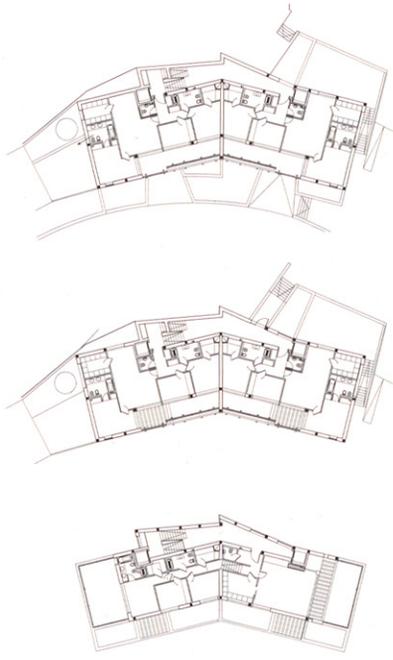
DIFERENTES SOLUCIONES DE PLANTA
PARA LAS VIVIENDAS



- ENELDO
- SANTOLINA
- ALCARAVEA
- ROMERO
- OREGANO
- TOMILLO
- SALVA
- CILANTRO
- LAVANDA
- JENJIBRE







DIFERENTES SOLUCIONES DE PLANTA PARA LAS VIVIENDAS



viviendas en vitoria

[2004]

ARQUITECTOS:

Manuel de las Casas
Iciar de las Casas
Sergio de las Casas

COLABORADORES:

Dirección obra: Eusebio Sánchez, Aitor Royo
Estructuras: Pórtico

FOTOS:

Miguel de Guzmán

La situación singular de estas edificaciones obliga a tener en consideración cuestiones de imagen. Pero tratándose de viviendas, más importante es que la célula habitacional responda a las mejores condiciones posibles de soleamiento, ventilación, armonía y eficacia distributiva y dimensionamiento preciso, de tal forma que el proyecto presta la misma atención a las cuestiones previamente enumeradas.

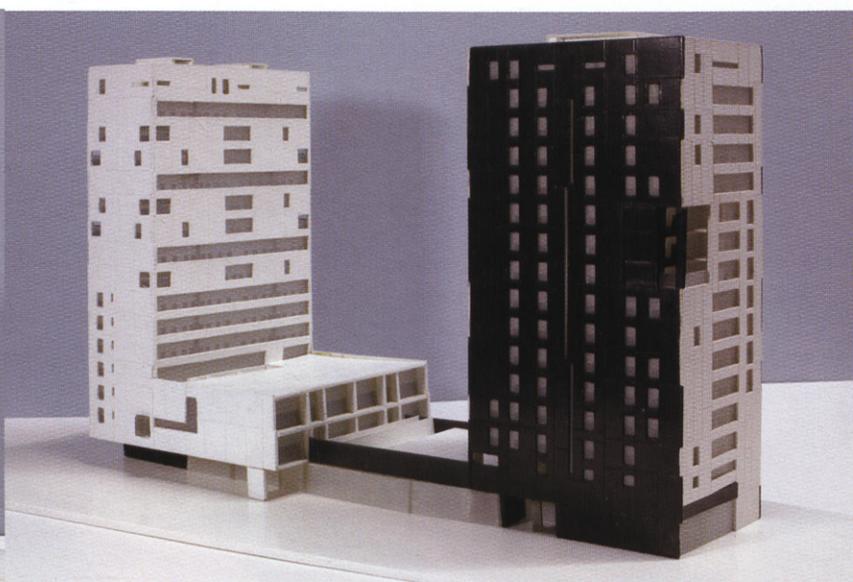
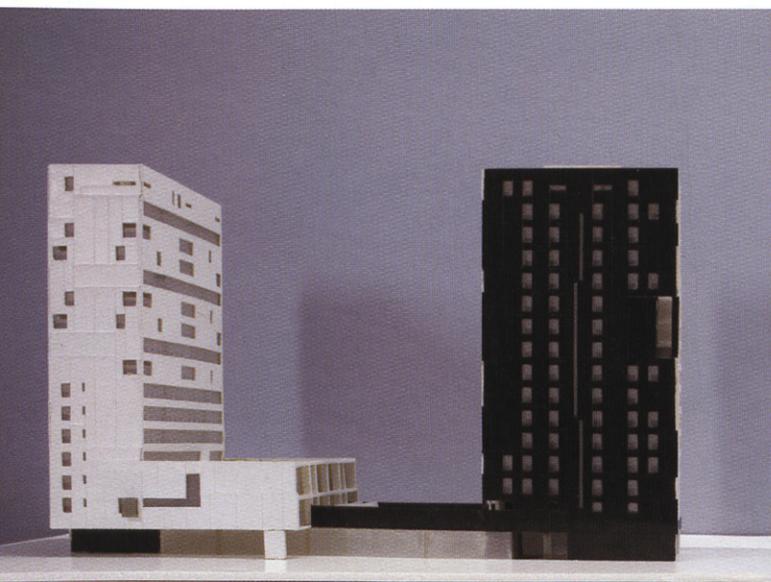
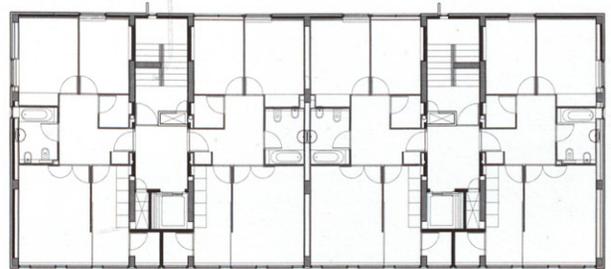
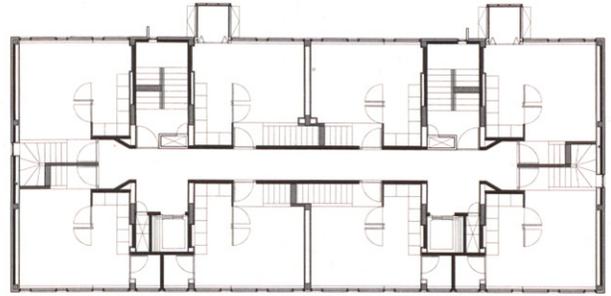
Frente a la propuesta genérica del planeamiento de dos torres sobre un basamento continuo que ocupa la totalidad de la parcela, se opta por un edificio híbrido, con unos cuerpos bajos que articulándose entre sí crean espacios abiertos, cubiertos y cerrados que resuelven los programas comerciales y de oficinas, y dos volúmenes que se elevan, uno en forma de torre y otro de bloque donde se alojan las viviendas.

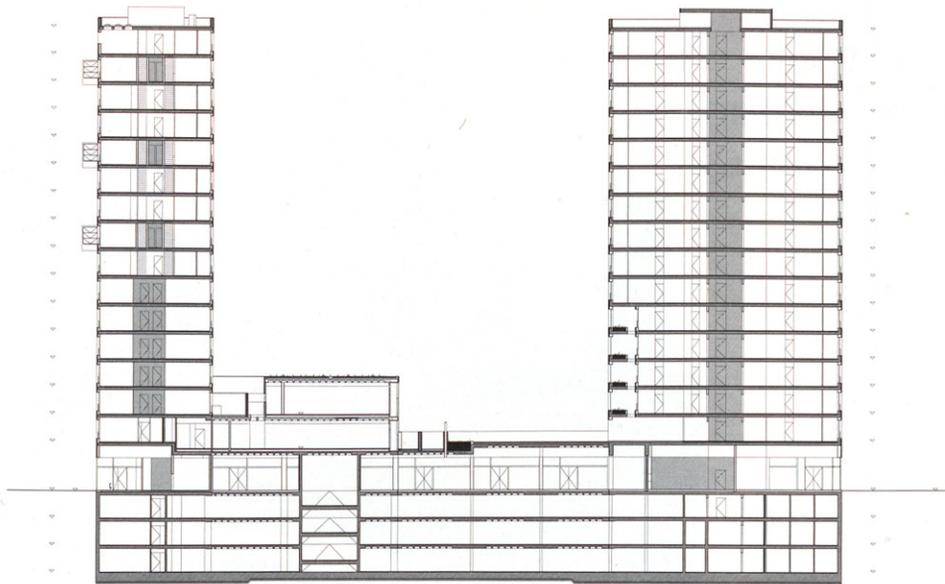
Estos dos volúmenes resuelven de forma efi-

caz la pretendida imagen pregnante de borde urbano de un nuevo crecimiento de Vitoria-Gazteiz.

La torre de planta rectangular acoge adecuadamente las viviendas de 3 dormitorios. Un jardín privado sobre el comercial complementa el programa. Dos ascensores y dos escaleras forman el sistema de accesos y evacuación.

La terminación de las fachadas se plantea con paneles de zinc presatinado con dos coloraciones distintas. En los huecos se recurre a la ventana vertical que permite una mejor ubicación en las habitaciones de reducido tamaño y una visión de lo urbano más interesante desde el interior. El sistema de fachada garantiza una composición serena y permite una gran libertad en la colocación y tamaño de los huecos, respondiendo adecuadamente a los locales que tienen que iluminar o solear.

TORRE; DE ARRIBA A ABAJO:
PLANTA 14
PLANTA 12
PLANTA 6



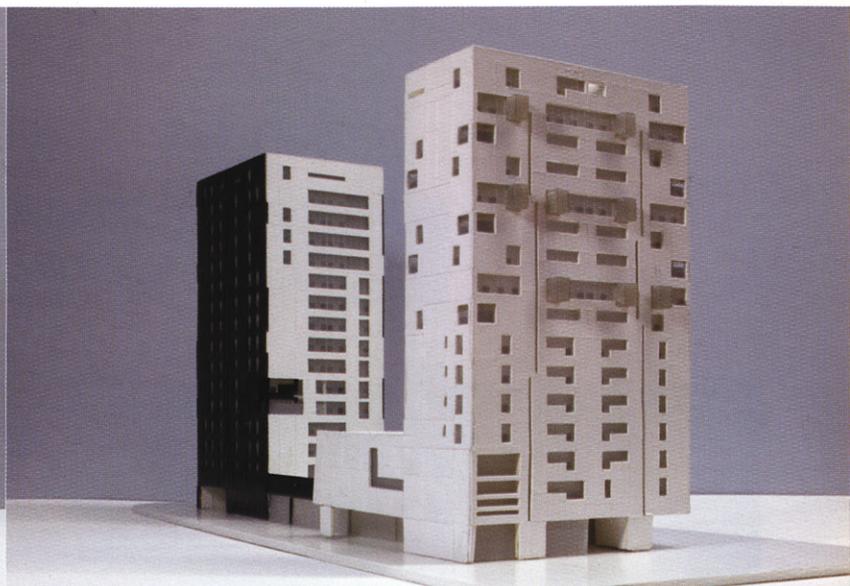
SECCIÓN POR AMBAS TORRES



ALZADO TORRE

ALZADO TORRE Y BLOQUE

ALZADO BLOQUE



02 MANUEL, ICÍAR Y SERGIO DE LAS CASAS

Marituri
Vitoria

viviendas en vitoria

[2004]

ARQUITECTOS:
Manuel de las Casas
Iciar de las Casas
Sergio de las Casas

Colaboradores:
María F. Lapique

FOTOS:
Miguel de Guzmán

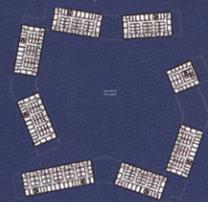
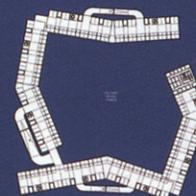
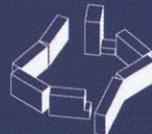
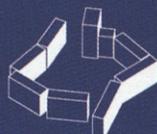
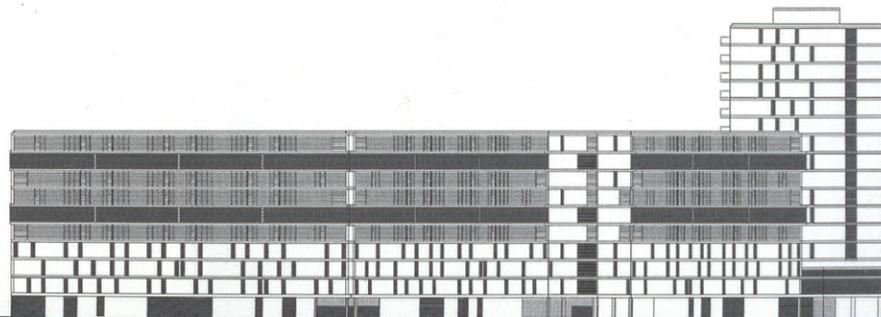


La plaza como lugar de encuentro, catalizador de un núcleo urbano, debe reunir las características de uso de las plazas de toda la vida. Lugares para quedar, de fiestas y comercio, de sol y sombra. No tiene que ser un recuerdo formal de la plaza decimonónica, derivada del Renacimiento, que además era un lugar de representación, como tampoco se puede suponer una Plaza Mayor en cada barrio.

Serán plazas simplemente, lugar de mercado e intercambio, de ocio, como las provenientes de las trazas góticas. Y miradas y miradores se asocian a esta ciudad en sus calles y plazas a través de las galerías acristaladas, cumpliendo su adecuación climática a la vez que procura que el intercambio de lo privado y lo público se produzca de forma fluida.

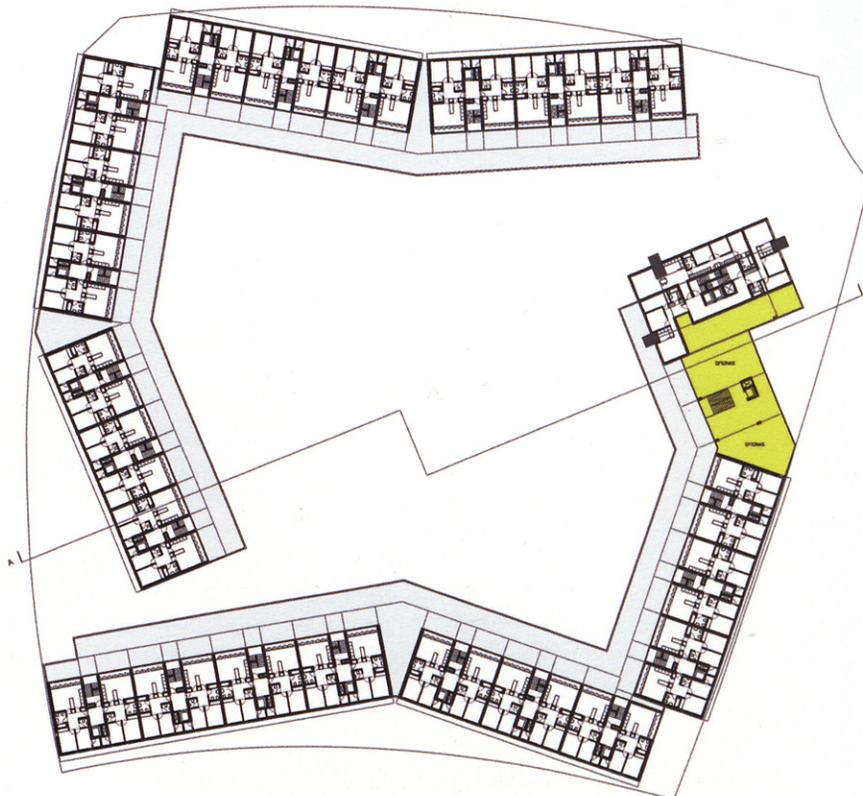
Ocho bloques desdibujan esta plaza, que se aproximan hasta casi tocarse, dejando unas grietas por las que aparece el cielo, el sol y también el viento. La unión se produce sólo en los garajes y el porticado continuo formado por una gran marquesina en voladizo que protege portales y escaparates. Uno de los bloques se convierte en torre, por su singular situación en la rotonda, siendo un reclamo visual frente a alturas homogéneas del barrio. La Plaza se abre en las cuatro esquinas: dos pasos menores bajo los bloques y otros dos de mayor importancia en la diagonal que parte de la glorieta.

Los bloques tienen en sus tres primeras plantas viviendas de dos dormitorios y en el resto de las plantas dúplex de tres y cuatro dormitorios. Con acceso en galería, un único portal generoso y tres escaleras resuelve cada conjunto de viviendas, todas ellas con vistas y ventilación cruzadas. En la torre se proyectan quince plantas e proyectan unas viviendas en esquina que se van perdiendo con la altura para darle una mayor esbeltez.





PLANTA BAJA



PLANTA TIPO

03 Mujeres y arquitectura: teoría y práctica de la vivienda

ZAIDA MUXÍ

Zaida Muxí es arquitecta por la Universidad de Buenos Aires (1988), Doctora en arquitectura por la Universidad de Sevilla (2002) y profesora de Urbanismo y Ordenación del Territorio en la ETSA de Barcelona. Ha publicado varios títulos, entre los que se encuentra *La arquitectura de la ciudad global*, Ed. Gustavo Gili, 2004, y colaboradora habitual de publicaciones como *Summa+* (Argentina), *Arquitectura Viva* y esta revista.



MARGARETE SCHÜTTE-LIHOTZKY



CATHARINE BEECHER

Se hace necesaria una revisión de la historiografía clásica de la arquitectura, especialmente de aquella dedicada a las edades moderna y contemporánea. Si la incorporación de pleno derecho de las mujeres a la arquitectura es relativamente reciente, no lo son tanto sus aportaciones, ya sea desde el ámbito teórico como del proyecto. No siendo de menor importancia el papel jugado como clientas y por lo tanto de creadoras de programas y requerimientos espaciales, un caso emblemático sería Truus Schröeder y su personal concepción de la vida familiar, cuyo resultado fue la casa Schröeder proyectada por ella y Gerrit T. Rietveld.

La presencia de mujeres en las escuelas de arquitectura, que supera hoy el 50% de los estudiantes, es una evidencia, y sin embargo el reconocimiento profesional no llega en la misma medida. Aún hay prejuicios de la aún vigente moral victoriana, reconocible en la voz de algún reconocido arquitecto y profesor para quien la arquitectura se ha degradado desde que las mujeres comenzamos a estudiar: "*la moral victoriana en el siglo XIX que clamaba que, debido al menor tamaño del cerebro de las mujeres, eran mejores para arreglar o terminar un trabajo comenzado por los hombres más que para iniciar un trabajo ellas mismas, su intelecto no es para la invención o la creación, sino para mandar suavemente y decorar, según escribía John Ruskin en Sesame and Lilies*"^{N1}; descalificativos de histórica, dominante o arrogante a una arquitecta que sepa hacer valer su conocimiento y que esté orgullosa de su trabajo. Y al contrario, las mismas actitudes pueden situar a un arquitecto muy cerca del reconocimiento. A estos prejuicios, aún muy palpables, se añaden las dificultades de todas las mujeres para compatibilizar la vida personal-familiar con la laboral, hecho que hace que las mujeres tengamos que rechazar o retrasar la maternidad, situación que difícilmente se ha de plantear un hombre, si queremos tener una carrera profesional.

Fue en Finlandia donde a finales del siglo XIX se graduaron las primeras mujeres arquitectas europeas, aunque sin poder ejercer como técnicas del estado. Progresivamente se fueron ampliando los países que permitían los estudios de arquitectura a las mujeres. Sin embargo, en nuestro país no será hasta la década de los sesenta cuando se comience un camino sin interrupciones de paulatina integración y regularización de las mujeres en las escuelas de arquitectura.

La falta de posibilidades académicas y profesionales no fue un impedimento para las contribuciones reales de las mujeres al desarrollo de la arquitectura, especialmente en el ámbito doméstico. Trataremos, por lo tanto, aportaciones concretas hechas por mujeres al desarrollo de la vivienda moderna y contemporánea que se han de complementar, tal como explica Marion Roberts ^{N2}, con la imprescindible exploración de la vivienda, como lugar de división y subordinación ligado al género, desde una perspectiva feminista por dos razones fundamentales: primero, la dominación de los hombres en las profesiones ligadas a la edificación (sólo un 7% del total son mujeres ^{N3}), y segundo, al ser tan pequeño el número de mujeres, siguen dominando las respuestas estereotipadas.

La vivienda, como espacio de responsabilidad y control asignado en la división de tareas según el género a la mujer, será el primero sobre el que incidirán las mujeres que, desde diferentes ámbitos, reflexionarán sobre los espacios de la vida cotidiana.

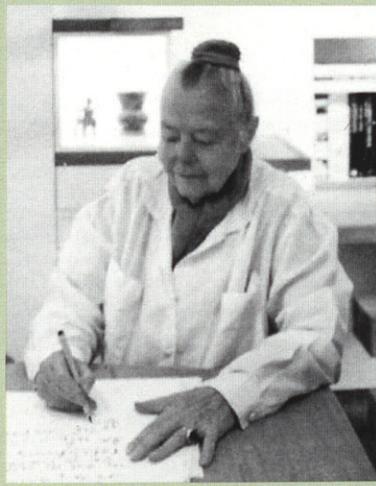
^{N1} ADAMS, Annmarie: *Architecture in the Family Way. Doctors, Houses, and Women 1870-1900*. Montreal and Kingston, 1996, McGill-Queen's University Press.

^{N2} ROBERTS, Marion: *Living in a man-made world. Gender assumption in modern housing design*. London and New York, 1991, Routledge

^{N3} Datos del RIBA, Gran Bretaña en 1989



EILEEN GRAY



CHARLOTTE PERRIAND



LINA BO BARDI



ALISON SMITHSON

Aportaciones teóricas desde el conocimiento práctico

Las primeras aportaciones que podemos referenciar se remontan a mediados del siglo XIX situadas, especialmente, en Estados Unidos. Dolores Hayden en su libro *The Grand Domestic Revolution* analiza la presencia de las mujeres en el desarrollo de nuevas formas de vida doméstica, en la formación de los nuevos asentamientos americanos y en los proyectos utópicos de vida comunitaria en búsqueda de una verdadera igualdad de responsabilidades y posibilidades para mujeres y hombres. Las aportaciones hechas por mujeres hasta las primeras décadas del XX se basan fundamentalmente en su experiencia de la vida cotidiana y el reconocimiento de las dificultades que ello comporta, y se verán reflejadas en los manuales y tratados de economía doméstica que transformarán los conceptos de utilización y organización de la vivienda moderna y contemporánea.

Entre las primeras tratadistas sobre la vida doméstica se encuentra Catharine Beecher **N4**, quien se preocupó por la falta de servicio doméstico con la consecuencia de que todo el cuidado del hogar recaería exclusivamente sobre la mujer-ama de casa, binomio que para ella era indisoluble. Por ello, publica un primer libro en 1841 *A Treatise on Domestic Economy* para un mejor manejo de la casa y un mejor aprovechamiento de las tecnologías al abasto. Comienza el libro diciendo: "No hay un aspecto de la economía doméstica, que más seriamente involucre la salud y el confort diario de todas las mujeres americanas, que la adecuada construcción de la casa".

A Treatise on Domestic Economy "era una enciclopedia. Sus 37 capítulos incluían discusiones prácticas sobre limpieza, comida y bebidas saludables, los beneficios del ejercicio y del madrugar, el cuidado de los niños, ropa sensible, conducta adecuada, salud mental, jardinería, y la importancia de preservar un 'buen carácter' en un ama de casa. (...) Fue llamado 'el primer libro moderno tratando el mantenimiento de una casa de manera amplia y completa' (...) Beecher prestó mucha atención al diseño y construcción de las casas en el libro. Hasta que el libro fue publicado la arquitectura estaba dominada por los hombres. Las mujeres no tenían influencia en el diseño de sus propias casas... Beecher reconoce la importancia del espacio físico del trabajo, ... dedica todo un capítulo a la construcción de la casa e incluye en otros capítulos temas relacionados como la correcta ventilación de la casa y el correcto cuidado de la cocina.

Cinco principios gobiernan la aproximación de Beecher basada en el sentido común para el diseño de la casa (...): economía de trabajo, economía de dinero, economía de salud, economía de confort y, por último y de menor importancia, buen gusto. Beecher defiende que la casa ha de ser funcional, planificada alrededor de las necesidades y capacidades de las mujeres. Al decidir sobre el estilo y tamaño de una casa una familia permitirá la salud y capacidad del ama de casa. 'Dobla el tamaño de la casa y doblarás el trabajo que lleva cuidarla'(...)

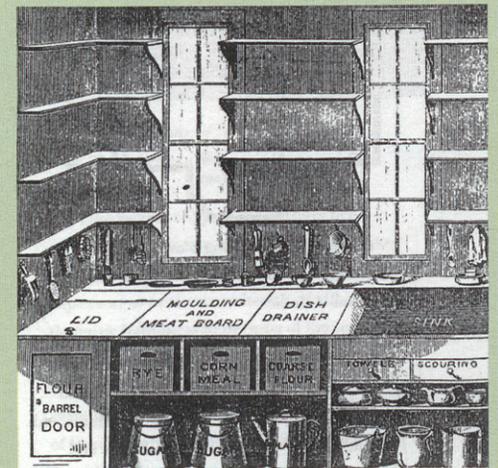
Fueron incluidos cinco diseños de casas (...) compartiendo ciertas características poco usuales en aquellos tiempos (...): cocinas bien iluminadas, generosas medidas, y ubicadas en un lugar central de la casa; (...) espacios de despensa y almacenaje fácilmente accesibles; armarios empotrados, especialmente en habitaciones, que reducen desorden y eliminan la necesidad de un mueble especial; estanterías y percheros, colocados cuidadosamente, proveen espacio adicional para almacenaje;

Women and Architecture: Theory and practice of Housing.

A revision of the classical historiography of architecture especially that dedicated to modern and contemporary ages has become necessary. If the incorporation of women into architecture with full rights is relatively recent, their contributions are not so, from the theoretical as well as the design spheres; the role played as clients not being of minor importance and therefore as creators of programs and spatial requirements. An emblematic case would be Truus Schroeder and her personal conception of family life whose result was the Schroeder House designed by herself and Gerrit T. Rietvelt.

The presence of women in architecture schools, which nowadays is over 50% of the students, is evident; however professional acknowledgment does not come in the same measure. On one hand the prejudices of the still existing Victorian morale, recognizable in the voice of some known architect and professor for whom architecture has degraded since women started to study: "the Victorian morale in the 19th century that claimed that due to the smaller size of women's brains, they were better for repairing or finishing work started by men than for beginning a job themselves, their intellect is not for invention or creation, but for giving soft orders and decorating, as John Ruskin wrote in "Sesame and Lilies" for the damaging remarks of being hysterical, dominant or arrogant about a woman architect who knows how to make her knowledge count and is proud of her work. And on the contrary, the same attitudes can put a man architect very close to being acknowledged. To these prejudices, still very palpable, are added the difficulties of all women to make personal life compatible -family with work, a fact that makes women postpone or reject maternity, a situation that it is unlikely a man has to consider, if we want to have a professional career.

It was in Finland where, at the end of the 19th century, the first European women architects graduated, though they could not work as state technicians. Progressively there were more countries that permitted women to study architecture, although in our country it did not happen until the seventies when an uninterrupted path of gradual integration of women in architecture schools would start.



CATHARINE BEECHER. *THE AMERICAN WOMAN'S HOME*, GRABADO DE INTERIOR DE COCINA

N4 HAYDEN, Dolores: *The Grand Domestic Revolution*. Cambridge, Massachusetts, 1995 (1st edition 1981), MIT Press

The lack of academic and professional possibilities was not an impediment for the real contributions of women to the development of architecture, especially in the domestic area. We will, therefore, deal with specific contributions made by women to the development of the modern and contemporary housing that has to be complemented, as Marion Roberts² explains, with the indispensable exploration of the house as a place of division and subordination related to gender, from a feminist housing exploration for two fundamental reasons: first, male domination in the professions related to building (only 7% of the total are women³), and secondly, as the number of women is so small stereotyped answers still dominate.

The house, as space of responsibility and control assigned to women in the task division according to gender, would be the first on which women, coming from different spheres, would have an influence and would reflect on the spaces of daily life.

Theoretical contributions from practical knowledge

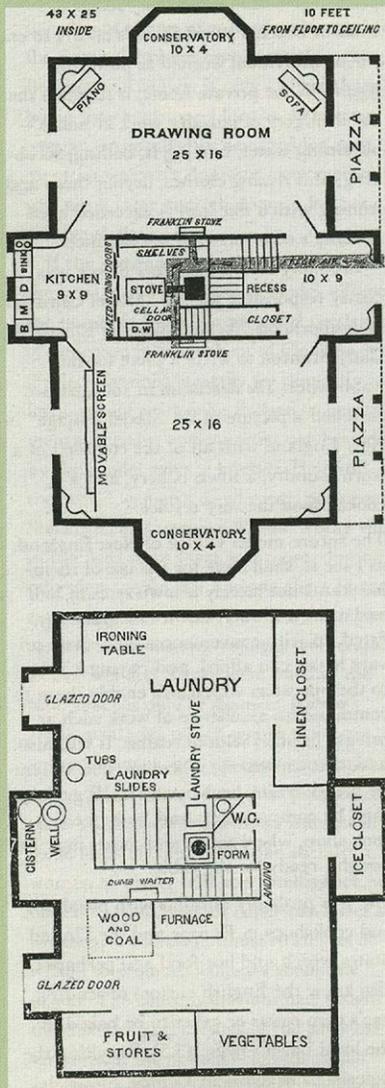
The first contributions we can refer to go back to the middle of the 19th century and are located, especially, in the United States. Dolores Hayden, in her book "The Grand Domestic Revolution", analyses the presence of women in the development of new forms of domestic life, in the formation of new American settlements and the utopian projects of communitarian life in search of a true equality of responsibilities and possibilities for women and men. The contributions made by women until the first decades of the 20th century are fundamentally based on their experience of daily life and the consideration of the difficulties that it involves, and they will be reflected in manuals and treatises of domestic economy that would transform the concepts of use and organization of modern and contemporary housing.

Among the first who wrote about domestic life was Catharine Beecher⁴, who worried about the lack of domestic service whose consequence would be that all

home care would only fall on the woman-housewife, binomial that for her was insoluble. Because of this, she published her first book in 1841: A Treatise on Domestic Economy, for a better managing of the home and a better use of available technologies. The book starts by saying: "There is no aspect of domestic economy, which rather seriously involves health and daily comfort of all American women, other than the adequate construction of the house".

A Treatise on Domestic Economy was an encyclopaedia. Its 37 chapters included practices about cleaning, healthy food and drinks, the benefits of exercising and waking up early, child care, sensible clothing, adequate behaviour, mental health, gardening and the importance of keeping a "good character" in a housewife [...] was called "the first modern book treating home maintenance in an broad and complete way" [...] Beecher paid a lot of attention to the design and construction of houses in the book. Until the book was published architecture was dominated by men. Women had little or no influence on the designing of their own houses [...]

CATHARINE BEECHER. THE AMERICAN WOMAN'S HOME, PLANTAS DE COCINAS



habitaciones con usos múltiples (...) son una manera de maximizar el espacio, que pueden convertir en salas utilizando puertas enrollables para cubrir las camas-cobijas.

La fuente de calor de la casa, ya sea una chimenea o un hornillo, se ubica centralmente para conservar el combustible y mejorar la eficiencia" **N5**.

Estos puntos todavía hoy están vigentes: la flexibilidad en el uso de los espacios; la convertibilidad de los mismos; los espacios de guardado o armarios empotrados que hagan innecesarios los roperos aislados, que como Beecher misma explicaba son poco prácticos, más caros y lleva más trabajo su cuidado; y por último, el ahorro y la eficiencia energética. Será en su segundo libro, *The American Woman's Home* (1869), escrito al alimón con su hermana Harriet Beecher Stowe, autora de *La Cabaña del tío Tom*, éxito literario una década antes, donde presentarán un proyecto: la casa cristiana. En él se busca el máximo rendimiento del trabajo de la mujer y el ahorro de tiempo en desplazamientos innecesarios basados en la proximidad de todos los elementos de la casa, que sería un rectángulo de unos 7 x 13 metros con una altura de 3 metros por planta. Estas medidas tan ajustadas que se basan en su ideal de ahorrar trabajo y energía se ven compensadas por las pocas particiones interiores que propone: dos grandes espacios a ambos lados de la escalera y la cocina que ocupa el espacio central de la casa. Diseña elementos móviles de separación entre espacios para que puedan ser utilizados de manera diferente a distintas horas: "(...) la habitación de la izquierda puede ser realizada de manera que sirva el propósito de varias habitaciones por medio de una pantalla móvil. Llevando esta mampara de una parte a otra de la habitación siempre hay dos espacios disponibles, de cualquier medida deseada, dentro de los límites de la habitación inferior. Un lado de la pantalla... puede ser utilizado como sala; y el otro lado está arreglado según conviene a un dormitorio" **N6**.

La pantalla móvil es más que un divisor de espacios: tiene un completo armario con colgadores y cajas-estantes para el guardado de la ropa. Las camas convenientemente puestas una bajo la otra sirven de sillón diurno y se duplican a la noche. Una otomana sobre ruedas sirve a la vez como asiento y como lugar de guardado. Catharine Beecher y Harriet Beecher Stowe, consideran que teniendo habitaciones y mobiliario que sirvan a más de un propósito, se puede maximizar la eficiencia en el uso del espacio.

Catharine Beecher y Harriet Beecher Stowe acompañan con un dibujo la cuidadosa descripción de la cocina que se ubicará en un espacio entre las dos habitaciones de 9 pies x 9 pies (2,70m x 2,70m) y un cuarto para la caldera de 9 x 7 pies:

"(...) entre [la cocina y el cuarto de calderas] puertas correderas de vidrio, [y entre cocina y salas laterales] batientes las otras, que sirven para impedir el paso del calor y los olores de la cocina. Las paredes laterales de la habitación de la caldera han de tener estantes, las del lado de la bodega de un pie de ancho y separados 18 pulgadas; del otro lado, los estantes más estrechos de 8 pulgadas y separados 9 pulgadas. Cajas con tapa para guardar utensilios han de estar situados cerca de la estufa. (...) Un cocinero de un barco de vapor tiene todos los útiles y artí-

N5 WARD JANDL, H: *Yesterday's Houses of Tomorrow. Innovative American Homes 1850 to 1950*. Washington, 1991, The Preservative Press National Trust for Historic Preservation.

N6 WARD JANDL, H: *Op. Cit.*, página 35

Beecher reckoned the importance of working physical space, [...] she dedicated a whole chapter to the house and includes in other chapters related matters, like the correct house ventilation and the correct Kitchen care.

Five principles govern Beecher's approximation, based on common sense for the design of the house [...]: work economy, money economy, health economy, comfort economy and, finally and of little importance, good taste. Beecher defended that the house has to be functional, planned around women's needs and capacities. When deciding about the style and size of house, a family would allow for the housewife's health and capacity: "Double the size of the house and you will double the work that it takes to look after it" [...]

Five designed houses were included [...] sharing some unusual characteristics in those times [...]:

Kitchens well lighted, generously sized, and located in a central place of the house [...] larder and storage spaces easily accessible.

Built-in wardrobes, especially in bedrooms. Wardrobes and cupboards reduce untidi-

ness and eliminate the need for a special piece of furniture. Shelves and hangers, carefully placed, provide additional storage space.

Rooms with multiple uses [...] are a way of maximizing space. Bedrooms can become living rooms using rolling blinds to hide the beds.

The house heating source, be it a chimney or a stove, is centrally located to save fuel and improve efficiency.

These four points are still valid today, that is, the flexibility in space use, its convertibility; storage spaces or built-in wardrobes that make isolated cabinets unnecessary, which are, as Beecher explained herself, not very practical, more expensive and their care takes more work; and finally, energy saving and efficiency. It would be her second book, *The American Woman's Home* (1869), written along with her sister Harriet Beecher Stowe -author of *Uncle's Tom Cabin*, a literary success a decade earlier-, where they would present a project. The Christian house. In it they look for the maximum performance of woman's work and the time saved in unnecessary movements based on the proximity of all the house elements that should be a rectangle of

about 7 x 13 metres with a height of 3 metres per storey. Such precise measurements, based on their ideal of saving work and energy, are compensated by the scarce interior partitions proposed: two big spaces on both sides of the stairs and the kitchen occupy the central part of the house. They designed mobile separation elements between spaces so they can be used in a different way at different times:

"[...] the room on the left can be realized in a way that serves the purpose of several rooms through a mobile screen. Moving this panel from one place to another in the room there are always two available spaces, of any size desired, within the limits of the left room. One side of the screen can be used [...] as a living room, and the other side is arranged to convenience as a bedroom" .6

The moving screen is more than a space divider: it has a complete wardrobe with hangers and box-shelves for storing clothes. The beds, conveniently placed one under the other, serve as day settee and they duplicate at night time. An ottoman on whe-

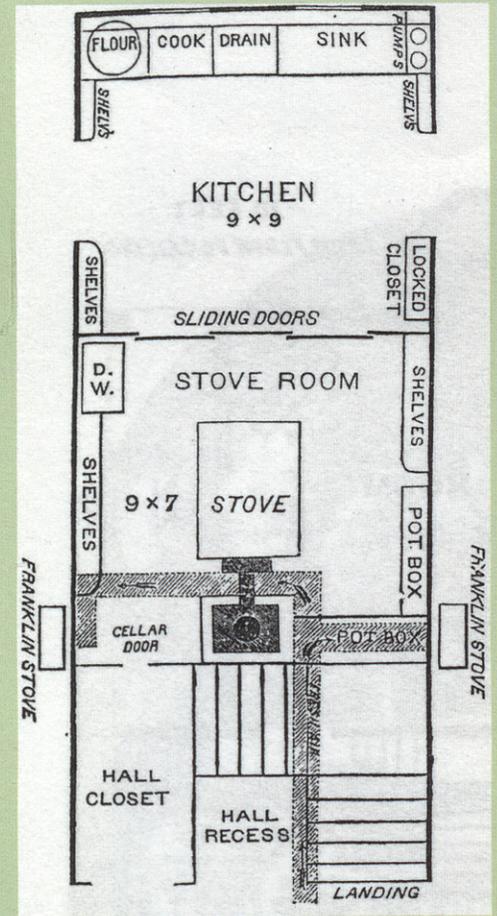
culos que usa para cocinar para doscientas personas, en un espacio no mayor que este cuarto de la caldera, y arreglado de tal manera que con uno o dos pasos el cocinero puede llegar a todo lo que usa. (...) El barril de harina casi llena todo el armario [bajo encimera], que tiene una puerta para admisión, y una tapa para recoger cuando se amasa. Al lado está el fuego para cocinar, con una tabla para amasar pan. El fregadero tiene dos bombas una para el agua de pozo y otra para agua de lluvia, (...) el agua en el tanque de la buhardilla, que alimenta el WC y el baño. Del otro lado del fregadero está el secador de platos, con un anaquel en el borde cerca del fregadero, para mantener los platos, y muescas cortadas para dejar que el agua caiga al fregadero. (...) Tiene goznes de tal manera que puede estar sobre el fuego de la cocina o girarlo y tapar el fregadero. Bajo el fregadero hay cajas en dos estantes apoyados en muescas laterales, las hay superiores e inferiores, de manera que uno puede mover los estantes y aumentar o disminuir el espacio entre ellos. (...) Bajo estos estantes hay lugar para dos cubos y un recipiente para grasa de jabón" N7.

La influencia de las tratadistas domésticas será fundamental en las modificaciones operadas en las viviendas masivas de comienzos del siglo XX. Chistine Frederick publicó en 1920 *Household Engineering. Scientific Management in the Home* en el que tratará de llevar las ideas de la producción científica de Frederick Taylor al trabajo doméstico, "(...) a pesar de que esto es lógicamente imposible, ya que la producción científica requiere la especialización y la división del trabajo, y la esencia del trabajo en el hogar es el aislamiento, el carácter no especializado, no obstante tanto Frederick como Gilbreth crearon conjuntos de procedimientos surrealistas por los cuales las amas de casa 'gestionan' sus propios trabajos científicamente, sirviendo simultáneamente de ejecutivas y trabajadoras..." N8.

El trabajo de estas mujeres estará en la base de la difusión de nuevos productos, ya que fueron contratadas como consultoras para campañas de promoción con sus procedimientos de gestión pseudocientíficos. Este primer libro de Frederick será traducido y publicado en Alemania en 1928 con el nombre de *De Denkende Huisvrouw* (El ama de casa que piensa). Al mismo tiempo la alemana Erna Meyer publica en 1926 *Das Neue Haushalt* que es un análisis de los trabajos domésticos con mirada funcionalista, un primer intento por acotar y conocer todos los movimientos en el interior del hogar para así maximizar el uso de las superficies mínimas y sacar el máximo rendimiento al tiempo de la mujer. Es cierto que no todos estos manuales tienen la misma mirada. Los más modernos buscan colaborar en la liberación de la mujer de las cargas de las tareas domésticas. Pero, más modernos o más conservadores, todos estos tratados no cuestionan nunca el lugar de la mujer en el hogar. Puede ser una mujer que trabaje en la esfera productiva pero el hogar continúa siendo su responsabilidad. A pesar de esta visión, sus estudios y propuestas fueron imprescindibles para los cambios en el espacio doméstico que ocurrirían en las primeras décadas del siglo XX.

La vivienda obrera tendrá en la maximización de la utilización del espacio mínimo una de sus bazas principales. Sin embargo la vivienda, a pesar del esfuerzo realizado para encontrar nuevos tipos, seguirá representando las jerarquías en el seno familiar a través de las diferenciacio-

PLANTA DE COCINA THE AMERICAN WOMAN'S HOME, DETALLE



N7 WARD JANDL, H: *Op. Cit.*, página 37

N8 HAYDEN, Dolores: *Op. Cit.*, página 285

els is at the same time seat and storage place. Catharine Beecher and Harriet Beecher Stowe believed that having multi-purposed rooms and furniture can maximize efficiency in the use of space.

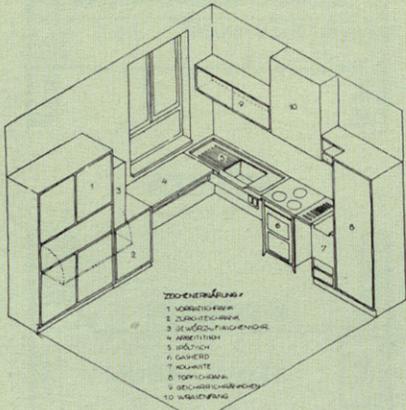
Catharine Beecher and Harriet Beecher Stowe made a drawing of the careful description of the kitchen that would be located between the two rooms of 9 ft x 9 ft and the boiler room of 9x7 ft:

...between [the kitchen and the boiler room] sliding glass doors, [and between the kitchen and lateral rooms] hinged doors, which stop heat and smells from the kitchen. The boiler room lateral walls must have shelves, on the larder side 1 foot wide and separated 18 inches; on the other, the narrower shelves of 8 inches and separated 9 inches. Lidded boxes for keeping tools must be near the boiler [...] a cook in a steam boat has all utensils for cooking for two hundred people in a space that is not bigger than this boiler room, and arranged in such a way that with one or two steps the cook can reach everything he needs [...].

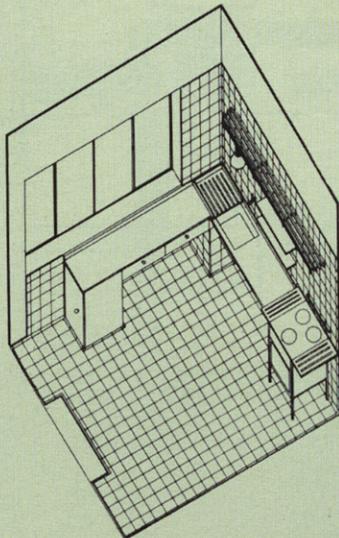
The flour barrel occupies almost the whole cupboard [under working surface], that has door, and a lid for collecting when kneading. Nearby is the cooking range, with a bread kneading board. The kitchen sink has two pumps, one for well water and the other for rain water [...], water from the attic tank, which feeds the WC and the bathroom. On the other side of the sink is the dish-dryer, with a shelf on the edge near the sink, for arranging the dishes, and cut off notches to let water go down the sink. [...] it has hinges so that it can be left on the kitchen range or it can be turned to cover the sink. Under the sink there are two boxes on two shelves resting on side notches, there are higher and lower ones, so one can move the shelves and make the gap between them bigger or smaller. [...] under the sink there is room for two buckets and a recipient for soap grease" 7.

The influence of domestic writers would be essential in the modifications carried out in the mass housing at the beginning of the 20th century. In 1920 Christine Frederick published *Household Engineering, Scientific Management in the Home*, where she tried applying Frederick Taylor's ideas about scientific production to domestic work,

"[...] despite this being logically impossible, as scientific production requires work specialization and division, and the essence of housework is isolation, its character unspecialized, although, Frederick as well as Gilbreth created a set of surrealist procedures by which housewives "manage" their own tasks scientifically, being simultaneously managers and workers [...]" 8. These women's work would set the base of the diffusion of new products, as they were hired as consultants for promotion campaigns with their pseudo-scientific managing procedures. Frederick's first book was translated and published in Germany in 1928 with the title *De Denkende Huisvrouw* (The housewife who thinks). At the same time the German Erna Meyer published in 1926 *Das Neue Haushalt*, which is an analysis of domestic work with a functionalist view, the first attempt to comment and know all the movements in the interior of the home for maximizing the use of surfaces and get the maximum performance out of a woman's time. It is true that not all the manuals have the same view. The most modern want to help in liberating women from the burden of domestic chores. But more modern or more conservative, none of these treatises ever question the place of women in the home. She might be a woman who works in the productive sphere, but



ARRIBA, COCINA DISEÑADA POR ERNA MEYER, ASESORA DE LA EXPOSICIÓN WEISSENHOF DE STUTTGART (1927). ABAJO, LA COCINA DE J.J.P. OUD INCLUIDA EN SU SERIE DE VIVIENDAS. ERNA MEYER PREFIRIÓ EL DISEÑO DE LA COCINA DE OUD, CLARAMENTE INSPIRADA EN SUS RECOMENDACIONES, SOBRE TODAS LAS DEMÁS.



nes entre espacios, que en términos de medida serían mínimos pero existentes, y en especial la cocina que automatiza y optimiza la labor de la mujer sin cuestionar su carácter de espacio de discriminación por razones de género. La difusión y aceptación entre la sociedad de estas nuevas viviendas, y especialmente de las cocinas, vendrá avalada por los trabajos y discursos realizados por mujeres como Erna Meyer, herederas de las tradiciones de economistas domésticas como Catharine Beecher y Chistine Frederick, y que, especialmente en Alemania, cumplirán un papel fundamental en la difusión de la tecnología en el hogar y en la asesoría a los equipos de proyectos.

"El trabajo de mujeres como Lüders y Meyer dio credibilidad política para la redomesticación de la mujer como un programa feminista. Sus actividades soportaron la noción de que la transformación de la esfera de la mujer se había realizado a través de un proceso participativo. Fueron estas mujeres trabajando conjuntamente con profesionales, estado e industrias las que creaban el mundo que mejor les encajaba, desde la base de su conocimiento dado por la experiencia directa, y que este proceso fue para las mujeres el cumplimiento del contrato social igualitario de Weimar.

(...) asesorías que legitimaban la relación entre la profesión del diseño y el público femenino. Por un lado, ellas subrayaban las necesidades de las mujeres en revistas de diseño; y por otra colaboraban en las exhibiciones profesionales que instruían a las mujeres en 'prácticas para una vida mejor'. Al tiempo que los arquitectos enfatizaban la influencia que sobre ellos ejercían las mujeres expertas..." N9.

Mujeres arquitectas

Como hemos reseñado, ya desde el siglo XIX hay numerosas propuestas teóricas y prácticas hechas por mujeres, en especial sobre el ámbito residencial. Sin embargo, será a partir de las primeras décadas del siglo XX, con la primera generación de arquitectas europeas, cuando lleguen las realizaciones, destacando Lilly Reich, la primera arquitecta alemana, titulada en 1918; Margarete Schütte-Lihotzky, la primera arquitecta austríaca; y dos diseñadoras que ejercieron como arquitectas Eileen Gray, de origen irlandés, y Charlotte Perriand, francesa, graduada en la Escuela de Artes Decorativas de París, quien trabajó y colaboró con Le Corbusier y Pierre Jeanneret, como colaboradora en el estudio de Rue de Sèvres, para independizarse después de 10 años de trabajo, pero manteniendo la amistad y estrecha colaboración desde fuera del estudio N10. La primera mujer arquitecta en Suecia se graduó en 1919 y en Noruega lo hizo en 1921.

Muchas mujeres arquitectas y diseñadoras que proyectaron en equipo y en colaboración con otros arquitectos han visto desaparecer su nombre de la historia de la arquitectura. Unas veces, por las falsedades construidas por la historiografía oficial confiada en los diarios y autoreferencias de los creadores emblemáticos de la modernidad.

N9 HENDERSON, Susan: "A Revolution in the Woman's Sphere" en *Architecture and Feminism*. COLEMAN, D.; DANZE, E. y HENDERSON, C (Eds), New York, 1996, páginas 229-230, Yale Publications on Architecture - Princeton Architectural Press

the house is still her responsibility. Despite this vision, their studies and proposals were indispensable for the changes in the domestic sphere that would take place in the first decades of the 20th century.

The working class house would have one of its main achievements in maximizing the use of minimum space. However, despite the effort made to find new types, the house still represents hierarchies in the family bosom, through the differences between spaces that in terms of size would be minimal but existent and, in particular, the kitchen, which makes automatic and optimizes women's work without questioning its character of discriminating space for gender reasons. The diffusion and acceptance among society of these new houses, especially the kitchens, would be backed up by works and speeches made by women like Erna Meyer, heiresses of the traditions of domestic economists like Catherine Beecher and Christine Frederick, and which especially in Germany would have an essential role in the diffusion of technology in the home and in the advising of design groups.

The work of women such as Lüders and Meyer gave political credibility to the re-

domestication of women as a feminist program. Their activities bore the notion that the transformation of women's sphere had been effected through a participative process. It was these women, working along with professionals, state and industries, who created the world that fitted better for them, from the base of their knowledge given by direct experience, and that this process was for women the compliance of Weimar's equalitarian social contract.

[...] counselling that legitimated the relation between the design profession and feminine public. On one hand, they highlighted the needs of women in design magazines, and on the other, they collaborated in professional exhibitions that instructed women in "practices for a better living". At the same time architects stressed the influence that expert women had on them [...].

Women architects

As we have said, from the 19th century there are numerous theoretical and practical proposals made by women, especially about the residential sphere. However, it would be from the first decades of the 20th century, with the first generation of European women architects, that the realizations came. Lilly Reich stands out, the first German

woman architect, who graduated in 1918; Margarete Schütte-Lihotzky, the first Austrian woman architect; and two designers who worked as architects: Eileen Gray, of Irish origin, and Charlotte Perriand, French, graduate of the School of Decorative Arts in Paris, who worked and collaborated with Le Corbusier and Pierre Jeanneret. She first worked as associate at the studio in Rue de Sévres to become independent after ten years of work, but keeping the friendship and close collaboration from outside¹⁰. The first woman architect in Sweden graduated in 1919 and in Norway she did so in 1921.

Many women architects and designers who worked in teams and in collaboration with other architects have seen their names disappearing from the history of architecture. Sometimes because of the falseness built by official historiography entrusted to dietaries and self-references of the most emblematic creators of the modernity.

Referring to Eileen Gray, in her article "The battle fronts E. 1027"¹¹, published in Zehar Magazine, Beatriz Colomina points out:
[...] the mutilation of the house coincided in time with Gray's annihilation as archi-

Respecto a Eileen Gray, Beatriz Colomina en su artículo "Frentes de batalla E.1027" ^{N11} señala: "(...) La mutilación de la casa coincidió en el tiempo con la anulación de Gray como arquitecta. Cuando Le Corbusier publicó los murales en su Oeuvre complète de 1946 y en la revista L'Architecture d'aujourd'hui de 1948, se refirió a la casa de Eileen Gray como 'una casa en Cap-Martin', y ni siquiera se menciona su nombre. De hecho el diseño de la casa se le atribuyó a Le Corbusier más adelante, e incluso parte del mobiliario. Hoy la confusión persiste, ... En 1938, el mismo año en que fue a pintar el mural Graffiti a Cap-Martin, Le Corbusier había escrito una carta a Eileen Gray, después de pasar algunos días en E.1027 con Badovici, en la que no solamente reconoce la única autoría de ella, sino también cuánto le gusta la casa: 'me produce una gran alegría comunicarte lo mucho que esos pocos días pasados en tu casa me han hecho apreciar el espíritu particular que dicta toda la organización, interna y externa, ...'"

Otras veces, proyectar en equipo con el compañero sentimental las ha reportado finalmente la invisibilidad para mayor gloria del hombre. De esto el ejemplo más evidente es el caso de Alvar y Aino Aalto en Finlandia. Fueron socios desde los inicios de ambos hasta la muerte de ella en 1949. Sin embargo, al igual que el de su segunda mujer y socia Elisa Mäkiniemi, su nombre es escasamente citado como coautora o, en todo caso, recibe un reconocimiento menor como diseñadora de objetos, como utensilios, vasos o platos, y textiles. Esto no deja de ser curioso en un país que tiene la trayectoria más larga de mujeres arquitectas. La primera arquitecta fue Signe Hornborg, graduada en 1890 en el Politécnico de Helsinki, donde hasta 1908 se titularon 14 mujeres. Teniendo en cuenta que los estudios formales de arquitectura comenzaron en Finlandia en 1870, la incorporación de la mujer fue relativamente temprana. Esta invisibilidad no debería sorprendernos ya que actualmente es aún generalizado referirse a una pareja de arquitectos por el nombre del componente masculino.

La lista de nombres poco reconocidos sería larga, y en todo caso interesaría también hacer una reflexión sobre las restricciones legales que han tenido las mujeres para la vida pública, unas restricciones que en el contexto europeo fueron desapareciendo progresivamente en las primeras décadas del siglo XX. Por ejemplo, en Finlandia las mujeres podían asistir libremente a las escuelas de arquitectura desde 1887 pero no pudieron ejercer cargos técnicos públicos hasta 1917.

Las mujeres alemanas consiguen con la República de Weimar ser reconocidas ciudadanas de pleno derecho a partir de 1918 y ser partícipes de la época tanto como los hombres, es decir, como universitarias, trabajadoras y consejeras de diferentes administraciones. Es de destacar el papel jugado por muchas mujeres en los cambios educativos y en los diseños para las nuevas formas de vida. Sin embargo, su reconocimiento público es inexistente. Sus nombres han sido literalmente borrados de la historia de la arquitectura. Véanse, por ejemplo, los manuales de Kenneth Frampton o William Curtis que dan casi nulo protagonismo a las mujeres arquitectas y diseñadoras, y la *Enciclopedia de la Arquitectura del siglo XX* ^{N12} de V.M. Lampugnani, que con más de 2.000 nombres citados, las mujeres sólo merecen 3 veces y 44 son citadas. No sólo

AINO MARSIO-AALLON Y ELISA MÄKINIEMI CON ALVAR AALTO



^{N10} PERRIAND, Charlotte: *Charlotte Perriand. A Life of Creation. An autobiography.* New York, 2003, Monacelli Press.

^{N11} COLOMINA, Beatriz: "Frentes de batalla, E.1027" en *Zehar* 44

tect. When Le Corbusier published the murals in his Oeuvre complete in 1946 and in the magazine L'Architecture d'aujourd'hui, in 1948, he referred to Eileen Gray's house as "a house in Cap-Martin". Her name is not even mentioned. In fact, the design of the house was attributed to Le Corbusier later on, and even part of the furniture. The confusion persists today...

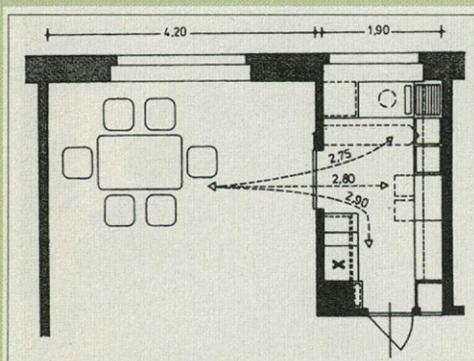
In 1938, the same year in which he went to paint the Graffiti mural at Cap-Martin, Le Corbusier had written a letter to Eileen Gray, after spending some days in E.1027 with Badovici, in which he not only recognized her sole authorship, but also how much he likes the house: "I am very happy to convey to you how much those few days spent at your home have made to appreciate the particular spirit that the whole organization, internal and external, dictates! [...]."

Other times, designing in tandem with their sentimental partners have bestowed invisibility on them for the greater glory of men. The most evident example of this is the case of Alvar and Aino Aalto in Finland. They were business partners from the begin-

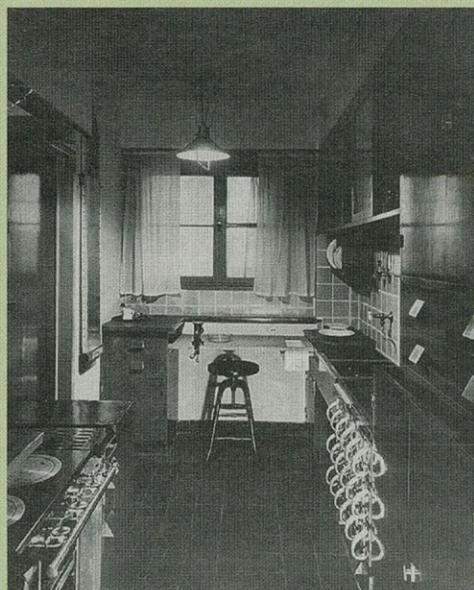
nings until her death in 1949. However, equally to his second wife and partner Elisa Mäkiniemi, her name is scarcely quoted as co-author or, in any case, she receives a minor recognition as objects designer, as utensils, glasses or plates, and textiles. This is rather curious in a country that has the longest trajectory of women architects. The first woman architect was Signe Hornborg, graduate in 1890 at the Polytechnic of Helsinki, where 14 women graduated throughout 1908. Taking into account that formal architecture studies started in Finland in 1870, the incorporation of women was relatively early. This invisibility should not surprise us as nowadays it is still normal to refer to architect couples by the name of the male component.

The list of little acknowledged names would be long, and in any case it would also be interesting to make a reflection about the legal restrictions that women have had in public life. These restrictions were gradually withdrawn during the first decades of the 20th century in the European context. For example, in Finland, women could freely go to architecture schools from 1887, but they could not hold posts as public technicians until 1917.

With the Weimar Republic, German women achieved recognition as full rights citizens from 1918 and were equally participants of the times as men, that is, as university students, workers and counsellors in different administrations. The role played by women in education changes and in the designs for the new ways of life is remarkable. Their public recognition is, however, inexistent. Their names have literally been erased from the history of architecture. See, for example, the manuals of Kenneth Frampton or William Curtis which give almost no leading role to architect and designer women, and the Encyclopaedia of the Twentieth Century Architecture¹² by V.M. Lampugnani, which with more than 2,000 names quoted, women only deserve 3 invoices and 44 are cited. Not only is the lack of names obvious, but also the discriminatory form of the quotes. For example, when a team is formed by several men, like Van der Broek-Bakema or Bohigas-Martorell-Mackay, all the architects appear with their own voice, but when there are women in the team they only appear within the generic voice of the team or the architect, for instance, Robert Venturi-Denise Scott Brown or Franco Albini-Franca Helg.



MARGARETTE SCHÜTTE-LIHOTZKY. PLANTA DE LA FRANKFURT KITCHEN Y SU RELACION CON EL COMEDOR



MARGARETTE SCHÜTTE. FRANKFURT KITCHEN

es obvia la falta de nombres sino la manera discriminatoria de las citas, por ejemplo, cuando un equipo es formado por varios hombres como por ejemplo Van der Broek-Bakema o Bohigas-Martorell-Mackay aparecen con voz propia todos los arquitectos, pero cuando en el equipo hay mujeres solo aparecen dentro de la voz genérica del grupo o del arquitecto, por ejemplo, Robert Venturi-Denise Scott Brown o Franco Albini-Franca Helg.

"(...) El interés de los diseñadores en las esferas de la mujer queda marcado por la traducción de Irene Witte en 1922 del libro "The New-housekeeping: Efficiency Studies in Home Management". Un grupo de jóvenes diseñadores tomaron inmediatamente su libro como un manifiesto, y abundantes trabajos siguieron y mejoraron las nociones defendidas por Frederick: Die neue Wohnung: Die Frau als Schöpferin (La nueva casa: la mujer como creadora) de Bruno Taut, Das Wohnhaus von Heute (El hogar del mañana) de Grete y Walter Dexel, y de Ludwig Neundörfer So wollen wir wohnen (Así es como queremos vivir). Como la misma Frederick reconociera, el advenimiento del racionalismo ofrecía una máxima oportunidad para modernizar la cultura doméstica. (...)

(...) en 1927 en la Werkbund Exhibition en Stuttgart. Erna Meyer concibió la sección sobre el mantenimiento de la vivienda (Siedlung und Wohnungen), y enseñó dos cocinas de muestra diseñadas por ella, una en colaboración con J.J.P.Oud. Su cocina fue una de las más famosas y frecuentemente reproducida de las cocinas del período de Weimar. A pesar de ello es a menudo atribuida a Oud sin mencionar la colaboración de Meyer, y en ese tiempo, su validez y aceptación dependía de la participación de una experta en cuestiones domésticas" **N13**.

En 1927 el diseño de la cocina de Frankfurt que hizo Margarete Schütte-Lihotzky, y que fue parte esencial de la política progresista de viviendas llevada a cabo por el ayuntamiento bajo la dirección de Ernst May, marcaría un avance en la concepción de la vivienda moderna y de la cocina como fábrica.

Schütte-Lihotzky comienza su vida laboral trabajando con Adolf Loos en 1920, en la Oficina Pública de Vivienda y durante cinco años trabajaría diseñando viviendas y nuevos equipamientos domésticos. Compartía con Loos su visión política y el interés en las estrategias economizadoras de la racionalización, como la reducción de los espacios de la vivienda a partir de la disminución funcional de sus componentes. Esta circunstancia le permitió entrar en contacto con Ernst May en una visita que éste le hizo a Loos. A partir de aquel encuentro, Schütte-Lihotzky sería una colaboradora asidua y por muchos años de May. Sus primeras colaboraciones fueron textos para la revista Schlesisches Heim (Casa Silesiana). En el primer artículo de su carrera, Schütte-Lihotzky publica el diseño de una cocina modular realizada en hormigón, ensamblada en fábrica y colocada con la ayuda de una grúa. En 1925 May la invita a formar parte de su equipo de proyecto en Frankfurt, del que sería la única mujer, en lo que constituirá uno de los mayores programas de construcción de vivienda de la historia.

N12 FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, 1981, ed. Gustavo Gili. CURTIS, William: *Modern Architecture. Since 1900*. London, 1996, Phaidon, . LAMPUGNANI, V.M (ed.): *Enciclopedia G.G de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, 1989, Ed. Gustavo Gili.

N13 HENDERSON, Susan: *Op. Cit.*, páginas 230-231

[...] the interest of designer men in women's spheres was marked by Irene Witte's translation of the book *The New Housekeeping: Efficiency Studies in Home Management* in 1922. A group of young designers immediately took her book as a manifesto, and abundant works continued and improved the notions defended by Frederick: *Die neue Wohnung: Die Rau als Schöpferin (Tomorrow's Home)* by Grete and Walter Dexel, and by Ludwig Neundörfer *So wollen wir wohnen (That is how Women Want to Live)*. As Frederick admitted herself, the advent of rationalism advent offered a precious chance to modernize domestic culture [...].

[...] in 1927 at the Werkbund Exhibition in Stuttgart, Erna Meyer conceived the section about housekeeping (*Siedlung und Wohnungen*), and she showed two kitchen displays designed by her, one in collaboration with J.J.P. Oud. Her kitchen was one of the most famous and frequently reproduced in the Weimar period. Despite this, it is often attributed to Oud without mentioning Meyer's collaboration, and at that time its validity and acceptance depended on the participation of an expert woman in domestic questions¹³.

In 1927 the design of the kitchen in Frankfurt by Margarete Schütte-Lihotzky, which was an essential part of the progressive politics of housing carried out by the city council under the direction of Ernst May, would mark a progression in the concept of modern houses and of the kitchen as factory.

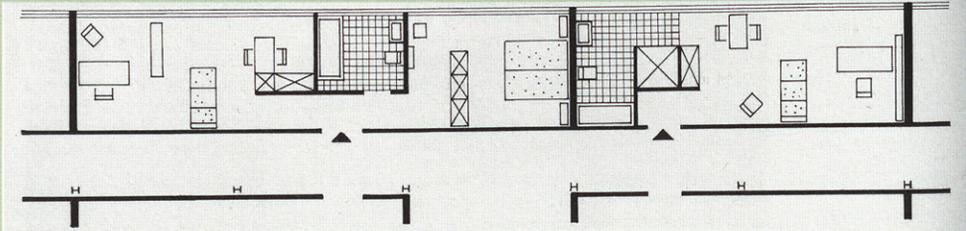
Schütte-Lihotzky started her professional life working with Adolf Loos in 1920, at the Housing Public Office, and for five years she would design houses and new domestic equipment. She shared with Loos her political point of view and her interest in rationalization's economizing strategies, like the reduction of spaces in the house beginning from the functional decrease of its components. This allowed her to meet Ernst May during a visit he paid to Loos. From that moment, Schütte-Lihotzky would be May's frequent associate during many years. Their first collaborations were texts for the magazine *Schlesisches Heim (Silesian House)*. In the first article of her career, Schütte-Lihotzky published the design of a modular kitchen made of concrete, assembled at the factory and fitted with the help of a crane. In 1925, May invited her to be

part of his design team in Frankfurt, of which she would be the only woman, in what was going to be one of the biggest housing building programs in history.

Margarete Schütte-Lihotzky's Kitchen is one of the most acknowledged landmarks in the Weimar Republic's housing politics, representing the transformation of daily life in modern times, with its shiny metallic surfaces, its high provisions and specifications, the modular relations of the parts and its technological breakthroughs. A kitchen designed from the efficiency of daily work, with minimum movements to reach different elements.

Her sources of inspiration were far from belonging to women's world. She had observed, as Beecher had done 58 years early, means of transport such as passenger boats, the kitchen wagons and restaurants on trains, and they were in her mind when she designed the one-person factory her Frankfurt kitchen was.

With Lihotzky the kitchen reached its maximum maturity as a piece of equipment



LILLY REICH. PLANTA DE UN BLOQUE DE APARTAMENTOS MÍNIMOS CON ESTRUCTURA LINEAL

La cocina de Margarete Schütte-Lihotzky es uno de los hitos más reconocidos de las políticas de vivienda de la República de Weimar, significando con sus superficies brillantes de metal, sus altas prestaciones y especificidades, la relación modular de las partes y los avances tecnológicos, la transformación de la vida cotidiana de la modernidad. Una cocina pensada a partir de la eficiencia en el trabajo diario, del mínimo de recorridos para llegar a los diferentes elementos.

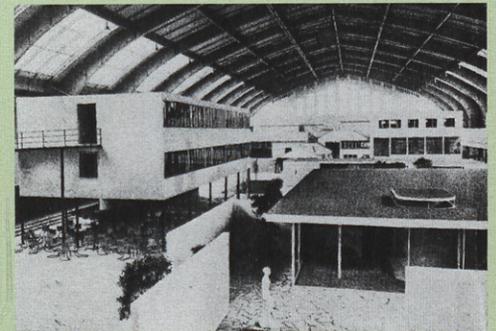
Sus fuentes de inspiración estaban lejos de pertenecer al mundo de la mujer, sino que se había fijado, como lo hiciera Beecher 58 años antes, en los medios de transporte, como barcos de pasajeros, el vagón cocina y el vagón comedor de los trenes, que estaban en su mente al proyectar esta fábrica unipersonal que era la cocina de Frankfurt.

"Con Lihotzky la cocina llegó a su máxima madurez como una pieza de equipamiento con el máximo de especialización -un puesto de trabajo donde todos los elementos eran una simple extensión de la mano del operario-. Su planta ajustada de 1,9 x 3,44 metros estaba científicamente calculada como la dimensión óptima en la cual cada movimiento era totalmente eficiente y cada operación coordinada" N14.

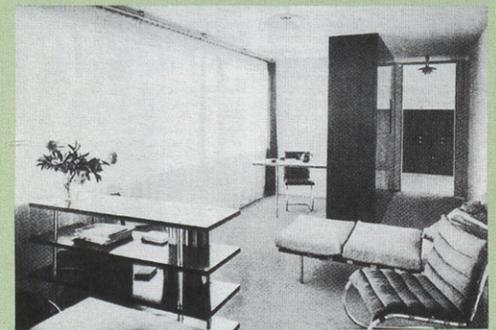
Esta cocina obtuvo difusión internacional, no sólo a través de la publicación periódica de *Das Neue Frankfurt* sino también en la exposición anual internacional de Frankfurt en 1927, donde Schütte-Lihotzky colocó la cocina en una exposición de contexto más amplio llamada *Die neue Wohnung und ihr Innenausbau (La nueva vivienda y su interior)*. La exposición incluía la construcción a escala real de una maqueta en hormigón armado de una vivienda en hilera, fotografías y muestras de elementos. El club de amas de casas locales produjo con su colaboración una exhibición llamada *Der neuzeitliche Haushalt (La moderna ama de casa)* que era una didáctica muestra que introducía las nuevas cocinas y diseños para el hogar, a la que acompañaron con conferencias y charlas sobre una mejor organización del hogar.

La cocina de Frankfurt no sólo se colocaba en las viviendas realizadas por la corporación municipal sino que se había creado una empresa de electrodomésticos y muebles modernos para quien quisiera arreglar su casa acorde a las nuevas coordenadas. A la vez se instaló un espacio permanente en el centro de la ciudad para difundir los nuevos aparatos, y Schütte-Lihotzky diseñó una cocina frontal, en el escaparate, para dar clases de cocina con los últimos avances en las técnicas de cocinado y horneado.

"Al tiempo que la cocina de Frankfurt era el lugar para la mayor parte de las innovaciones, el lavadero comunal electrificado, completado con lavadoras, secadoras, máquinas de planchado y planchas, también fue aclamado por su potencial capacidad de ahorrar trabajo. Schütte-Lihotzky calculaba que este equipamiento, construido en todos los grandes proyectos de nuevos asentamientos de Frankfurt, reducía el típico día de lavandería de quince a cinco horas" N15.



DEUTSCHE BAUAUSSTELLUNG Y CASA REICH DE MIES, BERLIN 1931



LILLY REICH. INTERIOR DEL DEUTSCHE BAUAUSSTELLUNG, BERLIN 1931

with the maximum of specialization -a working place where all the elements were a simple extension of the worker's hand. Its tight-fitting plan of 1,9 x 3,44 metres was scientifically calculated as the optimum dimension in which each movement was totally efficient and each operation coordinated. 14

This kitchen had international diffusion, not only through the periodic publication of *Das Neue Frankfurt*, but also at the Annual International Exhibition in Frankfurt in 1927, where Schütte-Lihotzky placed her kitchen in a wider context exhibition called *Die neue Wohnung und ihr Innenausbau* (The New House and Its Interior). The exhibition included the construction on real scale of a model in reinforced concrete of a terraced house, photographs and element samples. The local housewives club produced with her collaboration an exhibition called *Der neuzeitliche Haushalt* (The Modern Housewife) that was a didactic exhibit which introduced new kitchens and home designs, accompanied with conferences and talks about a better home organization.

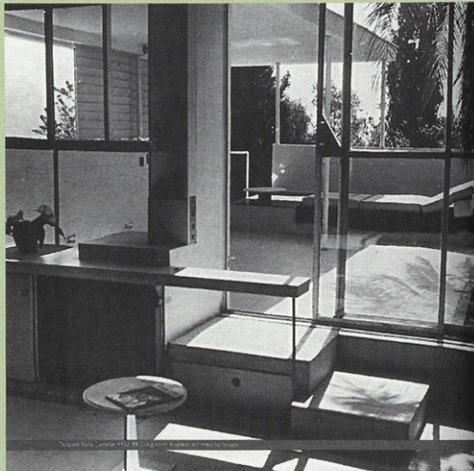
The Frankfurt kitchen was not only built-in in the houses done by the municipal corporation, it was also made by a newly-created business selling household appliances and modern furniture for whoever wanted to do her house up according to the new coordinates. At the same time a permanent showroom was opened in the town cen-

tre to disseminate the new gadgets and where Schütte-Lihotzky designed a frontal kitchen, for the shop-window, to teach how to cook with the latest innovations in cooking and roasting techniques.

In the same way that the Frankfurt kitchen was the place for many of the innovations, the electrical communal laundry-room, finished with washing machines, dryers, ironing boards and irons, was also acclaimed for its potential capacity to save work. Schütte-Lihotzky calculated that this equipment, built in all the great projects for new settlements in Frankfurt, reduced the typical laundry day from fifteen hours to five. 15 Schütte-Lihotzky's trust was in women's liberation through rationalization and saving time used in domestic chores. The criticism to this posture that we can make from the present is that it did not consider breaking the woman's role as solely responsible for the kitchen and house chores, but it had a very progressive approach, being one of the most significant qualitative and quantitative steps for the improvement of women's quality of life. Even today we still have to find a proposal that, from a contemporary point of view and technology marks a step of such calibre, capable of spreading the way the Frankfurt kitchen did. Margarete Schütte-Lihotzky designed some apartments for working single women that were accepted by the municipality

but were never built because of the crisis in 1929/1930. They were inspired by the experience of the construction, in Vienna, of 30 habitation units with communitarian services by a non-profit making building organization in 1922. Located in the municipality of Heimhof, district XVI, it was designed by Mohr. The principal aim of this building was the suppression of the burden of daily domestic work by offering communal services like kitchen and dining-room; a laundry-room that charged the cost price, cleaning service, day nursery and kindergarten. These apartments could only be occupied by couples or families in which both members were working. The apartments did not have kitchen, food was distributed through a service elevator. This realized utopia ended in 1938, when the Nazi government -seeking social control and order from the family cell- ordered kitchens to be fitted in each unit.

Lilly Reich, the German architect who worked with Ludwig Mies van der Rohe, is known for this, but at the same time, her contributions are not known, as many are attributed to the architect. Among her proposals stands out a block of minimal apartments of linear and open structure made for the German Architecture Exhibition in Berlin, in 1931. Her proposal of minimum space, free of conventionalisms, is one room divided with furniture that makes it possible to do all the house activities at the



EILEEN GRAY. *TEMPE À PAILLES*, CASTELLAR, 1932-34. SALÓN, CHIMENEA Y ESCALERAS A LA TERRAZA



CHARLOTTE PERRIAND. COMEDOR, 1928

N15 HENDERSON, Susan: *Op. Cit.*, página 240

N16 BAUER, Ursula: "Un barrio de Viena desde la perspectiva de género", ponencia en el Fórum Internacional: Vivienda, Espacio Urbano y Movilidad para la Vida Cotidiana, Barcelona, 26 de enero de 1998

La confianza de Schütte-Lihotzky estaba en la liberación de la mujer por medio de la racionalización y del ahorro del tiempo utilizado en las tareas domésticas. La crítica a esta postura que podemos hacer desde la actualidad está en no haber planteado la rotura del rol de la mujer como única responsable de la cocina y las tareas domésticas. Pero su planteamiento fue muy progresista siendo uno de los mayores saltos cualitativos y cuantitativos para la mejora de la calidad de vida de la mujer. Aún hoy falta por encontrar una propuesta que, desde la visión y la tecnología contemporánea, marque un salto de este calibre capaz de extenderse de la manera que lo hizo la cocina de Frankfurt. Margarete Schütte-Lihotzky proyectó unos apartamentos para mujeres solteras trabajadoras que fueron aceptados por el municipio pero que nunca llegarían a realizarse debido a la crisis de 1929 N16, que se inspiraba en la experiencia de la construcción en Viena de 30 unidades habitacionales con servicios comunitarios realizadas en 1922 por una organización constructora sin ánimo de lucro y el Municipio de la ciudad, Heimhof en el distrito XVI proyectado por el arquitecto Mohr. El principal objetivo de este edificio era la supresión de carga al trabajo doméstico cotidiano a través del ofrecimiento de servicios comunes como cocina y comedor; una lavandería que cobraba el precio de coste, servicio de limpieza, guardería diurna y jardín de infancia. Estos apartamentos sólo podían ser ocupados por parejas o familias en los que ambos miembros trabajan. Los apartamentos carecían de cocina, y la comida era distribuida a través de un montacargas. Esta utopía realizada llegó a su fin en 1938 cuando el gobierno nazi, buscando el control y orden social desde la célula familiar, mandó colocar cocinas en cada unidad.

Lilly Reich, la arquitecta alemana que colaboró con Ludwig Mies van der Rohe, es conocida a raíz de este hecho, pero al mismo tiempo, se desconocen sus aportaciones ya que muchas son atribuidas al arquitecto. Entre sus propuestas cabe destacar la de un bloque con apartamentos mínimos de estructura lineal y abierta realizados para la exposición de arquitectura alemana en Berlín en 1931. Su propuesta de espacio mínimo, libre de convencionalismos, es un único ambiente dividido con muebles que permite realizar todas las actividades de la casa a la vez, para que sea compatible con su utilización como lugar de trabajo. En este caso la cocina es un mueble más, al que un estudio de las necesidades mínimas resuelve en el espacio de un armario que con una persiana deslizante se cierra y se oculta de la vista del espacio del salón. Todos sus trabajos responden a la búsqueda de la máxima simplicidad, eficiencia y mínimo cuidado diario, aportes que derivan del conocimiento del trabajo doméstico y de su deseo de liberarse del tiempo que insumen.

Aunque en algunos casos sea difícil de desbrozar, no hay duda de que la presencia de Charlotte Perriand cambió la manera en que Le Corbusier enfrentaría el espacio interior. En sus propios trabajos Charlotte Perriand deja ver su pasión por la nueva era a través de los materiales y del culto al cuerpo y al deporte. Destaca de sus primeros trabajos la propuesta de comedor que realiza para la exposición de 1928 en el Salon des Artistes Décorateurs en París. Según un

same time, to be compatible with its use as working place. In this case the kitchen is just another piece of furniture, where the minimum needs are solved in the space of a wardrobe that with a sliding screen is closed and hidden from the living-room view. All her works respond to the search of maximum simplicity, efficiency and minimum daily work, contributions that derive from her daily work knowledge and her desire to be freed from the time they consume.

Although in some cases it is difficult to discern, there is no doubt that Charlotte Perriand changed the way in which Le Corbusier would confront interior spaces. In her own works Charlotte Perriand shows her passion for the new era through materials and the cult of body and sport. Among her early works stands out the proposal for a dining-room she did for the 1928 Exhibition at the Salon des Artistes Décorateurs in Paris. According to a new concept of spatial relation, the kitchen is an autonomous place that connects with the dining-room through several horizontal inner windows with sliding bolts that permit the separation of both spaces. Also, there is an extending dining-room table and the chairs with a tubular chromium-plated steel structure have a rounded coral-coloured cushion covering the back of the chair that embraces the body it holds. This relation between kitchen and dining-room

would be a step forward from the proposal that she did herself in 1950 for the Unité d'Habitation in Marseille by Le Corbusier.

In 1985 thinking about the kitchen in the Unité d'Habitation, she said: the kitchen's integration with the living-room using the "kitchen-bar" simplifies all the functional activities at the same time that allow the housewife to improve communication with her family and friends; a successful experiment. During the last thirty years kitchens have been modernized with modern equipments, but the quality of communication has remained without changes.¹⁷

Charlotte Perriand would be a tireless designer through her long life, over ninety years old and active till the end of her days. Her trajectory received recognition in two exhibitions; the first one in Paris, with the sponsoring of the Minister Jack Lang, and in 1996 the second one in London. She was a decisive participant in the architectonic world in Paris between the Wars, from Le Corbusier's studio as well as with her own independent works or working with renowned artists and architects such as Jean Prouvé. At the beginning of the forties she went to Japan, where she was committed to teaching, spreading and organizing the furniture industry. Her capacity to learn the place, of knowing how to retake traditions and applying technologies and forms of

maximum modernity was amazing. Her insatiable desire for knowledge lead her to search out and assimilate distant world cultures and to take extract from all of them some interpretation for her projects.

If there is something that characterises women's contributions to housing it is their greater capacity to understand the complexity of daily life, not reducible to metres or abstract programs; the proposals that tend to minimize the time spent on the work dedicated to its care; the attempts to professionalize some domestic chores for a greater freedom and making space favour choice in women's use of their own time. The search for non hierarchical and flexible interiors is the essence of the woman's view of domestic space.

This essay aims to be a small archaeological sample of the first half of the 20th century, before the visibility of women architects in the second half of the century, like Alison Smithson or Lina Bardi, who were significant characters in the evolution of architecture and achieved notable recognition.

nuevo concepto de relación espacial, la cocina es un recinto autónomo que se comunica con el comedor por medio de unas ventanas interiores horizontales con cierres deslizantes que permiten la separación de los dos ámbitos. A su vez, la mesa del comedor es extensible y las sillas de estructura de acero tubular cromado tienen, recubriendo el espaldar, un cojín redondeado de color coral que abraza el cuerpo que acoge. Esta relación cocina-comedor será un adelanto de la propuesta que hará ella misma en 1950 para la Unité d'Habitation en Marsella de Le Corbusier. "En 1985 reflexionando acerca de la cocina de la Unité d'Habitation, ella decía: la integración de la cocina con el salón utilizando la 'cocina-bar', simplifica todas las actividades funcionales al tiempo que permite a la ama de casa una mejora en la comunicación con su familia y amigos. Un experimento exitoso. En los pasados treinta años las cocinas han sido modernizadas con equipamientos modernos, pero la calidad de la comunicación ha quedado sin cambios" N17.

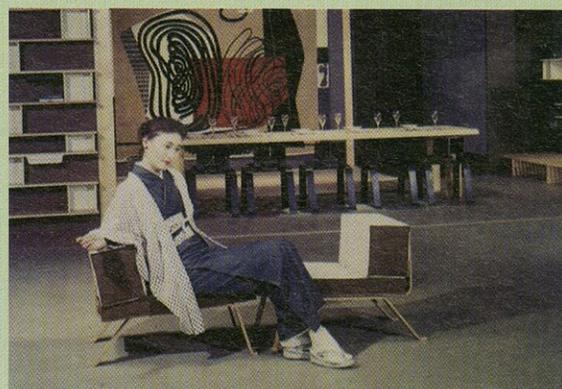
Charlotte Perriand será una proyectista incansable a lo largo de su longeva vida, de más de 90 años y activa hasta el final de sus días. Le fue reconocida su trayectoria en dos exposiciones: la primera en París en 1985, con el patrocinio del ministro Jack Lang, y en 1996, la segunda en Londres. Fue protagonista decisiva del mundo arquitectónico del París de entreguerras ya sea desde el taller de Le Corbusier como en sus trabajos independientes o colaborando con artistas y arquitectos de renombre como Jean Prouvé. A principios de la década de los 40 se traslada a Japón donde realizará una labor de enseñanza, difusión y organización de la industria del mueble. Era asombrosa su capacidad de aprender del lugar, de saber retomar la tradición y aplicar las tecnologías y las formas de máxima modernidad. Su insaciable deseo de saber le llevó a recorrer e integrarse en culturas distantes del planeta y de todas sacar lecturas para sus proyectos.

Si hay algo que caracteriza las aportaciones de las mujeres a la vivienda es su mayor capacidad para entender la complejidad de la vida cotidiana, no reducible a metros ni programas abstractos; las propuestas que tiendan a minimizar el tiempo que insume el trabajo dedicado a su cuidado; la búsqueda de la profesionalización de ciertas tareas domésticas para una mayor libertad y hacer que el espacio favorezca la elección en el uso del tiempo propio por parte de las mujeres. La búsqueda de interiores no jerárquicos y flexibles es la esencia de la mirada de mujer sobre el espacio doméstico.

Este ensayo pretende ser una pequeña muestra arqueológica de la primera mitad del siglo XX, antes de la visibilidad de mujeres arquitectas en la segunda mitad del siglo, como Alison Smithson o Lina Bo Bardi, que fueron protagonistas decisivas de la evolución de la arquitectura y lograron ser reconocidas. Todas las anteriormente citadas abrieron un camino que ahora hace falta ensanchar.



CHARLOTTE PERRIAND. PROTOTIPO DE COCINA PARA UNITE D'HABITATION, 1950



"SINTESIS DE LAS ARTES", EXPOSICIÓN EN TOKIO, 1955

N17 McLEOD, Mary: Charlotte Perriand. An Art of Living. New York, 2003, página 67, H. Abrams.

04

BLANCA LLEÓ
+ MVRDV

Parcela TR-22 Sanchinarro
Madrid

edificio de viviendas
para la EMV

[2004]

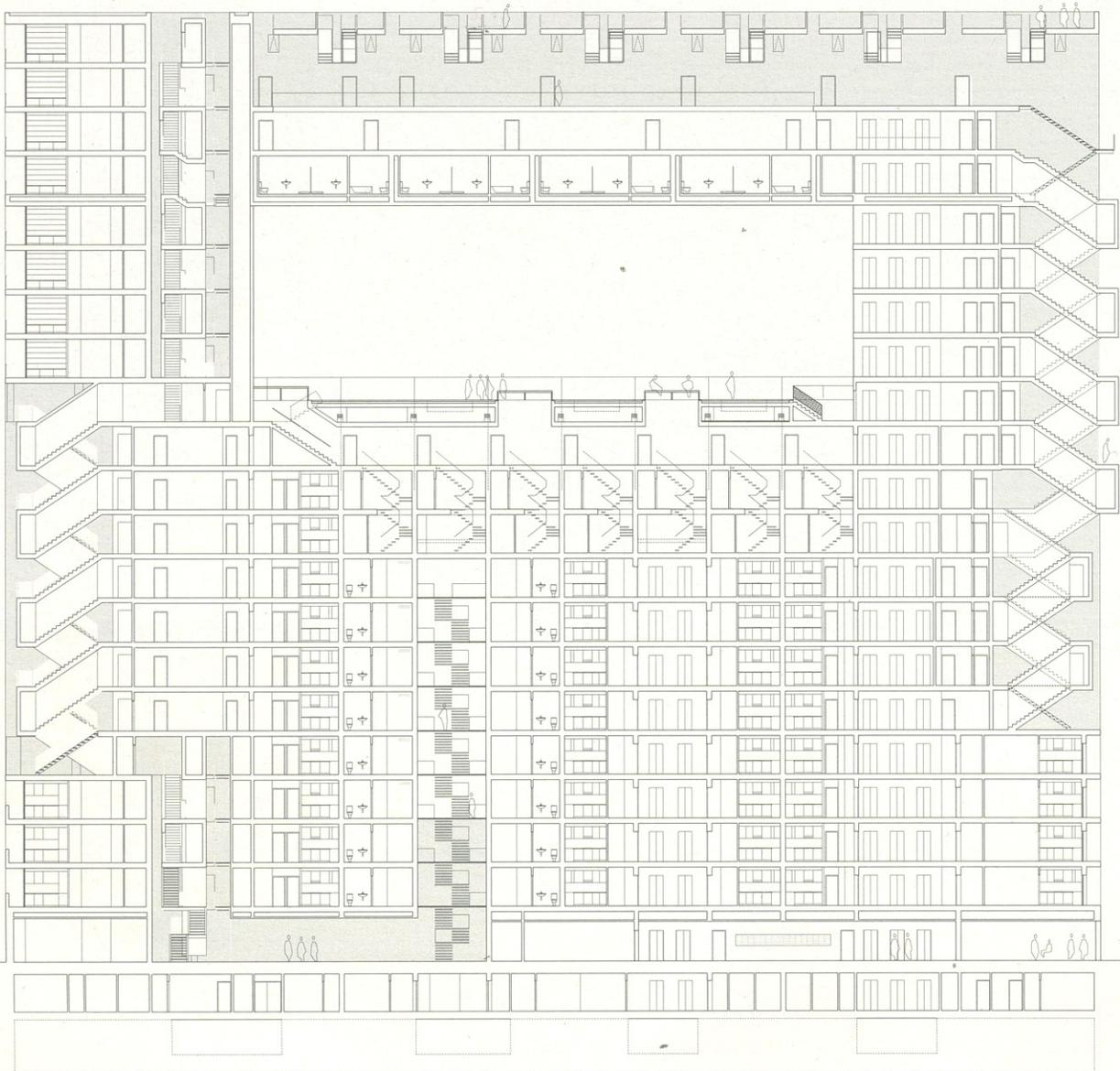
ARQUITECTOS:
MVRDV (Rotterdam)
Blanca Lleó (Madrid)

COLABORADORES:
Ignacio Borrego, Gabriela Bojalil, Pedro García Martínez, Stefan Witteman, María Espinosa, Helena Aguilar, Beatriz Fierro, Miguel Tejada, Juan Andrés Antolín, María González, Florian Jenewein, Nieves Mestre, Antonio Lloveras, Marjolijn Gudemond, Fabien Mazenc, Dagmar Niece y Renzo Leegwater
Arquitecto técnico: Enrique Gil, Apartec Colegiados S.L.
Ingeniería de instalaciones: Emilio González, JG&asociados.
Ingeniería de Estructuras: Jesús Jiménez, NB35

PROMOTOR:
Ayuntamiento de Madrid. EMV

CONSTRUCTORA:
Dragados

FOTOS:
Roland Halbe



El proyecto fue publicado en el número 328, 2º trimestre de 2002, de esta revista. El lector puede consultar el resto del proyecto y su explicación urbanística en las páginas 28 a la 33.

El gran mirador situado a 36 metros del suelo, ofrece a los vecinos un jardín comunitario y un espacio al aire libre en altura, donde encontrarse y gozar de las vistas. En resumen, la propuesta quiere abrir la arquitectura doméstica al entorno de la ciudad nueva, al territorio próximo (los nuevos barrios, las redes de circulación, la sierra de Guadarrama) y también, por qué no, al contexto mediático que nos rodea.

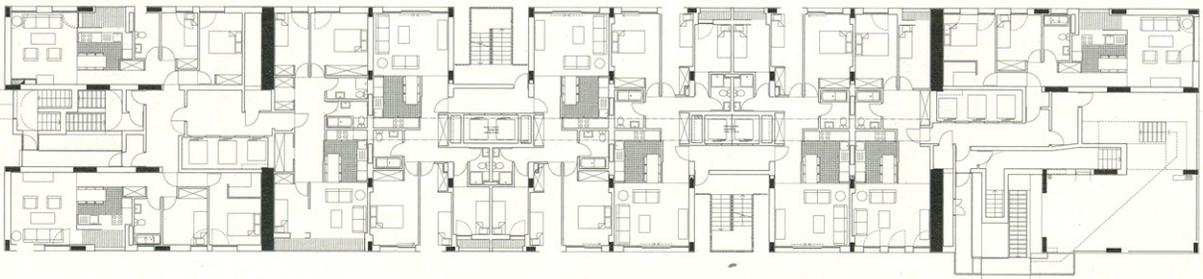
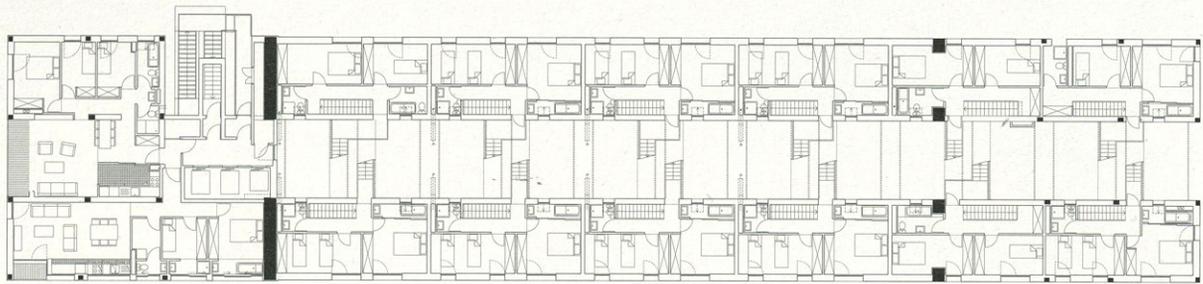
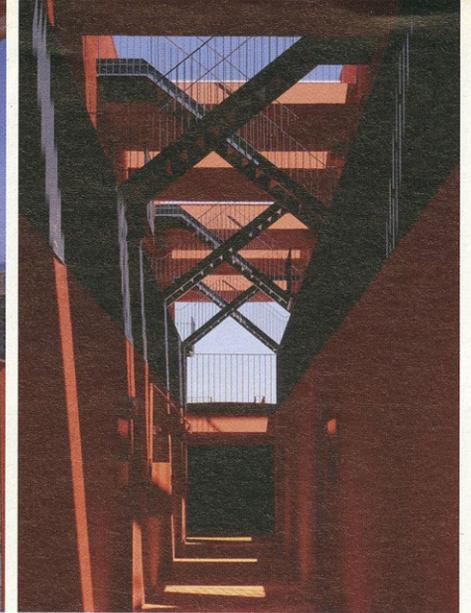
Los más de 23.000 m² construidos contienen una gran variedad de situaciones y tipos de vivienda como respuesta adecuada a la heterogeneidad de la sociedad e individualidad actual. Se trata de propiciar las relaciones humanas, integrando en un mismo edificio a grupos sociales diversos y modos de vida distintos.

Las circulaciones por el edificio dibujan "calles y plazas verticales" en prolongación con la estructura urbana de la ciudad. Sus transformaciones a lo largo de cada recorrido aglutinan, a modo de pequeños barrios, las distintas tipologías. En las fachadas, cada uno de estos 9 grupos de viviendas o barrios queda identificado y diferenciado de los demás, utilizando distintas combinaciones

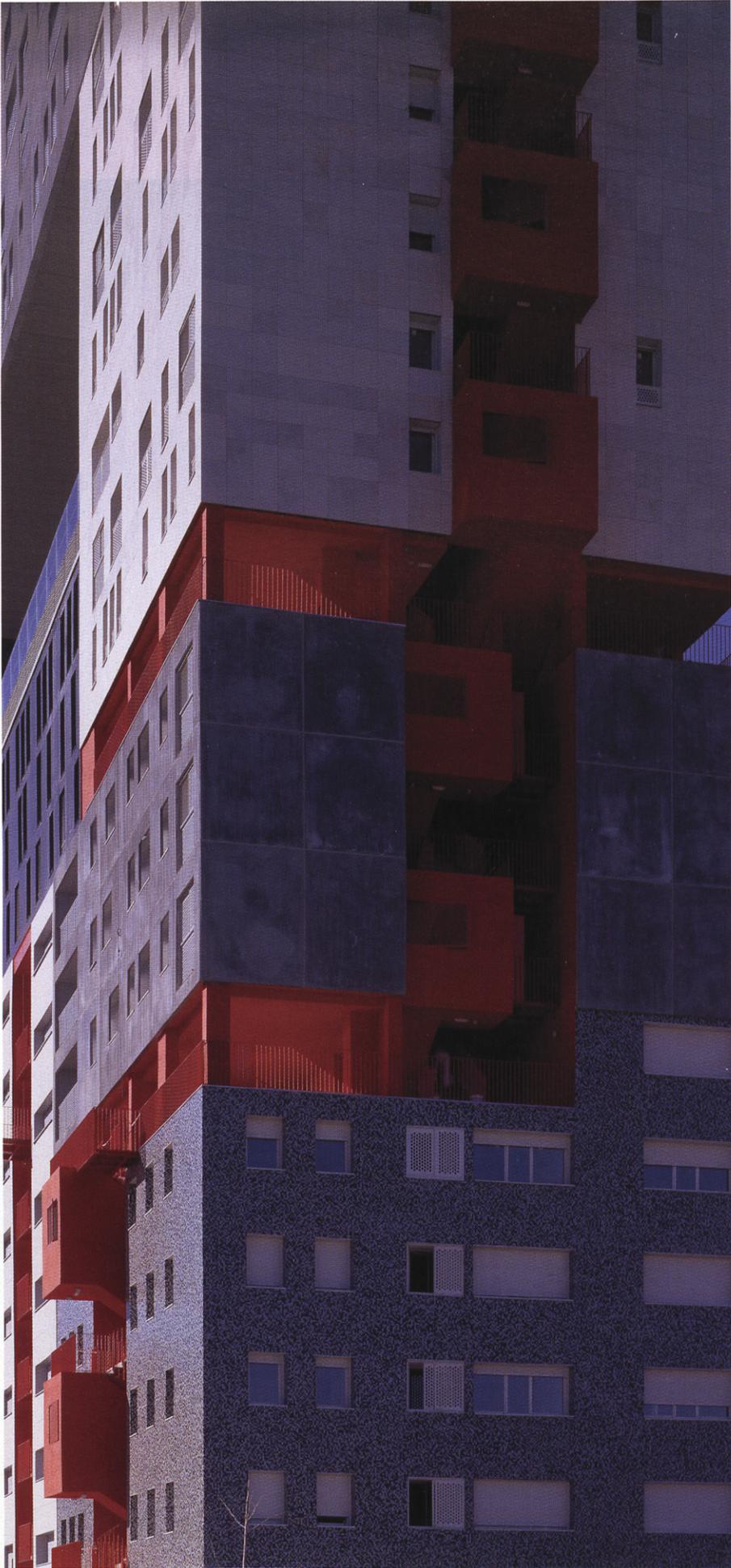
en la modulación y posición de los huecos, así como diversos materiales, texturas y colores; tres tipos de piedra, tres prefabricados GRC distintos y tres aparejos de "gresite", componen volumétricamente el juego de las fachadas.

Contra la seriación y repetición racionalista de la unidad familiar tipo se plantea la variación razonable como respuesta a los nuevos modos contemporáneos de habitar. Se proponen organizaciones de viviendas flexibles, y adaptables. Se trata de propiciar la identidad que cada habitante vuelca en su casa, facilitando la adecuación a un funcionamiento requerido e incorporando en lo posible los cambios y solicitudes de la demanda actual.





PLANTAS 20, 14 Y 5. (DEL PROYECTO, VER TODAS LAS PLANTAS EN EL NUMERO 328)





edificio de viviendas para la emv

[2004]

ARQUITECTOS:

Mónica Alberola Peiró
Consuelo Martorell Aroca

COLABORADORES:

Silvia Fernández Meiriño, María León Ferreiro
Aparejadores: Juan Carlos Corona, Santiago Hernán
Constructora: Imasatec. S.A

PROMOTOR:

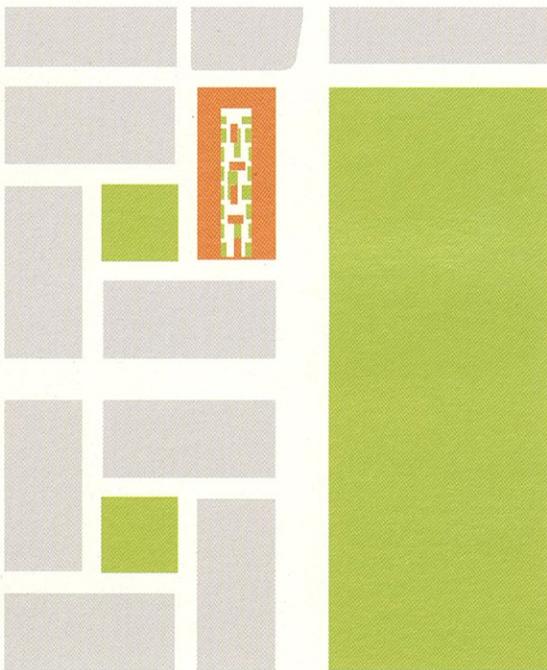
Empresa Municipal de la Vivienda
Primer premio en concurso, 2000

FOTOS:

Eduardo Sánchez López
Estudio Alberola-Martorell

Eduardo Sánchez

EN ESTA PÁGINA, PLANO DE SITUACIÓN,
DETALLE DE PATIO Y DETALLE DEL EXTERIOR.
EN LA SIGUIENTE, EL PATIO
EN LA ZONA DE ACCESO.



El proyecto, premiado en concurso en el año 2000, fue publicado en el número 329, 3^{er} trimestre del 2002. El lector puede consultar el resto del proyecto y su explicación urbanística en las páginas 52 a la 55. Se trata de un edificio de viviendas para alquiler.

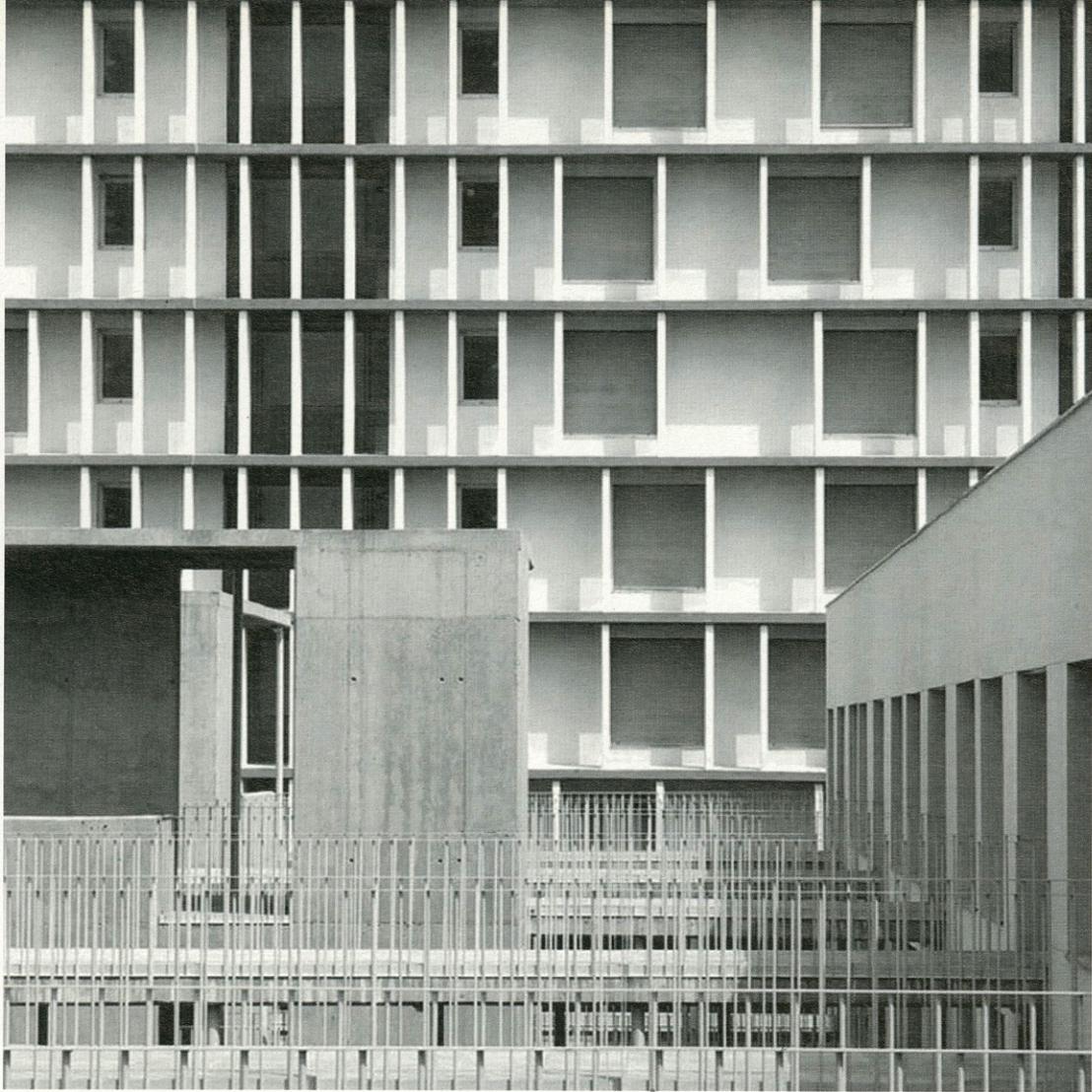
El conjunto se compone de un edificio en altura y de dos bloques de tres plantas que flanquean un gran patio central. El patio hace las veces de distribuidor, pero en vez de hacerlo mediante corredor y para evitar el contacto de éste con las viviendas, cinco núcleos centrales de escalera y ascensor comunican con pasarelas que llegan a las entradas. Estas pasarelas hacen el efecto de dividir espacialmente el gran patio en ocho sectores distintos y comunicados.

Los tipos de vivienda de los bloques bajos, con 1, 2 ó 3 dormitorios, siempre hacia la calle, tienen un pequeño patio cuadrado y compartido, donde se asoma la cocina-comedor, habitación que sirve de tránsito entre las dos partes de la casa y que unifica su espacio dándole un singular atractivo.

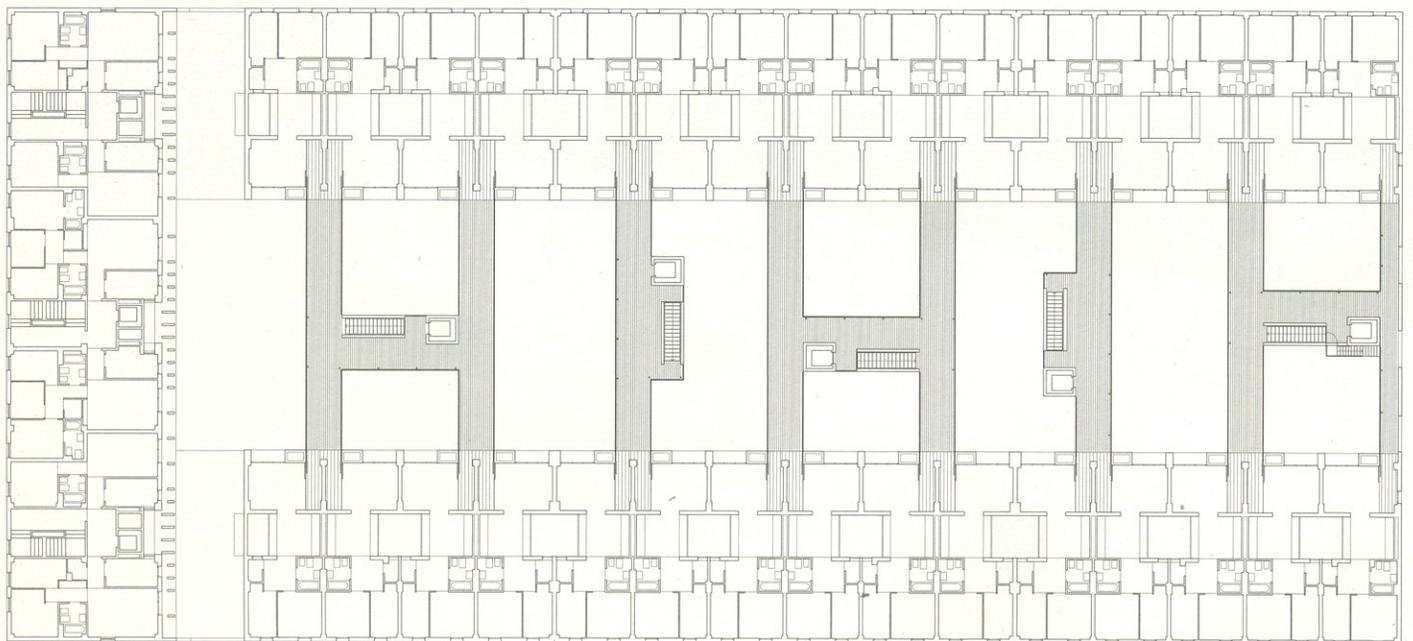


Eduardo Sánchez





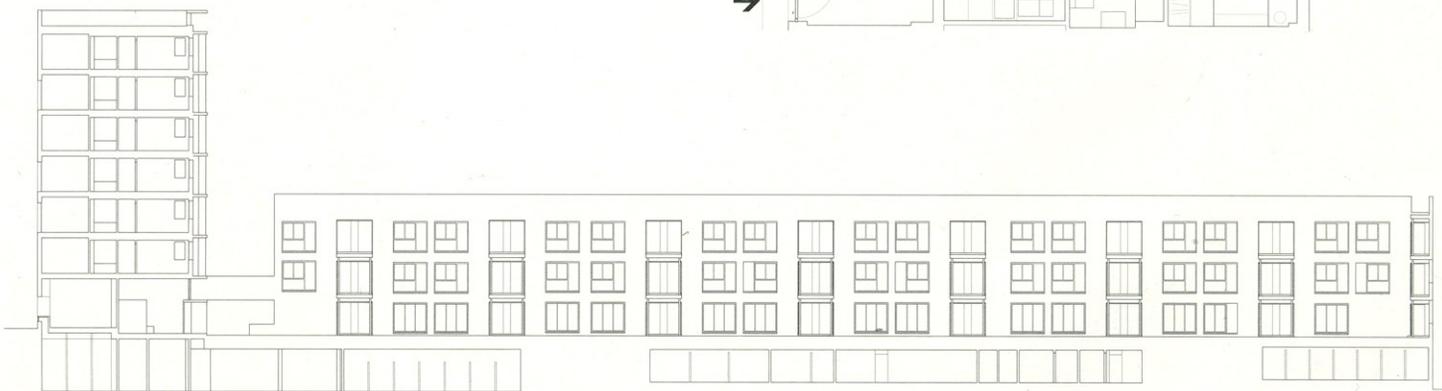
Eduardo Sánchez

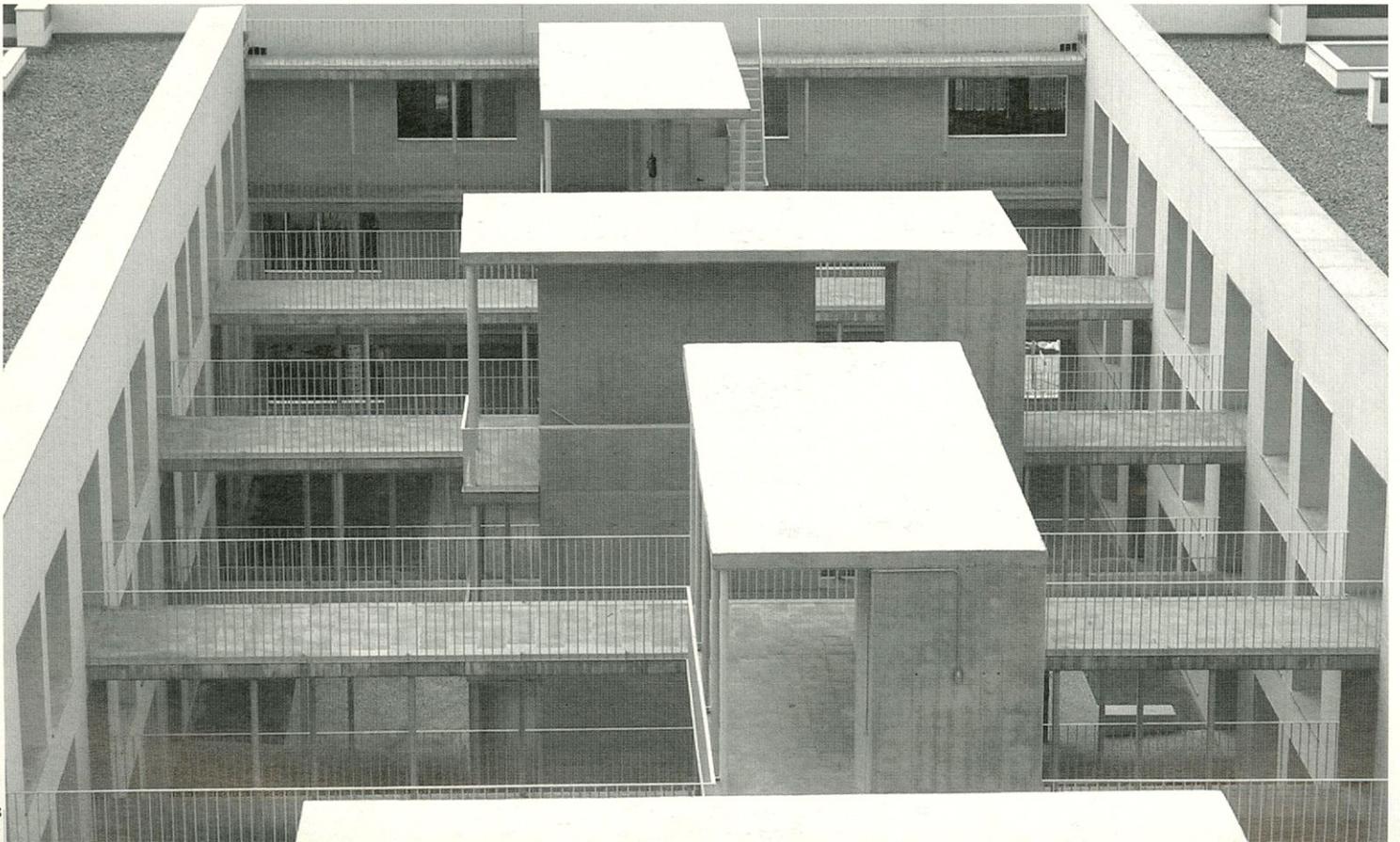
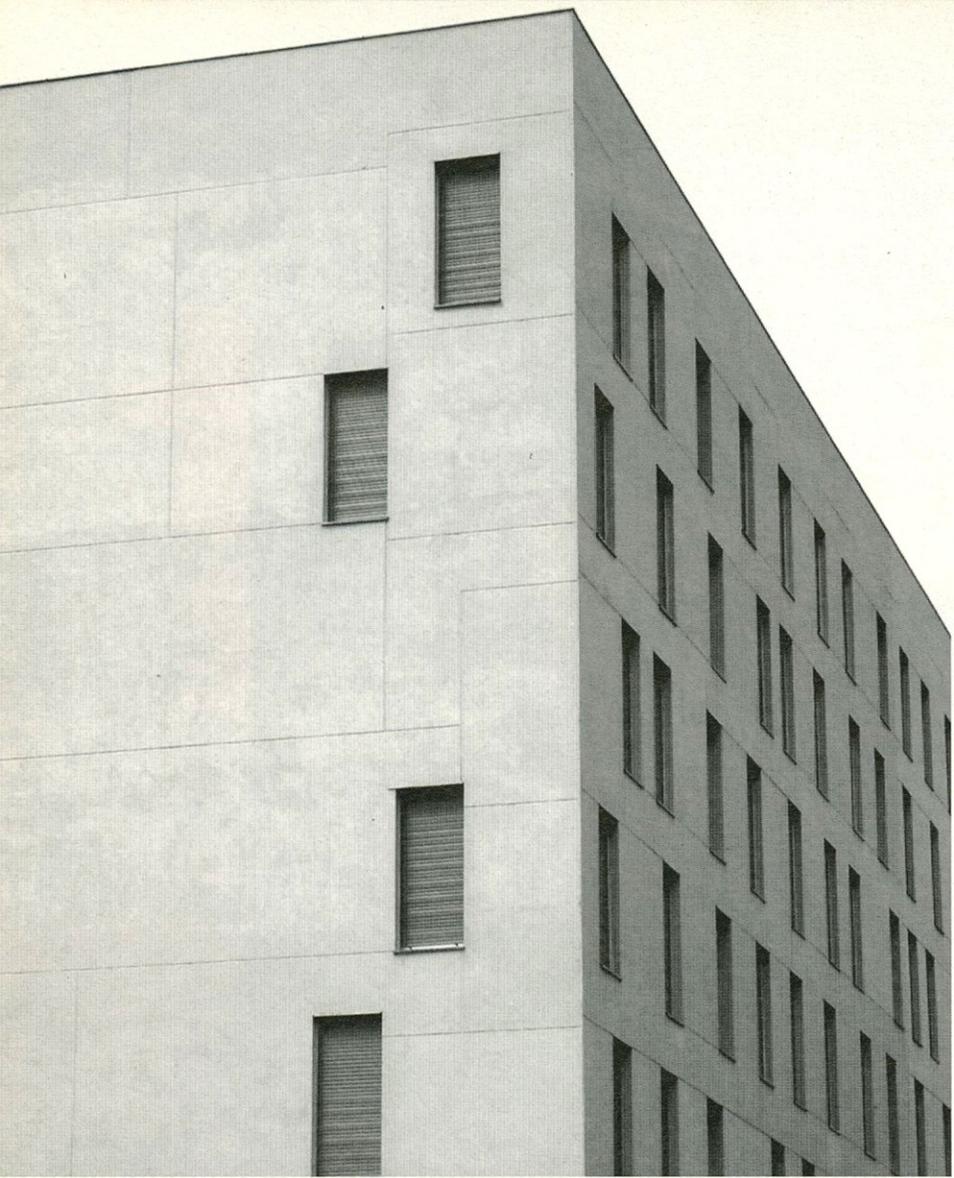


Eduardo Sánchez



EN LA PÁGINA ANTERIOR, EL EDIFICIO ALTO
DESDE LAS PASARELAS SUPERIORES Y
PLANTA TIPO.
EN ESTA PÁGINA, PASARELA SUPERIOR,
PLANTAS DE LAS UNIDADES DE VIVIENDA
DEL CUERPO BAJO Y SECCIÓN GENERAL.







Eduardo Sánchez



EN LA PÁGINA ANTERIOR, DETALLE DE LA ZONA EXTERIOR DEL EDIFICIO ALTO, ENTRADAS Y VISTA DE LOS PATIOS. EN ESTA PÁGINA, DETALLE DEL EDIFICIO ALTO Y DE UNO DE LOS PATIOS Y VISTA DE LA SUCESIÓN DE ÉSTOS A TRAVÉS DE LAS PASARELAS.



edificio de viviendas de realojo

[2004]

ARQUITECTOS:

Carmen Espegel Alonso

COLABORADORES:

Antonio Miranda Regojo, doctor arquitecto
 Concha Fisac de Ron, Borja Martín Sánchez, Mónica Miranda Mata,
 Cristina Hernández Vicario, Lucila Urda Peña, María Rodríguez
 Segura, Daniel Merro Johnston, Ana Pajares Bausá, arquitectos.
 Syra Abella Bule, estudiante de arquitectura
 Arquitectos de interiores: Esteban Crespo González, Jose María
 Huete-Huerta López
 Arquitectos técnicos: Gonzalo García Loygorri, José Manuel Arenas,
 Enrique Medina, Ramón Sánchez Hombre
 Estructuras: Aplen S.L.
 Instalaciones: V y H arquitectos

Constructora: Giosystem S.L

Cliente: Empresa Municipal de la Vivienda de Madrid

FOTOS:

Angel Baltanás

*Carmen Espegel es profesora de proyectos
 en la ETSA de Madrid*

PERMANENCIA Y TRADICIÓN DE LA MODERNIDAD

*"Ni violento contraste, ni camuflaje mimético, ni áurea
 mediocritas". (W. Mirregan)*

Así como en los sistemas de vanguardia la duplicación de estructuras es práctica habitual, así en la mejor arquitectura, esto es, en la arquitectura económica, lo doble pierde su redundancia para convertirse en unidad y en unicidad necesaria. La doble cantidad convertida en calidad: doble fachada, doble cubierta, doble altura, doble escala, doble vista, doble ventilación, doble soleamiento, doble iluminación, doble hábitat en los dúplex...

El futuro claustro resultante, o plaza interior, anticipa y promete la felicidad de una fusión morfológica, con el fin de compartir lo mejor: el alma colectiva y arbolada de la manzana. Ese alma aventada y fresca (ya que mira y respira por los huecos de doble escala a la calle) constituirá un espacio panóptico y fluente que convertirá lo que era simple patio en una homotecia invertida y ampliada de la vivienda de doble rostro. Y es que el claustro se enriquece con lo doble que, a su vez, multiplica su sentido y destino cuando las simples utilidades sociales crecen para llegar a ser multifunciones urbanas; crecen para alcanzar la sinergia o colaboración entre las partes de la mejor arquitectura de la ciudad. O doble o nada.

El barrio y la calle cambiarán la vida y mejorarán su mundo con una nueva higiene capaz de convertir la necesidad del realojo en feliz libertad de residencia. La *loggia* tomará el protagonismo para obtener el imprescindible gozo del espacio. Con ello, la arquitectura se hace alquimia para transformar el plomo de la corrala costumbrista en el oro de la galería civil. En la doble fachada abierta al futuro claustro, la dignidad de la materia se realiza con un vacío entre fachada y galería, y con una sobre-elevación del suelo de la vivienda respecto a la galería.

El edificio aquí propuesto para la calle Embajadores nacerá con vocación de modernidad, es decir, con activa vocación contemporánea, capaz de poner su mundo en hora, o sea, el espacio en su tiempo, y las calles adyacentes en su fecha merecida. Una construcción sobria y sencilla, aunque compleja, nos habla de su resistencia a desaparecer bajo el consumo rápido del mercado, y de su voluntad de emitir arquitectura durante siglos.

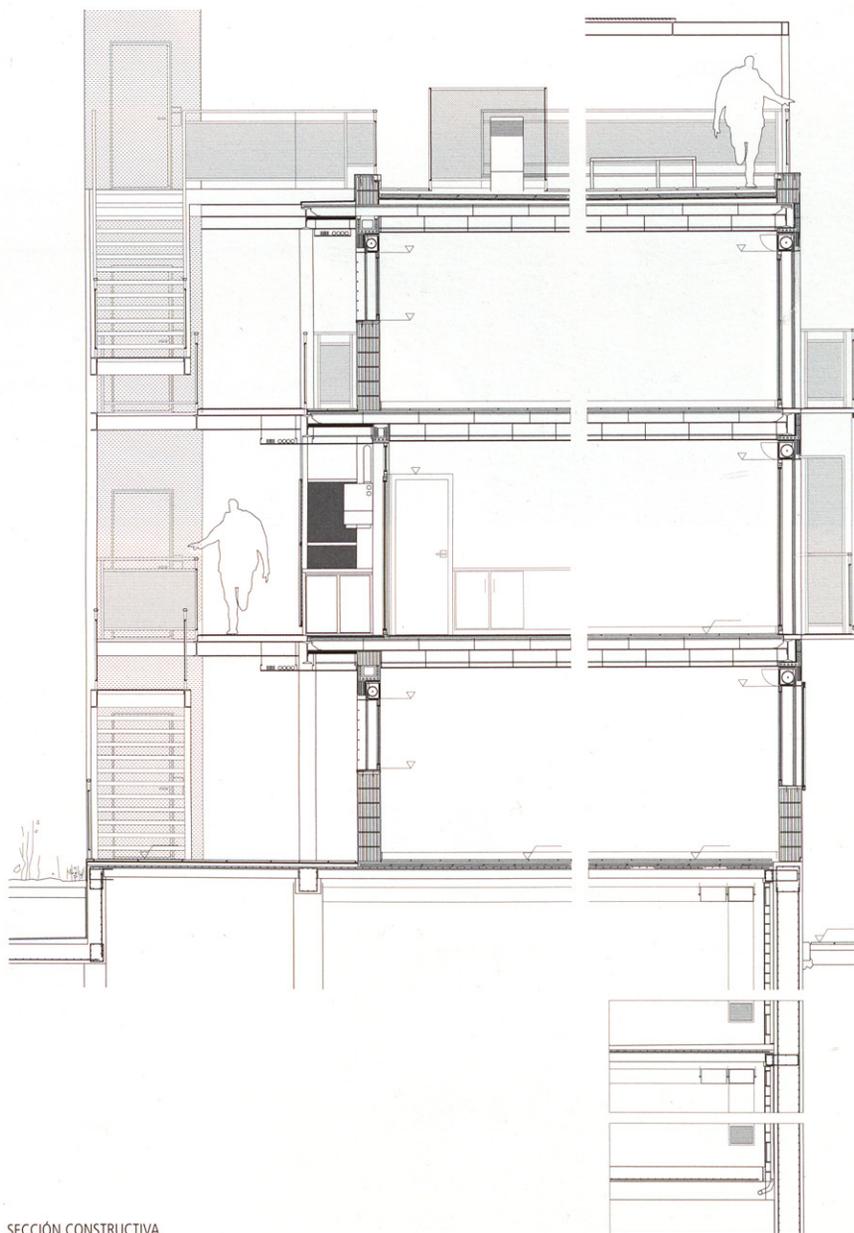
El edificio futuro nos habla de una nueva y limpia historia, sin localismos ni costumbrismos, porque no hará simple lectura e interpretación del medio que le afecta, sino que conseguirá una transformación poética de su inmediata realidad. La interpretación del antiguo barrio, del tradicional patio y de la marchita corrala se hace causa y efecto de modificación social, veraz, constructiva y edificante.





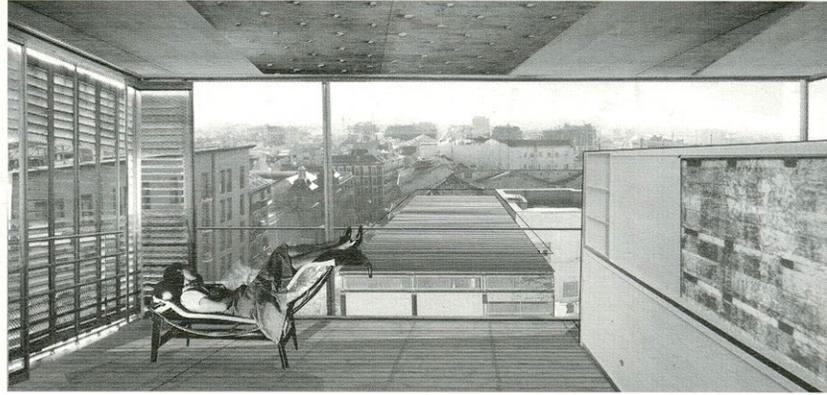


DIFERENTES PLANTAS DEL EDIFICIO, DESDE
ARRIBA HASTA EL NIVEL DE CALLE

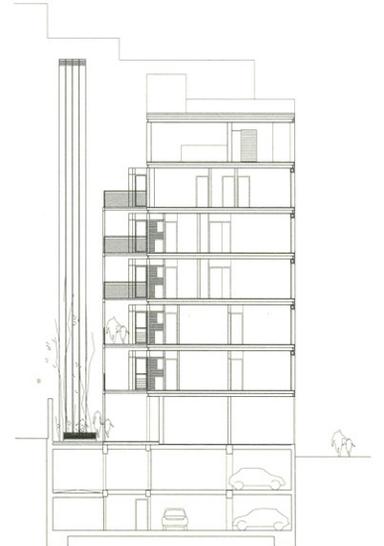


- 1.- Baldosa de cemento 40*40 acabado liso.
 - 2.- Capa de 5 cm de grava 1/30 m de canto sobado.
 - 3.- Capa general de 150 gr/m² resistente al pontoneamiento.
 - 4.- Plancha de poliestireno extrusionado e=4 cm. Alta densidad 40/30 Kg/m³.
 - 5.- Lámina de impermeabilización de PVC de e= 3 mm, fijada en laterales.
 - 6.- Lámina anti-impacto de polietileno e= 3 mm.
 - 7.- Hormigón aligerado con arlita. Pendientes 2% con espesor medio= 7 cm.
 - 8.- Viga metálica de forjado IPE 200.
 - 10.- Falso techo de escayola liso 150*40 cm.
 - 11.- Chumoso metálico de ventilación de alumin. acero galvanizado. e= 0.8 mm.
 - 12.- Vierendeles de chapa acero galvanizado anclada a mullidos. e= 3.8 mm.
 - 13.- Fijación de lámina impermeabilizante de P.V.C.
 - 14.- Viga metálica de forjado IPE 200.
 - 15.- Perfil metálico de soporte de la chapa colchonera. L 80*4.
 - 16.- Termoscilla, pieza de rancho cortada en L 20*1*20 cm.
 - 17.- Malla de refuerzo de la cabeza de forjado.
 - 18.- Elemento elástico de separación de forjado y termoscilla.
 - 19.- Baccanilla metálica de chapa de acero estirado F15 40*10*1.5 mm tubo acero 350*30mm/ perfiles horizontales L10*3 Chapa galvanizada en caliente.
 - 20.- Hécula: Chapa de acero galvanizado estirado F15 110*40*0.5 mm.
 - 30.- Mullido de hormigón aligerado de arlita. e= 6 cm. Apoyo de termoscilla.
 - 31.- Voladizo: Tubo metálico soldado a viga de forjado.
 - 32.- Viga metálica de atado UPN 110. Pintado en gris.
 - 33.- Chapa de acero plegada soldada a la viga de forjado. Interconectada entre los tubos 40*3 soldados en gris oscuro.
 - 35.- a. Doble carril superior de acero galvanizado. Tipo E300. 10*40 b. Cuelque del panel corredero de chapa de acero. c. Carril individual superior de acero galvanizado. Tipo E300. 10*40 d. Chapa de acero.
 - 36.- Guarnecido y enlucido interior e= 15 mm.
 - 38.- Mortero exterior de hidrato de cal e= 15 mm.
 - 45.- Chapa de acero estirado en frío F15 21*3 mm. Galvanizado en caliente.
 - 46.- Estructura de vigas metálicas IPE 200. Pintado en gris oscuro.
 - 47.- Soporte metálico 2 UPN. Pintado en gris oscuro.
 - 48.- Viga metálica de forjado IPE 300. Pintado en gris.
 - 49.- Tubo metálico 80*3. Apoyado y soldado a la viga. Pintado en gris oscuro.
 - 50.- Anular metálico L 80*40*3 de remate de forjado y tubos gris oscuro.
 - 51.- Viga ranca metálica UPN 240. Pintado en gris.
- Acabado de acero galvanizado en caliente.
- 65.- Mortero de aguja y cama de arena de río e= 2 cm.
 - 66.- Lámina anti-impacto de polietileno e= 3 mm.
 - 67.- Pavimento y rodapié: Baldosa de Terrazo gris.
 - 68.- Plancha de poliestireno extrusionado e= 4 cm.
 - 70.- Viga de hormigón armado.
 - 71.- Baldosa hidráulica de cemento 60*30 cm sobre mortero de azarce.
 - 72.- Capa separadora. Velo de fibra de vidrio 150gr/m²
 - 73.- Doble lámina armada de impermeabilización bituminosa de densidad 4 Kg/m²
 - 74.- Hormigón celular de pendientes espesor medio= 4 cm
 - 79.- Pavimento continuo in situ de hormigón pulido endurecido 4 Cuatro
 - 80.- Forjado de placa prefabricada alveolar de hormigón perforado, canto de forjado 20 cm. e= 164 cm
 - 81.- Conducto de extracción forrada de humos.

SECCIÓN CONSTRUCTIVA



DE IZQUIERDA A DERECHA, ALZADOS LATERALES Y SECCIÓN TRANSVERSAL





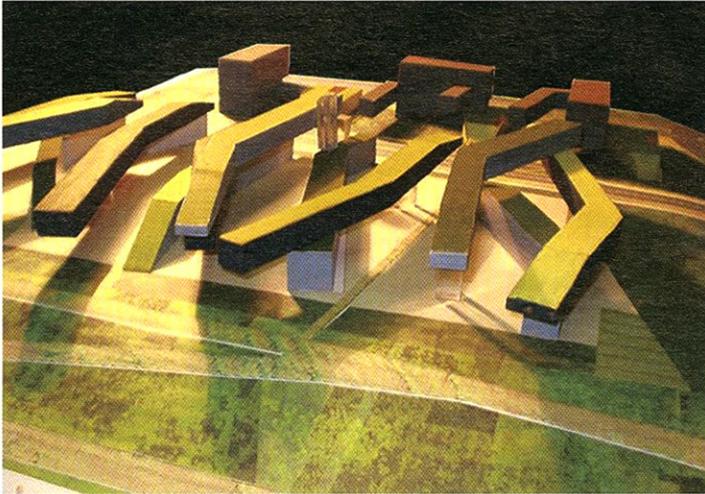
07 MARIA AUXILIADORA GÁLVEZ

Córdoba

edificio de viviendas
primer premio europeo VI
[2001]

ARQUITECTOS:
María Auxiliadora Gálvez

COLABORADORES
(FASE DE DESARROLLO CORDEL DE ECIIJA):
Arquitectos: Luca Brunelli, David Franco, Miguel Ángel García, Eugenio González.
Colaboradores: Julen García Asua, Blanca Rodríguez Chaparro, Andrea Rodríguez Novoa, Marisa Reques



La ordenación del Cordel de Ecija viene condicionada especialmente por las características del lugar. El Cordel de Ecija aparece como un área privilegiada dada su condición de espacio natural de alta calidad. Constituye un borde urbano y natural a la vez, de gran riqueza natural. La margen derecha, con la presencia del Jardín Botánico, zonas de regadío, la ciudad sanitaria y la universitaria, edificios emblemáticos y zonas de ocio, merece un cuidado especial de la margen opuesta, que constituye el frente visible desde esta zona y desde el borde de la ciudad histórica. En realidad, la ordenación entera se presenta como un parque fluvial, con el suficiente atractivo como para generar el atirantamiento entre el Cordel y la ciudad consolidada, y que sea capaz de configurar un frente suficientemente "poroso" que dote de un límite borroso a la ciudad en su contacto con el río. De este modo aparecen unos determinados objetivos urbanos, paisajísticos y climatológicos, que pasamos a detallar a continuación:

Objetivos urbanos:

1-Permeabilidad en el sentido transversal al río, en especial a nivel peatonal. El crecimiento edificatorio no debe, en ningún caso, ser un límite cerrado, sino que debe dejar ver la ribera e invitar al recorrido por el paseo fluvial. Debe ser un crecimiento residencial que abra la ciudad al río.

2-Configuración de un espacio urbano con sorpresas y pulsaciones. Como espacio urbano, se propone un espacio lleno de riqueza perceptiva. La relación topológica de los edificios supondrá una experiencia urbana ligada a la naturaleza, como si se tratara de un parque de ribera.

Objetivos paisajísticos:

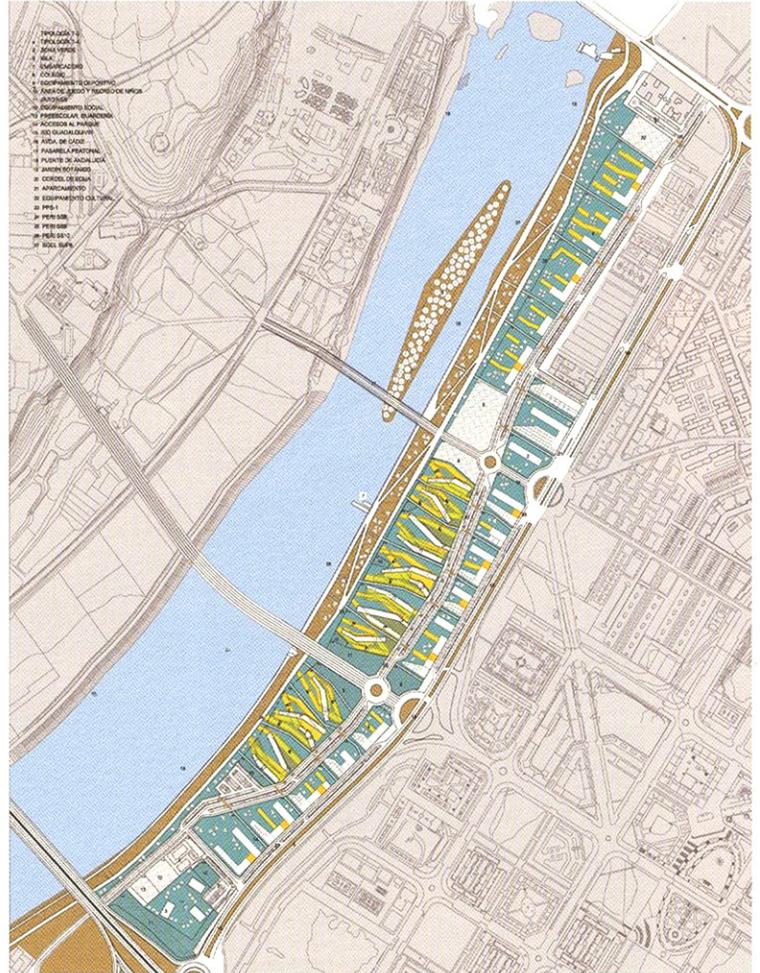
1-Las nuevas tipologías de la zona, dada la calidad paisajística del ámbito, no deben desmerecer ésta, es decir, deben configurar y dialogar con el paisaje. Los edificios deben definir un paisaje, de manera que una vez acabado el proceso edificatorio, la riqueza natural del lugar no se haya deteriorado.

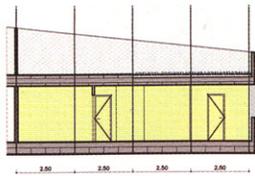
2-Generar un nuevo desarrollo urbano con vocación de vegetación de ribera. Se debe poder disfrutar a pie la orilla cercana al talud ejecutado por Confederación Hidrográfica, en sustitución del anterior, perdido con la ampliación del cauce del Río Guadalquivir, y para conseguir esto se pretende trabajar simultáneamente con estrategias formales, materiales, texturales y topológicas.

Objetivos climáticos:

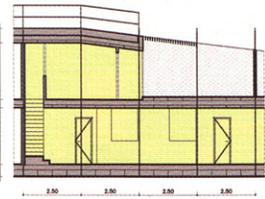
1-En el ámbito urbano hay que buscar, en invierno, la radiación solar, y en verano los vientos y la potenciación de la evaporación.

2-En el interior de las viviendas se debe, en verano, utilizar procesos de enfriamiento mediante evaporación, ventilación e inercia térmica. En invierno, usar calefacción solar pasiva y provocar ganancias térmicas y usar calefacción que proviene de energía solar.

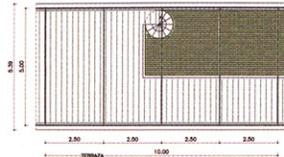




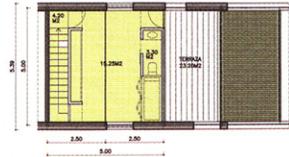
SECCIÓN VIVIENDA/LOFT 2.1



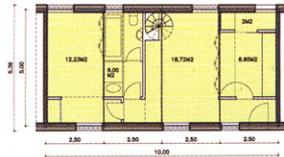
SECCIÓN VIVIENDA/LOFT 2.2



VIVIENDA 2.1



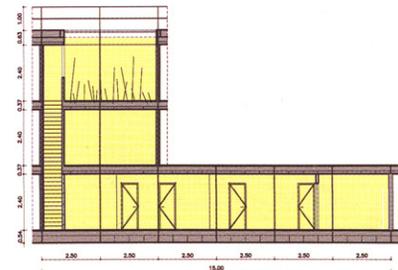
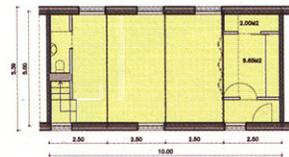
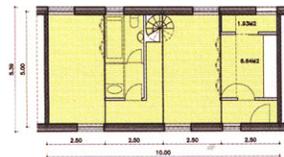
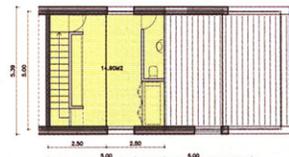
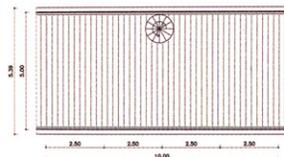
VIVIENDA 2.2



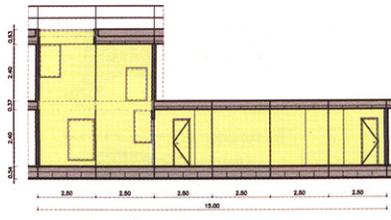
VIVIENDA 2.1 SUP. OTL: 45.60M2 SUP. CONS.: 33.90M2 1 DORMITORIO



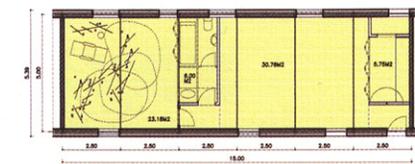
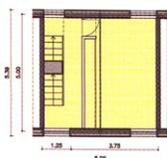
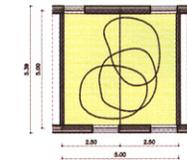
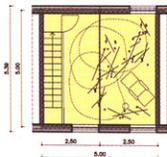
VIVIENDA 2.2 SUP. OTL: 87.87M2 SUP. CONS.: 80.85M2 2 DORMITORIOS



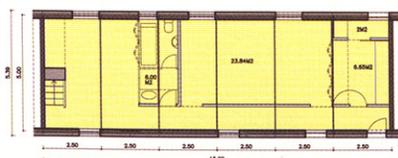
SECCIÓN VIVIENDA 3.3b



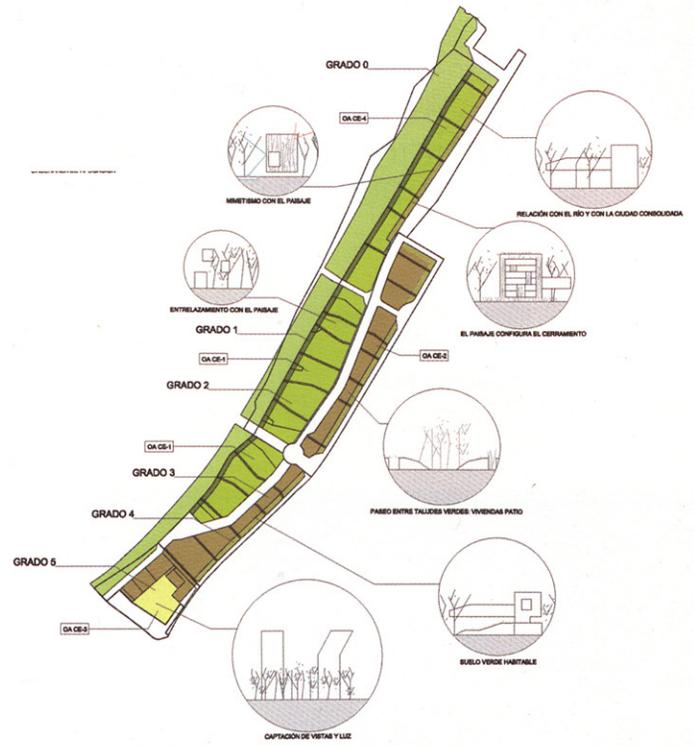
SECCIÓN LOFT 3.2b



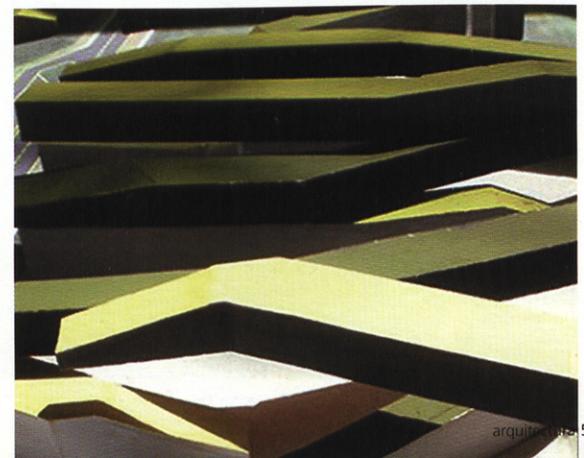
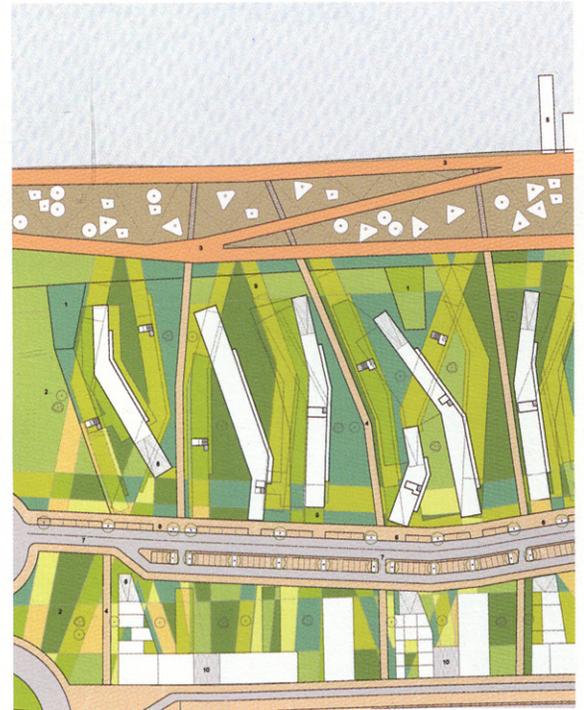
LOFT 2.2b SUP. OTL: 65.88M2 SUP. CONS.: 80.85M2 3 DORMITORIOS



VIVIENDA 3.3b SUP. OTL: 115.40M2 SUP. CONS.: 134.74M2 2/3 DORMITORIOS



- GRADO 0: Sólo puede ocuparse con vegetación de ribera y caminos peatonales
- GRADO 1: Paseo bajo las edificaciones. Se ocupa con edificación elevada de ancho de edificación comprendido entre 5 y 8.
- GRADO 2: Edificación entrelazada con la vegetación.
- GRADO 3: Viviendas en planta baja. Viviendas patio + taludes verdes
- GRADO 4: Edificación compacta. Ancho de edificación de 12 m.
- GRADO 5: Edificación en altura



07 MARIA AUXILIADORA GÁLVEZ IZABELA WIECZOREK

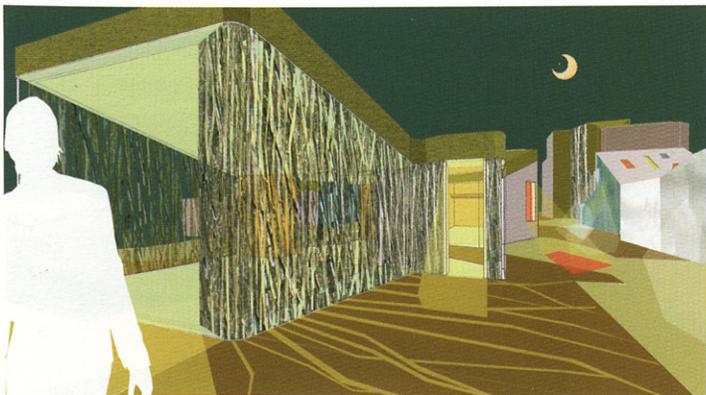
La Unión
Murcia

edificios de viviendas
primer premio europeo VII

[2004]

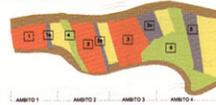
ARQUITECTOS:
María Auxiliadora Gálvez
Izabela Wieczorek

COLABORADORES:
Rut Cuenca
Miguel Ángel García Grande
M^a Luisa Reques

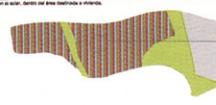


ESTRUCTURA IMPUESTA:

0. CLASIFICACIÓN DE USOS Y DISTRIBUCIÓN DE ÁREAS VERDES Y PRIVADAS



1. LAS VIVIENDAS DETERMINAN LA TRAMA URBANA. Estructura de las tramas de líneas sucesivas en un plano de área variable e irregular.



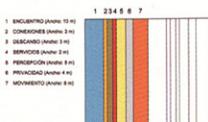
2. ENCUENTROS DE LOS ESPACIOS ESPACIALES urbanos que alargan y curvan.



3. GENERACIÓN DE BUELO RESIDUAL (espacios permitidos) para reservar de suelo para equipamientos



GENERACIÓN DE LOS EQUIPAMENTOS A PARTIR DE LAS BANDAS DE USO:



ESTRUCTURA PROPUESTA POR EL PAISAJE:

1. TRAMA URBANA ARTIFICIAL DE LA UNIÓN:



2. GEOMETRÍA NATURAL DEL PAISAJE:



3. TRAMA RESULTANTE

PROPUESTA: el tejido de la felicidad:

La propuesta nace principalmente de considerar las formas de habitar desde una doble perspectiva:

- por un lado la intención de hacer habitables los deseos humanos, es decir, fuera de la convencionalidad de nuestras viviendas, lo que se pretende es preguntar al habitante sobre sus deseos espaciales, y a partir de éstos, configurar su vivienda a la medida de dichos deseos. En el proyecto se han considerado 7 deseos espaciales, el habitante podría elegir entre alguno de ellos o proponer alguno inédito. Los que contemplamos son: Jardín - umbral - estancia - mar - arco iris - silencio - altitud.

Dichos deseos deben ser entendidos como conceptos abstractos que contienen sugerencias espaciales y sensoriales y no en la literalidad del concepto que definen.

- el otro aspecto que se tiene en cuenta de forma primordial es la estrategia bioclimática asociada a cada uno de estos deseos. Cada sugerencia sensorial atractiva, aparece íntimamente ligada a una técnica de aprovechamiento climático. Así, por ejemplo, un muro de agua además de constituir el deseo espacial de habitar en el mar, se comporta como un buen acumulador de energía

solar. De este modo, en paralelo a los deseos espaciales aparecen estrategias bioclimáticas que se aplican según el análisis climático del lugar consiguiendo el confort sensorial y físico en cualquier época del año.

Esta trama urbana, conformada de dicha manera es la que consideramos "el tejido de la felicidad". Se construye un espacio para ser usado, sentido y experimentado.

A nivel urbano se actúa de igual forma: se aísla la materia que conformará el espacio urbano (derivada de los análisis realizados) y se le asocia una estrategia bioclimática. En este caso la materia urbana elegida la componen los siguientes aspectos: Naturaleza - reflejos - nodos - texturas - intersticios - dilataciones. A partir de aquí, ¿cómo se estructura la vivienda y el espacio urbano?.

ORDENACIÓN:

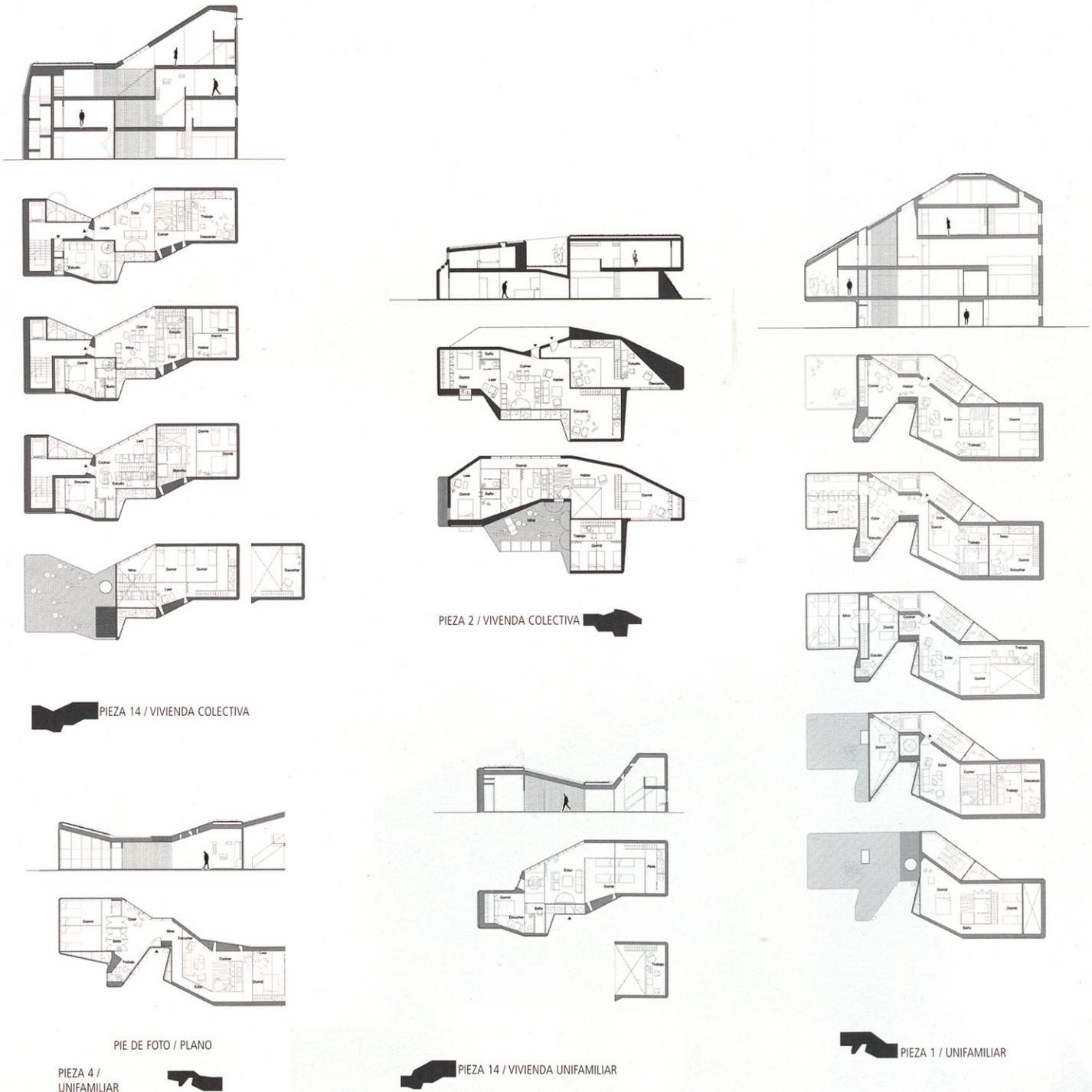
En primer lugar se extienden bandas de deseos espaciales de habitar en el solar, después, según los requerimientos del habitante se envuelven dichos deseos y se hacen viviendas. Esta operación genera una trama continua de envoltorios en el solar. Se distinguen como resultado 18 envoltorios o piezas distintas que

darán lugar a viviendas tanto unifamiliares como colectivas.

Una vez que tenemos los envoltorios posibles, se va liberando suelo tanto para viarios como para equipamientos. La trama urbana la genera la vivienda (dado que es el uso principal que se propone en el solar) pero luego se libera el suelo y se deja espacio para otros usos: comerciales, culturales, deportivos que conviven con las viviendas. Una vez realizada esta operación el habitante sólo tiene que instalarse.

En cuanto a los equipamientos, se generan morfológicamente de manera similar: en el suelo destinado a equipamientos se extienden bandas de usos públicos, compuestas por las siguientes materias:

Encuentro- conexiones-descanso-servicios-percepción-privacidad-movimiento, y se envuelven dando lugar a edificios que dialogan con el paisaje generado por las viviendas. Los equipamientos se intercalan en la trama residencial creando nodos urbanos y en algunos casos configuran el borde de la actuación, como en el acceso a la unión desde cartagena, completando la nueva imagen de la actuación y constituyendo un foco de atracción en la nueva área.



07

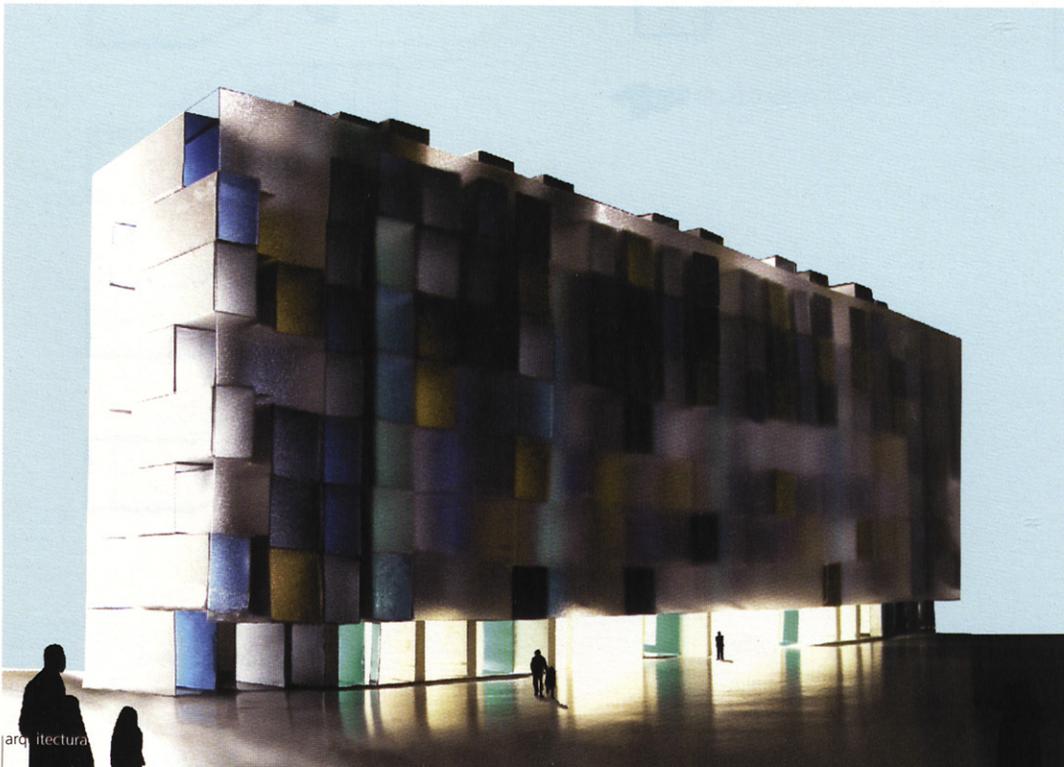
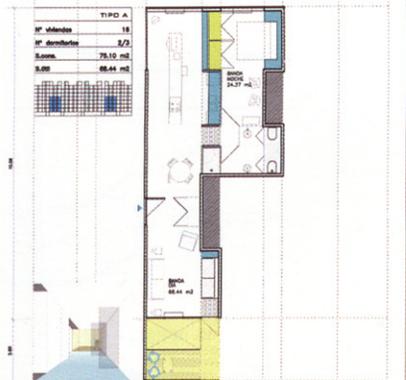
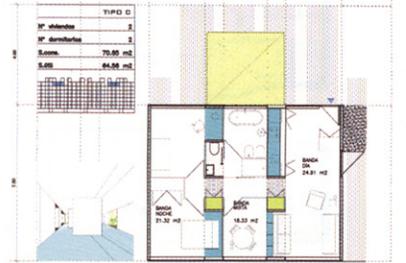
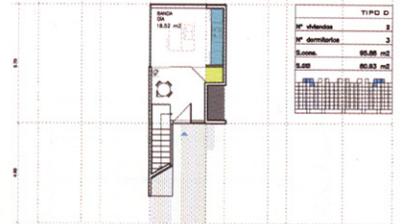
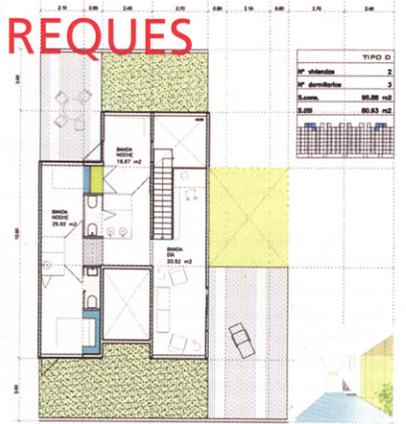
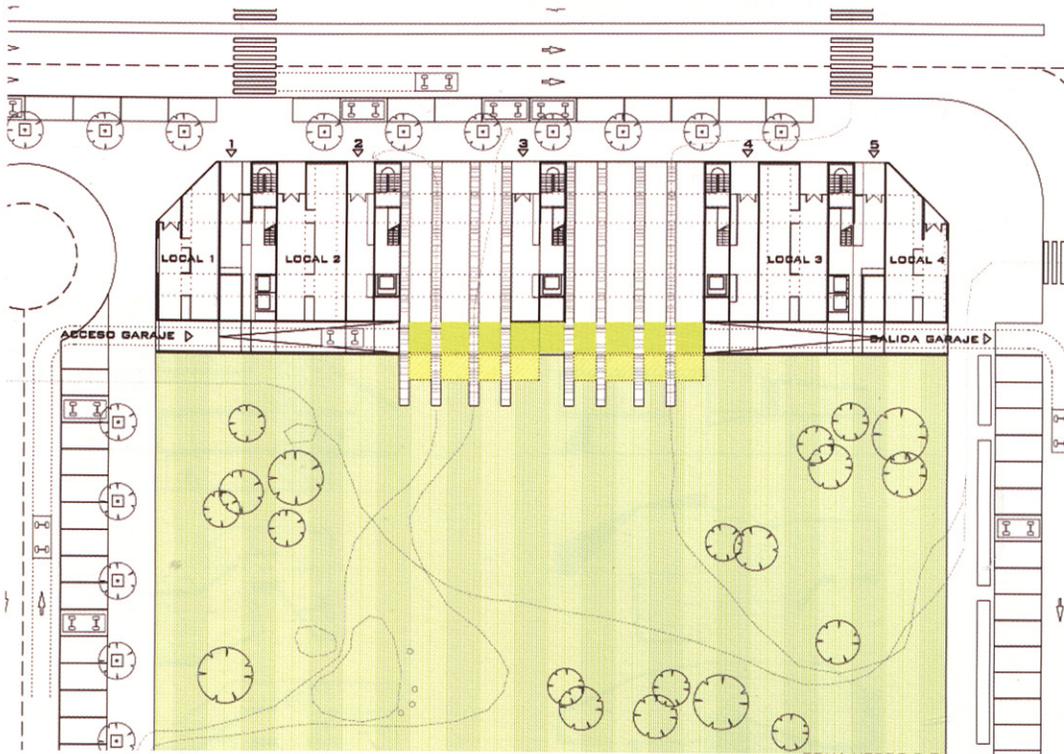
Vallecas
Madrid

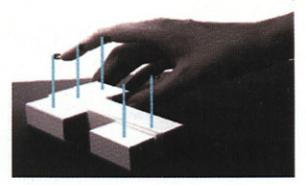
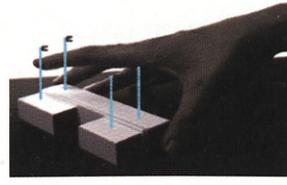
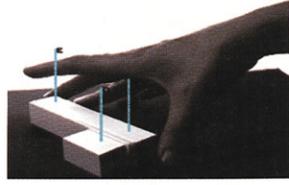
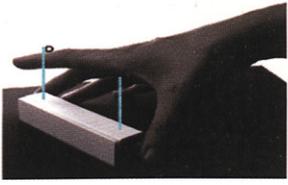
BOG arquitectos BONET, BRUNELLI, G^a GRANDE, GÁLVEZ, REQUES

edificios de viviendas concurso restringido para la emv

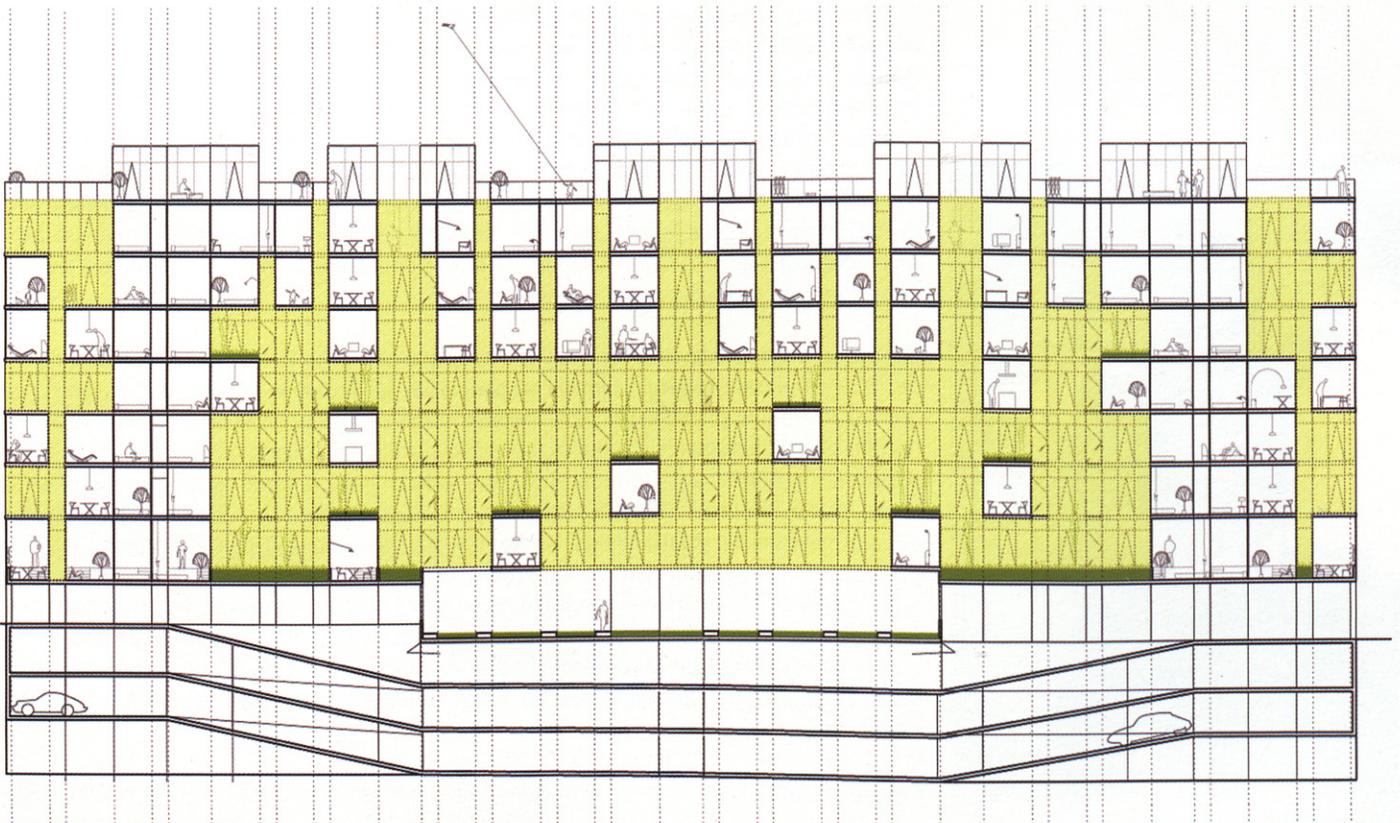
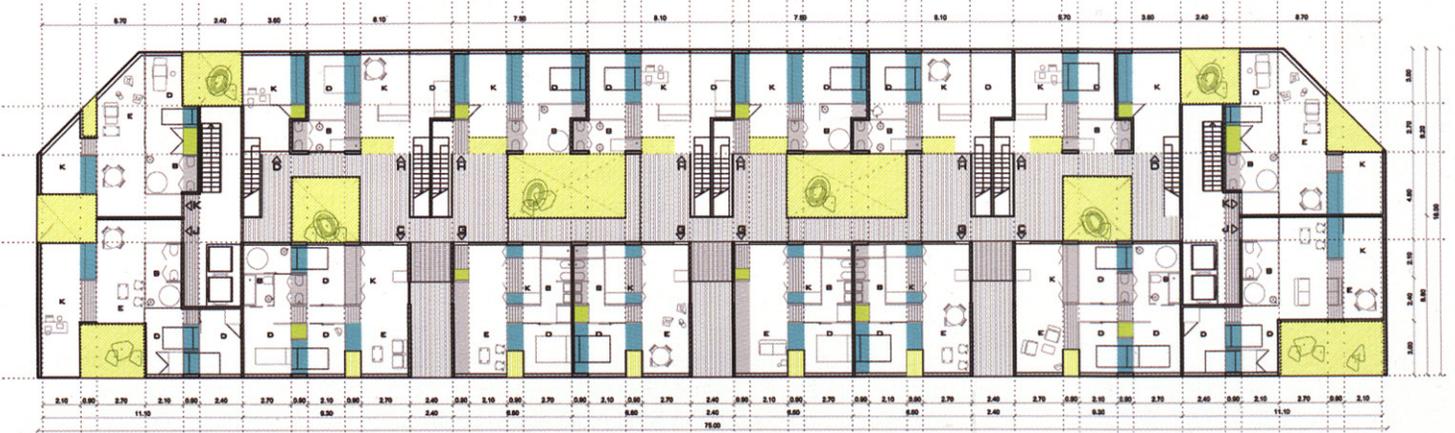
ARQUITECTOS:
Bonet, Luca Brunelli
M^a Auxiliadora Gálvez Pérez
Miguel Angel García Grande
M^a Luisa Reques

COLABORADORES:
Andrea García Grande





EN LA PAGINA ANTERIOR, PLANTA BAJA Y TIPOS DE PLANTAS. EN ESTA, PLANTA Y SECCION



08 Roberto Burle Marx: "el movimiento moderno con jardín"

IÑAKI ÁBALOS

Este artículo es el cuarto y último de la serie que sobre Proyectos de Paisaje ha realizado para ARQUITECTURA el arquitecto y profesor IÑAKI ABALOS, anuncio de un libro futuro. El lector puede consultar los restantes en números anteriores: el primero, EL VIAJE A AMÉRICA DE LAS IDEAS PINTORESQUISTAS, núm. 330, 4º tri. 2002; el segundo, CENTRAL PARK, núm. 334, 4º tri. 2003; el tercero, LE CORBUSIER PINTORESCO. EL PINTORESQUISMO EN LA MODERNIDAD, núm. 337, 3er. tri. 2004.

Iñaki Ábalos es arquitecto y catedrático de Proyectos en la ETSA de Madrid.

La historia, por reveladora, ha sido contada innumerables veces, tanto por Roberto Burle Marx (1909-1994) como por sus biógrafos: nacido en São Paulo, con una inclinación preferente hacia la música y la ópera en particular, ciertos problemas oftalmológicos deciden a sus padres enviarle a Europa, a Berlín, donde a los dieciocho años, en 1927 –el año heroico de la modernidad– aprovecha su estancia y tratamiento de casi dos años en esta ciudad para estudiar música y pintura, su otra gran vocación, que estalla con fuerza tras visitar la gran retrospectiva de la obra de Van Gogh que tras su muerte en 1890 se realiza por primera vez en Berlín. Allí descubre las extraordinarias potencias que la pintura expresionista había abierto sobre la noción de paisaje. El segundo paso se da casi de inmediato, al asistir como alumno en prácticas de apunte del natural al Jardín Botánico de Dahlem, Berlín, uno de los primeros en incorporar en su organización los criterios ecológicos que el botánico Henrich Engler había desarrollado a partir de las ideas de Alexander von Humboldt, y en incorporar, subsiguientemente, la moda de las Estufas Calientes para aclimatar plantas tropicales, otra consecuencia del viaje humboldtiano. Allí, maravillado, Burle Marx descubre especies de la flora tropical brasileña de las que no sólo no tenía noticia –a pesar de un interés natural hacia la jardinería, heredado de su familia– sino que, entiende, contienen toda la riqueza plástica de la paleta de Van Gogh. Todo ello deriva en un giro de su vocación plástica que se desarrollará tras su vuelta a Río de Janeiro en 1930. Allí entra a estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes, que integra entre sus estudios Arquitectura y que desde ese mismo año está dirigida por Lucio Costa, el padre de la arquitectura moderna brasileña, integrante del grupo de artistas e intelectuales –en el que destaca Claudio Portinari, también maestro de Burle Marx– que busca elaborar una versión de la modernidad capaz de integrar la cultura autóctona brasileña, que este país está empezando a descubrir, como lo estaba México y como décadas antes, en tiempos de Olmsted, lo había hecho Estados Unidos. Una cultura de mestizaje, capaz de dar cuenta y crear un producto único del cruce de la cultura europea y africana de sus inmigrantes y el fabuloso legado indígena como un producto único del que Costa será uno de los impulsores más significados.

Otro azar: Lucio Costa vivía en la misma calle que la familia Burle Marx y, como consecuencia de observar al paso su jardín familiar y conocer las aptitudes de Roberto como alumno, siendo aún estudiante, le propone en 1932 hacerse cargo del jardín de la Casa Schwartz. Burle Marx decidió plantar bananeros y organizó su terraza jardín con iconografía moderna, iniciando una colaboración permanente entre ambos, que rápidamente se abrió a otro gran arquitecto coetáneo, Oscar Niemeyer. Dos años después, en 1934, consigue su primer trabajo oficial como director de Parques y Jardines de Recife, donde traba amistad con el botánico Henrique de Lahmeyer Mello Barreto, quien le adiestrará hasta convertirle en un consumado experto en la flora brasileña, aficionándole al estudio de las plantas *in situ* mediante expediciones en las que aprenderá a observar la interrelación entre agua, terreno, flora y fauna. Y con quien ensayará más tarde el primer gran jardín ecológico, el Parque de Araxá, en el que intentarían reproducir las zonas fitogeográficas del Estado de Minas Gerais, en un experimento pionero de paisajismo ecologista.

Otro importante viaje, el de Le Corbusier a Río, invitado por Costa en el 28, había facilitado el contacto que iba a llevar a la construcción del Ministerio de Educación y Salud en la misma ciu-



LE CORBUSIER, BURLE MARX Y LUCIO COSTA

Roberto Burle Marx: "The modern movement with garden"

The very revealing story has been told uncountable times by Roberto Burle Marx (1909-1994) as well as by his biographers: born in São Paulo, with a strong inclination towards music and especially opera, he had sight problems that made his parents send him to Europe, to Berlin to be precise, where at the age of eighteen, in 1927 -the heroic year of the modernity- he took advantage of his two year stay and treatment in this city to study music and painting, his other vocation, which exploded powerfully after visiting the great retrospective of Van Gogh's work that was exhibited for the first time after his death in Berlin in 1890. There he discovered the extraordinary powers that expressionist painting had had on the notion of landscape. The second step came almost immediately, attending classes as practising student of nature sketches at the Botanical Gardens in Dahlem, Berlin, one of the first incorporating in its organization the ecological criteria that the botanist Henrich Engler had developed from Alexander von Humboldt's ideas, also fitting Hot Stoves to heat tropical plants, another consequence of Humboldt's travel. There, Burle Marx, marvelled, and discovered species of the Brazilian tropical flora of which he had never heard before -despite his natural interest for gardening inherited from his family- but which, he understood, contained all the artistic richness of Van Gogh's palette. All of this derived towards a turn of his artistic vocation that would develop after his return to Rio de Janeiro in 1930. There he started studying at the National School of Fine Arts, which integrated architecture into its studies and was directed from that year on by Lucio Costa, father of Brazilian modern architecture. He was member of a group of artists and intellectuals -among whom Claudio Portinari stands out, also teacher of Burle Marx- he wanted to elaborate a version of modernity capable of

integrating the Brazilian native culture -which this country was beginning to discover, as was Mexico and as decades before, in Olmsted's times the United States had done-. A culture of mixed races, capable of dealing with and creating a unique product from the mixture of the European and African cultures of its immigrants with the fabulous native bequest as a distinctive style of which Costa would be one of the most significant driving forces.

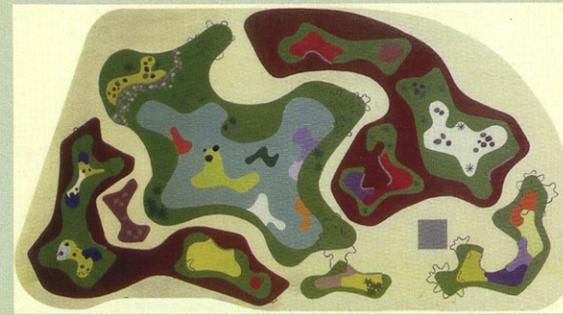
Another fortuitous occurrence: Lucio Costa lived on the same street as the Burle Marx family and as a consequence of looking at their garden when passing by and knowing Roberto's aptitudes as student, still being one, he suggested to him in 1932 that he take charge of the gardens at Schwartz House. Burle Marx decided to plant banana trees and organized his garden-terrace with modern iconography, beginning a permanent collaboration between both of them, which soon opened up to another contemporary great architect, Oscar Niemeyer. Two years later, in 1934, he got his first official employment as Director of Parks and Gardens in Recife, where he met the botanist Henrique de Lahmeyer Mello Barreto, who would train him until he became a consummated expert in Brazilian flora, interesting him in studying the plants in situ with expeditions during which he would learn to observe the interrelation between water, terrain, flora and fauna, and with whom he would later attempt the first great ecological gardens: Axarú Park. Here they would try to reproduce the geographical vegetation zones in the State of Minas Gerais, in a pioneering experiment of ecological landscaping.

Another important visit: Le Corbusier in Rio, invited by Costa in 1928, had provided the contact that was going to build the Ministry of Education and Health in this city. The project was designed by Le Corbusier in collaboration with Costa, Reidy and Niemeyer among others, and with the remarkable artistic help of Claudio Portinari -

dad, proyectò de Le Corbusier en colaboración con Costa, Reidy y Niemeyer entre otros, y con la destacada colaboración artística de Claudio Portinari -del que Burle Marx será asistente- y del propio Burle Marx en el ajardinamiento de la plaza y la conocida terraza jardín del proyecto, primera materialización significativa de un jardín moderno en la cubierta de un edificio emblemático (1938).

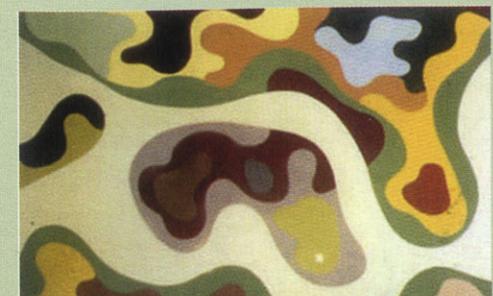
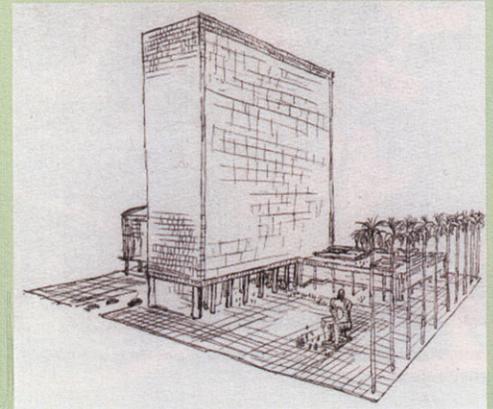
El ciclo de viajes y azarosas coincidencias, que trenza en diez años la biografía profesional de Burle Marx, y ésta con casi todos los personajes de nuestro atlas, queda así sucintamente descrito. Con esta urdimbre se dio la oportunidad única de desarrollar, precisamente en el país en el que triunfó la modernidad, un verdadero paisaje moderno, hasta hacer definitivas las palabras de Michel Racine: "*el movimiento moderno brasileño es un movimiento moderno con jardín*". Una oportunidad que sólo pudo materializarse cuando las condiciones estaban maduras y alguien fue capaz de ensayar con materiales naturales las concepciones latentes de lo pintoresco que la modernidad no había podido barrer con su fe positivista en el progreso tecnológico. Pero se necesitaba también, seguramente, una distancia que permitiese minimizar los dualismos entre naturaleza y artificio de la modernidad europea, englobando esa rica experiencia en otra, la del mestizaje cultural, cuyo foco estuviese puesto en la integración. Y disfrutando de una flora exótica capaz de estimular una liberación, al menos aparente, de las iconografías ya conocidas en Europa y América del Norte. La cultura moderna alumbrará así, inopinadamente, el exuberante jardín tropical, una modalidad que las distintas culturas históricas no habían tenido oportunidad de ensayar, presente sin embargo en la visionaria invocación de Humboldt a los jóvenes pintores a adentrarse en aquellas tierras del nuevo continente. Brasil fue el destino final de aquella visión, un país cuyo nombre deriva de su riqueza floral (el *Haematoxylum brasiletto*, importado de Asia a Europa desde la Edad Media) y cuyo lema, "Orden y Progreso" es el lema positivista por excelencia, en una combinación casi premonitrice de lo que iba a suceder.

¿Qué hace Roberto Burle Marx? En realidad una operación muy sencilla, casi instintiva, al menos para quien posee los conocimientos que él tenía en una primera época, la que le da a conocer. Actúa frente al jardín simultáneamente como pintor de paisajes y como arquitecto, utilizando como referencia para sus proyectos la paleta expresionista y las geometrías orgánicas de los abstractos Arp, Le Corbusier, Léger, Calder. Pero lo hace como arquitecto, porque a pesar de utilizar el gouache, sus paisajes son concebidos como organizaciones o composiciones en planta, en un distanciamiento del procedimiento de las "vistas" características de los paisajistas y pintores tradicionales que le aproxima a la visión arquitectónica y cubista. Sorprendentemente, para tratarse de proyectos relativos al paisaje, el verde es en sus primeros proyectos -plaza Salgado Filho (1938), Ministerio de Educación y Salud (1938)- un color minoritario, abundando las gamas calientes, del amarillo al rojo: la organización de formas y colores, en consonancia con el sentido estético de su época, tiene así, a la vez, un distanciamiento radical del naturalismo y un enorme poder integrador y evocador. La abstracción de la geometría biomorfa está ligada al material vivo a través de la forma y el volumen. Descomponiendo las plantaciones, y por repetición de las mismas en asociaciones basadas en el contraste de volumen, color y textura, se produce una insólita materialización, radicalmente artificiosa y



PLAZA SALGADO FILHO, 1938

DE ARRIBA ABAJO: MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y SALUD, RÍO DE JANEIRO, 1936-1937. BOCETO DE LE CORBUSIER, VISTA DE LA TERRAZA JARDÍN Y PLANO ORIGINAL DE ROBERTO BURLE MARX



of whom Burle Marx was assistant- and Burle Marx himself in the landscaping of the square and the famous garden-terrace, the first significant materialization of a modern garden on the roof of an emblematic building (1938).

The cycle of travels and chance coincidences, which is interwoven throughout ten years of Burle Marx's professional biography, and which is connected to almost all the characters of our atlas, is thus succinctly described. With this binding it was given the unique opportunity to develop, precisely in the country where modernity was successful, a true modern landscape, until it made Michel Racine's words definitive: "the Brazilian modern movement is a modern movement with a garden". An opportunity that could only materialize when conditions were right and someone was capable of displaying with natural materials the latent conceptions of the picturesque that this modernity had not been able to brush aside with its positivist faith in techno-scientific progress. But, surely, a distance that made it possible to minimize the dualisms between nature and artifice of the European modernity was needed, including this rich experience into another: the cultural mixture, whose focus was on integration. Enjoying an exotic flora capable of stimulating, at least apparently, a liberation from the previously known iconographies of Europe and North America. The modern culture will thus deliver, unexpectedly, the exuberant tropical garden, a modality that the different historical cultures had not had a chance to try, but present in Humboldt's visionary invocation to the young painters to go further in those lands of the new continent. Brazil was the final destiny of this vision, a country whose name derives from its floral richness (the *Haematoxylum brasiletto*, imported from Asia to Europe from the Middle Age) and whose motto is "Order and Progress" is the positivist motto per excellence, in an almost premonitory combination of what was going to



JARDÍN DE ODETE MONTEIRO. CORRÉAS, CERCA DE PETRÓPOLIS, BRASIL, 1947

happen.

What did Roberto Burle Marx do? Actually a very simple operation, almost instinctive, at least for one who has the knowledge he had at the first stages, which made him known. He works simultaneously on the garden as landscape painter and as an architect, using the expressionist palette as reference for his projects and also the organic geometries of the abstracts -Ary, Le Corbusier, Leger, Calder. But he did it as an architect, because despite using gouache, his landscapes are conceived as organizations or compositions in plan, in a distancing from the procedures of the "views" characteristic of the traditional landscapers and painters which approximates him to the architectonic and cubist vision. Surprisingly, being projects relative to landscape, green is a minority colour in his first designs -Salgado Filho Square (1938), Ministry of Education and Health (1938)-, the warm ranges, from yellow to red abounding. The organization of shapes and colours, in consonance with the aesthetical sense of his time, thus has, at the same time, a radical distancing from naturalism and a great integrating and evocating power. The abstraction of biomorphic geometry is linked to live material through form and volume. By decomposing plantations and by the repetition of the same associations based on the contrast in volume, colour and texture, an unusual materialization of the modern garden is produced, radically affected and formalist. Unusual because its formalism is alien to naturalist picturesque with which the modernity, in principle, had accepted the integration of greenery in the city -and by the absence of green itself, as the base of the composition-. In fact, if a reference had to be found in the gardening tradition we could only refer, at least in this first stage, to the parterre of the French baroque formal garden, a parterre or broderie of organic and abstract inspiration, but which, in the end, is a purely affected

exercise -decorative and conceived in plan- which collides with the "natural scenarios" of Olmsted and Le Corbusier. However, it does not collide with the complex compositions that gradually took over Le Corbusier's architecture in the thirties, when he started having an interest in the "objects at poetic reaction", nor with the colourist crystallography of the expressionist. Its unusual character comes rather from the surprise caused by the application of such a sophisticated aesthetic elaboration to gardening, the leap produced between the enunciation of an apparently simple design theme and its materialization as aesthetic fact: a leap that the moderns had not yet considered on the area of landscape

But, on the other hand, his work also possesses a power evocative of the forms of the Brazilian natural landscape; it participates in its colouring and the undulating sensuality that had already affected Le Corbusier's system on his first trip to Rio. The "genies of the place", of genuinely picturesque root, lay bridges between the work of the landscaper, tropical nature and abstract and expressionist painting; integrating sights and materials that only in that place and on that date could happen -and which keeps so many connections with the similar operation that Niemeyer would carry out on modern architecture-

Burle's novice works resolve the contradictions and prejudices of modernity in relation to gardens with an operation of great simplicity yet which does not diminish his originality one inch. Le Corbusier, excited about his approach to the roof on the lower body of the Ministry of Education and Health -which was going to be seen basically on plan- confessed his incapability to resolve the roof garden with the French landscapers, precisely when he was finishing, at the end of the thirties, a mature composition system in which, in his own way, the same problematic was going to get a para-

formalista, del jardín moderno. Insólita porque su formalismo es ajeno al pintoresquismo naturalista con el que en principio la modernidad había aceptado la integración del verde en la ciudad -y por la ausencia misma del verde, como base de la composición-. De hecho, si tuviese que buscarse una referencia en la tradición jardinera solo podríamos remitirnos, al menos en esta época primera, al parterre del jardín formal barroco francés, un parterre o *broderie* de inspiración orgánica y abstracta, pero, en definitiva un ejercicio puramente artificioso -decorativo y concebido en planta- que choca con los "escenarios naturales" de Olmsted y Le Corbusier. No choca sin embargo con las complejas composiciones que van apoderándose de la arquitectura de Le Corbusier desde los treinta, cuando comienza a interesarse en los "objetos a reacción poética", ni con las cristalografías coloristas de los expresionistas: su carácter insólito viene más bien de la sorpresa que produce una elaboración estética tan sofisticada aplicada a la jardinería, el salto que se produce entre la enunciaci3n de un tema proyectual aparentemente sencillo y su materializaci3n como hecho estético: un salto que los modernos no habian considerado aún en el área del paisaje.

Pero, por otra parte, su trabajo posee también un poder evocador de las formas del paisaje natural brasileño, participa de su colorido y de la ondulante sensualidad que ya había afectado al sistema de Le Corbusier en su primer viaje a Río. Los "genios del lugar", de raíz genuinamente pintoresca, tienden puentes entre el trabajo del paisajista, la naturaleza tropical y la pintura abstracta y expresionista, integrando miradas y materiales que sólo en ese lugar y en esas fechas podían darse -y que tantos vínculos guardan con la similar operaci3n que Niemeyer realizará sobre la arquitectura moderna-

Estas obras primerizas de Burle Marx resuelven contradicciones y prejuicios de la modernidad en relación al jardín con una operaci3n de gran sencillez que no desdice un ápice su originalidad. Le Corbusier, entusiasmado con su planteamiento de la cubierta del cuerpo inferior del Ministerio de Educaci3n y Salud -que iba a ser contemplado básicamente en planta- le confiesa su incapacidad para resolver la cubierta jardín con los paisajistas franceses, precisamente cuando a finales de los treinta está ultimando un sistema compositivo maduro en el que, a su modo, la misma problemática iba a obtener una respuesta arquitectónica paralela.

Pese a su éxito, esta concepci3n del paisajismo moderno era inmadura y Roberto Burle Marx se hacía consciente de ello según sus intereses iban desplazándose de las paletas expresionistas a los conocimientos botánicos. Concebir las plantaciones desde criterios plásticos era una pobre aproximaci3n a la complejidad floral de Brasil -un país con 50.000 especies registradas frente a las 11.500 europeas-: un sistema compositivo ajeno por completo a las asociaciones y agrupaciones de plantas y a sus procesos de adaptaci3n y crecimiento en el tiempo, temas que desde su colaboraci3n con Mello Barreto iban atrayendo su curiosidad y demandando una mayor atenci3n. Los criterios puramente plásticos eran un hallazgo indiscutible, pero debía ser elaborado a la luz de un rigor más científico en la organizaci3n de los contrastes; el uso de materiales vivos demandaba conocimiento y adecuaci3n a sus leyes biológicas. Y este conocimiento derivará en un interés creciente por las técnicas pintorescas, por atender a los "genios del lugar". El Parque de Araxá, de 1943, inicia el camino de una reformulaci3n que se hará efectiva en sus trabajos para la residencia Odette Monteiro (1948) y la Residencia Olivo Gomes, de Rino Levi (1950), y que tendrá en la adquisici3n por Burle Marx en 1949 de la Finca San

llei architectonic answer.

Despite its success, this conception of modern landscaping was immature and Roberto Burle Marx was becoming conscious of this as his interests were moving from the expressionist palette to botanical knowledge. Conceiving plantations from artistic criteria was a poor approximation to Brazil's floral complexity -a country with 50,000 registered species in contrast with the 11,500 European-, a composition system completely alien to associations and groupings of plants and to their processes of adaptation and growth through time, themes that since his collaboration with Mello Barreto had been attracting his curiosity and demanding a greater attention. The purely artistic criteria were an undeniable discovery, but they had to be elaborated under the light of a more scientific rigour in the organization of contrasts; the use of live material demanded a knowledge and adaptation of its biological laws. This knowledge would derive in a growing interest in the picturesque techniques and to attend to the "genies of the place". Araxá Park (1943) started the journey of a reformulation that would become effective in his works for Odette Monteiro's residence (1948) and the residence of Olivo Gomes, by Rino Levi (1950), and which would have one of its most significant consequences, marking his second stage as professional, after 1949 when Burle Marx bought the Finca de San Antônio da Bica -an old coffee plantation 60 kilometres south of Rio-.

It would be in Odette Monteiro's garden in Corrêas, Petrópolis, where he developed for the first time his Rio ideas -ministry and airport- on a natural topographic frame of greater complexity, when Burle Marx had the knowledge that allowed him a better articulation of his botanical and artistic interest. He had said: "Our green is dark, almost black, and by strange contrast it allies with two dominant colours: the yellow

of the acacias and lapachos, which give vibration to the chromatic composition the violet of Lent, almost done to create the Easter ritual atmosphere. Nature presents these two colours together, making them compete with pink tonalities of palo-borrachos to give the right measure to the composition. We also find in the shape and rhythm of the mountains, of the sierras, an allegro vivace that is in contrast with the moments of contemplation, adagio of valleys and planes" N1. Expressive chromatics in natural associations and biomorphic geometry of mountains and valleys are already found in Brazilian nature, ready to be aesthetically elaborated again: they are the genies of the place, not only seen now with painter's eyes, but also those of the botanist. This confluent sensibility is reflected in the new tuning that he obtained with the topographic frame, used to enlarge and extend the limits of the actuation without solution of continuity, an idea that connects Burle's concepts to naturalist picturesque. Henrique E. Mindlin has described it stressing these new beginnings of Burle's works: "Boulders and sculptural plants echo the shapes of the mountains and plant fingers of red-hot poker...point strategically towards a "picturesque" tree which leads the eye towards forest on the lower slopes. An artificial amoebashaped lake reflects sky and mountains while providing a home for water plants. Stepping stones cross it and are spaced out into the grass beyond, rising towards a foliage bed resting the shape of the lake. From a distance, the reds, greens and grays are an abstract plant painting, but become an interplay of volume on close approach. Located in a gneiss-and-granite region, the garden makes ecological use of rock and quarry plants indigenous to this soil, and rarely used, before Burle Marx, in Brazilian gardens. A flowing garden path skirts the garden almost as in 18th century English style" N2.

Antônio da Bica -un antiguo cafetal a 60 Km. al sur de Río-, una de sus consecuencias más significativas, marcando estas acciones su segunda etapa como profesional.

Será en el jardín de Odette Monteiro en Corrêas, Petrópolis, donde por primera vez desarrolle las ideas de Río -ministerio y aeropuerto- en un marco topográfico natural de mayor complejidad, dotado Burle Marx de conocimientos que le permitían una mejor articulación de sus intereses botánicos y plásticos. Él había dicho: "Nuestro verde es oscuro, casi negro, y por extraño contraste se alía a dos colores dominantes: el amarillo de las acacias y lapachos, que dan vibración a la composición cromática y el violeta de las cuaremas, casi hechas para crear esa atmósfera ritual de la Semana Santa. A estos colores únicos, la naturaleza los presenta juntos haciéndolos competir con las tonalidades rosa de los palo-borrachos para dar la justa medida de la composición. Encontramos también en la forma y en el ritmo de las montañas, de las sierras, un allegro vivace que se contrapone a momentos de contemplación, adagio de los valles y planicies" N1. Cromatismo expresivo en las asociaciones naturales y geometría biomorfa de montañas y valles se encuentran ya en la naturaleza brasileña, listos para ser reelaborados estéticamente: son los genios del lugar, ahora vistos ya no con ojos de pintor sino también botánicos. Esta sensibilidad confluyente se refleja en la nueva sintonía que obtiene con el marco topográfico, usado para prolongar y extender los límites de la actuación sin solución de continuidad, idea que conecta los conceptos burlemarxianos al pintoresco naturalista. Henrique E. Mindlin lo ha descrito subrayando estos nuevos principios del trabajo de Burle Marx: "Grandes cantos rodados y plantas esculturales reflejan los contornos de la montaña mientras plantas de color rojo tizón ... señalan como dedos estratégicamente hacia un 'pintoresco' árbol que conduce la mirada hacia los bosques que caen sobre las laderas. Un lago artificial en forma de ameba refleja el cielo y las montañas dando cobijo a los nenúfares. Lo cruzan piedras sueltas que se espacian hasta introducirse en la hierba, elevándose hacia un follaje horizontal que repite la silueta del lago. Desde la distancia, las tonalidades rojas, verdes y grises son como pinturas de plantas abstractas, pero vistas de cerca se convierten en un juego de volúmenes. Localizado en una región de granito y gneis, el jardín hace uso ecológico de la roca y las plantas de cantera indígenas, algo escasamente utilizado antes de Burle Marx en los jardines brasileños. Un sinuoso sendero rodea el jardín casi al estilo inglés del siglo XVIII" N2.

Un mayor conocimiento de las técnicas botánicas y la estética pintoresca se alían con un uso experto de plantaciones y del sustrato rocoso articulando tridimensionalmente jardín y naturaleza desde la atención a la experiencia cinestésica del paseante. Se consolida junto a este reencontro con las técnicas proyectuales del paisajismo pintoresco una concepción del jardín que ya no abandonará, en la que tres materiales -agua, materiales orgánicos y minerales- interactúan para crear escenarios en los que el tiempo -tanto como efecto de la experiencia secuencial y los puntos de vista del paseante, como efecto del control de las asociaciones de plantas y sus leyes de crecimiento-, será el nuevo factor que completa su sistema proyectual.

Pero no sólo eso; la pervivencia de un fuerte componente formal, que gracias a su geometría biomorfa dialoga con el medio natural, le permite atender a la arquitectura utilizando en su proximidad una geometría más regular y estableciendo el jardín como un diálogo entre artefacto y naturaleza que la paleta cromática tropical facilitará, utilizando las plantaciones como

A greater knowledge of botanical techniques and picturesque aesthetic ally with the expert use of plantations and the rocky substratum articulating in a three dimensional garden an nature from the attention to the viewer's kinaesthetic experience. This reencontro with the design techniques of picturesque landscaping is consolidated along with a conception of the garden that he will not discard, in which three materials -water, organic materials and minerals- interact to create scenes in which time (as effect of the sequential experience and one's points of view as well as effect of the control of the associations of plants and their laws of growth), will be the new factor that completes his designing system.

But not only that, the endurance of a formal component, which thanks to its biomorphic geometry enters into dialogue with the natural environment, allowed him to attend to architecture using in its proximity a more regular geometry and establishing a garden as a dialogue between artifice and nature which the chromatic palette will facilitate, using the plantations as mimesis of the house -whose pink and white colours replicate in its proximity through azaleas, lilacs, santa ritas, petunias, magnolias and trees with fuchsia-coloured flowers (Pseudo bombax ellipticum), whereas at a distance the plantations gradually blend with those of the surrounding nature-. This artistic model will be taken to its ultimate extent in the project for Olivo Gomes' house, in São José dos Campos, São Paulo, 1950, endowed with a more powerful architecture, made in tune with the garden by his friend Rino Levi. Here the disposition of spaces and chromatic ranges as agreements between architecture and nature action cause a type of fusion which, even in its chromatics, will take us back to Taut's visionary attempts of the natural-artificial fusion and architectonic fantasies, transported



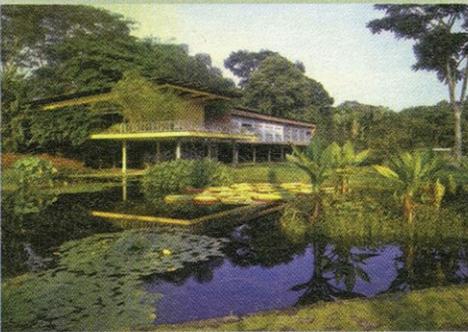
JARDÍN DE ODETE MONTEIRO. CORRÊAS

from alpine to tropical picturesqueism. In this array we find one of the projects in which Burle Marx's work system is completed. Whereas the fusion with architecture entails a formal and chromatic work which is more constructed and artificial -that includes the elaboration of applied arts and murals with glazed tiles as elements of transition between architecture and nature-, the park (nowadays Roberto Burle Marx Park) transforms into a naturalist landscape garden as one goes further away from the house. Lined with winding paths and lakes that expand perspectives, in which some huge trees decidedly unified in grupetos, punctuate and organize the visual experience, answering in an exotic way but also with precision to the traditional English picturesque techniques. All the elements are already found in Olivo Gomes: the displayed botanical knowledge -especially in the magnificent use to aquatic plants, like Victoria regia, and araucarias angustifolia and guaparava-, is added to the attention of the different elements of Portuguese and Arab traditions, like the mosaics and the use of water as climatic conditioning, along with Anglo-Saxon landscaping influences and formalism from the French garden, in a proposal of syncretism happily developed in its transitions -unified by a sensuality that gives continuity to the sequential experience-. Olivo Gomes undoubtedly answers to cultural interests, not only of natural-artificial fusion but of fusion and social and cultural integration, in one word: mixed, which were implicit to the Brazilian modern project from its first formulations.

Paradoxically, this dawn of tropical syncretism happened parallel to the beginning of the systematic woodland and cultural plundering in the name of the country's modernization, whose global effects are nowadays widely known. The lack of attention to local floral richness -which forms the beginning, meant supply problems for Burle Marx, as plant nurseries prefer the traditional European gardening plants- is added to the systematic destruction of its heritage, motivating Burle Marx to buy in 1949 the Finca Santo Antonio de Bica, presently Sítio Roberto Burle Marx. An old coffee and banana plantation of 365,000 m², 60 kilometres from Rio, in the Barra de Guaratiba, on a territory of Atlantic coastal jungle, with a 17th century chapel, where he would organize his 6,000 m² of nurseries and his leisure house. The terrains would be reorganized as a laboratory in which the discoveries of his Amazonian explorations -they would lead to the identification of more than twenty

N1 Véase cita en Pág. 35 de MONTERO, Marta Iris: *Burle Marx. El paisaje lírico*, GG, Barcelona, 2001

N2 MINDLIN, Henrique E.: *Modern architecture in Brazil*, Rio de Janeiro-Amsterdam, 1956



plants that bear his name- would develop different ecosystems in relation to the topographic conditions of the estate. This house-workshop would come to be not only a remarkable tropical garden and experimentation in ecosystems lab, but also a house-museum, where the same collector impulse would be applied to the acquisition of multicoloured sculptures, indigenous crafts, pre-Columbian pottery and popular Brazilian ceramics, boat figureheads, architectonic fragments, sacral images -pieces sometimes earned as payments for his work-, resulting in a special mixture of European, indigenous and African references that somewhat reminds us of the prolific and exuberant Neruda's houses. But Burle Marx arranged all these elements in conjunction with the plantations, in a tropical version of the theme "picturesque ruins" that illustrate his cultural and civic sense well. Along with his growing interest in ecological research, his contribution to the creation of a cultural identity for Brazil transports us without transition from modern to contemporary sensibility (Fig. 6). Undoubtedly it also puts us in contact with another remarkable figure of the Brazilian architectonic panorama: Lina Bo Bardi, whose synthesis of nature and artifice, as well as her syncretism proposal between indigenous traditions and European modernity, will originate another journey, parallel and complementary to Burle's, in this case from architecture to landscaping: two symmetric and complementary figures with which we could establish a game of similarities and variations as we do with Le Corbusier and Olmsted. In works by both we find a common eagerness for relating, spatially as well as temporally, artistic modernity with other cultures, something that

nowadays interests us all, not only Brazilian society -really an anticipation of contemporary society-. It also has to be pointed out: how this double project of hybridizing nature-artifice and human and cultural mixing surges in both cases from a particular picturesque approximation that allowed them to speak a language whose validity we are only beginning to understand now -as the amount of international publications about their respective works proves.

In the period that goes from the fifties to the beginning of the seventies Burle Marx up-dated the program about parks systems that Olmsted had created, from the great public parks and the route-parks to the creation of a continuous system of parks and routes. A "system of parks" that Burle Marx made his by redefining the notion of public and the identity of Rio de Janeiro in a way that only finds a reference in the Emerald Necklace in Boston. The Ibirapuera (Sao Paulo, 1953), designed with Oscar Niemeyer to celebrate the fourth centenary of Sao Paulo's foundation; the Museum of Modern Art (1954) in collaboration with Alfonso Reidy and Flamingo Park (1961) in Rio de Janeiro; the Eastern Park in Caracas (1962); the town front in Copacabana (1970) in Rio; the Ministries of Foreign Affairs (1965) and Defence (1970) in Brasilia, with Oscar Niemeyer, are points of reference from this particular period.

Burle's artistic activity had been maturing, in tune with national and international currents, towards a total abstraction of definite graphic traces in which traditional decorative motives or patterns combine with abstract stylizations from his nature sketches of autochthonous flora. He thus obtained a more personal formal referent

mímesis de la casa -cuyos colores blanco y rosa replica en su proximidad mediante azuleos, lilas, santa ritas, petunias, magnolias y arbolado (*Pseudo bombax ellipticum*) de flores fucsia, mientras, al alejarse, las plantaciones se mimetizan progresivamente con las de la naturaleza circundante-.

Este modelo plástico será llevado hasta sus últimas consecuencias en el proyecto para la casa Olivo Gomes, en São José dos Campos, São Paulo (1950), dotado de una arquitectura más poderosa, realizada en sintonía con el jardín por su amigo Rino Levi. Aquí la disposición de espacios y gamas cromáticas como acuerdos entre la acción de la arquitectura y la naturaleza provoca un tipo de fusión que, incluso en su cromatismo, nos remitirá a los intentos visionarios de fusión natural-artificial de Taut y sus fantasías arquitectónicas, trasladadas del pintoresquismo alpino al tropical. En este conjunto encontramos uno de los proyectos en los que el sistema de trabajo de Burle Marx queda ultimado. Mientras la fusión con la arquitectura conlleva un trabajo formal y cromático más construido y artificioso -que incluye la elaboración de artes aplicadas y murales de azulejería como elementos de transición entre arquitectura y naturaleza-, el parque -hoy Parque Roberto Burle Marx- según se aleja de la casa, va transformándose en un jardín paisajista naturalista, surcado por sinuosos caminos y lagos que expanden las perspectivas, en las que algunos árboles de gran porte, decididamente unificados en grupetos, puntúan y organizan la experiencia visual, respondiendo con exotismo pero con precisión a las técnicas pintorescas inglesas tradicionales. Todos los elementos se encuentran ya en Olivo Gomes; al conocimiento botánico desplegado -especialmente en el magnífico uso de plantas acuáticas, como las victoria regia, y de las araucarias angustifolias y los guarapuruva-, se le une la atención a distintos elementos de la tradición árabe y portuguesa, como los mosaicos y el uso del agua como acondicionador climático, junto a las influencias paisajistas anglosajonas y al formalismo del jardín francés, en una propuesta de sincretismo felizmente desarrollada en sus transiciones -unificadas por una sensualidad que da continuidad a su experiencia secuencial-. Olivo Gomes sin duda responde a los intereses culturales, ya no de fusión natural-artificial sino de fusión e integración social y cultural, de mestizaje en una palabra, que estaban implícitos al proyecto moderno brasileño desde sus primeras formulaciones.

Paradójicamente esta eclosión de sincretismo tropical se produce de forma pareja al inicio del sistemático expolio forestal y cultural desplegado en nombre de la modernización del país, cuyos efectos globales son hoy conocidos por todos. La falta de atención a la riqueza floral local -que produce desde el principio problemas de abastecimiento para Burle Marx, pues los viveros priman las plantas tradicionales de jardinería europea- se alía a la sistemática destrucción del patrimonio, motivando a Burle Marx a adquirir en 1949 la Finca San Antônio da Bica, hoy Sitio Roberto Burle Marx, un antiguo cafetal y bananero de 365.000 m² a 60 kilómetros de Río, en la Barra de Guaratiba, sobre un territorio de selva atlántica costera, con una capilla del XVII, en la que organizará sus 6.000 m² de viveros y su casa de recreo. Sus terrenos serán reorganizados como un laboratorio en el que los descubrimientos de sus exploraciones amazónicas -que le llevarán a la identificación de más de veinte plantas que llevan su nombre- irán dando lugar a distintos ecosistemas en función de las condiciones topográficas de la finca -lo que científicamente se denomina fitocenosis-. Esta casa-taller pasará a ser no sólo singular jardín botánico tropical y laboratorio de experimentación en ecosistemas sino también casa-museo, en la que el mismo impulso coleccionista será aplicado a la adquisición de esculturas policromadas, artesanías indígenas, cerámica precolombina y popular brasileña, mascarones de proa,

than his early biomorphic geometries, with which his projects would progressively go further away from the initial European references integrating the renaissance of Brazilian art that happened in the same dates.

Ibirapuera, his first great project for a public park, would mark the transition between private park to public through the resource of fracturing the whole in units that closer to the buildings become geometrical, borrowing ornamental motives from the Bahian tradition and facilitating the kinaesthetic vision as well as ecstatic of the composition motives unfolding elevated paths for contemplating its compositions. Fourteen ornamental gardens link buildings and nature through transitions that are based on the reinterpretation of the Mediterranean patio. In Ibirapuera the use of mineral ornamental gardens, the plantations and water organization appeared as materials equivalent in importance and extension to those with which he elaborated his mature notion of tropical picturesque.

But while this collaboration with Niemeyer remained on paper, the more intimate fusion between public architecture and landscape would happen in Reidy's Museum Of Modern Art in Rio, where liquid, mineral and vegetation gardens would be in direct contact with architecture ascending towards the roofs without solution of continuity, to provoke a true architecture-garden-landscape interaction. He would attempt what later would be one of his most celebrated ornamental motives: waves, two sowings of different combinations of grass following a traditional geometrical pattern of Portuguese origin, which he would also develop as stone mosaic. With it

he links the abstraction of the natural park with local traditions and post-cubist artistic motives, creating one of his distinctive signs.

This work joined with the group created by the sum of interventions on the coast of Rio, with which one of the most consistent public spaces of modern landscaping was created; that formed by Salgado Filho Square, at Santos Dumont Airport and the mentioned gardens of the Museum of Modern Art, the Aquarium and Marina da Gloria, the Outeiro da Gloria, the Park and the route do Flamengo, Botafogo and Indio Cuatrecasas Square, Leme and Copacabana Beaches, finishing at the beginning of Ipanema Beach. Essentially, the part of the maritime front that is not Rio's harbour area, in some cases developed as parks, in others as maritime promenades or as garden-routes, masterfully solving the transition between the difficult mountainous topography, the sea and the city. Providing the city with not only its characteristic feature but also with a sequence of public spaces that culminated in the composition of the beach as the public place per excellence, where equality and social mixture are united to the intense sensorial experience of water and sun in contact with the body to produce a fusion of man, nature and artifice that Burle Marx celebrates by using all the resources of his modern-tropical picturesque system: landscaping techniques and spaces would move to leave room for new socialization practices.

In Flamengo -with a work group that included botanists, architects and engineers- the double need of opening a fast route and thus demolishing topographic accidents (San Antonio's unhealthy hill) he would take the chance to create, through territories

reclaimed from the sea with the demolitions, a complex network of public spaces and a linear park between land movements that isolated it acoustically and made the pedestrian connection between city and park easy. It has a surface of 1,200,000 m², containing areas of undetermined use and specialized areas dedicated to the usual social practices - picnics, sports, cultural events and an artificial beach, presently sadly polluted-, all of it framed in a general outline and of each premises whose sinuous geometry echoed the bay of Guanabara. It is a space marked by dynamic flows of cars and pedestrians and by its own linear imprint, a space in which Burle Marx made his own the great scale of the project based on a patterned procedure of isotropic and spaced distribution of ready experimented resources: mineral gardens, esplanades, fields, harbours, terrain undulations, water surfaces, etc., which generated a garden with no hierarchy, multi-focal and hybrid in which the static and dynamic premises alternates. A composition system that in its plural structure reminds us of the resources of atonal music -some people like Lucio Costa have explained this resource as an effect of Burle Marx's musical fondness-, but surely more closely related to his artistic compositions and motives, then at the centre of Brazilian modernity in which Burle Marx actively participated along with Braun Van Velde o Viera da Silva: called "lyric abstraction", indissolubly joined to an aesthetic based on the analysis of local nature.

These motives are the protagonists of the terrain reclaimed from the sea to establish a route-park and pedestrian spaces on Copacabana Beach. They were conceived to

fragmentos arquitectónicos, imágenes sacras -piezas obtenidas a veces como pago de sus trabajos-, dando lugar a una especial mezcla de referencias europeas, indígenas y africanas que nos remitirá en parte al ambiente prolfico y exuberante de las casas de Neruda. Pero Burle Marx dispondrá todos estos elementos en conjunción con las plantaciones, en una versión tropical del tema de las "ruinas pintorescas" que muestra bien su sentido cultural y cívico. Junto a su creciente interés en las investigaciones ecológicas, su contribución a la creación de una identidad cultural para Brasil nos traslada de la sensibilidad moderna a la actual sin transición. También sin duda, nos pone en relación con otra singular figura del panorama arquitectónico brasileño, Lina Bo Bardi, cuya síntesis de naturaleza y artificio, así como sus propuestas de sincretismo entre las tradiciones indígenas y la modernidad europea, darán lugar a otro viaje paralelo y complementario al de Burle Marx, en este caso desde la arquitectura al paisajismo: dos figuras simétricas y complementarias con las que bien podríamos establecer un juego de semejanzas y variaciones como el que establecemos entre Le Corbusier y Olmsted. En los trabajos de ambos encontramos un afán común por poner la modernidad plástica en relación tanto espacial como temporal con otras culturas, en el primer intento de concebir un espacio público de integración de identidades culturales, algo que hoy interesa a todos, no sólo a la sociedad brasileña -al fin y al cabo un anticipo de la sociedad contemporánea-. Y debe destacarse cómo este doble proyecto de hibridación naturaleza-artificio y de mestizaje humano y cultural surge en ambos casos de una muy singular aproximación pintoresca que les permitió hablar un lenguaje cuya vigencia sólo ahora empezamos a comprender (como muestra el aluvión de publicaciones internacionales al que asistimos sobre sus obras respectivas).

En el periodo que va desde los cincuenta hasta principios de los setenta Burle Marx llevará a cabo una actualización del programa en torno al sistema de parques que Olmsted había ideado, desde los grandes parques públicos y las vías-parque hasta la creación de un sistema continuo de parques y vías. Un "sistema de parques" que Burle Marx hizo suyo redefiniendo la noción de lo público y la identidad de Río de Janeiro en una forma que sólo encuentra referencia en el Emerald Necklace de Boston. El parque de Ibirapuera en São Paulo (1953), diseñado con Oscar Niemeyer para celebrar el cuarto centenario de la fundación de São Paulo; el Museo de Arte Moderno (1954) en colaboración con Alfonso Reidy y el Parque Flamengo (1961) de Río de Janeiro; el Parque del Este en Caracas (1962); el frente urbano de Copacabana (1970) en Río; los Ministerios de Relaciones Exteriores (1965) y del Ejército (1970) en Brasilia, con Oscar Niemeyer, son puntos de referencia de este periodo singular.

La actividad plástica de Burle Marx habrá madurado, en sintonía con las corrientes nacionales e internacionales, hacia una plena abstracción de marcados trazos gráficos en la que se funden motivos o patrones decorativos tradicionales con estilizaciones abstractas de sus apuntes del natural de la flora autóctona. Obtiene así un referente formal más personal que sus primeras geometrías biomorfas, con el que sus proyectos se irán alejando progresivamente de las referencias europeas iniciales integrándose en el renacimiento del arte brasileño que se produce en las mismas fechas.

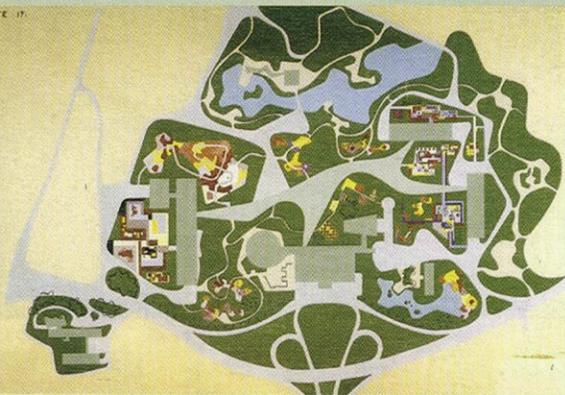
Ibirapuera, su primer gran proyecto de parque público, marcará la transición entre el parque privado y el público mediante el recurso a fracturar el conjunto en unidades que al aproximar-



FINCA SAN ANTÔNIO DA BICA (HOY, SITIO ROBERTO BURLE MARX), 1949.



YACARÉ, 1964, DIBUJO DE ROBERTO BURLE MARX



be seen from the hotels that line it or, fragmentarily, by the pedestrian. Technical and commercial reasons imposed here what Burle Marx denominated mineral gardens, patterned by isolated groups of repetitive plantations providing shade -coconut and palm trees resistant to the salty marine winds - . For the mineral gardens he reused a traditional Portuguese technique (of Roman origin): the stone mosaic with white, red and black colours, which adjusted with great ductility to the interest for Burle Marx's graphic designs, reflections abstracted from his already very advanced dominion of tropical botanical motives.

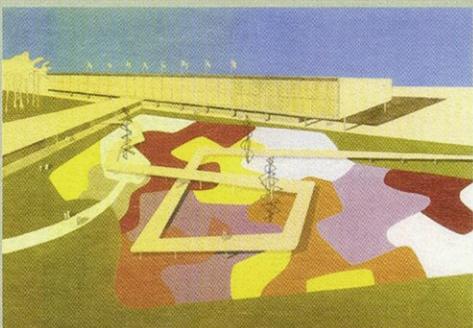
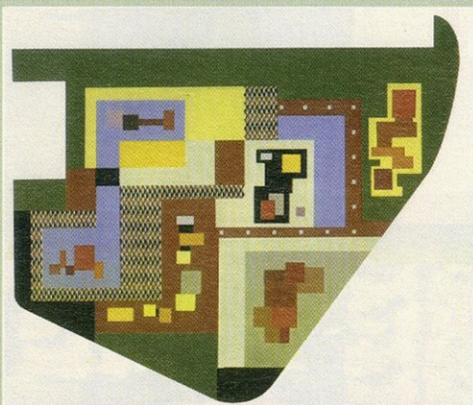
The result of this group, concisely described, reproduced what Central Park had provided for New York: the very important element of social cohesion, its ornamental and picturesque qualities were decisive in the creation of a citizenship identity with positive effects for its tourist economy. The city of Rio de Janeiro, endowed with a privileged topography, an example of an intimate relation between artifice and nature itself, contained in its zone with greater urban density its best public spaces in a new version of the fusion nature-artifice praised by picturesque aesthetic.

The Eastern Park in Caracas (1956-64) was the culmination of this method based on fragmentation, adaptation and experimentation with liquid, vegetation and mineral

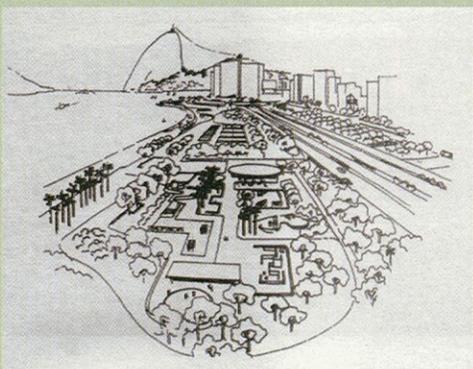
gardens. Here the division into two main areas that correspond to the different functionality of the original estate, a coffee and sugar cane plantation -the former with trees, the latter without-, would superimpose a complex of specialized gardens that go from the didactic to the figurative in themes, and from the geometric to the picturesque in the composition. Areas connected by the sinuous line of the main route that crosses and respects the different episodes respecting the distant views over the hills of El Ávila. He thus created, at the same time, a great unity and a successful effect of variety and complexity, with which he surpassed the fragmentary tactic in Ibirapuera to deal with the scale of the great public park, producing it not as a repetition of similar techniques but as a complete and sufficient system, without repetitions or reiterations. It is a park which is at the same time unitary and differentiated, product of many syntheses that we have seen he knew how to create -historic, natural, artificial, landscape, ecological- whose public success, actually almost the true public space in the city of Caracas, ratified by itself the pertinence of Burle Marx's landscaping.

Brasilia, inaugurated in 1960 and designed by Lucio Costa, supposed a considerable challenge from the landscaping point of view, being a vegetation zone geographi-

TRES PRIMERAS ILUSTRACIONES DE ARRIBA ABAJO: PARQUE IBIRAPUERA, SÃO PAULO, 1953. PLANO GENERAL, PLANO DE JARDIN GEOMÉTRICO Y VISTA DE LOS PASEOS ELEVADOS



PARQUE DE FLAMINGO, RÍO DE JANEIRO, 1961. PLANO Y VISTA AÉREA DEL MUSEO DE ARTE MODERNO, 1990

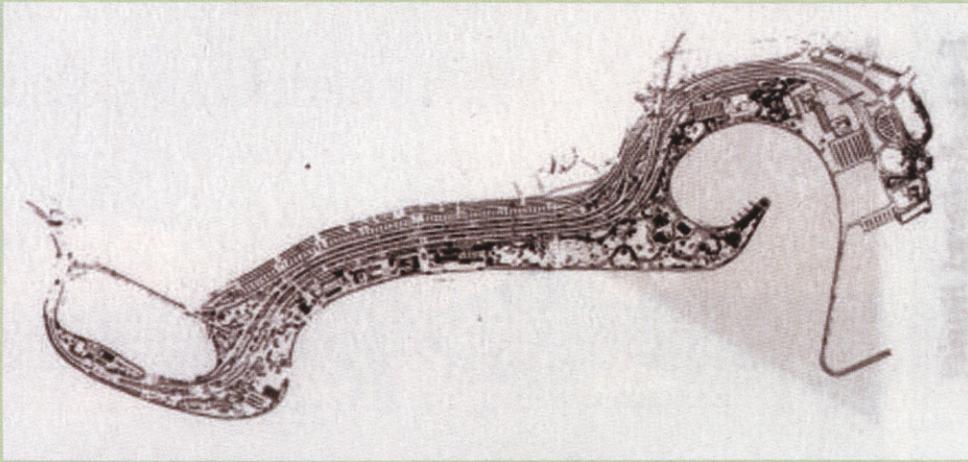


se a las edificaciones se geometrizan, tomando prestados motivos ornamentales de la tradición bahiana y facilitando la visión tanto cinestésica como estática de los motivos compositivos desplegando pasarelas elevadas para la contemplación de sus composiciones. Catorce jardines ornamentales ligan las edificaciones y la naturaleza a través de transiciones que están basadas en la reinterpretación del patio mediterráneo. En Ibirapuera el uso de los jardines ornamentales minerales, las plantaciones y la organización del agua aparecen como materiales equivalentes en su importancia y extensión, con los que elabora su noción madura del pintoresco tropical.

Pero mientras esta colaboración con Niemeyer quedará en el papel, la fusión más íntima entre arquitectura pública y paisaje se producirá en el Museo de Arte Moderno de Reidy en Río, en el que jardines líquidos, minerales y vegetales entrarán en contacto directo con la arquitectura ascendiendo hacia sus cubiertas sin solución de continuidad, para provocar una verdadera interacción arquitectura-jardín-paisaje. Ensayará lo que luego será uno de sus motivos ornamentales más reconocidos, las olas, dos siembras de diferentes combinaciones de césped siguiendo un patrón geométrico tradicional de origen portugués, que desarrollará también a veces como mosaico pétreo. Con él enlaza la abstracción del parque natural con las tradiciones locales y los motivos plásticos postcubistas, creando uno de sus signos distintivos.

Este trabajo se concatenará con el conjunto creado por la suma de intervenciones en la costa de Río, con las que dará lugar a uno de los espacios públicos más consistentes del paisajismo moderno; el formado por la plaza Salgado Filho en el aeropuerto de Santos Dumont y los jardines del Museo de Arte Moderno ya mencionados, el Acuario y Marina da Gloria, el Outeiro da Gloria, el parque y la vía parque do Flamingo, Botafogo y la Plaza Indio Cuaternac, playas de Leme y Copacabana, terminando en el arranque de la playa de Ipanema. En definitiva, el conjunto del frente marítimo no portuario de Río, desarrollado en algunos casos como parques, en otros como paseos marítimos y en otros como vías-parque, resolviendo de forma magistral la transición entre la difícil topografía montañosa, el mar y la ciudad, y dotando a la ciudad no sólo de su impronta característica sino también de una secuencia de espacios públicos que culminó en la composición de la playa como el lugar público por excelencia, en el que la igualdad y el mestizaje social se unen a la intensa experiencia sensorial del agua y el sol en contacto con el cuerpo para producir una fusión de hombre, naturaleza y artificio que Burle Marx celebra haciendo uso de todos los recursos de su pintoresco sistema moderno-tropical: las técnicas y los lugares del paisajismo se habrán desplazado así para dar cabida a las nuevas prácticas de socialización.

En Flamingo -con un grupo de trabajo que incluye botánicos, arquitectos e ingenieros- la doble necesidad de abrir una vía rápida y demoler para ello los accidentes topográficos -la colina insalubre de Santo Antonio- se aprovechará para crear, a través de territorios ganados al mar con las demoliciones, un complejo entramado de espacios públicos y una vía-parque entre movimientos de tierras que la aíslan acústicamente y facilitan la conexión peatonal entre la ciudad y el parque. Éste, con una superficie de 1.200.000m², contiene áreas de uso indeterminado y recintos especializados dedicados a las prácticas sociales habituales -picnic, deporte, dota-

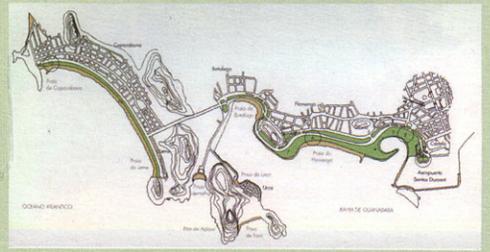


DE IZQUIERDA A DERECHA Y DE ARRIBA ABAJO:
PLANO Y DOS VISTAS DEL PARQUE DE FLAMINGO EN RÍO DE
JANEIRO, 1961.
PLAYA DE COPACABANA. PLANTA GENERAL CON LA RELACIÓN
CON EL PARQUE DE FLAMINGO Y VISTAS AÉREAS

ciones culturales y una playa artificial, hoy desgraciadamente polucionada-, todo ello enmarcado en un trazado general y de cada recinto cuya geometría sinuosa se hace eco de la bahía de Guanabara. Se trata de un espacio marcado por los flujos dinámicos de automóviles y peatones y por su misma impronta lineal, un espacio en el que Burle Marx se apropió de la gran escala de la actuación en base a un procedimiento ritmado de distribución isotrópica y espaciada de recursos ya experimentados: jardines minerales, explanadas, campas, grupos arbóreos, ondulaciones del terreno, superficies de agua, etc., que dan lugar a un paisaje desjerarquizado, multifocal e híbrido en el que se alternan recintos estáticos y dinámicos. Un sistema compositivo que recuerda en su estructura plural a los recursos de la música atonal –algunos como Lucio Costa han explicado este recurso como efecto de la afición musical de Burle Marx–, pero seguramente vinculado más estrechamente a sus composiciones y motivos plásticos, entonces en el núcleo de la modernidad brasileña del que Burle Marx participa activamente, junto con Braun Van Velde o Viera da Silva: la llamada "abstracción lírica", unida indisolublemente a la elaboración de una plástica basada en el análisis de la naturaleza local.



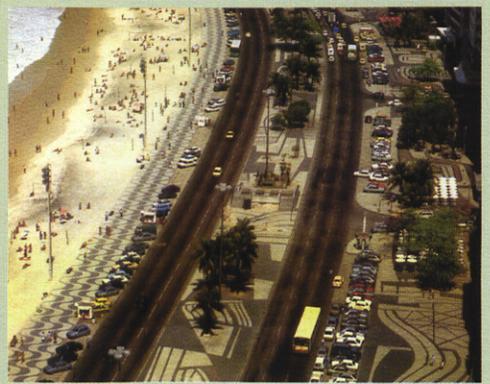
Estos motivos son los protagonistas de los terrenos ganados al mar para establecer una vía-parque y espacios peatonales en la playa de Copacabana. Concebidos éstos para ser divisados desde los hoteles que la flanquean o, fragmentariamente, por el peatón, razones técnicas y comerciales impusieron aquí lo que Burle Marx denominaba jardines minerales, ritmados por grupos aislados de plantaciones repetitivas proveyendo sombra –cocoteros y palmeras resistentes a los salados vientos marinos–. Para los jardines minerales reutilizó una técnica tradicional portuguesa (de origen romano), el mosaico de pedrería de colores blanco, rojo y negro, que se adapta con enorme ductilidad al interés por los diseños gráficos de Burle Marx, trasunto abstraído de su ya muy avanzado dominio de los motivos botánicos tropicales.



El resultado de este conjunto, sucintamente descrito, reproduce el que Central Park tuvo para Nueva York: importantísimo elemento de cohesión social, sus cualidades ornamentales y pintorescas fueron decisivas en la creación de una identidad ciudadana con efectos positivos para su economía turística. La ciudad de Río de Janeiro, dotada de una topografía privilegiada, ejemplo ella misma de una relación íntima entre artefacto y naturaleza, acogía en su franja de mayor intensidad urbana sus mejores espacios públicos en una nueva versión de la fusión naturaleza-artificio preconizada por la estética pintoresca.

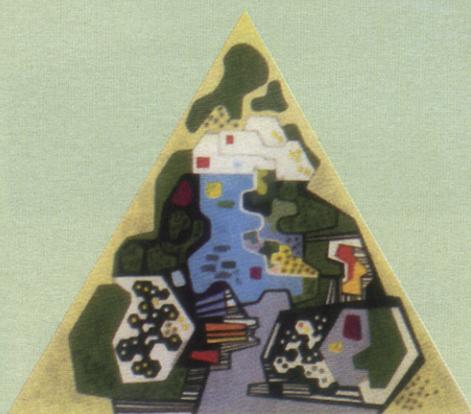


El parque del Este en Caracas (1956-64) será la culminación de este método basado en la fragmentación, adaptación y experimentación con jardines líquidos, vegetales y minerales. Aquí, a la división en dos grandes áreas que se corresponde con la diferente funcionalidad de la hacienda original, cafetal y plantación de caña de azúcar –la primera dotada de arbolado, la segunda sin él–, superpondrá un conjunto de jardines especializados –que van de lo didáctico a lo figurativo en lo temático, y de lo geométrico a lo pintoresco en lo compositivo–, trabados por un recorrido principal de directrices sinuosas que atraviesa y ensarta los diferentes episodios respetando las vistas lejanas sobre los montes de El Ávila. Crea así, a la vez, una gran unidad y un conseguido efecto de variedad e intrincamiento, con los que supera la táctica fragmentaria de Ibirapuera para abordar la escala del gran parque público, al producirse ya no como repeti-





MINISTERIO DEL EJÉRCITO. BRASÍLIA, 1970. DOS VISTAS

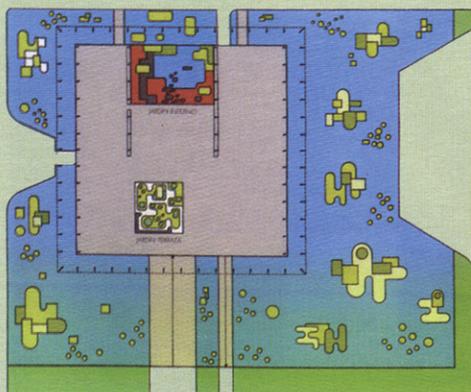


MINISTERIO DEL EJÉRCITO. BRASÍLIA, 1970. PLANO GENERAL

ción de técnicas similares sino como sistema completo y suficiente, sin repeticiones o reiteraciones. Se trata de un parque a la vez unitario y diferenciado, producto de tantas síntesis como hemos ido viendo que supo construir –históricas, naturales, artificiales, paisajísticas, ecológicas– cuyo éxito público –hoy casi el único verdadero espacio público de la ciudad de Caracas– ratifica por sí sola la pertinencia del paisajismo burle Marxiano.

Brasília, inaugurada en 1960 y diseñada en 1957 por Lucio Costa, suponía desde el punto de vista paisajístico un reto considerable al tratarse de una zona fitogeográficamente diferente, la sabana, con una vegetación xerófila que se aleja de la exuberancia del resto de ecosistemas brasileños. Desgraciadamente Burle Marx, cuyos conocimientos de las posibilidades ornamentales de esta vegetación habían ido perfeccionándose a través de sus experimentos en San Antônio da Bica, no será llamado a colaborar tras las primeras fases, perdiéndose así una oportunidad única. Participará con Niemeyer en 1961 en la urbanización de su eje monumental, concebido por Costa, y, entre otras obras menores y proyectos ejecutados, en los Ministerios del Ejército (1970) y el Palacio Itamaraty, Ministerio de Relaciones Exteriores (1965), donde dejará retazos de lo que podría haber sido una verdadera acción paisajística de escala urbana.

En Brasília la dureza del clima impone un paisajismo de "compensación", basado en el uso masivo de agua y plantaciones capaces de aportar frescor y sombra abundante. Pero el uso de agua para riego es problemático y la flora xerófila es de escaso porte, así que Burle Marx ensayará jardines de agua, "esculturas líquidas" en su lenguaje, como forma de optimizar el uso de agua en dicho contexto –invirtiendo con islas vegetales la configuración tradicional de un jardín–. También propondrá jardines minerales con parterres de xerojardinería así como jardines interiores –"cautivos" en su terminología– que, cobijados por la arquitectura, pueden reproducir la vegetación húmeda de la selva. Estas tres estrategias de probada eficacia darán cuenta de los recursos ya no sólo plásticos y botánicos sino ecológicos que marcan la madurez del autor, que habrá extendido el repertorio de la arquitectura del paisaje a todo el espectro del espacio público a través de su taxonomía de jardines vegetales, minerales, líquidos y cautivos, con la que esconde eufemísticamente todas las tipologías del espacio público exterior e interior, entendidas bajo su prisma pintoresco.



PLANO DEL MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES. BRASÍLIA, 1965

Burle Marx es ya un verdadero arquitecto del espacio público, dotado con todos los recursos que el paisajismo, la botánica, la arquitectura y las artes plásticas ofrecen. Habrá extendido también el alcance de su dominio de la botánica al de la ecología, apasionado ya en los setenta por los procesos de aclimatación y adaptación, y plenamente consciente de los peligros inminentes que amenazaban a la riqueza del patrimonio vivo brasileño. Su campo de acción preeminente en los últimos años pasará a la divulgación y lucha ecológica, cerrando su trayectoria como un desplazamiento desde el paisaje a la botánica y desde ésta a la ecología, en etapas cuyo encadenamiento no supone oposición sino complementariedad. En este sentido debe entenderse su creciente interés por lo que denominó irónica pero certeramente "ecologías artificiales", asociaciones experimentales a las que se aficionó en su última etapa, en las que la flora autóctona se combina con la proveniente de otros países de clima tropical/subtropical hacia los que sus viajes comenzaron a abrirse a partir de 1947, estudiadas en todos sus ele-



MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES. BRASÍLIA, 1965. VISTAS DE LOS JARDINES CAUTIVOS (INTERIORES) Y LÍQUIDOS

mentos –suelo, clima, compatibilidad mutua etc.–, para crear micro-paisajes enteramente artificiales con apariencia de reproducción fiel del medio natural, un tipo de trabajo sin duda "pintoresco", que explica en sí mismo la apertura y orientación estética de su militancia ecologista.

Burle Marx supone una ratificación y extensión de la oportunidad de las técnicas y temas de intervención que Olmsted ideó y realizó, en relación a la figura del *landscape architect*. Una ratificación en un contexto completamente diverso, marcado por diferencias geográficas que obligaron a una apasionante evolución de las concepciones y los lugares pintorescos, y por nuevas ideas plásticas que obligaron a su vez a hacer evolucionar la forma en la que naturaleza y artificio interactuaban para dar cabida al espacio público. Expandida porque encontró y dio forma a los lugares públicos de las grandes metrópolis tropicales y subtropicales en el momento mismo que éstas pasaban a crear el cinturón superpoblado que hoy caracteriza al mundo, inexistente al comienzo de la modernidad. Expandida, porque Burle Marx llega, en algunas de sus mejores colaboraciones con Reidy, Levi y Niemeyer, a integrar arquitectura y paisaje en un proceso continuo que no acepta el dualismo implícito a la concepción de Olmsted entre lo natural y lo artificial, sino que abarca todo el espectro de lo público. Expandida también porque lograr la síntesis que su obra supone implica un gran esfuerzo creativo, en un contexto que escindía científica y culturalmente artificio y naturaleza y entendía esta última como un sistema inestable y caótico, frente al modelo armónico y unificado idealizado en tiempos de Olmsted. Expandida también porque contribuyó a la divulgación de los efectos negativos del desarrollo industrial sobre el ambiente en contextos locales –empobrecimiento de la biodiversidad y de las sociedades indígenas con economías directamente vinculadas al medio–, y globalmente –síntesis bioquímica de la atmósfera, agotamiento de los recursos energéticos, sobrecalentamiento de la tierra–, ayudando a entender aquella naturaleza que en tiempos de Olmsted emanaba leyes éticas de la democracia, beneficiosa socialmente por su implícito valor educativo, como uno de los grandes retos políticos creados precisamente por el desarrollo de las democracias occidentales.

Su obra recorre así ejemplarmente los temas del siglo XX, enlazando al turbulento universo expresionista y nihilista con la actual sensibilización política y cultural hacia el medioambiente, mostrando lo que en otros momentos hemos denominado vigencia y elasticidad del programa pintoresco. Pero también debe decirse que se trata de una obra paradójica: por una parte, indiscutiblemente conclusiva, de síntesis, que da salida a problemas que lo eran esencialmente desde la óptica moderna y que en ella deben entenderse enmarcados, como síntesis conclusiva y reflejo de un mundo "moderno". Pero, por otra, con una dimensión visionaria, aquella que vendría en parte de la lúcida asimilación de los procesos ecológicos a los procesos de mestizaje cultural como germen de lo público contemporáneo. Sus "ecologías postindustriales", en afortunada expresión de Frampton, iluminan las condiciones de integración sincrética en las que paisajismo y espacio público deben resolverse hoy, así como su sentido estético, poniendo en valor el rico despliegue ornamental de sus obras, como una verdadera necesidad para obtener la identificación entre ciudadanos y ciudad, entre habitantes y espacio público. El legado de Burle Marx es también éste; un legado a favor de la belleza, en contra de tantos determinismos sociales, funcionales o científicos; un legado que pone en relación unívoca arte, naturaleza y arquitectura.

cally distinct: grasslands, with xerophilous vegetation that is very different from the rest of the exuberant Brazilian ecosystems. Sadly, Burle Marx, whose knowledge of the ornamental possibilities of this vegetation had been perfected through his experiments in San Antônio da Bica, would not be called to collaborate after the first stages, thus missing a unique opportunity. He would participate with Niemeyer, in 1961, in the urban planning of its monumental axis, conceived by Costa, and among minor works and accomplished projects, in the Ministry of Defence (1970) and Itamaraty Palace (Ministry of Foreign Affairs (1965), where he would leave sketches of what could have been a true landscaping action of urban scale.

In Brasília the hardness of the climate imposes a "compensation" landscaping, based on the massive use of water and plantations capable of giving abundant freshness and shade. But the use of water for watering is problematic and xerophilous flora is of short height, so Burle Marx tried water gardens, "liquid sculptures" in his language, as a way of optimizing water use in such a context -inverting with vegetation isles the traditional configuration of a garden-. He also proposed mineral gardens with xero-gardening parterres as well as interior gardens -"captive" in his terminology-, which can reproduce the humid jungle vegetation sheltered by architecture. These three strategies of proven efficacy would give account of not only artistic and botanical resources, but also ecological ones that marked the author's maturity, he would have extended the repertoire of landscaping architecture to the whole spectrum of public space through his taxonomy of vegetal, mineral, liquid and captive gardens, with which he euphemistically hides all the typologies of exterior and interior public space, understood under his picturesque prism.

Burle Marx already was a true architect of public space, endowed with all the resources that landscaping, botany, architecture and arts offered. He would also extend the reach of his botanic dominion to ecology, already an enthusiast in the seventies by the acclimatizing and adaptation processes, completely conscientious of the imminent dangers that threatened the richness of Brazilian live patrimony. His prominent field of action during the final years would go from divulgation to ecological fight, closing his trajectory as a movement from landscape to botany and from this to ecology, in stages whose chaining together does not suppose opposition but is complementary. In this sense his growing interest for what he called ironically but accurately "artificial ecologies" must be understood, experimental associations he became fond of in his last stage, in which native flora is combined with floras from other countries with tropical and subtropical climates towards which his travels started to open up from 1947, studied in all their elements -ground, climate, mutual compatibility, etc.-, to create entirely artificial micro landscapes with the appearance of a faithful reproduction of natural environment. A type of work undoubtedly "picturesque" that itself explains the opening and aesthetic orientation of his ecological militancy.

Burle Marx's work meant a ratification and extension of the opportunity for the use of techniques and themes that Olmsted designed and created, in relation to the figure of landscape architect. Ratification in a completely diverse context, marked by geographic differences that forced a passionate evolution of conceptions and picturesque places, and by new artistic ideas that in turn made it necessary for the form in which nature and artifice interact to evolve to include public space. Extended because he found and gave shape to public spaces of big tropical and subtropical metropolises at the precise moment when these started to create an overpopulated belt that presently characterizes the world, non-existent at the beginning of modernity. Extended because Burle Marx achieved, in some of his best collaborations with Reidy, Levi and Niemeyer, the integration of architecture and landscape in a continuous process that did not accept the dualism implicit in Olmsted's concepts between natural and artificial, but which covered the whole spectrum of public. Also extended because achieving the synthesis his work meant, implies a great creative effort, in a context that scientifically and culturally split nature and artifice and understood the latter as an unstable and chaotic system, in contrast with the harmonic and unified model idealized in Olmsted's times. Also extended because it contributed to the awareness of the negative effects of industrial development on the environment in local contexts -impoverishing biodiversity and indigenous societies with measures directly connected to the environment-, and on a global scale -biochemical synthesis of the atmosphere, depletion of energy resources, Global warming-, helping to understand the nature that in Olmsted's times emanated ethical laws of democracy, socially beneficial for its implicit educational value, as one of the political challenges precisely created by the development of western democracies.

His work thus covered the 20th century themes in an exemplary way, linking the turbulent expressionist and nihilist universe with the present political and cultural awareness towards the environment, showing what in other occasions we have called validity and elasticity of the picturesque program. But it must also be said that it is a paradoxical work: on one hand, indisputably conclusive, of synthesis, which resolved problems that were essentially so from the modern point of view and in whose frame they must be understood, as a conclusive synthesis and reflection of a "modern" world. But, on the other, as a visionary dimension, that which comes partly from the lucid assimilation of ecological processes into cultural mixing processes as a germ of the contemporary public realm. His "post-industrial ecologies", in Frampton's fortunate expression, illuminate the conditions of condensed integration in which landscaping and public space must actually be solved, as well as its aesthetic sense, giving value to the rich ornamental display of his works, as a true necessity for obtaining the identification between citizens and city, between inhabitants and public space. The legacy of Burle Marx is also this; a legacy in favour of beauty, against so many social, functional or scientific determinisms; a legacy that makes art, nature and architecture speak with one voice.

NOTES:

N1 See quote on page 35 by MONTERO, Marta Iris: *Burle Marx. The lyric landscape*, GG, Barcelona, 2001

N2 MINDLIN, Henrique E., *Modern Architecture in Brazil*, Rio de Janeiro-Amsterdam, 1956

desobediencia obediente el lugar donde estás y no estás

FERNANDO QUESADA



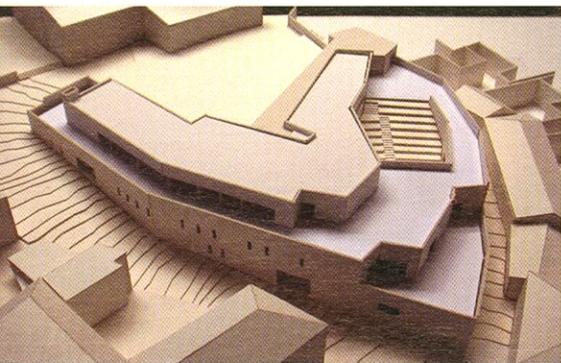
Desobediencia obediente es un estado paradójico de practicar la arquitectura. El objeto de desobediencia es múltiple: desobediencia del modelo pasajero de la moda, pero al mismo tiempo del rigor del canon histórico moderno, postmoderno, vernáculo o industrial, desobediencia de la teoría y de la historia, desobediencia del contexto, de las imposiciones de la técnica y de la imagen, en definitiva, desobediencia disciplinar.

El estado de desobediencia, en su acepción más general, proviene de la disconformidad, de la incomodidad, del nihilismo de saberse en una ubicación móvil, desplazada, que oscila tangencialmente por todos los puntos a los que se desobedece insistentemente.

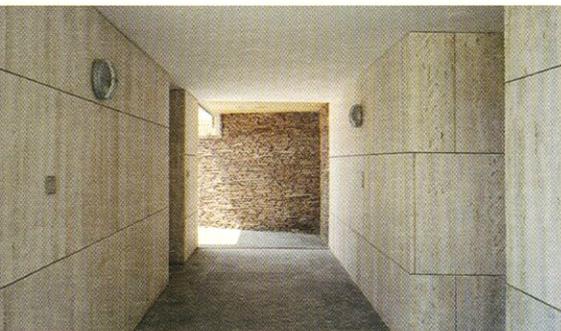
La paradoja proviene del hecho de que la arquitectura, para hacerse realidad construida, necesita de unas altas dosis de obediencia a todos los factores apuntados antes, a veces sólo a algunos, a veces a otros, de modo aislado en ocasiones, o entrecruzado, pero obediencia al fin y al cabo.

Esta condición no es sólo una práctica, sino algo más vital y complejo, que se extiende a todas las manifestaciones hacia el exterior, piel y vestido, y que, en algunos casos, como el de Ángel Fernández Alba, se convierte en una condición doblemente paradójica porque, dada su raíz de inestabilidad nihilista, se hace una condición estable, un *modus operandi*, una forma de experiencia.

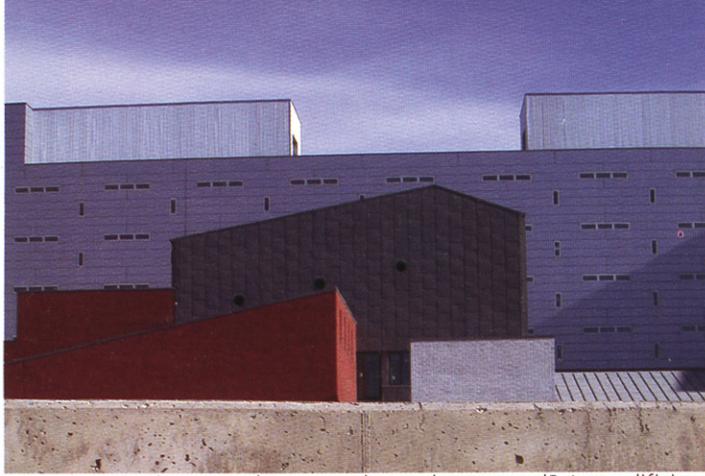
La totalidad de la atención crítica prestada a la obra de AFA se ha preocupado por establecer puntos de amarre en su trayectoria. En unas ocasiones amarre vital, biográfico o generacional (Fullaondo, Frampton y Capitel), en otras amarre disciplinar, formal o compositivo (Moleón, Muñoz y Pallasmaa). Todas ellas son aproximaciones que arrojan la luz necesaria sobre una materia difusa y tan poco dada al análisis como es la obra de AFA. Las lecturas de amarre vital tienden puentes amplios, ligeramente subjetivos, aunque muy consistentes, entre el arquitecto y su entorno cultural más inmediato. Tratan de ubicar al arquitecto, predispuesto a no dejarse encuadrar. Las lecturas de amarre disciplinar aíslan tanto al autor como a su obra, atendiendo a características específicas, para desplegar desde ahí recorridos más largos y rigurosos, pero a la vez más estrechos y dirigidos, objetivos, respetando la tendencia del arquitecto a escaparse de la clasificación aunque sentando definitivamente referencias concretas que se convierten, repentinamente, en ineludibles por su clarividencia.



De nuevo, comparando ambos tipos de lectura de amarre, nos encontramos ante una situación paradójica y muy venturiana, donde una cosa no excluye a su opuesta, que es una analogía muy eficaz para intentar describir las obras que se presentan aquí, para comprender algunas de las raíces del trabajo de AFA, en particular aquéllas de orden más estrictamente disciplinar: la experiencia americana y la nórdica, la cultura venturiana del postmodernismo más radical, del signo puro, y la cultura norteamericana del saber hacer constructivo, la negación del espacio y la exaltación no sólo del espacio sino de los medios materiales que lo hacen posible como experiencia, la recurrencia a modelos históricos consagrados y a un vernaculismo de corte industrial y anónimo. Son todos ellos términos paradójicos apuntados por esos analistas, a los que podrían añadirse otros desde aquí, como por ejemplo la estridencia formal contenida, la presencia simultánea de apriorismos formales y de invenciones, la recurrencia del plegamiento al lugar y la creación del lugar artificial, la magnificación del diseño y la anulación del ambiente total de autor, o la exaltación del material constructivo y la perversión del *collage* material.



Existe siempre un par de vectores contradictorios en estas obras, un esfuerzo por destruir que pugna con un esfuerzo constructor, un doble esfuerzo. Al mismo tiempo se inocula un veneno y su antídoto, desde el comienzo de un proyecto, siendo su desarrollo posterior un espectáculo observado desde fuera, con cierta objetividad distante y no carente de obstinación.



¿Qué apariencia debe tener una máquina cuando su escala es descomunal? Los edificios-máquina de la modernidad eran, en realidad, manifiestos de la apariencia de su eficacia, es decir, representaciones de máquinas simples. En esta categoría se deben incluir las megaestructuras que reivindicó Reyner Banham o las joyas industriales de Stirling. El Hospital de Ciudad Real, por su tamaño y uso, es megaestructural, pero no es ni puede ser ya una máquina simple. Muchas de las estrategias del estudio de AFA dejan de ser válidas como motivos dominantes, como la cubierta unificadora, el descubrimiento de la forma en el solar o el empleo de las fachadas y la volumetría como narración espacial y secuencial (por mencionar sólo unas pocas) para entrar de lleno en la cartografía geográfica difusa como instrumento de proyecto. El grado de estratificación de las diferentes estrategias de proyecto utilizadas aquí es tan alto como variado y pintoresquista resulta el paisaje formal y material resultante. El efecto máquina, la coherencia orgánica entre apariencia y uso, o entre representación y esencia, sólo se advierte en el fragmento, y de modo muy riguroso, mientras que la sombra arrojada por la mole construida, es decir la manifestación material de su forma o contorno, se convierte en una fuente de energía centrífuga que, idealmente, debe tender a ordenar el territorio circundante, tanto en su geometría como en su materialidad o en su posible figuración poética. Montaña o *stadtkrone* inorgánica. Máquina discontinua de funcionamiento discreto en sentido matemático.

Hospital de Ciudad Real

El paraguas de Bruselas era regular, respetaba la integridad geométrica y formal de la semilla germinal, consiguiendo una forma aditiva siempre estable, o superestable, al tiempo que irregular, asimétrica y abierta. El paraguas del Palacio de Congresos es muy impuro en su apariencia casi clásica: se desdobra simétricamente en dos en horizontal y se duplica en vertical, en ambos casos obedeciendo a una necesidad, de escala la primera, de estabilidad mecánica la segunda. Su perfil menos evidente, sin embargo, es inestable, asimétrico y frágil, negando una evidencia que acaba de ser presentada, procurando perversamente el desasosiego como estrategia, ya que ninguno de sus perfiles anula al otro, un "pero" construido.

Marquesina del Palacio de Congresos

En la trayectoria de AFA es rara la presencia dominante de la cubierta plana, casi tanto como la forma cúbica apriorística. ¿Por qué aparece en este proyecto? De ser las cubiertas inclinadas la forma no se evidenciaría como materialización del predio con la fuerza con que lo hace, gracias al aristado del perfil de cornisa, y además presentaría una altura excesiva, impidiendo a la iglesia destacar como escenario. Se está obedeciendo a una razón pragmática puesta al servicio de un objetivo: el proyecto, como germinación orgánica estratificada por niveles, es una exfoliación de tipo geológico, algo absolutamente excepcional en la carrera de su autor, que maneja más a menudo procesos aditivos. Este proyecto no es, finalmente, tan raro en la secuencia como pudiera parecer. Su paradoja está algo oculta, y trasciende el objeto: se desobedece a sí misma.

Escuela de Música en Sta. Cruz de la Zarza

La planta se rompe en dos, pero la cubierta la reconstruye en un único organismo. El cobre de la cubierta, como el abrigo de la indumentaria multicapa del *gentleman*, cubre como un manto la totalidad desplegándose desde arriba, pero la piedra de travertino se extiende desde abajo con un brío muy competitivo. El muro de lajas de piedra elimina cualquier posible estado de equilibrio, introduciendo una disonancia, un recurso muy del gusto del autor, como la corbata o el chaleco estridentes del *gentleman* desobediente. La arquitecta responsable del desarrollo de este proyecto y de su ejecución, Soledad del Pino, comparte con AFA desde hace 15 años, y no por casualidad, una serie de intereses como son la fotografía, la moda y el diseño gráfico y utilitario. La mirada recibida y la mirada proyectada, ser sujeto y objeto de la observación.

Casa Tucson

09

ciudad real
castilla-la mancha

FERNÁNDEZ ALBA + DEL PINO

hospital de ciudad real

[2004]

ARQUITECTOS:

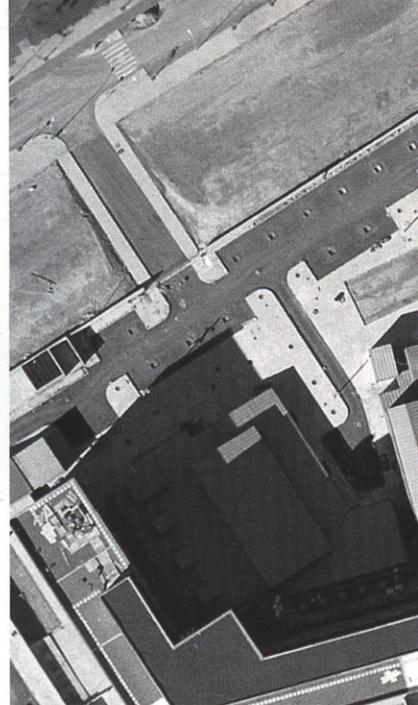
Ángel Fernández Alba
Soledad del Pino

COLABORADORES:

Ben Busche, Alberto Di Nunzio, Taba Rasti,
Jorge Martí, Ricardo Rivera, Alonso Montero,
Severino Alfonso, Kiani Wamsteker
Arquitecto Técnico: José Luis Benavides
Estructuras: Alfonso Gómez Gaité, NB35
Instalaciones: Pablo Fernández Alba, Manuel Fernández
Promotor: SESCOAM
Constructora: UTE FCC Y OHL

FOTOGRAFÍAS:

Alonso Montero



PLANTA BAJA





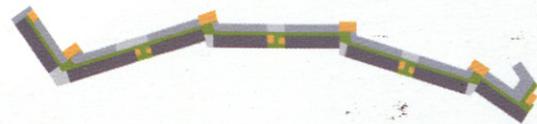
NIVEL 0



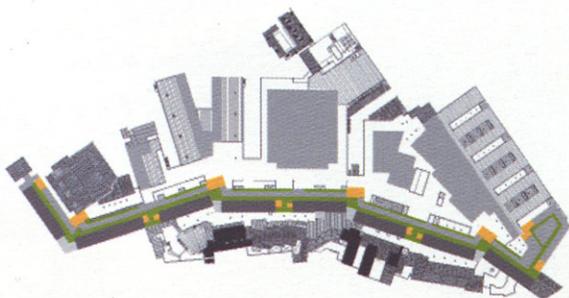
NIVEL 3



NIVEL 1



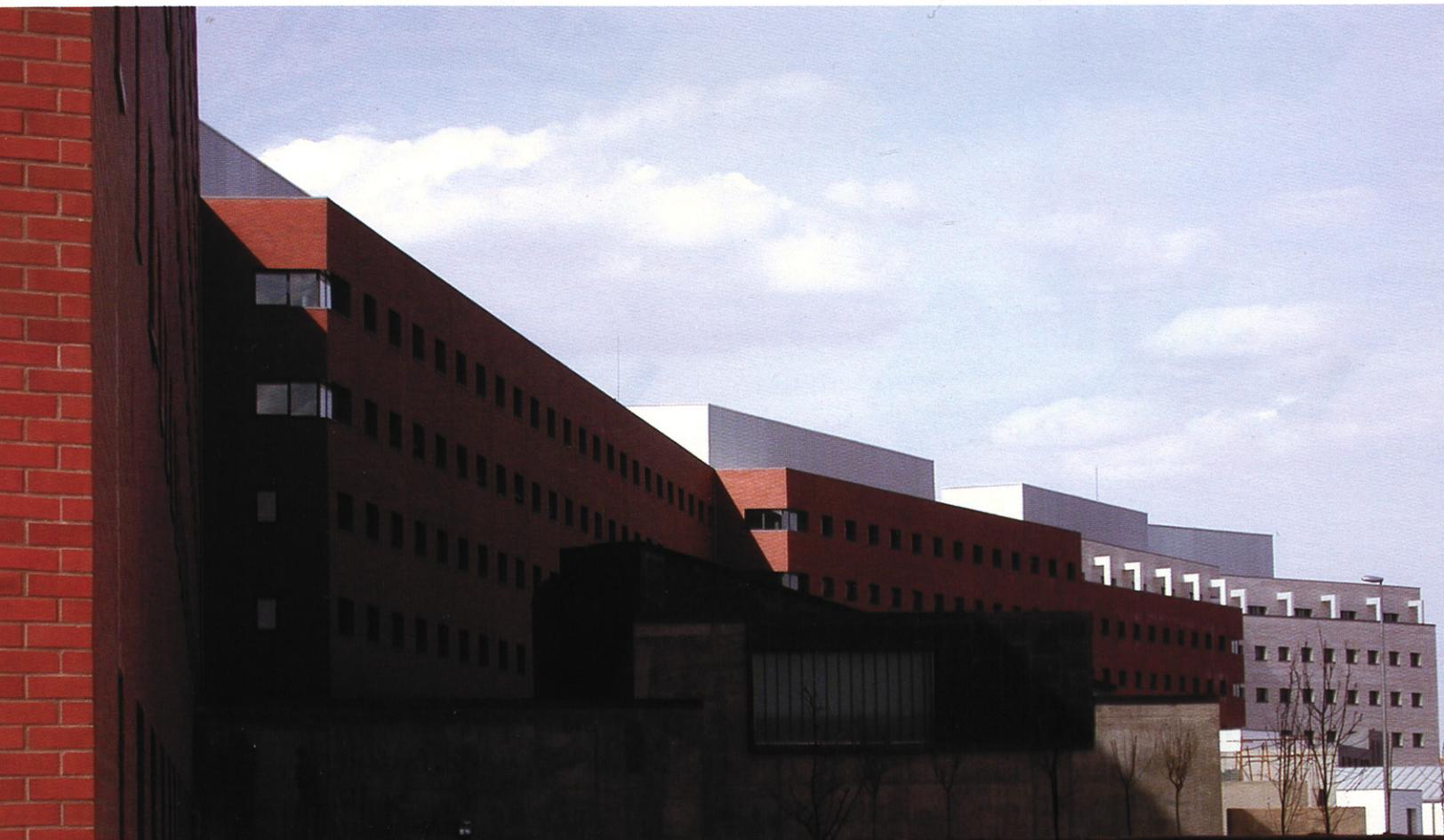
NIVEL 4



NIVEL 2



NIVEL 5





EN LA PÁGINA ANTERIOR Y ÉSTA, DIFERENTES VISTAS DEL HOSPITAL DE CIUDAD REAL

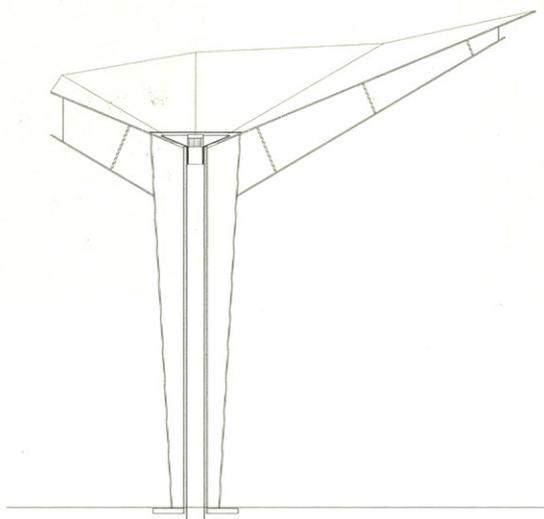


ARQUITECTOS:
Ángel Fernández Alba
Soledad del Pino

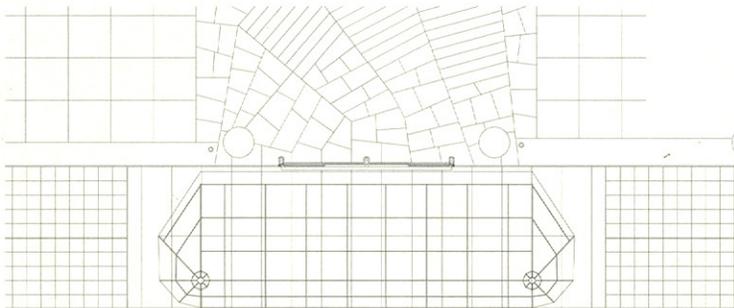
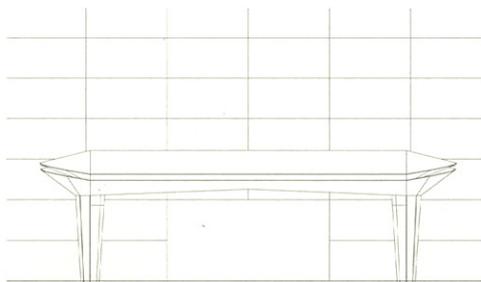
COLABORADORES:
Rodrigo Aragón
Arquitecto Técnico: José Luis Benavides
Estructuras: Alfonso Gómez Gaité

Promotor: Campo de las Naciones
Constructora: J. Quijano Construcciones S.A.

FOTOGRAFÍAS:
Åke Lindman



SECCIÓN TRANSVERSAL
ALZADO FRONTAL
PLANTA



FERNÁNDEZ ALBA + DEL PINO

09

casa tucson

[2004]

ARQUITECTOS:
Ángel Fernández Alba
Soledad del Pino

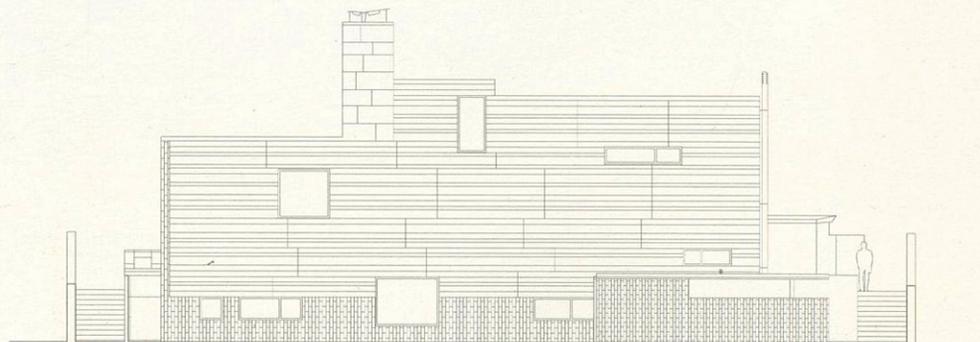
COLABORADORES:
Kiani Wamsteker, Ben Busche
Arquitecto técnico: José Luis Benavides
Estructuras: Alfonso Gómez Gaité

FOTOGRAFÍAS:
Åke Lindman

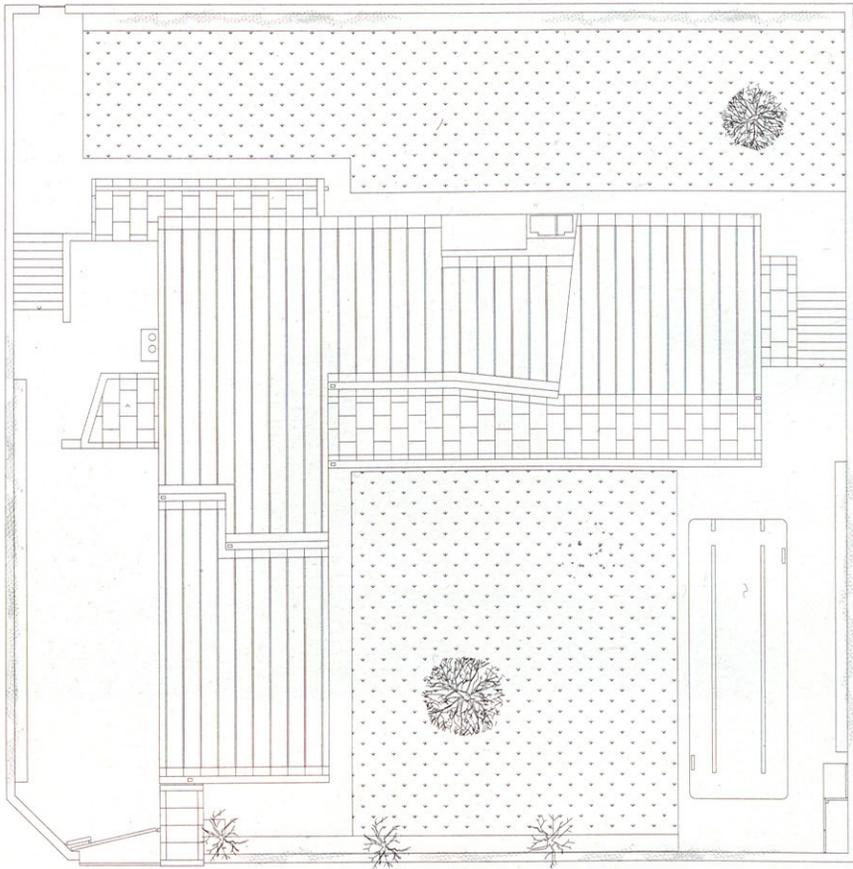


La construcción de la Casa Tucson concluyó en el otoño de 2004 en Zaragoza, la capital de la provincia de Aragón, a una longitud de 0'89° oeste, latitud 41'65° norte y una altitud de 660 pies (unos 200 metros) sobre el nivel del mar. Fue concebida y diseñada en Tucson, Arizona, EEUU, a una longitud de 110'89° oeste, latitud 32'3° norte y una altitud de 2.500 pies (unos 770 metros), en la primavera de 1999. El arquitecto, Ángel Fernández Alba ejercía como profesor invitado de arquitectura en la Universidad de Arizona.

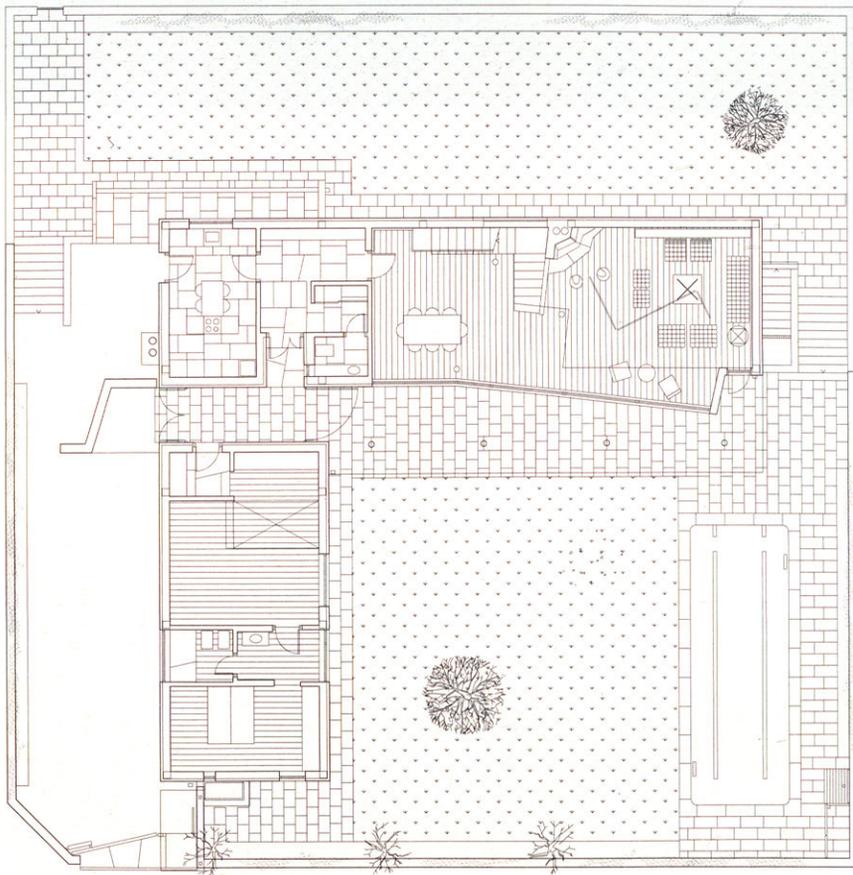
Álvaro Malo (sigue en la página 84)



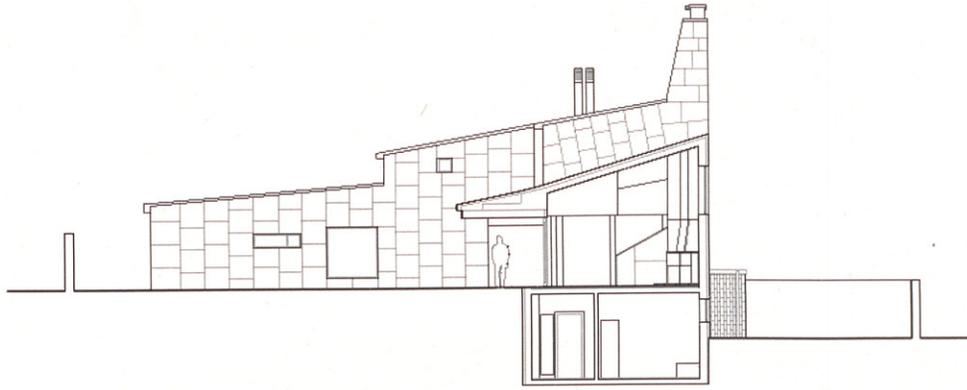
ALZADO A CALLE



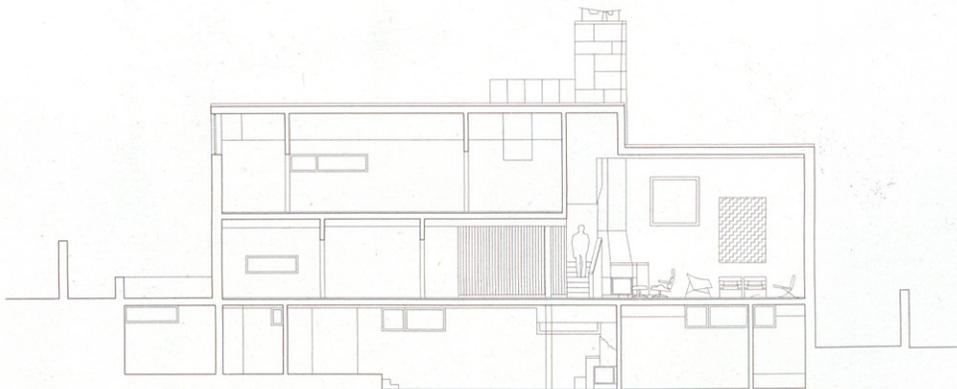
PLANTA ALTA



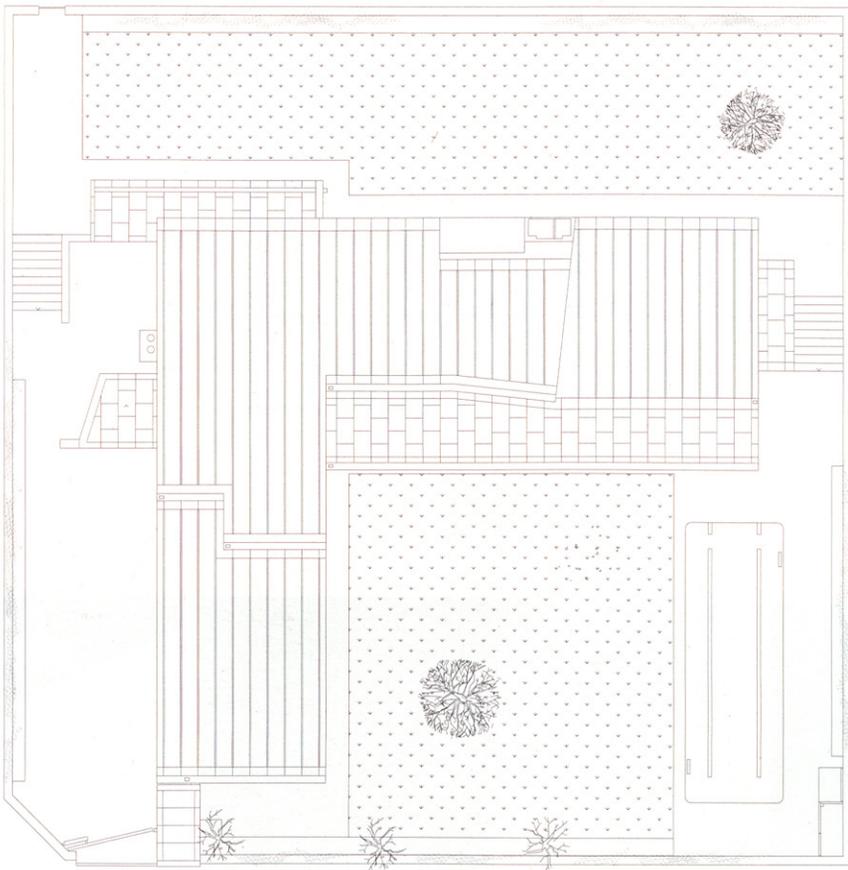
PLANTA BAJA



SECCIÓN TRANSVERSAL



SECCIÓN LONGITUDINAL



PLANTA DE CUBIERTAS





Casa Tucson en Zaragoza, España

ALVARO MALO

(Viene de la página 79)

Álvaro Malo, nacido en Ecuador, en la ciudad de Cuenca, ha realizado el Master de Arquitectura Louis I. Kahns' Master's Studio en la Universidad de Pensilvania en 1970. Ha enseñado arquitectura en América del Norte y del Sur, recientemente en la Universidad de Columbia y la Universidad de Pensilvania, y ahora es Director de la Escuela de Arquitectura en la Universidad de Arizona, en Tucson.

The construction of Casa Tucson was finished in Zaragoza, capital of the province of Aragón, Spain, at longitude 0.89° W, latitude 41.65° N and altitude 660 feet above sea level, in the fall of 2004. It was conceived and designed in Tucson, Arizona, USA, at longitude 110.89° W, latitude 32.3° N, and altitude 2,500 feet, in the spring of 1999 -the architect Ángel Fernández Alba was at the time a visiting professor of Architecture at the University of Arizona.

Zaragoza, one of the great monumental towns in Spain, was founded some 2000 years ago on the banks of the river Ebro. Old-Iberians, Romans, Goths and Arabians have left traces of their architectural heritage in this city, which also includes important buildings of the Spanish baroque period. Tucson, originally 'Cuk-Son' in the language of the native Tohono O'odham, is one of the oldest settlements in North America according to recent archeological findings verified by the Smithsonian; it was founded by the Hohokam's ancestors approximately 8000 years ago on the flood plains of the Santa Cruz River. It also has one of the most important historical examples of Spanish missionary architecture in the North American Southwest: the Mission of San Xavier del Bac, the "white dove of the desert."

What is the significance, if any, of the fact that a work of architecture may be imagined, or conceived, in one place and built in another separated by 110° of latitude, 9,135 kilometers and 9 time zones? One may argue that imagination is highly portable and that it does not matter where you are; that you are operating in an equally divisible utilitarian abstract space-which is probably true of 'global' architectural practices that design in North America or Europe, outsource construction drawings to India, and build them in China. Or, one may profess that the place where you are affects the intuitive imagination in ways that may be profoundly relevant to the project-this may be the case with Ángel Fernández Alba.

According to the philosopher Spinoza's Ethic, the vector of inflexion linking geography to geometry, or architecture, internalizes the surface of the land; or, rather extends the surface of the body onto the landscape. Here, the body becomes a boundary, a selective surface of exchange of perceptions, actions and reactions linking together the individual and the world. Adopting the terms of geography, Spinoza would define a body, neither by its form nor by its organs and functions, but rather by longitude and latitude. In this schema, longitude is the set of mechanical relations of extension and orientation in space, and latitude is the set of motive, or emotive, forces and intensive states in time. Vittorio Gregotti advises architects to begin their work on a geographical scale, to ensure that the built frame institutes a network of connections that structure or modify the "shape of the territory." Geography is not just a land that awaits mapping and subdivision-a resource to be developed. It is also, even more so, a field of forces whose vectors await experiencing-a source of sensibility. In his essay "An American Land Ethic," the Native American poet Scott Momaday proposes that,

Once in his life a man ought to concentrate his mind upon the remembered earth, I believe. He ought to give himself to a particular landscape in his experience, to look at it from as many angles as he can, to wonder about it, to dwell upon it... I am interested in the way that a man looks at a given landscape and takes possession of it in his blood and brain.

Soledad del Pino, very talented architect, has been a partner for the last 15 years in Ángel Fernández Alba office and she is the architect in charge of this project as well as the responsible for supervision of construction on site, she is as well a talented photographer, however she had commissioned some extraordinary photographs of the Tucson House taken by the Swedish photographer Ake Lindman shortly after its completion and before the owner and his family had moved in. Looking at those photographs was deeply moving and reminiscent of Wallace Stevens' poem "The House Was Quiet and the World Was Calm." Yet, I have grown suspicious of the fidelity of photographs as proof of the aesthetic and, much less, of the tangible constructive reality of architecture. So, I insisted that in order to write something we must go to visit the house.

We took the 7:00 am High speed AVE train one late November morning, going north from Madrid to Zaragoza, crossing what, from the com-

Zaragoza, una de las grandes ciudades monumentales de España, fue fundada hace unos 2.000 años en los márgenes del río Ebro. Antiguos iberos, romanos, godos y árabes han dejado huella de su herencia arquitectónica en esta ciudad, que también posee edificios importantes del periodo barroco español. Tucson, originalmente Cuk-Son en el lenguaje de los nativos Tohono O'odham, sería uno de los asentamientos más antiguos de Norte América según unos recientes hallazgos arqueológicos verificados por el Smithsonian. Fue fundada por los antepasados de los Hohokam aproximadamente hace unos 8.000 años en las tierras bañadas por el río Santa Cruz. También tiene uno de los ejemplos históricos más importantes de arquitectura misionera española en el suroeste de América del Norte: la Misión de San Xavier del Bac, la "blanca paloma del desierto".

¿Cuál es el significado, si lo tuviera, del hecho de que un trabajo arquitectónico puede imaginarse, o concebirse, en un lugar y construirse en otro separados por 110° de latitud, 9.135 kilómetros y 9 husos horarios? Se podría argumentar que la imaginación es extraordinariamente móvil y que no importa donde estés, que estás operando en un espacio abstracto utilitario igualmente divisible, lo cual es probablemente cierto en los estudios de arquitectura "globales" que proyectan en Norte América y Europa, subcontratan los planos de construcción en India y construyen en China. O se podría reconocer que el lugar donde estás afecta a la imaginación intuitiva en maneras que podrían ser profundamente relevantes para el proyecto, y este puede ser el caso de Ángel Fernández Alba.

Según la *Ética* del filósofo Spinoza, el vector de inflexión que une la geografía a la geometría, o arquitectura, interioriza la superficie de la tierra; o mejor, extiende la superficie del cuerpo sobre el paisaje. Aquí, el cuerpo se convierte en límite, una selectiva superficie de intercambio de percepciones, acciones y reacciones que ligan al individuo con el mundo. De acuerdo con los términos geográficos, Spinoza no definiría un cuerpo por la forma o por sus órganos y funciones, sino por la *longitud* y la *latitud*. En este esquema, la longitud es el conjunto de relaciones mecánicas de extensión y orientación en el espacio, y la latitud es el conjunto de fuerzas motivas, o emotivas, y estados intensivos en el tiempo.

Vittorio Gregotti aconseja a los arquitectos empezar el trabajo a una escala geográfica para asegurar que el marco construido instituye una red de conexiones que estructuran o modifican la "forma del territorio". La geografía no es sólo una tierra que aguarda planificación y subdivisión, un *recurso* para ser explotado. También es, si cabe, un campo de fuerzas cuyos vectores esperan ser experimentados, una *fuentes* de sensibilidad. En el ensayo "Ética de la Tierra Americana", el poeta nativo Scott Momaday propone:

Yo creo que una vez en su vida el hombre debería concentrar la mente en la tierra evocada. Debería entregarse a sí mismo a un paisaje en concreto de su experiencia, mirarlo desde todos los ángulos que sea capaz y maravillarse de ello, detenerse en él... Me interesa la forma en que un hombre mira un paisaje dado y lo posee con la sangre y la mente.

Soledad del Pino, una arquitecta con mucho talento, ha sido socia durante quince años en el estudio de Ángel Fernández Alba y es la encargada de este proyecto además de responsable de la supervisión de la construcción en el emplazamiento. También es una gran fotógrafa aunque había encargado unas fotografías extraordinarias de la Casa Tucson al fotógrafo sueco Ake Lindman poco después de ser acabada y antes de que el dueño y su familia se hubieran mudado. Ver esas fotografías fue profundamente conmovedor y me recordaron un poema de Wallace Stevens "La Casa Estaba Tranquila y el Mundo en Calma". Pero me he vuelto algo suspicaz sobre la fidelidad de las fotografías como prueba estética y, mucho menos, de la realidad constructiva tangible de la arquitectura. Así, insistí en que para escribir algo deberíamos ir a visitar la casa.

Un día a finales de noviembre cogimos el AVE a las siete de la mañana en Madrid en dirección norte hacia Zaragoza, cruzamos lo que desde la comodidad del vagón parecían los idealizados campos deshabitados de Castilla-La Mancha y las imponentes tierras de Aragón, ambas recordatorios del cuento de caballería de Cervantes *Don Quijote* o del gran poema épico medieval de Díaz de Vivar, *El Cid Campeador*. Después se me ocurrió que estos eran los mismos españoles idealistas o malgeniados que vinieron a América. En palabras de Charles Bowden, un mordaz escritor del suroeste norteamericano, Alvar Nuñez Cabeza de Vaca "será el primer europeo en haber sido o ser americano. O bien haya sido quizás el último. Y habría investiga-

do el territorio que muchísimo después vendríamos a llamar el Desierto de Sonora”.

Al acercarnos a la casa tuvimos que pasar a través de la surrealista fantasía de las puertas de seguridad electrónicas de una urbanización de las afueras de Zaragoza. La urbanización en sí tiene la desabrida cualidad del endémico crecimiento urbano mercantilista, ni urbano ni rural, que se está haciendo típico en todos los sitios, y en ningún sitio. Allí la casa se yergue aparte, sola en su actitud quijotesca idealista, el único faro distante de esperanza visible desde aquí era una torre de aguas, prima lejana de un molino de viento.

Ni la casa era tranquila, ni el mundo estaba en calma. Así como la urbanización exterior era inquietante, el interior era ruidoso con los muebles eclécticos de los habitantes, quienes se habían mudado con todo lo que habían poseído a lo largo de sus biografías e historias de gustos, como es su legítimo derecho. Esto confirma que el idealismo del arquitecto es muy vulnerable tanto a las fuerzas del exterior como del interior. Tuve que dejar de lado estas reflexiones y comportarme como un experto forense, buscando las pruebas materiales de lo que había sido antes, cuando la casa estaba vacía, como se mostraba en las primeras fotografías.

En la parte norte que mira a la calle, la elevación de la casa tiene una posición defensiva de corte vertical que adquiere ventaja topográfica del perfil del suelo. Excavando más allá del nivel subterráneo los muros de apuntalamiento y cimentación, hechos de hormigón moldeado in situ, se elevan desde la profundidad del suelo mostrando la textura de las finas rayas del encofrado de madera. El plano del tejado, hecho de cobre chileno, drapea verticalmente como un escudo horizontal; la continuidad de su armadura metálica, que cubre la mayor parte de la fachada hasta la altura de la cintura, está esporádicamente aliviada a intervalos por estratégicos ventanajes. En el lado sur, que mira hacia un patio interior, los planos de cobre del tejado se inclinan suavemente y se sostienen de una forma abierta atrayente que revela el interior a través de una intersección en forma de L de claro travertino romano y paneles de cristal de techo a suelo. El interior se desarrolla en la caída tectónica entre el techo y el suelo, brindando una posición de refugio y puesto de observación. Los pavimentos están cubiertos con la madera africana 'Mervau' (*Argelia Bijuda*) y granito español de las canteras de Quintana, en la comunidad extremeña. Las habitaciones son diáfanos y translúcidas, la mayoría vestidas en blanco semimate, y través de los sutiles matices de luz reflejada quizá evocadoras del cielo de Sonora.

La casa tiene forma de L y está dividida en tres niveles. Al sótano sólo se accede desde el exterior, con aberturas mínimas al norte que dejan ver a nivel de la mirada un suelo cubierto de grava verde. Contiene una bodega, una pequeña colección de pinturas y esculturas, y equipo mecánico. La planta baja, que se abre a través de un gran pórtico y da acceso a un patio paisajista con una piscina en la zona sur, acoge el comedor, el salón y la cocina en la parte larga de la L, y la habitación principal en la parte corta. La planta elevada o primer piso contiene dos habitaciones y una sala de juegos que mira al sur a través de ventanas de linterna. Las escaleras abiertas y la chimenea articulan el interior y cierran el desnivel entre el suelo y el techo.

En la película *Solaris*, Andrei Tarkovsky presenta una meditación poética rigurosamente única sobre los viajes espaciales y sus ramificaciones físicas y existenciales. El científico Kris Kelvin viaja al misterioso planeta Solaris para investigar el fracaso de una misión anterior. Cuando su mujer, que lleva mucho tiempo muerta, aparece en la estación espacial se da cuenta que el planeta posee el poder de percibir los deseos humanos y hacerlos realidad. El interés de la Casa Tucson podría residir en los materiales y métodos de construcción, o también en la actitud en relación con la gravedad y la luz, pero además en la transposición de longitud y latitud, las diferencias similares y las diferentes similitudes entre Tucson y Zaragoza y alcanzar los elusivos atributos que podemos llamar programa, o deseos humanos. Lo que los griegos llamaban la *causa final*, o teleología.

¿Cómo transforman los arquitectos los deseos humanos en realidad física? He visto la casa erigiéndose sola en una zona residencial con verja en el frío invierno de Zaragoza, y he sentido su nostalgia (o quizás la reminiscencia proustiana del propio Ángel Fernández Alba) del *élan vital* del desierto de Sonora. Este deseo de comunicarse con cosas inanimadas podría ser, al final, una forma poética de análisis, similar en su futilidad con el mito de Sísifo, que el filósofo Guile Deleuze define como la aventura “de escalar desde la profundidad del cuerpo a la superficie de las palabras”. Quizás fútil, pero para el escritor Maurice Blanchot es un signo del impulso fundamental para “hacer la oscuridad del lenguaje responder a la claridad de las cosas”.

fort of the train's heated cabin, looked like uninhabited idealized fields of Castilla-La Mancha and the forbidding fields of Aragón, both reminiscent of either Cervantes chivalrous legend of Don Quixote or Díaz de Vivar great medieval epic poem, *El Cid Campeador*. Later, I thought these were the same idealistic or tempered heart Spaniards that came to America. In the words of Charles Bowden, an acerbic writer on the American Southwest, Alvar Nuñez Cabeza de Vaca (Head of the Cow) “will be the first European to have ever been an American or be an American. Or he may well have been the last. And he will have looked into the country that long, long afterward we will come to call the Sonoran Desert.”

As we got close to the house, we had to clear through the surreal phantom of electronic security gates in a suburban development of Zaragoza. The development itself had the tasteless quality of market driven endemic, neither urban nor rural, growth that is becoming typical of everywhere-and nowhere. The house stood there apart, alone in its idealistic quixotic attitude; the only distant beacon of hope visible from its site was a water tower-a distant cousin of a windmill.

Neither the house was quiet, nor the world was calm. As much as the exterior development was disturbing, the interior was made noisy by the eclectic furnishings of its inhabitants, which had moved in with their entire material biographies and histories of taste-as it was their legitimate right. This confirmed that the idealism of the architect is highly vulnerable to exterior as well as to interior forces. I had to put these reflections aside and behave like a forensic expert, searching for the material traces of what had been there before, when the house was empty-as depicted in the early photographs.

On the north side facing the street, the elevation of the house has a defensive position of vertical shear that takes topographical advantage of the ground profile. By further excavation below grade the shoring and foundation walls, made of cast-in-place concrete, rise from the depth of the ground showing the narrow striated texture of the wood formwork. The plane of the roof, made of Chilean copper, drapes vertically as a horizontally banded shield; the continuity of this metallic armor, which covers most of the façade, up from waist height, is relieved sporadically at strategic fenestration intervals. On the south side facing an internal courtyard, the copper roof planes slope gently and are held up in an open inviting mode that reveals the interior through an L-shaped intersection of light Roman travertine and floor-to-ceiling glass panes. The interior is developed in the tectonic slippage between the roof and the ground, offering a position of refuge and lookout; the floor planes are lined with African 'Mervau' wood (Afgelia Bijuda) and Spanish granite from the quarries of Quintana, in the province of Extremadura. The rooms are diaphanous and translucent, mostly dressed in eggshell white, and through their subtle nuance of reflected light perhaps evocative of the Sonoran sky.

The house is L-shaped and divided in three levels. The basement is accessible only from the exterior, with minimal openings to the north providing level view of a green gravel covered ground plane; it contains a wine cellar, a small painting and sculpture collection, and the mechanical equipment. The ground floor is open through an extensive portico and accessible to a landscaped courtyard with a swimming pool on the south; it houses the living and dining rooms, and kitchen in the long side of the 'L', and the master bedroom in the short side. The raised, or second floor contains two bedrooms and a playroom that open to the south through clearstory windows. The open staircase and the chimney articulate the interior and lock the spatial slippage between ground and ceiling.

In the film *Solaris*, Andrei Tarkovsky presents an uncompromisingly unique poetic meditation on space travel and its physical and existential ramifications. Scientist Kris Kelvin travels to the mysterious planet Solaris to investigate the failure of an earlier mission. When his long-dead wife appears on the space station, he realizes that the planet has the power to perceive human desires and make them a reality. The interest of the Tucson house may be in its materials and methods of construction, or also in its attitude regarding gravity and light, but even more so in its transposition of longitude and latitude, the similar differences and different similarities between Tucson and Zaragoza, and the grasping of the elusive attributes of what we may call program, or human desires - what the Greek called final cause, or teleology.

How do architects turn human desires into physical reality? I have seen the house standing alone in a gated suburban community in the cold of the winter in Zaragoza, and I sensed its nostalgia-or perhaps Ángel Fernández Alba's own Proustean reminiscence-of the *élan vital* of the Sonoran Desert. This desire to communicate with inanimate things may be at the end a form of poetic analysis, similar in its futility to the myth of Sisyphus, which the philosopher Guile Deleuze defines as the adventure “of climbing from out of the depth of the body to the surface of words.” Perhaps futile, but for the writer Maurice Blanchot it is a sign of the fundamental impulse to “make the obscurity of language respond to the clarity of things.”

09 FERNÁNDEZ ALBA + DEL PINO

santa cruz de la zarza
toledo

proyecto de auditorio y escuela de música

[2004]

ARQUITECTOS:

Ángel Fernández Alba
Soledad del Pino

COLABORADORES:

Ben Busche, Severino Alfonso, Brandon Campbell

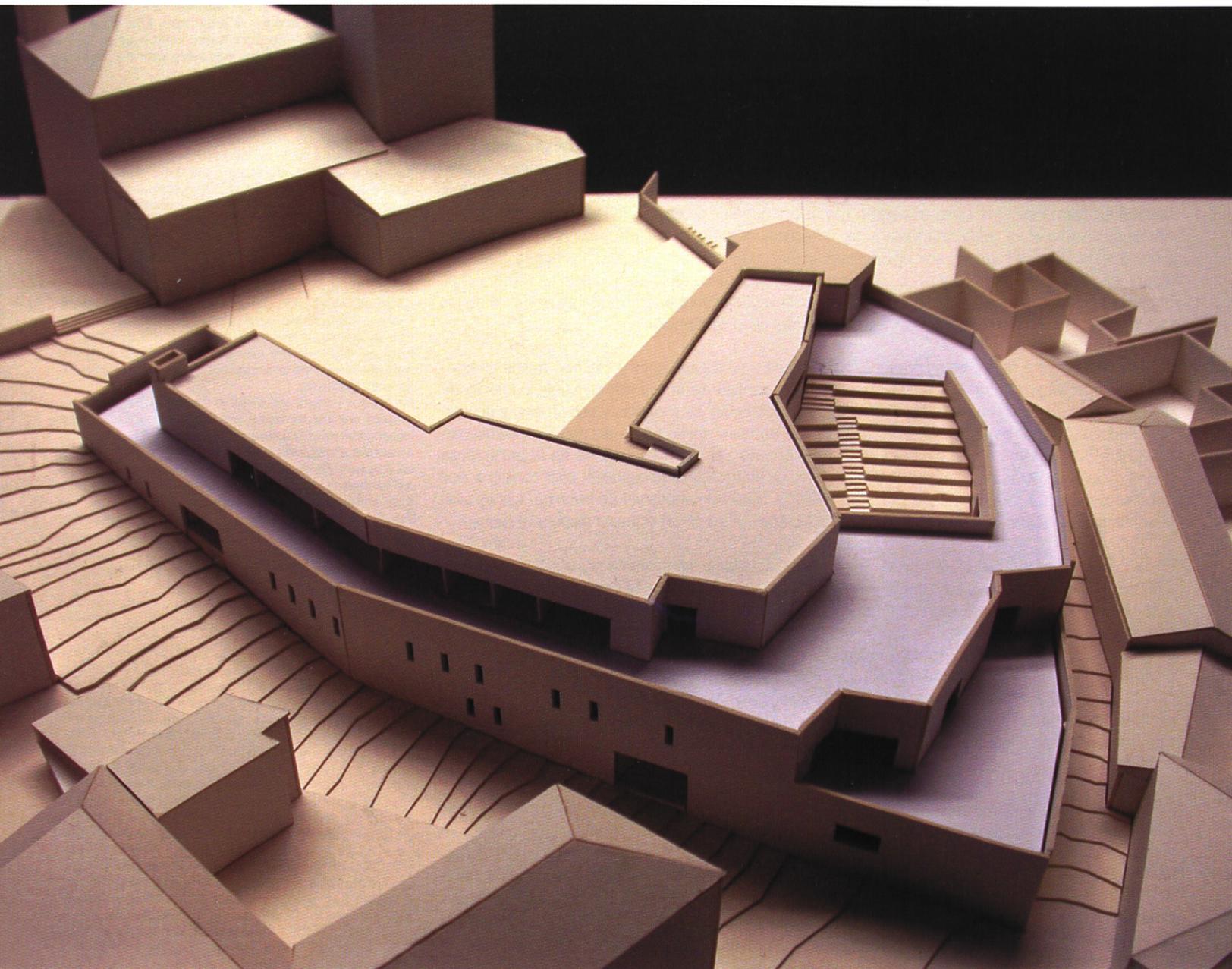
Arquitectos técnicos: José Luis Benavides, Jaime Santos

Estructuras: Alfonso Gómez Gaité

Instalaciones: Pablo Fernández Alba, Manuel Fernández

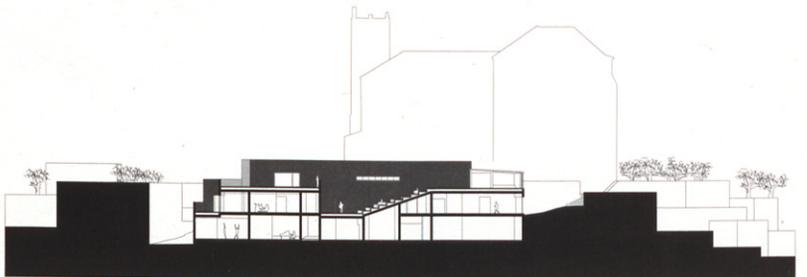
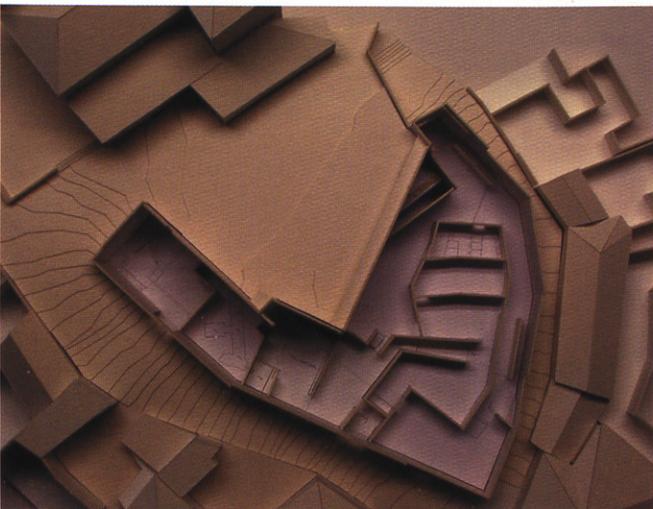
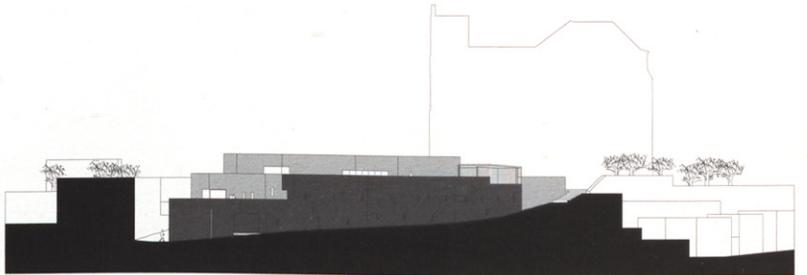
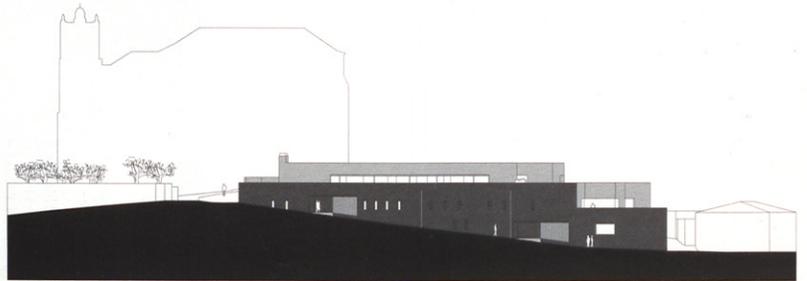
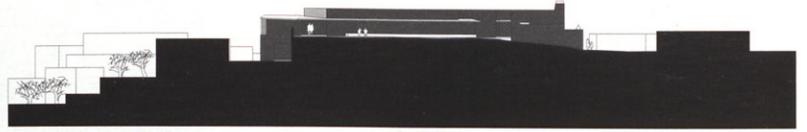
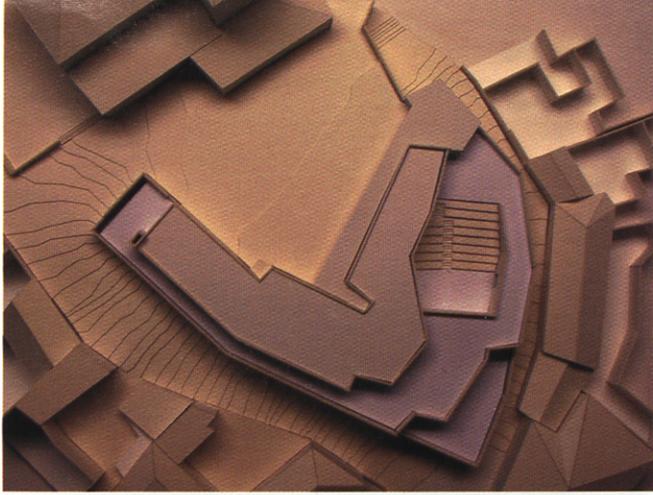
Promotor: Diputación Provincial de Ciudad Real

Constructora: UTE-Construcciones León Triviño S.A.



PLANTA DE CUBIERTAS
PLANTA SEGUNDA
PLANTA PRIMERA
PLANTA BAJA

ALZADO NOROESTE
ALZADO SUR
ALZADO ESTE
SECCIÓN TRANSVERSAL



10 PAU SOLER y MIGUEL RODRÍGUEZ ampliación del museo de Málaga

entorno de la alcazaba
Málaga

[2004]

ARQUITECTOS:

Pau Soler
Miguel Rodríguez

COLABORADORES:

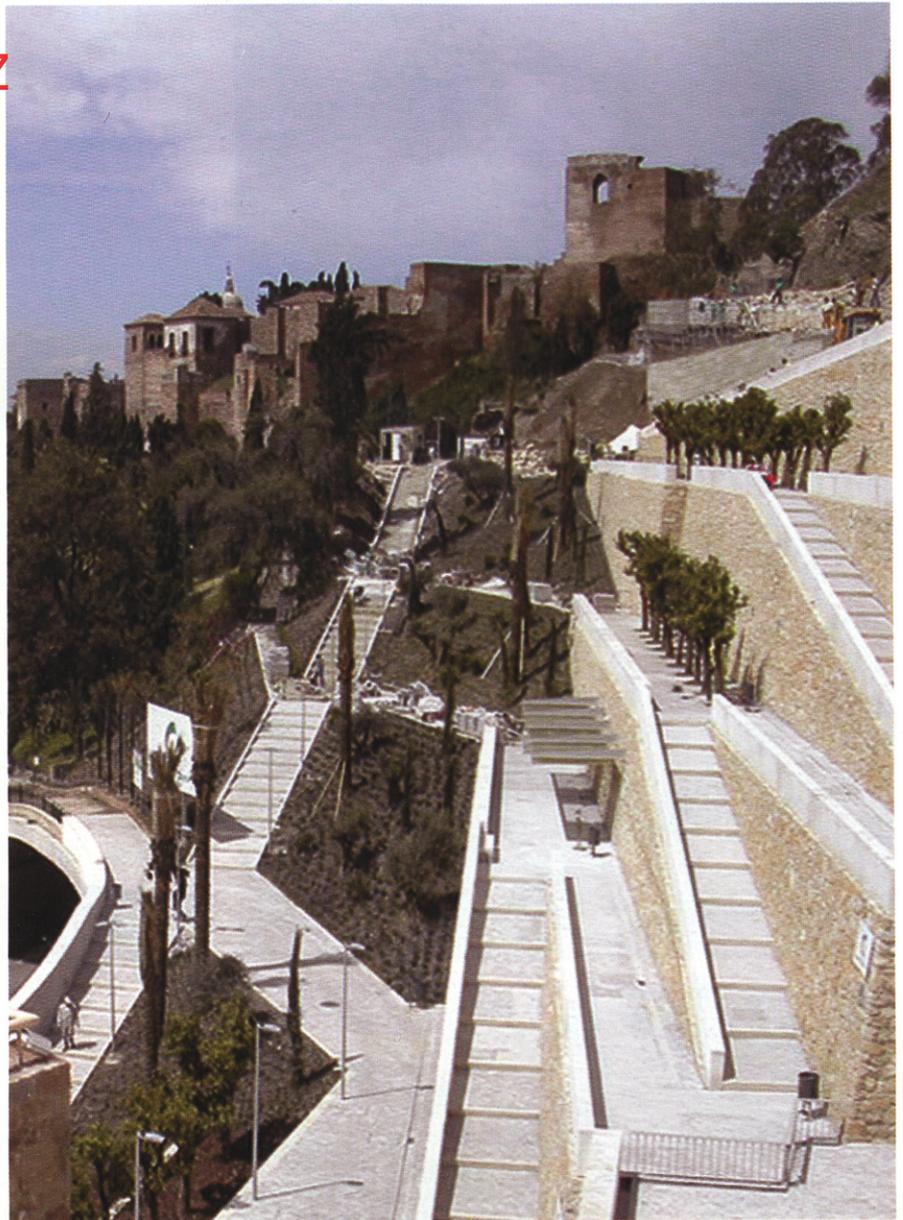
Lucrecia Enseñat, Nuria Bertrán, arquitectos
Constructora: Corsán - Corviam

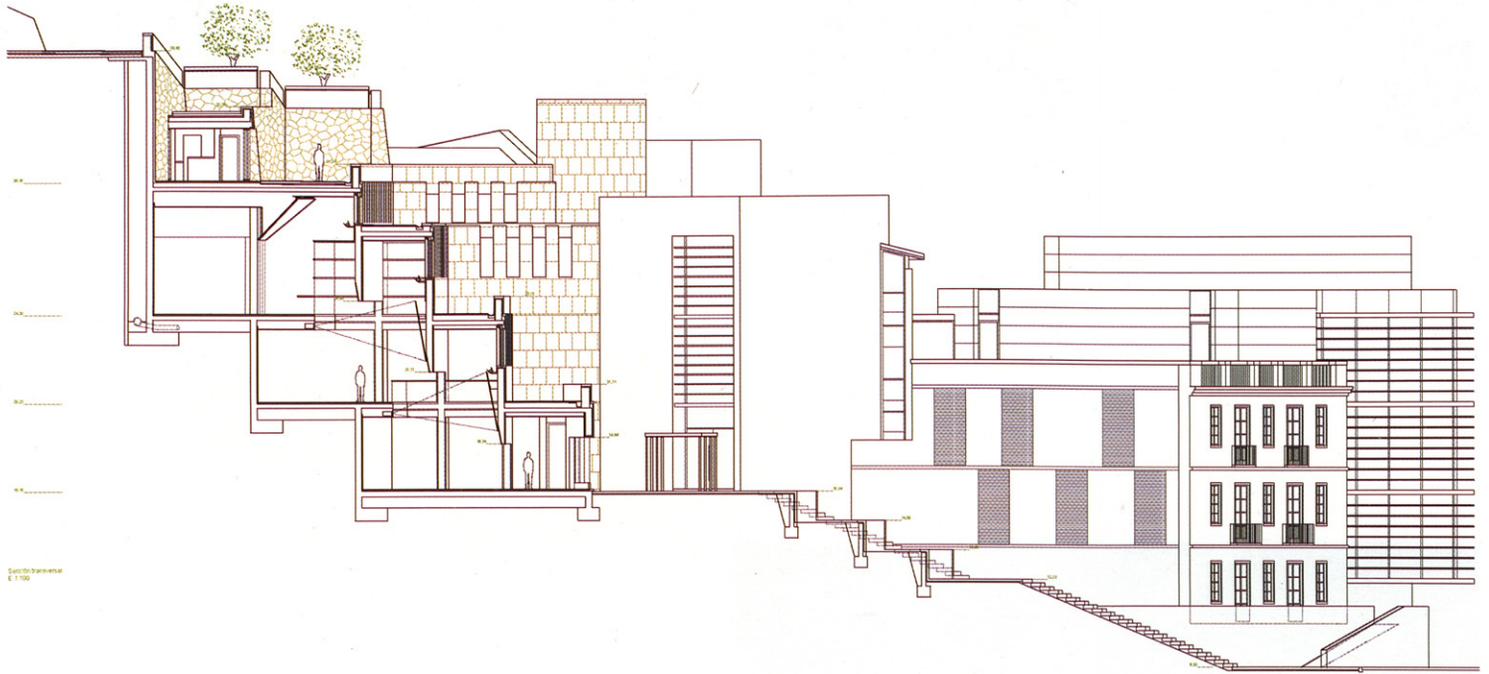
Cliente:

Ayuntamiento de Málaga

FOTOS:

Lucrecia Enseñat



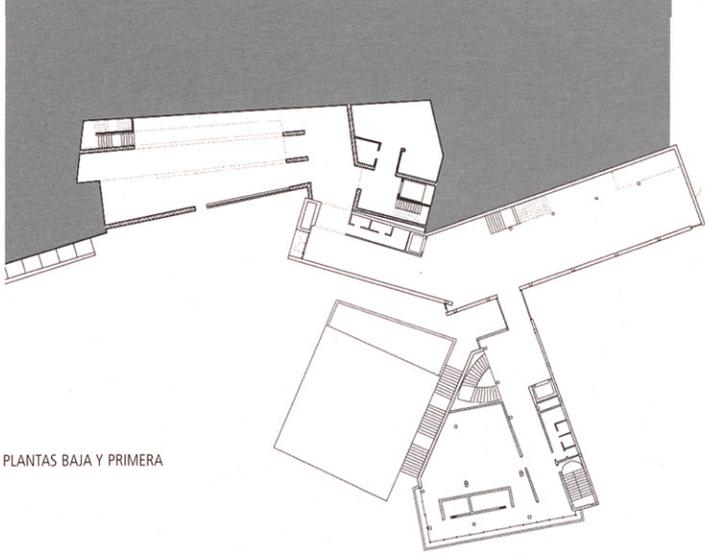


La ampliación del Museo de la Ciudad se adosa al norte del edificio original, junto a la entrada de éste. Completa el museo con la zona de carga y descarga, almacenes, restauración y área de investigación. Se ha incluido además una nueva sala de exposiciones en dos alturas, abierta a la nueva plaza con un gran ventanal y con acceso desde el edificio antiguo. La apertura de la sala pretende servir de foco de atrac-

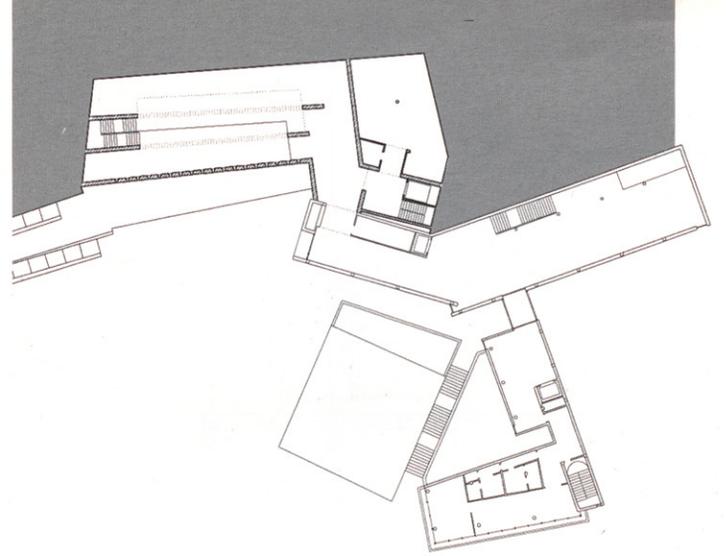
ción de las exposiciones y a la vez dar vida a la plaza transformando lo que era un lugar marginal. La plaza y los bancales que caen hacia el paseo de Reding pueden también acoger exposiciones de esculturas o piezas arqueológicas. El interior del espacio de exposiciones se abre escalonadamente hacia las plantas superiores, ofreciendo la vista de las zonas públicas de la parte que ahora se amplía.

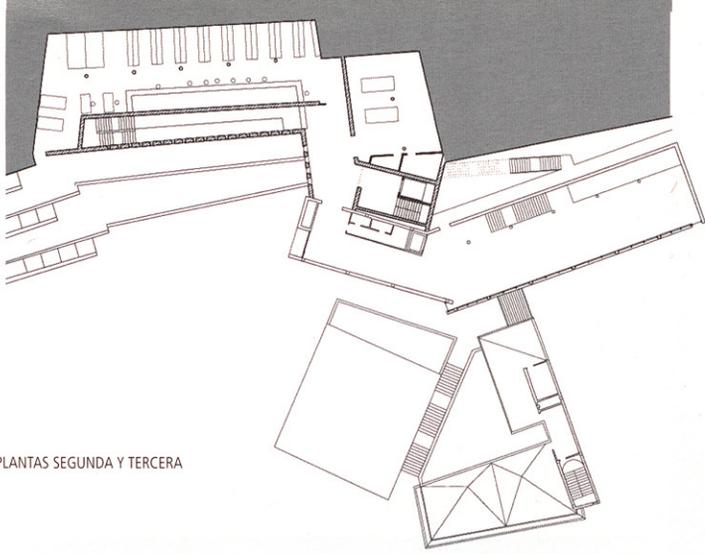
En la definición espacial de la sección escalonada del edificio tienen gran importancia las grandes vigas pantalla que vuelan sobre los espacios de exposición. Actúan como difusoras de la tenue luz que entra por las celosías formadas por múltiples ventanas en forma de troneras situadas sobre ellas. En las caras de las vigas se pueden proyectar imágenes desde dos videoproyectores, lo que permite crear montajes multimedia.



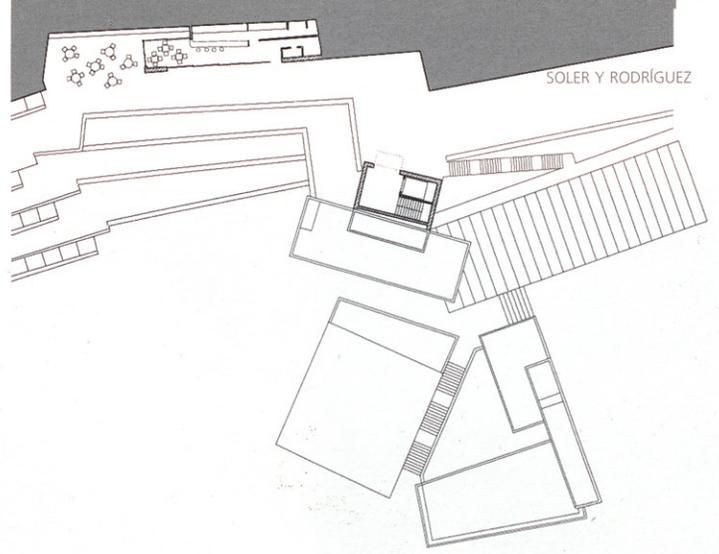


PLANTAS BAJA Y PRIMERA



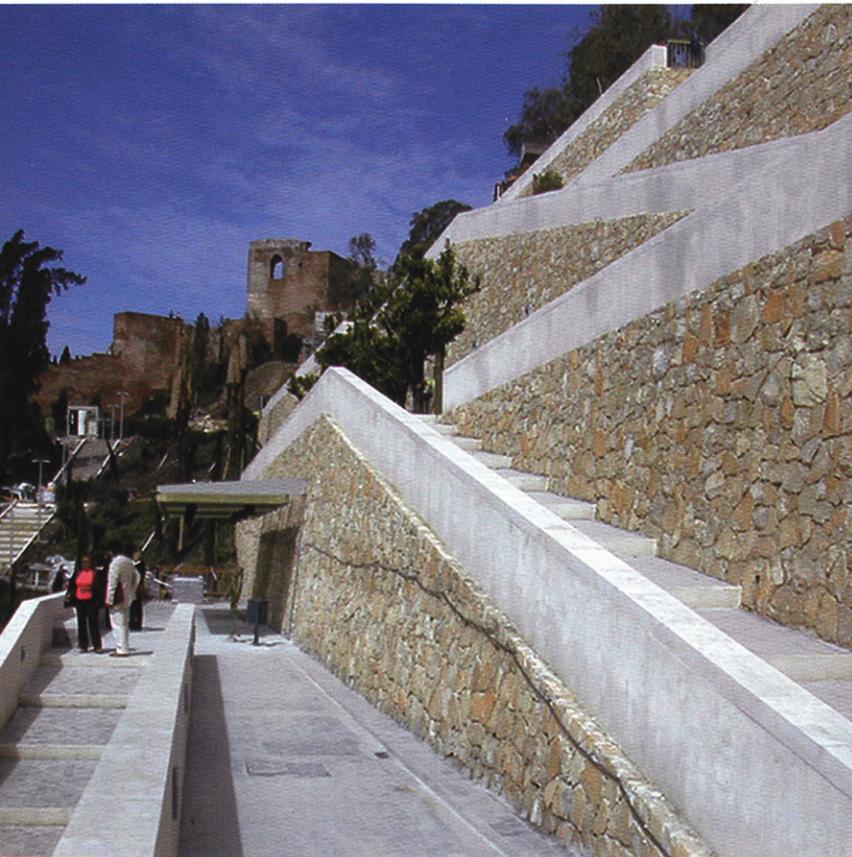


PLANTAS SEGUNDA Y TERCERA



SOLER Y RODRIGUEZ





EN ESTA PÁGINA, VISTAS EXTERIORES DEL EDIFICIO. EN LA SIGUIENTE, ASPECTOS INTERIORES





11 PICADO y DE BLAS arquitectos edificio de juzgados

Cervera de Pisuerga
Palencia

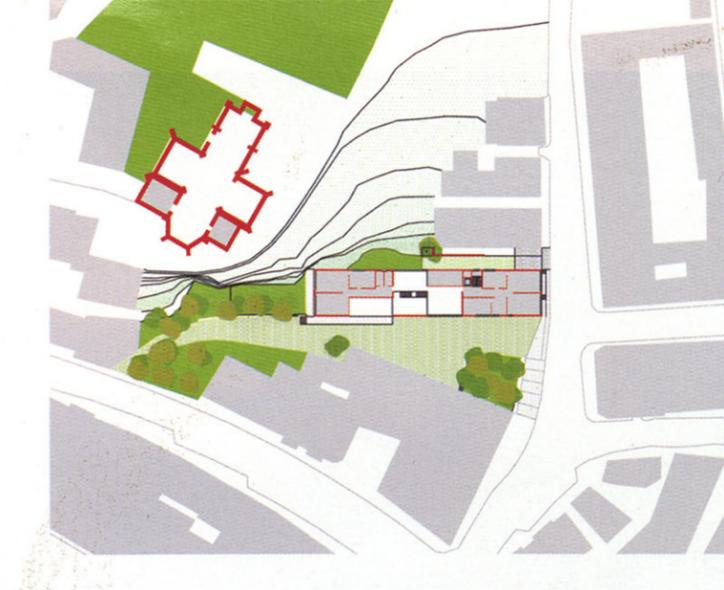
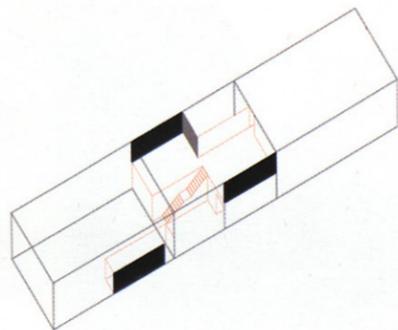
ARQUITECTOS:
Rubén Picado Fernández
María José de Blas
Enrique Delgado (coautor en la fase de Proyecto de Ejecución)

[2002]

COLABORADORES:
Fernando García Colorado, Elisa Pérez de la Cruz,
Blas Antón Palomo (presentación)
Arquitecto Técnico: Rafael Valín Alcocer
Constructora: ALCUBA S.A.

PROMOTOR:
Ministerio de Justicia. Dirección General de Obras y Patrimonio

FOTOS:
Hisao Suzuki

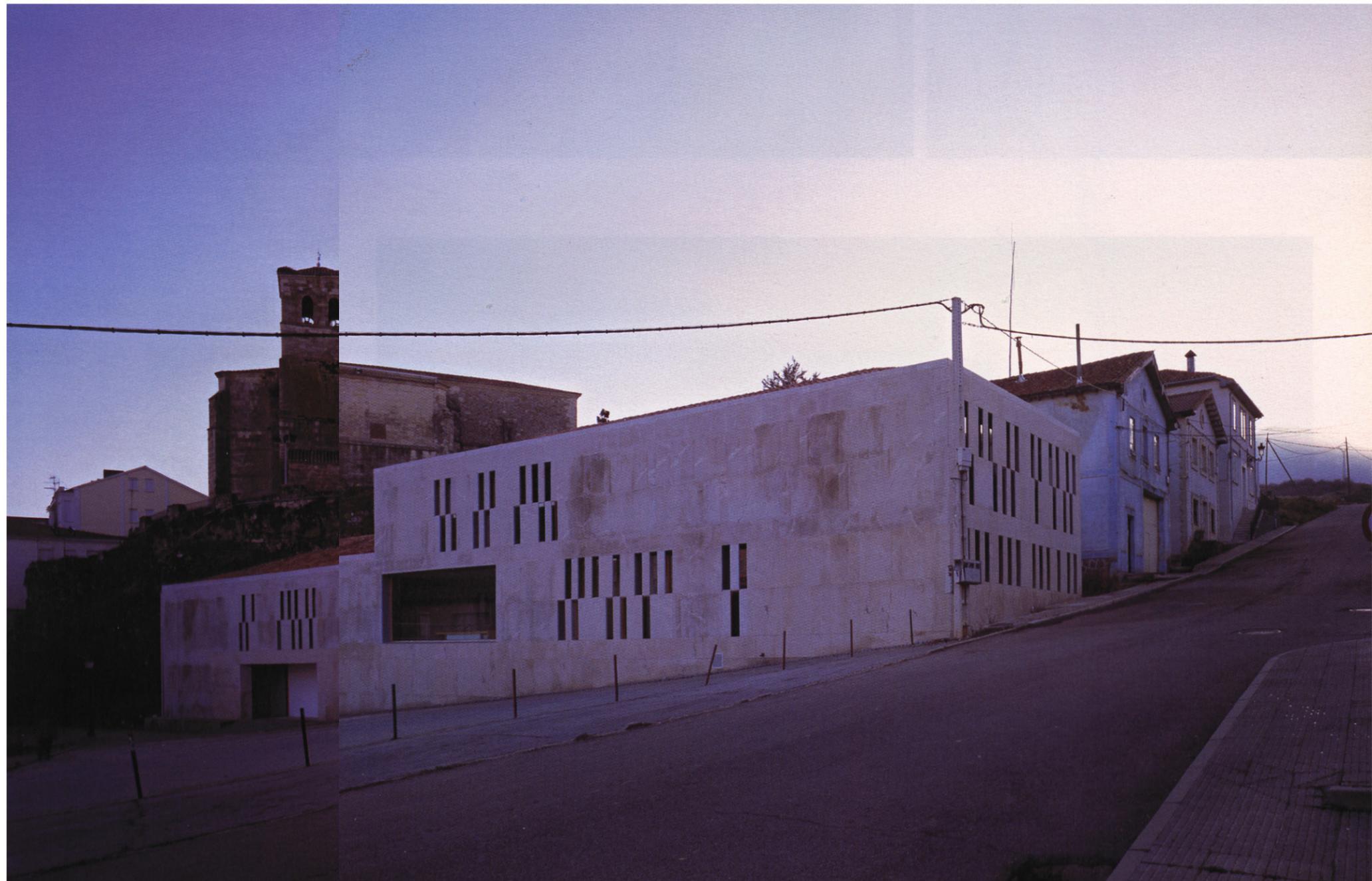


Los criterios de composición de fachadas armonizan con las preexistentes, así como con los tratamientos otorgados en el entorno.

El conjunto da como resultado un edificio cuyos aspectos formales de sobriedad y neutralidad potencian el espacio urbano existente en la actualidad conformado por los edificios adyacentes. El edificio, por su ubicación en un área no consolidada, no busca una relación con la imagen urbana del casco antiguo heterogéneo tanto en la tipología como en la morfología de las fachadas tradicionales, sino una relación entre hueco y macizo de acuerdo con las necesidades funcionales proyectadas, consiguiendo un carácter murario en las fachadas del edificio.

Su diferente tipología hace referencia a la escala humana, condicionando su dimensionado al nivel de iluminación y ventilación exigibles por la normativa vigente. Asimismo aparecen huecos de escala mayor (también de proporción horizontal) que reflejan la disposición de las piezas habitadas y relacionan el edificio con la escala urbana de los espacios exteriores y con el paisaje natural circundante al municipio.

Las diversas dependencias interiores quedan articuladas entre sí mediante patios de luz, consiguiéndose así un espacio único y diáfano de todo el conjunto. Estos patios relacionan el espacio interior de cada una de las salas con la naturaleza exterior.



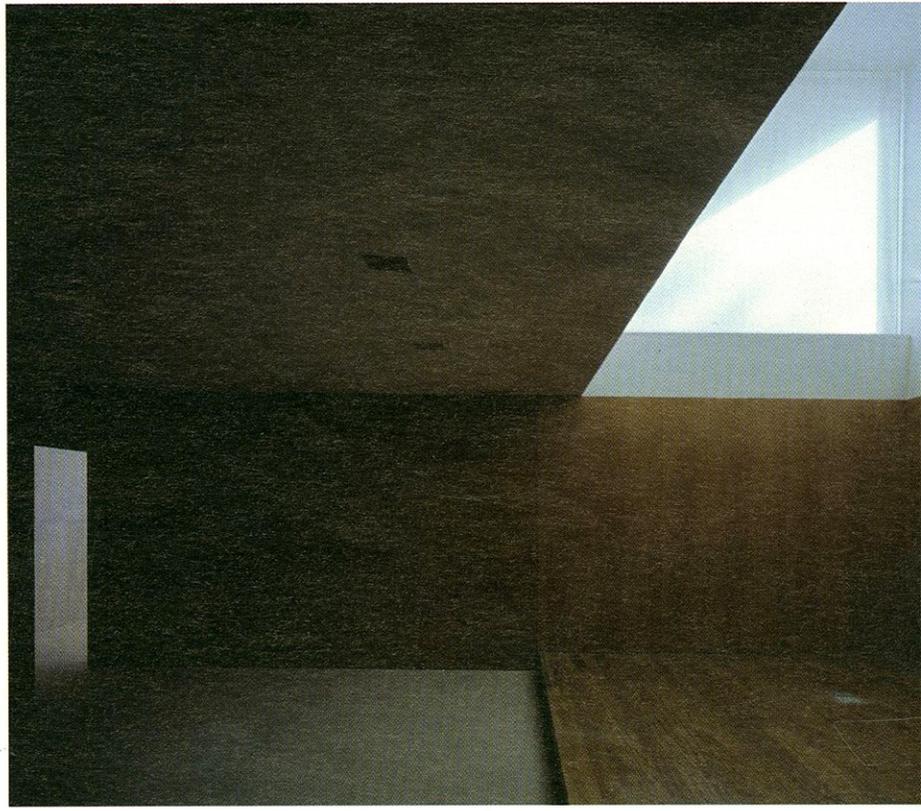
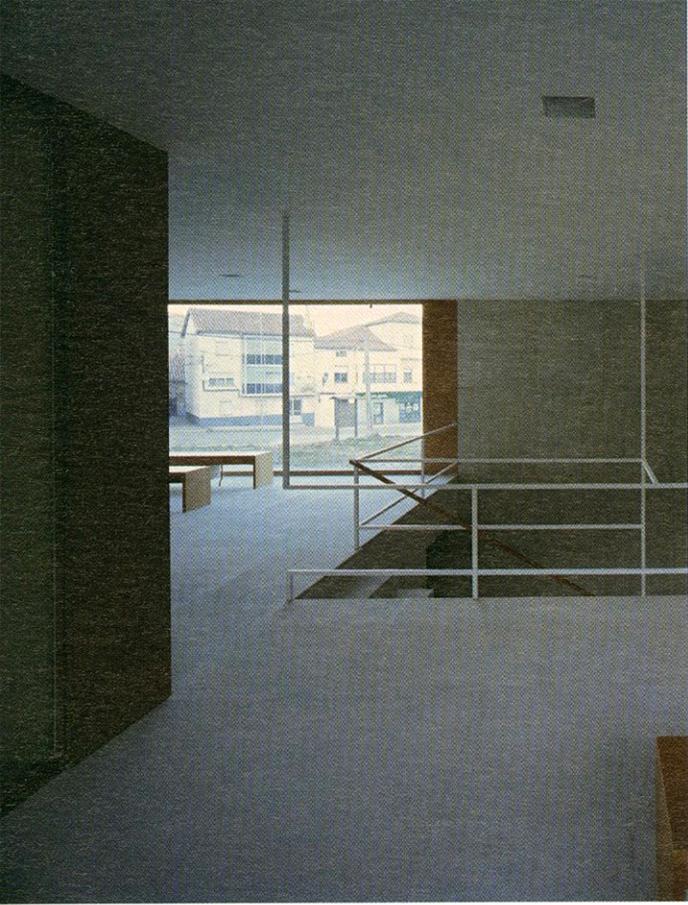
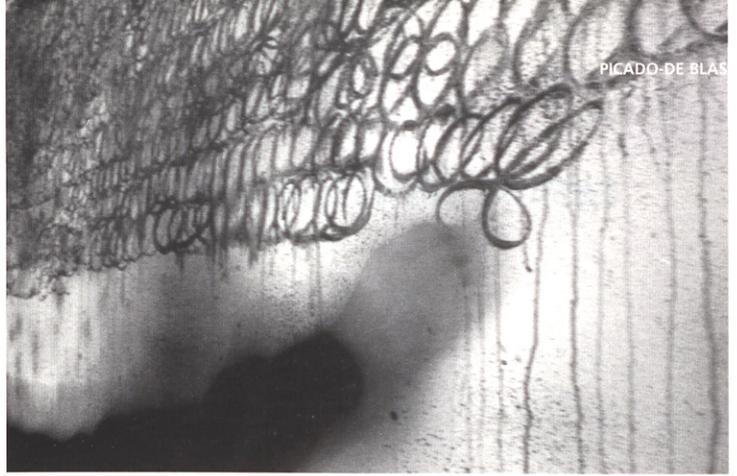


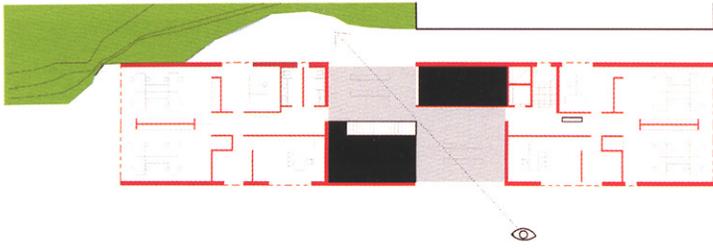


FOTO: Rubén Picado. El mural es obra de Hilario Bravo



PICADO DE BLAS

FOTO: Ignacio Bisbal



PLANTA BAJA



PLANTA BAJA



11 PICADO y DE BLAS arquitectos

Arganda del Rey
Madrid

centro de educación especial apsa [2004]



Ante la imposible unidad formal de piezas que se repiten, concluimos pensar una estrategia donde su flexibilidad permitiera la sustitución, ampliación o evolución de cada espacio sin perjuicio de la idea principal que se demanda con insistencia: mucha luz, privacidad y accesibilidad. Los distintos edificios (centro-día, atención temprana, educación especial y rehabilitación) están separados unos de otros por una serie de corredores exteriores y unidos por una espina central que facilita la comunicación entre profesionales y usuarios.

La solución adoptada es en una sola planta. Un plano de suelo, otro de techo y multitud de pequeños patios para iluminar cada una de las estancias separadas por divisiones interiores ligeras. Estos patios se cubrirán con plantas tapizantes y enredaderas, el riego se realizará con microdifusores que permitirán bajar la temperatura de las estancias adyacentes en los meses más calurosos. El color y la transparencia serán dos de los elementos de diferenciación entre estancias. La sensación de neutralidad en la diversidad que se pretende, se entiende cuando se examinan las dimensiones de las aulas, de los patios y de los recorridos.

Se define un SISTEMA, que se encaja en una trama reticular de 96 x 96 cms y permite la libertad de tamaños en las aulas frente a un rígido planteamiento de circulaciones, justo el contrario al que habitualmente se conforma en un colegio donde el aula es el módulo más rígido.

De este modo cada estancia tiene su patio exterior "privado", su recinto de tranquilidad, un jardín secreto que cualificará cada ámbito de forma distinta.

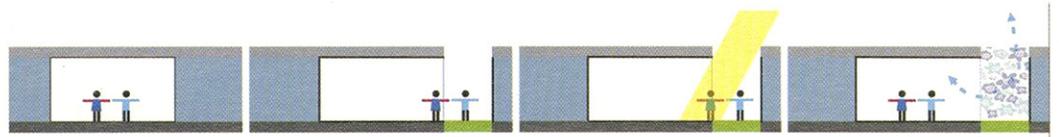
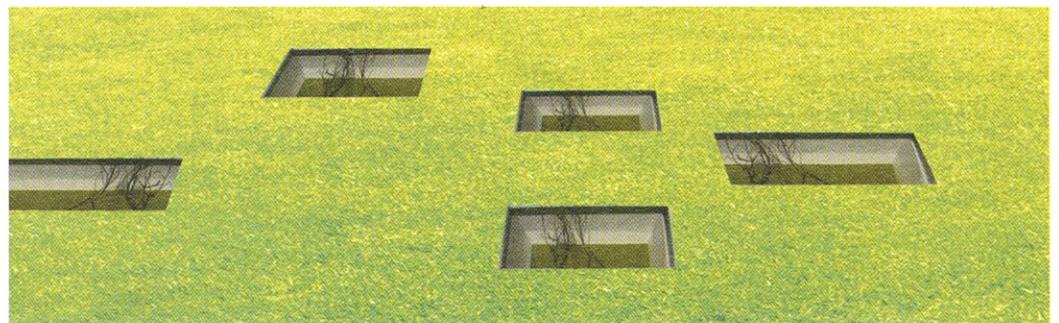
La consistencia de las células PATIO-AULA yuxtapuestas, responde al pragmatismo de su distribución. Puede decirse que la tipología que se plantea en APSA es un esquema semejante a la del trazado de una ciudad: manzanas y parcelas de tamaño variable, patios adecuados a su manzana y calles iguales...

El alzado más significativo es la gran cubierta plana ajardinada. De día, es una lámina verde con ventanas y de noche, unos parterres que se convierten en lámparas de color.

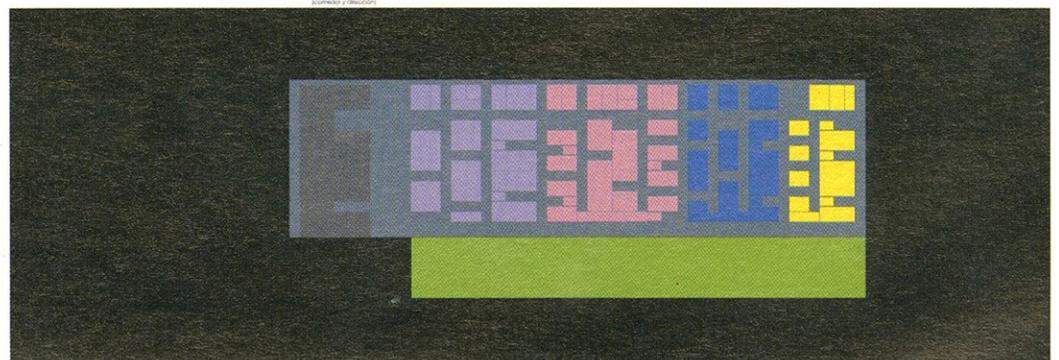
ARQUITECTOS:
Rubén Picado
María José de Blas

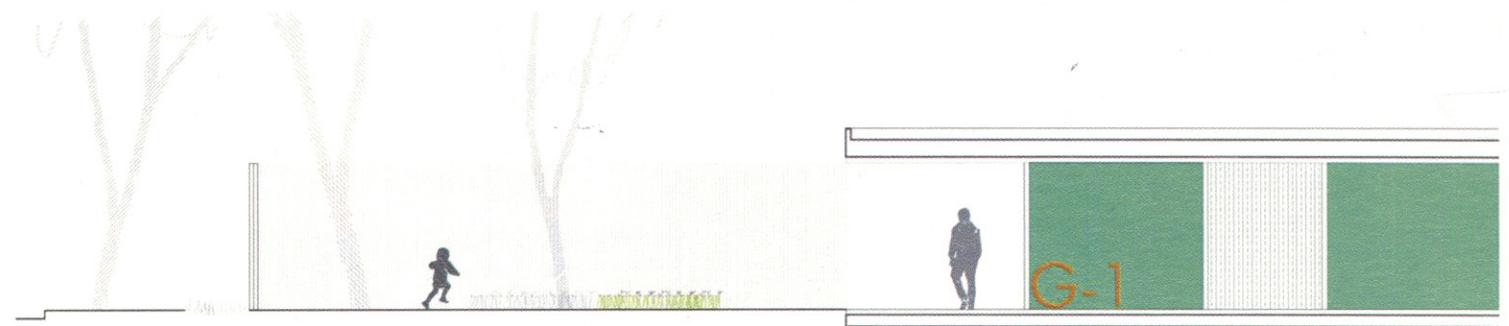
COLABORADORES:
Fernando García Colorado, Elisa Pérez de la Cruz,
Blas Antón Palomo
Arquitecto técnico: Rafael Valin Alcocer
Ingeniería de instalaciones: ACH SL
Ingeniería de estructuras: HCA SL

PROMOTOR:
Fomento y Desarrollo Municipal, Arganda del Rey

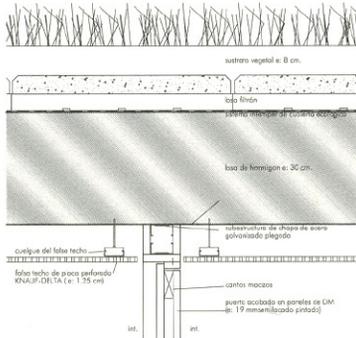


Usos comunes (comedor y recreo) Centro de día Educación especial Atención temprana Rehabilitación

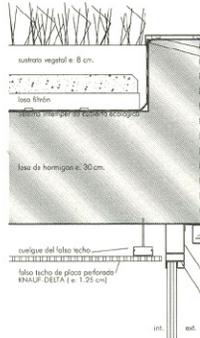




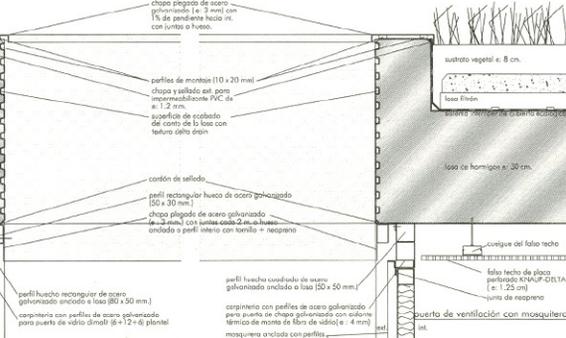
detalle 5 (e: 1/5)
puerta interior en tablero de DM



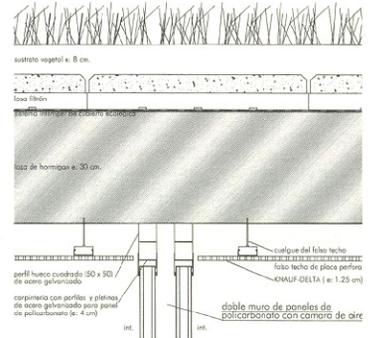
detalle 6 (e: 1/5)
carpintería de vidrio fijo



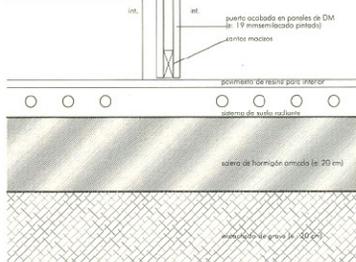
detalle 7 (e: 1/5)
carpintería de puerta de ventilación+mosquetero



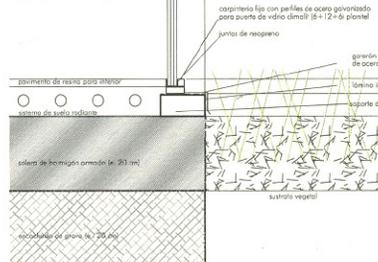
detalle 8 (e: 1/5)
carpintería de doble muro de policarbonato



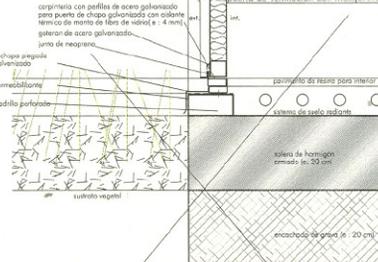
detalle 5' (e: 1/5)
puerta interior en tablero de DM



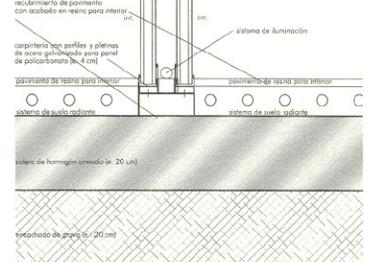
detalle 6' (e: 1/5)
carpintería de vidrio fijo



detalle 7' (e: 1/5)
carpintería de puerta de ventilación+mosquetero



detalle 8' (e: 1/5)
carpintería de doble muro de policarbonato



PICADO y DE BLAS arquitectos

proyecto de guardería

[2005]

Arganda del Rey
Madrid

ARQUITECTOS:
Rubén Picado
María José de Blas

COLABORADORES:
Blas Antón Palomo, Elisa Pérez de la Cruz
Arquitecto técnico: Rafael Valín Alcocer
Ingeniería de instalaciones: MAPROING Mario Abajo
Ingeniería de Estructuras: Eufemiano Sánchez-Amillátegui

PROMOTOR:
Sociedad de Fomento de Arganda del Rey

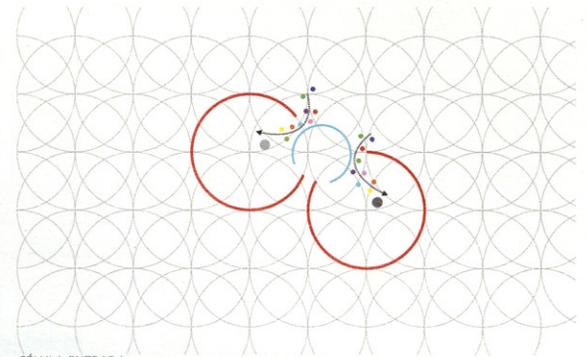
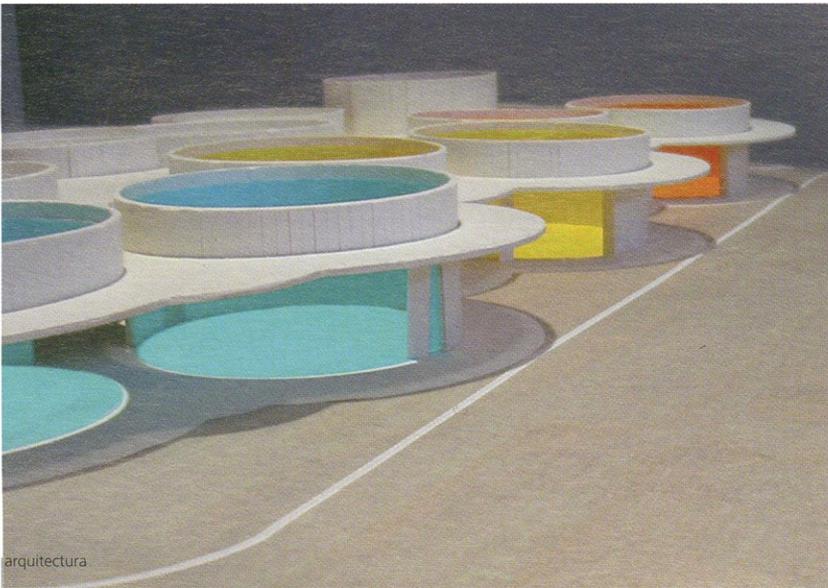


Este proyecto nos invitó a reflexionar sobre los primeros meses de vida de un bebé. Encontramos similitudes entre cómo evoluciona un embrión y el origen de la arquitectura. La intuición que se aplica en los primitivos Castros, cabañas, iglús o tiendas indias, soluciona con el mínimo material posible el máximo volumen, desarrollándose en círculos. El confort del recogimiento "materno". La casa, es la madre. Es un recinto con una sola apertura al exterior que da la luz.

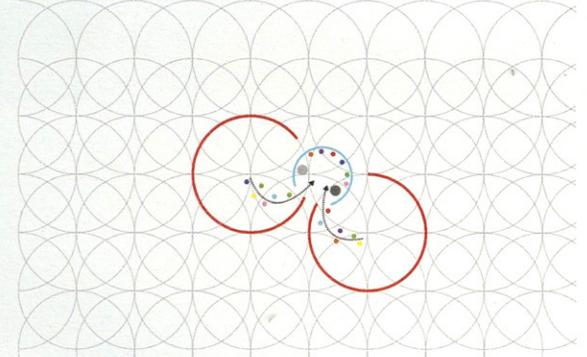
Sin duda este planteamiento se trasladó al proyecto, reforzándose cuando observamos que los niños siempre tienden a jugar en círculo (el corro, la silla, las tabas...) todos a esas edades se sienten iguales. La ordenación lineal entre las personas suele ser impuesta por una disciplina, lo natural es el "rebaño compacto". Cuando juegan solos tienden a rodear su entorno cercano con juguetes que puedan tener al alcance de la mano. Esta situación circular junto a la necesidad de controlar lo que ocurre fuera de tu "cueva" condujo a abrir un solo gran hueco al exterior.

La forma circular tiene la capacidad de que colocándose en cualquier punto interior del perímetro, puede vigilarse todo el espacio sin prácticamente ángulos muertos.

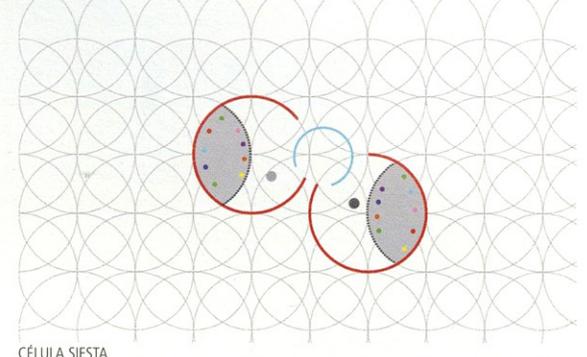
Tras concluir en que recuperar la forma primitiva circular del habitáculo mínimo era la más adecuada para este proyecto, se pensó en la forma de combinarse y relacionarse entre sí para que finalmente fuera un solo edificio.



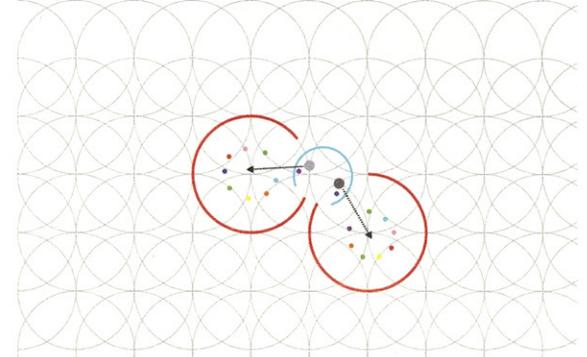
CÉLULA ENTRADA



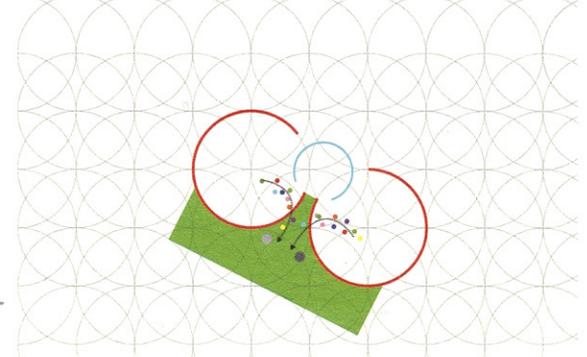
CÉLULA ASEO



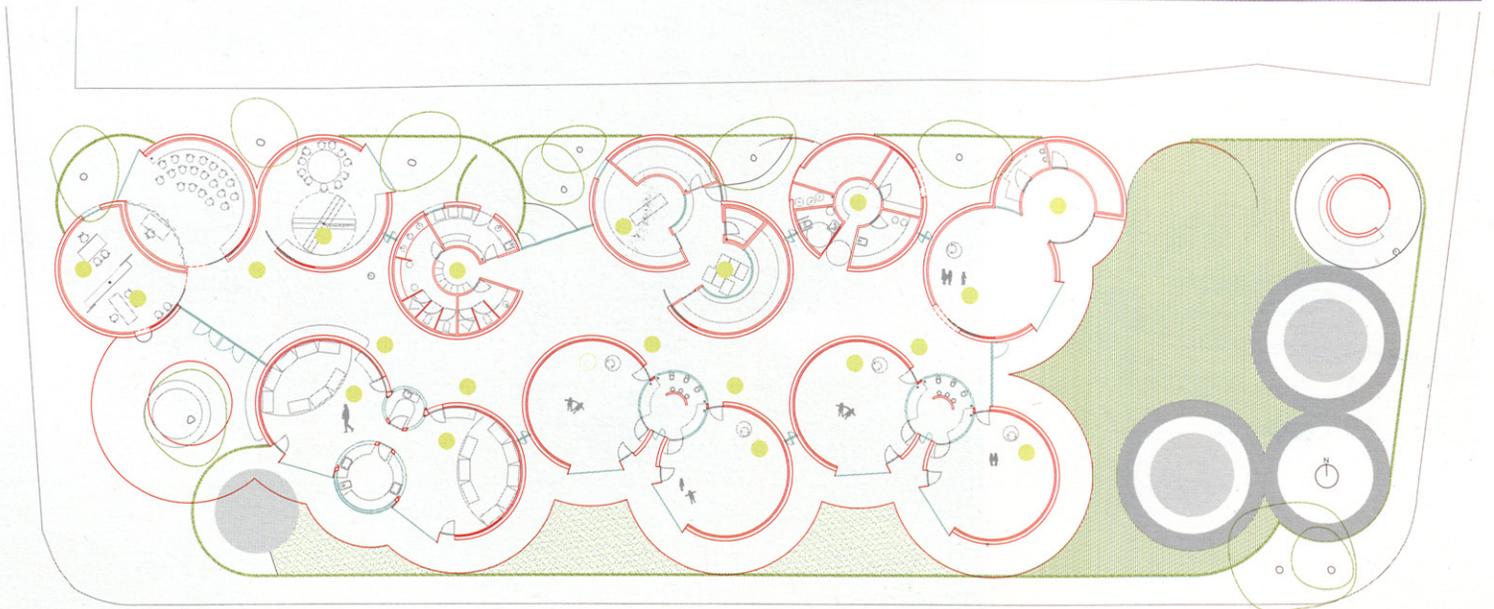
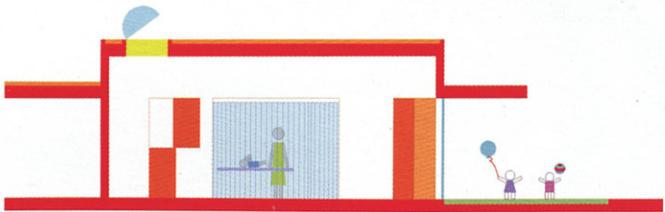
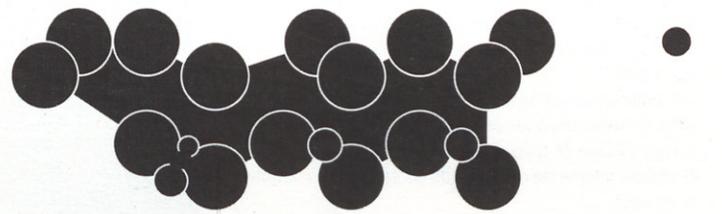
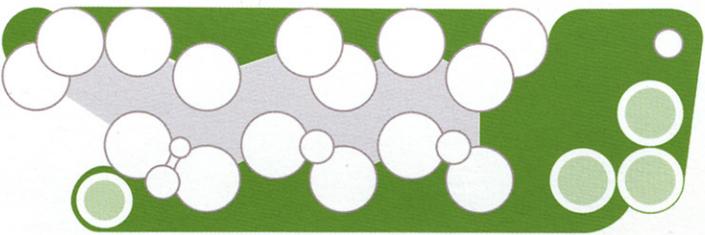
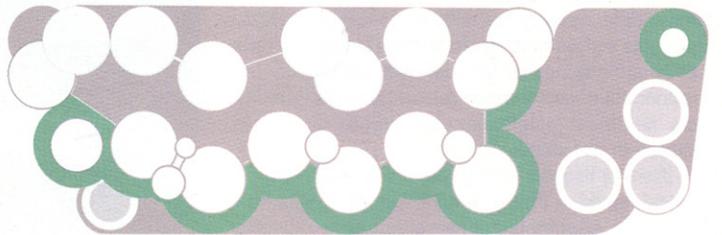
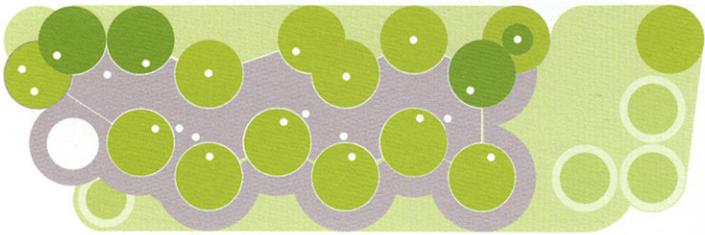
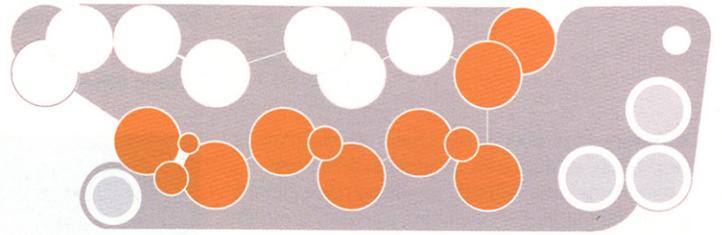
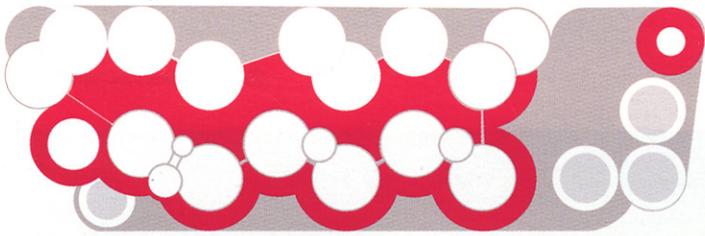
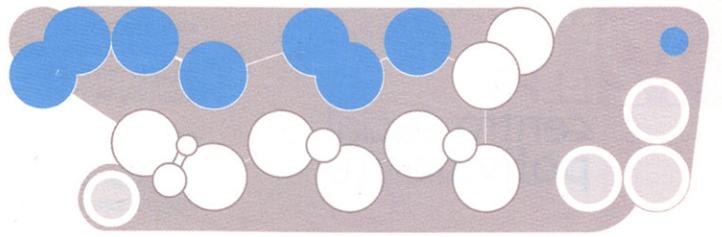
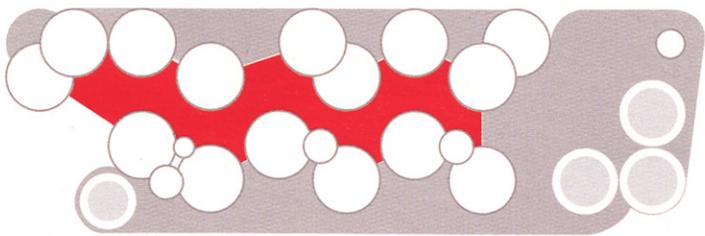
CÉLULA SIESTA



CÉLULA JUEGO



CÉLULA RECREO



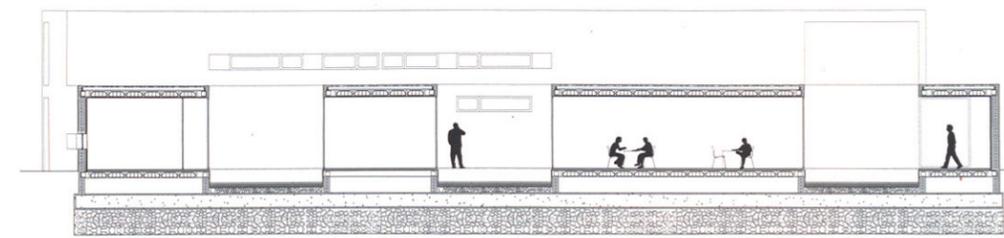
ARQUITECTOS:
 Miguel Ángel Sánchez García
 Eduardo Pérez Gómez
 Juan Llorente Orejas

COLABORADORES:
 Ingeniería de Estructuras: M^a Concepción Pérez Gutiérrez
 Aparejador: Herminio Pastor Guerrero
 Constructora: Construcciones Jesuemil S.L.

PROMOTOR: Consejería de Bienestar Social de Castilla la Mancha
 Propietario: Ayuntamiento de Almuera

FOTOS:
 Roberto Garver Lejido

DERECHA: SECCIÓN LONGITUDINAL



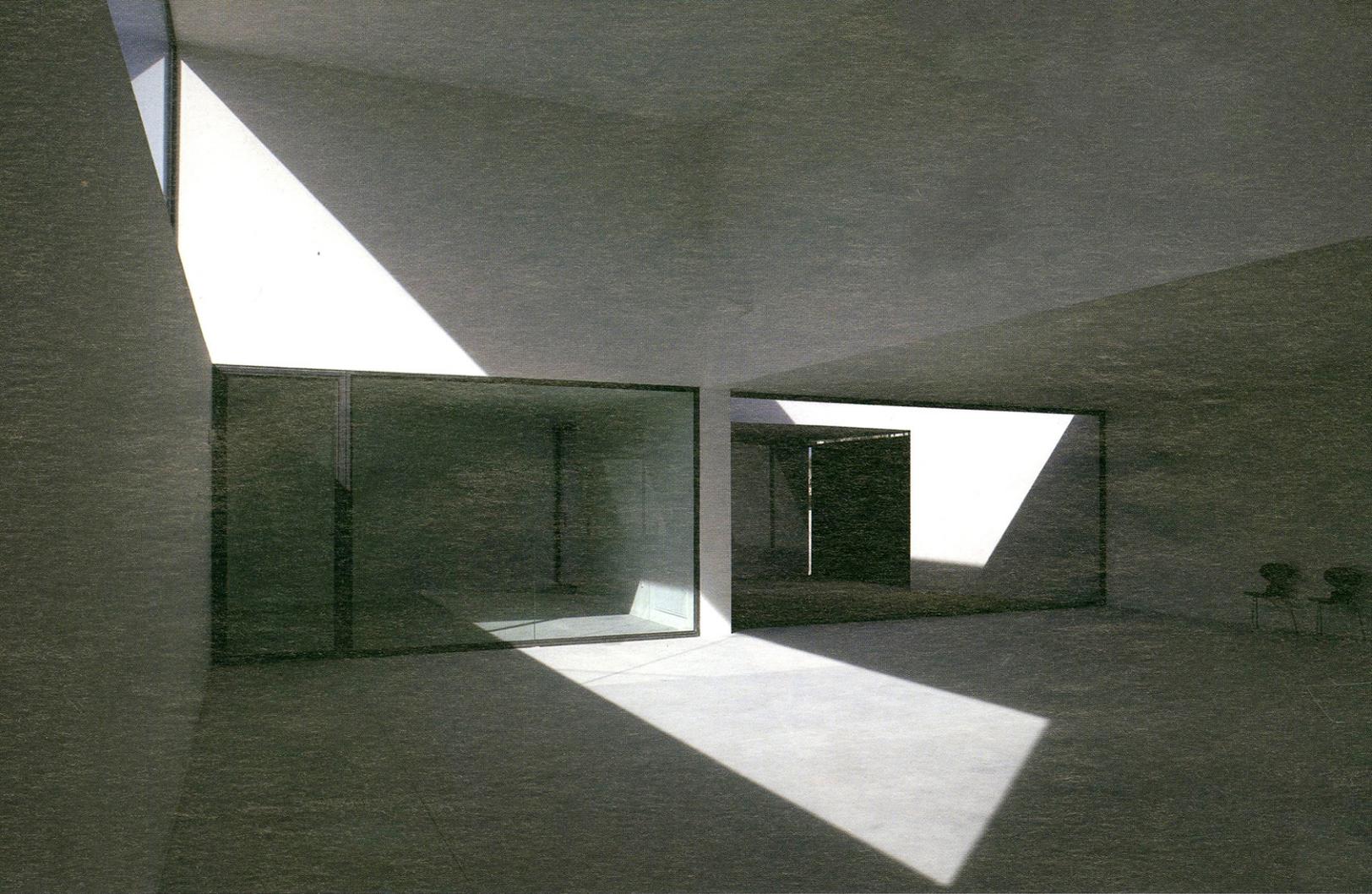
Los criterios de composición de fachadas armonizan con las preexistentes, así como a los tratamientos del entorno.

El conjunto da como resultado un edificio cuyos aspectos formales de sobriedad y neutralidad potencian el espacio urbano existente en la actualidad conformado por los edificios adyacentes. El edificio, por su ubicación en un área no consolidada, no busca una relación con la imagen urbana del casco antiguo heterogéneo tanto en la tipología como en la morfología de las fachadas tradicionales, sino una relación entre hueco y macizo de acuerdo con las necesidades funcionales proyectadas, consiguiendo un carácter murario en las fachadas del edificio.

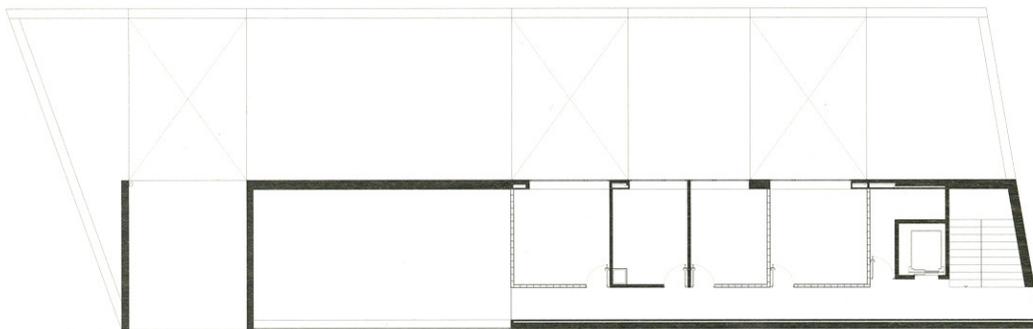
Su diferente tipología hace referencia a la escala humana, condicionando su dimensionado al nivel de iluminación y ventilación exigibles por la normativa vigente. Asimismo aparecen huecos de escala mayor (también de proporción horizontal) que reflejan la disposición de las piezas habitadas y relacionan el edificio con la escala urbana de los espacios exteriores y con el paisaje natural circundante al municipio.

Las diversas dependencias interiores quedan articuladas entre sí mediante patios de luz consiguiendo así un espacio único y diáfano de todo el conjunto. Estos patios relacionan el espacio interior de cada una de las salas con la naturaleza exterior.

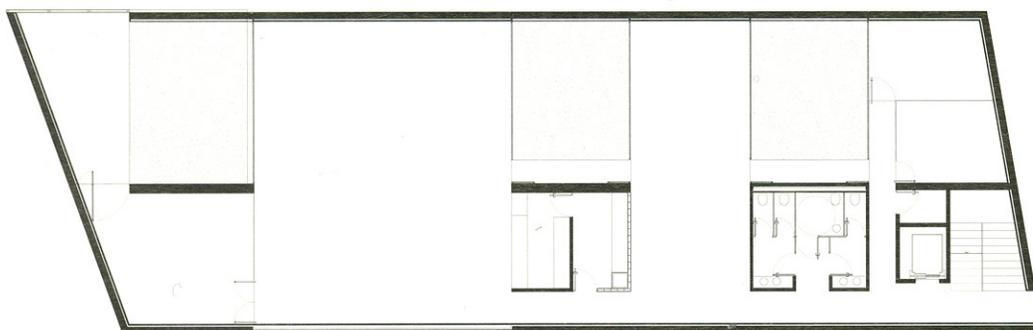




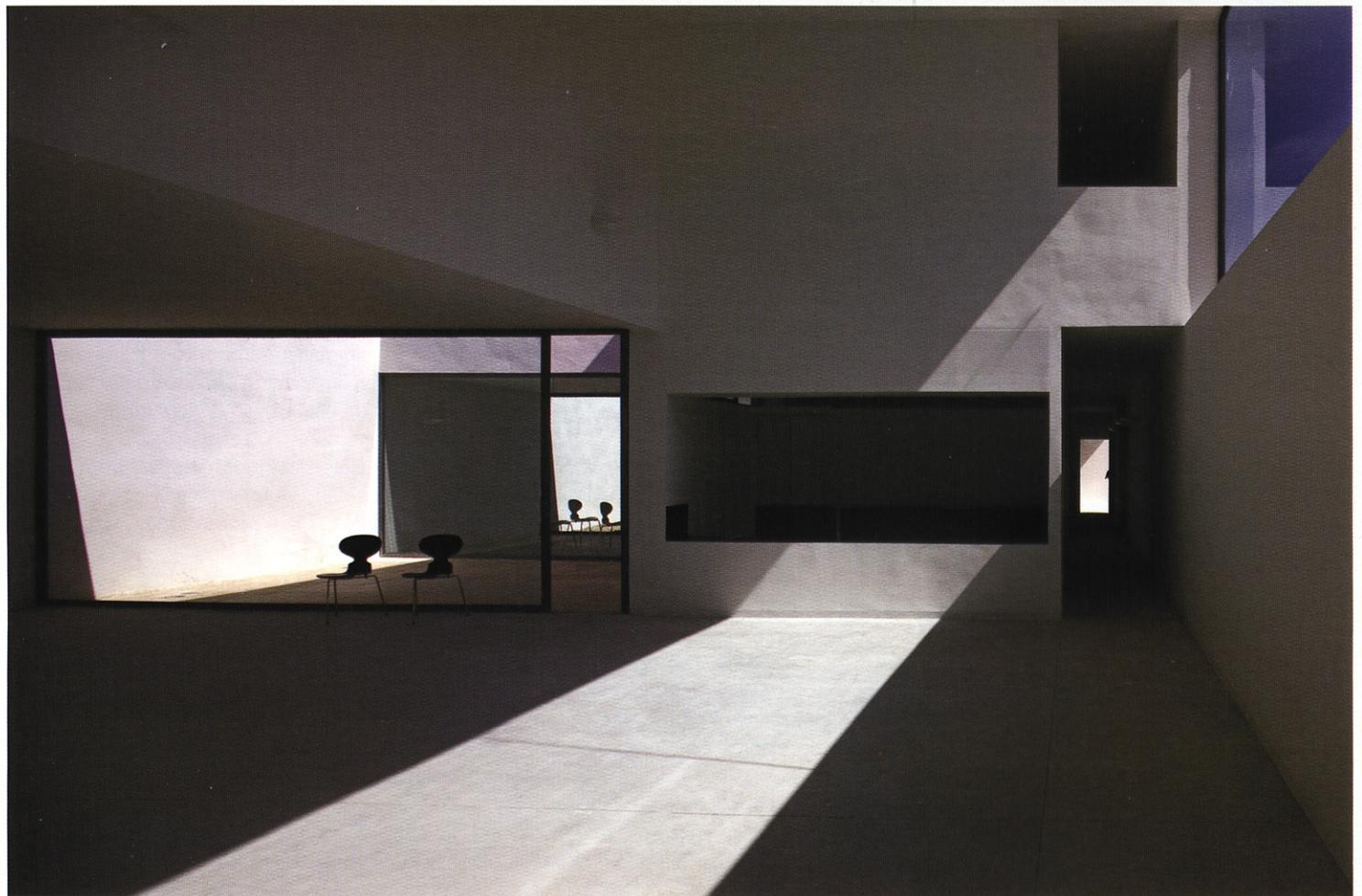
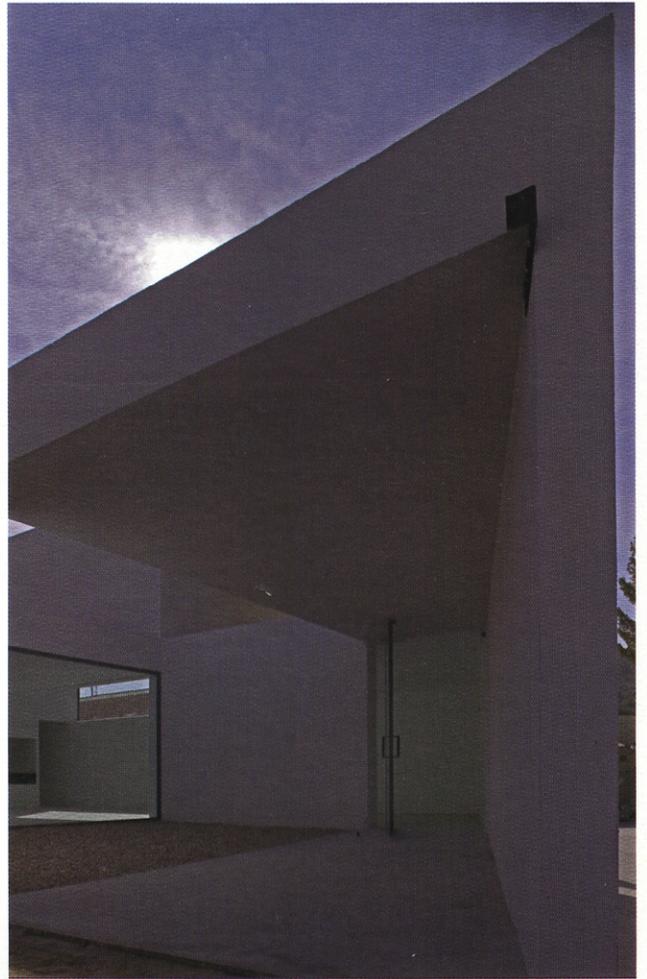
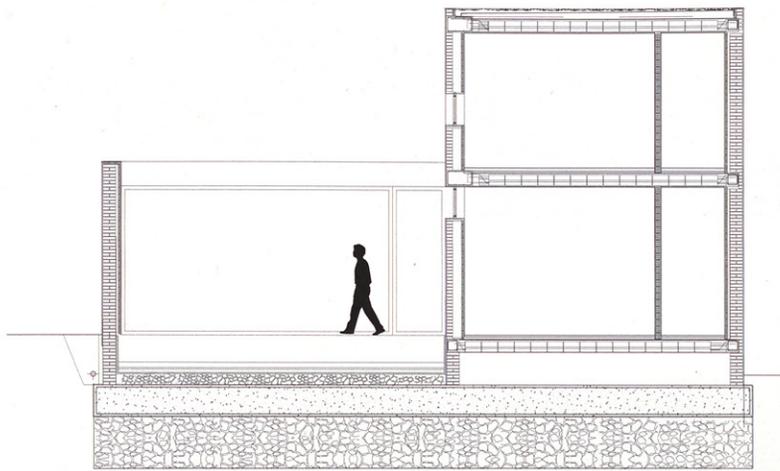
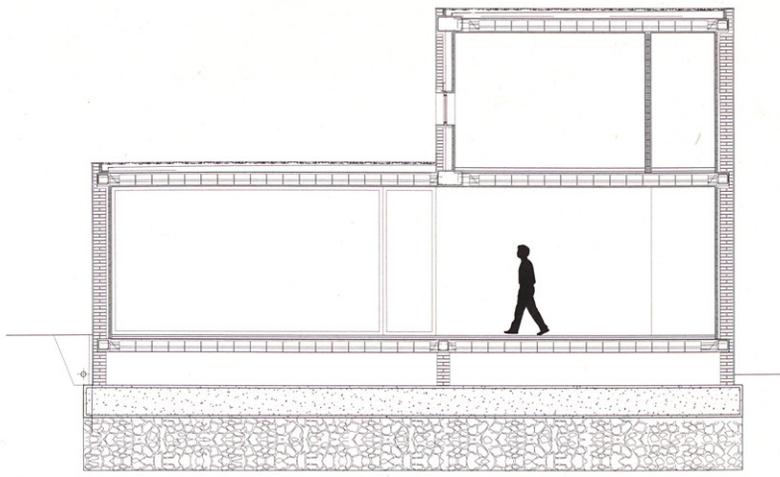
PÁGINA DERECHA:
ARRIBA, SECCIÓN TRANSVERSAL
POR LA SALA DE LECTURA
ABAJO, SECCIÓN TRANSVERSAL
POR EL PATIO JARDÍN



PLANTA PRIMERA



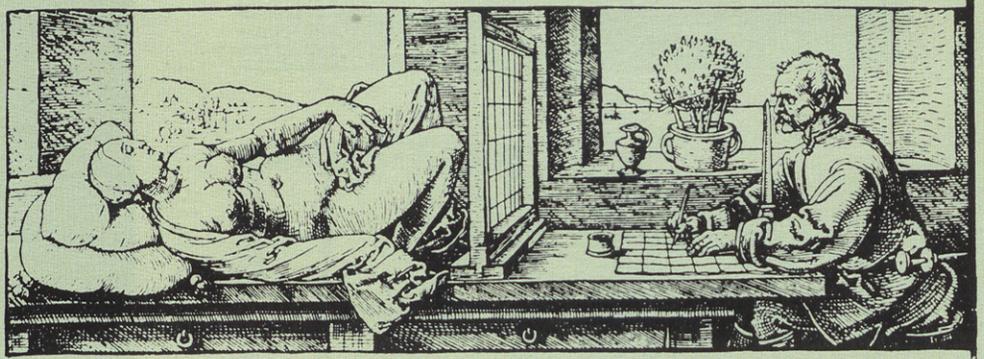
PLANTA BAJA



13 materia ritmada la retícula como sistema de orden

SANTIADO DE MOLINA

Santiago de Molina es Doctor Arquitecto con una tesis por la que recibió el premio extraordinario de la UPM. Actualmente compagina labores docentes como profesor de proyectos en la UAX y el estudio de Rafael Moneo



N1 BORGES, Jorge Luis, *Discusión*, Alianza editorial, Madrid, 1976, pg. 108.

N2 En cuanto a la ciudad reticular véase el artículo de CAPITEL, Antón, "Elogio de la ciudad reticular", en *Arquitectura COAM* 336, Revista Oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid, Madrid, 2º trimestre 2004, pg. 112 y ss. Respecto a la retícula en el arte egipcio son interesantes las notas de PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1979, pg. 82. (Título original, *Meaning in the visual arts*).

N3 Asentadas más tarde por Alberti en su tratado de pintura. Pueden encontrarse multitud de estudios a este respecto. Por no dejar de citar alguno, véase el clásico de PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Editorial Tusquets, Barcelona, 1999, (título original, *Die Perspektiv als "Symbolische Form"*, Leipzig-Berlin, 1927). Es sin embargo destacable el escepticismo mostrado por Rosalind Krauss: desde su punto de vista, la malla perspectiva no es en realidad una retícula desde el punto de vista estructural. KRAUSS, Rosalind E., "Reticulas", en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 1996, pg. 23 y ss. (Título original, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985). Sobre la base de la retícula se encuentran muchas de las lecciones beauxartianas del XVIII, de las investigaciones sobre la óptica fisiológica del siglo XIX y la mayor parte de las obras de los artistas del siglo XX: todo el cubismo, De Stijl, Malevich, Warhol, Mondrian, Jasper Johns, Joseph Cornell, Ad Reinhardt...

N4 Para Rosalind E. Krauss el argumento más estable del discurso de la vanguardia es el de la originalidad. Si la vanguardia no podía sino renunciar a los antepasados, si no podía más que ser una "autocreación absoluta" e incesante, la práctica real de la vanguardia no fue otra cosa que recurrencia y repetición. Y para ella, la retícula fue la encarnación de esa paradoja. Véanse sus argumentos en KRAUSS, Rosalind E., "Reticulas", *Op cit.*, pg. 23 y ss.

N5 EISENMAN, Peter, *Diagram Diaries*, Thames & Hudson, New York, 2001, (1st edition, Universe, 1999), pg. 172.

"Nietzsche, en 1874, se burló de la tesis pitagórica de que la historia se repite cíclicamente (Von Nutzen und Nachtheil der Historie, 2); en 1881, en un sendero de los bosques de Silvaplana, concibió de pronto esa tesis (Ecce Homo, 9). Lo tosco, lo bajamente policial, es hablar de plagio; Nietzsche, interrogado, replicaría que lo importante es la transformación que una idea puede obrar en nosotros, no el mero hecho de razonarla" **N1**.

En la historia de Occidente, ningún sistema compositivo ha sido más persistentemente explotado que la retícula. Desde luego, desde ningún otro se han generado tantas desilusiones y tantas grandezas en cuanto a tareas artísticas se refiere.

Antes incluso del urbanismo de Hippodamus en Mileto, en Pireo o en Rodas, la retícula ya existía en las civilizaciones egipcias, indostánicas y mesopotámicas **N2**. Sabemos que el arte egipcio empleaba la retícula como sistema compositivo mediante una subdivisión en cuadrados iguales para la representación de seres humanos y de animales. Algo diferente del *mise au carreau* utilizado por el artista moderno para trasladar la composición del boceto a una superficie mayor, puesto que el arte egipcio hacía depender de ella incluso la definición del movimiento de la figura.

En el Renacimiento, la retícula se incorpora por medio de las ideas de Masaccio y Brunelleschi como imagen de un espacio perspectivo tramado y matemático **N3**. Wittkower demostró que las trazas de Palladio en sus villas obedecían a ciertas retículas con proporciones matemáticas precisas.

"No hay ninguna otra forma que se haya autoafirmado tan implacablemente y haya sido al mismo tiempo tan impermeable a los cambios como la retícula. Lo sorprendente no es el elevado número de personas que se han dedicado a explorarla, sino el hecho de que hayan elegido un campo de investigación de tan escasa fertilidad. Como demuestra ampliamente la experiencia de Mondrian, la retícula se resiste precisamente a cualquier tipo de desarrollo" **N4**.

Sin embargo, y a pesar de la profusión de ejemplos, la mayor parte de la naturaleza de la retícula como sistema compositivo quedaría bien condensada en dos imágenes: una es la malla empleada por D'Arcy Thompson para explicar la evolución de especies animales en su célebre estudio sobre el crecimiento de la forma, y la otra una figura que acompañaba la ilustración a los *libri* de Vitruvio en la edición de Cesariano de 1521.

Creo que existe una diferencia trascendente que puede ayudarnos a entender la distancia entre

RHYTHMED MATTER.

The grid as ordering system.

"Nietzsche, in 1874, laughed about Pythagoras' thesis that history repeats itself in cycles (Von Nutzen und Nachtheil der Historie, 2); in 1881, on a path in the Silvaplana woods, he suddenly conceived this thesis (Ecce Homo, 9). At its most basic, nothing more than legalistic is talking about plagiarism; Nietzsche, when questioned, would answer that the important thing is the transformation that an idea can work in us, not the mere fact of thinking it." N1.

In the history of the West no composition system has been more persistently exploited than the grid. Of course, from no other have so many disillusiones and great things been generated in relation to artistic tasks. Even before Hippodamus' urban planning in Mileto, in Piraeus or in Rhodes, the grid already existed in Egyptian, Hindustani and Mesopotamian civilizations N2. We know

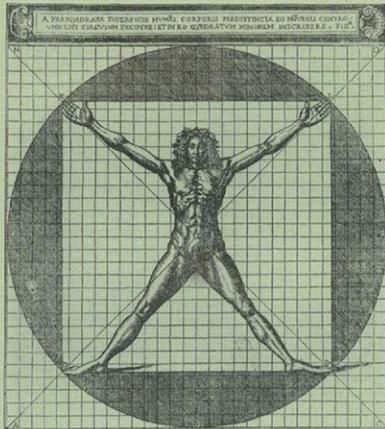
that Egyptian art used the grid as system of composition through a subdivision of equal squares for the representation of human beings and animals. Slightly different from the *mise au carreau* used by the modern artist to transfer the composition of the sketch to a bigger surface, since Egyptian art even made the definition of the figure's movement dependent on it. In the Renaissance, the grid was incorporated through the ideas of Masaccio and Brunelleschi as an image of a perspective, mathematical, grid space N3. Wittkower demonstrated that the drawings of Palladium's villas followed certain grids with precise mathematical proportions.

There is no other form that has asserted itself so implacably and at the same time has been so impermeable to changes as the grid. What is surprising is not the elevated number of people dedicated to exploring it, but the fact they have chosen a research field so lacking in fertility. As Mondrian's experience amply proves, the grid is particularly resistant to any type of development N4.

However, despite the profusion of examples, the greater part of the grid's nature as system of composition would be well condensed in two images: one is the grid used by D'Arcy Thompson to explain the evolution of animal species in his celebrated study about the growth of form; the other, a figure that came with the illustration in Vitruvius' Libri in the Cesariano edition in 1521.

I believe that there is a transcendent difference that can help us to understand the distance between them. D'Arcy Thompson's grid superimposes on forms, embraces them and melts into them in such a firm way that drags with it what is trapped to the extent of deforming it; a germinal root from which, in the end, it slides out looking for autonomy.

For D'Arcy Thompson evolution means deformation. The grid is something superimposed that acts in a retrospective way, whereas the Vitruvian figure starts from its fitting into this grid. In Cesariano's interpretation - as in Vitruvius - the human figure has a necessary geometric base. Cesariano reached the point of deforming the orga-



DE IZQUIERDA A DERECHA Y DE ARRIBA ABAJO:
ALBERTO DURERO, ESTUDIO, 1527
FIGURA VITRUVIANA EN LA EDICIÓN DE CESARIANO DE 1521
D'ARCY THOMPSON, SOBRE EL CRECIMIENTO DE LA FORMA
PETER EISENMAN, CASA IV, CORNWALL, 1972-1973
PETER EISENMAN, ESQUEMAS CASA IV

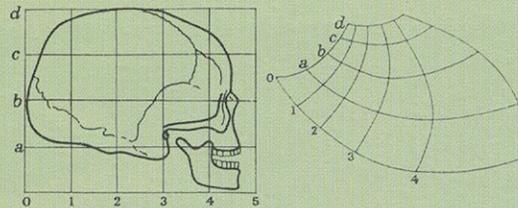


Figura 177. Cráneo humano.

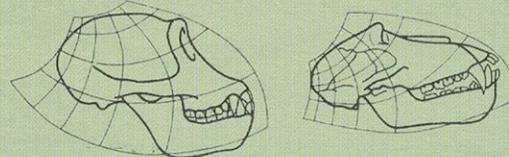


Figura 179. Cráneo de chimpancé.

Figura 180. Cráneo de babuino.

ambas. La retícula de D'Arcy Thompson se superpone a las formas, las abraza y se funde con ellas de manera tan firme que arrastra lo atrapado hasta deformarlo. La otra es una base sobre la que se proporciona una figura. Una raíz germinal de la que acaba deslizándose buscando autonomía.

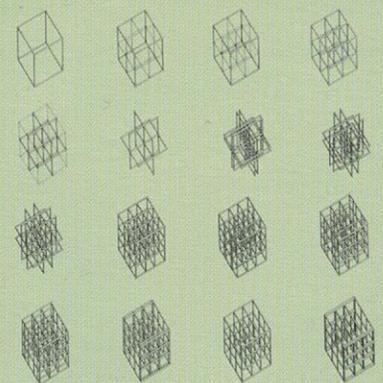
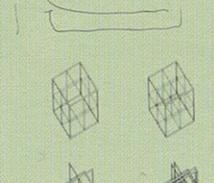
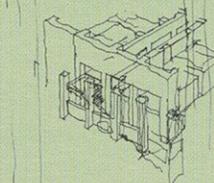
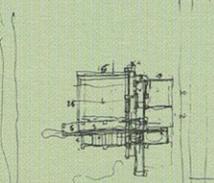
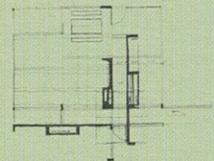
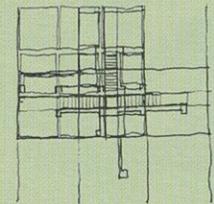
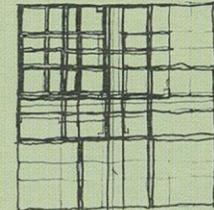
Para D'Arcy Thompson evolución significa deformación. La retícula es algo superpuesto que actúa de manera retrospectiva, mientras que la figura vitruviana nace a partir de su encaje sobre esa urdimbre. En la interpretación de Cesariano, como para Vitruvio, lo humano tiene una necesaria base geométrica. Cesariano llega al punto de malformar el organismo: agranda manos, disminuye la cabeza, fuerza extremidades... Sin la trama, su figura llega a rozar la deformidad. Conserva su punto de origen de una manera más evidente de la que lo hacía la arquitectura fruto de los *tracés régulateurs* corbuserianos.

En cualquier caso no podemos obviar que, en ambas, la trama es un elemento secundario que ha intentado desaparecer. Operan en direcciones inversas, pero, a fin de cuentas, lo hacen de manera instrumental.

En el último tercio del siglo XX, Peter Eisenman ha empleado la trama de un modo que bien puede resumir estos conflictos. En sus primeras obras trabajó directamente con la retícula como forma. De hecho ése fue el punto de partida de toda la serie de sus casas en los años setenta. El impulso inicial de su malla sufre deslizamientos, dislocaciones y giros con la intención de construir un proceso desde una raíz estructural profunda N5. Para él trazar una retícula significó convertirla en hecho construido tras haberla sometido a una densa secuencia de transformaciones. Ese proceso le condujo a solidificar un esquema, relegando la forma a un hecho indirecto producto de su operatividad en el que aparecerá la retícula como un apéndice o un fósil del gesto inicial.

Si bien con el tiempo el interés de Eisenman por la malla se ha ido desplazando hasta convertirse en algo anecdótico, su mecanismo de trabajo ha continuado acumulando los gestos del proceso sin eliminarlos del objeto construido. En cierto sentido, respecto a la retícula como estructura progresivamente emergente y el trabajo como fruto de un proceso, las obras de Eisenman pueden fácilmente relacionarse con las de muchos de los artistas contemporáneos. Al menos en cuanto a la búsqueda de cierta sinceridad metodológica como inimitable último refugio del arte moderno.

El caso de Gerhard Richter se sitúa en otro extremo en cuanto al instante de aparición de la



nism: made his hands bigger, his head smaller, with stronger extremities... Without the grid his figure almost touches deformity. It keeps its point of origin in a more evident way than the architecture born from Le Corbusier's tracés régulateurs did. In any case we can not avoid, in both, the grid being a secondary element that has attempted to disappear. They operate in inverse directions but they do it in an instrumental way.

During the last third of the 20th century, Peter Eisenman used the grid in a way that can summarise well these conflicts. In his first works he use the grid as form. In fact, this was the starting point of a whole series of his houses in the seventies. The initial impulse of his grid was exposed to sliding, dislocations and turns with the intention of constructing a process from a deep structural root N5. For him, drawing a grid meant turning it into a built fact after having submitted it to a dense sequence of transformations. This process leads him to solidify a diagram, relegating form to an indirect produce of its operational capacity in which grid would be an appendix or a fossil of the initial gesture. Although with time, Eisenman's interest in the grid had shifted until it became something anecdotic, its work mechanism has continued accu-

mulating the gestures of the process without eliminating them from the built object. In a sense, in relation to grid as a progressively emergent structure and work as result of a process, Eisenman's works can easily be related with those of many of the contemporary artists. At least in relation to the search for some methodological sincerity as the inimitable last refuge of modern art.

The case of Gerhard Richter is at the other extreme in relation to the moment of appearance of the grid in the process. Richter had devoted himself to taking and tirelessly cutting thousands of photographs. Later he chose which to make into a painting, although not by a beauty criteria understood, shall we say, in an academic way, but by a certain level of neutrality he had seen in them. "I see uncountable landscapes of which I photograph one in every 100.000 and I only paint one of every 100 photographed, therefore I look for something very precise; from all this I can conclude that I know what I want" N6. In the middle of this huge capturing process, he organized an exhibition with the material. He gathered on the walls 600 panels with more than 5.000 pictures distributed on a grid and he called it Atlas N7.

Surely more important than the subject or the meaning of this process, is how a grid

suddenly emerged on an encyclopaedic collection of objects, which included photographs of his own exhibitions, landscapes, pictures of Hitler or pornography, as an organization system capturing everything and making it disappear.

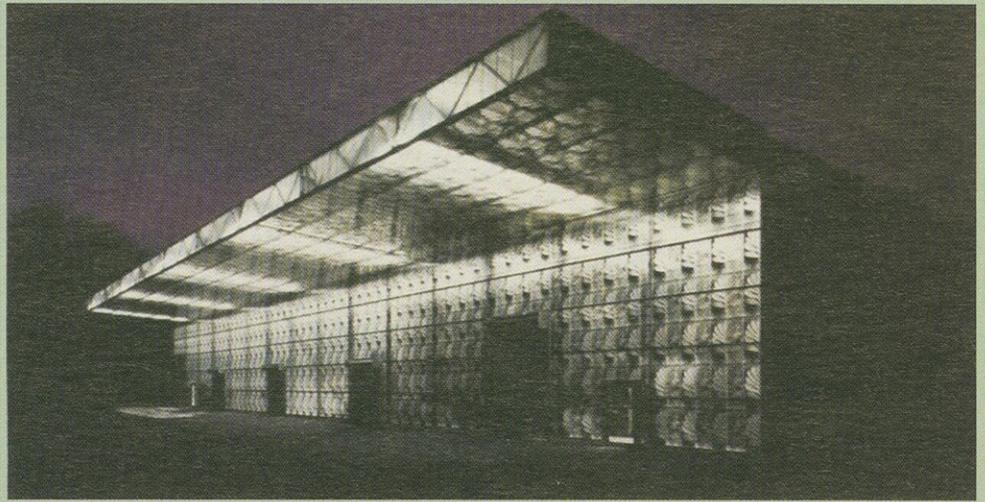
Richter showed us another structural quality of the grid that makes it possible to recognize it even beyond its apparent absence. If the "zero level" of language order is perhaps the alphabetic, undoubtedly for the image world it is the grid N8.

Despite being able to find certain structural qualities that, somehow, make it possible to identify the surging and the exteriority grid as the two deepest extremes of this ordering system, it seems that the grid always carries some meaning to be revealed. Born from repetition and tautology, it is its atavism which fills it with meanings as it is actually the mute system by antonomasia. So much so that it became the ideal composition of the most in-significant art in history: Pop art.

For Pop art in general, and Andy Warhol in particular, the procedure of repetition always seemed to border art destruction from within. What else could it be other than changing the ideal value of the image to a figure deprived of its soul and body? It was not only a premeditated destruction; it also added a different conception of



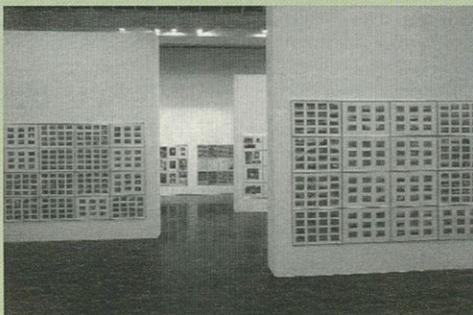
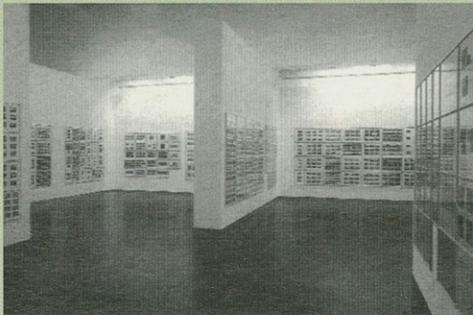
KARL BLOSSFELDT, *ACHILLEA UMBELLATA*, 1928



THOMAS RUFF, FOTOGRAFÍA DEL ALMACÉN RICOLA EN MULHOUSE, 1994

N6 Anotación del 12 de Octubre de 1986 en el diario de Gerhard Richter, citado en ZWEITE, Armin, "El Atlas de fotografías, collages y bocetos de Gerhard Richter", en BUCHLOH, B.H.D.; CHEVRIER, J.F.; ZWEITE, A.; ROCHLIZ, R., *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter: Cuatro ensayos a propósito de Atlas*, Llibres de Recerca, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1999, pg. 199. Si las notas tienen algo de lugares donde reconocer deudas, tengo que agradecer a Juan Herreros la mía respecto a Richter.

N7 RICHTER, Gerhard, *Atlas*, Lenbachhaus, Munich, 1989.



GERHARD RICHTER, EXPOSICIÓN EN EL MACBA, ABRIL-JULIO 1999

trama en el proceso. Richter se ha dedicado a disparar y recortar de manera incansable miles de fotografías. Posteriormente elige entre ellas cuáles convertir en pintura, aunque no por un criterio de belleza entendida, digamos, de manera académica, sino por cierto grado de neutralidad por el que ha llegado a reconocerlas. "Veo incontables paisajes de los que fotografío apenas uno de cada 100.000 y pinto apenas uno de cada 100 fotografiados, por lo tanto busco algo muy definido; de todo esto puedo concluir que sé lo que quiero" N6. En medio del ingente proceso de captura, organizó una exposición con el material. Acumuló sobre las paredes 600 paneles con más de 5.000 fotografías distribuidas en una retícula y lo llamó *Atlas* N7. Seguramente más importante que la temática o la significación de este proceso, es cómo sobre una colección enciclopédica de objetos, que contenía desde fotografías de sus propias exposiciones, imágenes de paisajes, de Hitler o de pornografía, surgía de pronto la malla como sistema de organización atrapándolo todo y haciéndolo desaparecer.

Richter nos descubre otra cualidad estructural de la retícula que permite reconocerla más allá incluso de su aparente ausencia. Si el "grado cero" de orden del lenguaje tal vez es el alfabético, indudablemente para el mundo de las imágenes es la retícula N8.

A pesar de que podamos encontrar ciertas cualidades estructurales que permitan identificar de algún modo la retícula de surgencia y de exterioridad, como los dos extremos más profundos de este sistema de orden, parece que la trama arrastra siempre algún significado por desvelar. Nacida de la repetición y lo tautológico, es su atavismo quien la colma de significados puesto que en realidad se trata del sistema mudo por antonomasia. Tanto que se convirtió en el ideal compositivo del arte más insignificante de la historia: el Pop.

Para todo el Pop, y para Andy Warhol en particular, el procedimiento de la repetición pareció siempre bordear la destrucción del arte desde dentro. ¿Qué otra cosa podía ser si no el deslizar el valor ideal de la imagen a una figura plana privada de su alma y su cuerpo? No sólo se trataba de una destrucción premeditada, también se ponía en juego una concepción diferente del sujeto moderno.

Todo el procedimiento usado por Warhol intentaba deshacer los mitos por repetición. Para el Pop el doble ya no es tanto un poder aterrador ni una amenaza, si no que al estar en el mismo plano que otro doble, se convierte en algo inofensivo: sin su poder maléfico, no es más que otra representación hueca puesta en paralelo. Ciertamente la misión más clara de Warhol y todo el Pop no era otra que la de completar el proceso de vaciado de las imágenes. Si bien se trataba de unas imágenes rescatadas de un mundo mediático en que apenas conservaban algo

the modern subject.

The whole process used by Warhol attempted to undo the myths by repetition. For Pop art double is not a terrifying power or a threat, but being on the same plane as the other double, becomes something inoffensive: without its pernicious power it is just another hollow representation placed in parallel. Certainly, Warhol's clearest mission, and all the Pop art, was no other than completing the process of emptying the images. Although they were images recovered from the media world where they hardly had any life and where the same blue mark could be Marilyn Monroe's lips or anything else. Images that "mean they do not mean anything" N9.

In this sense, the building of the warehouse for Ricola, by the architects Herzog and De Meuron, seems to have some relationship with a similar mechanism to those serigraphies and Richter's method of accumulation in relation to the use of the grid N10. The Ricola building in Mulhouse (1992-1994) comes from a strategy in which the iconological power of the logo is used in a similar way. On the ceiling and wall there is a photograph of the Blossfeldt collection, multiplied. A photograph selected even before the project was developed N11.



ANDY WARHOL, *LOS LABIOS DE MARILYN MONROE*, 1962

de vida y donde la misma mancha azul podía ser los labios de Marilyn Monroe o cualquier otra cosa. Unas imágenes que "significan que no significan nada" N9.

En este sentido, la obra de los almacenes para Ricola, de los arquitectos Herzog y de Meuron, parece guardar cierta relación con un mecanismo semejante al de esas serigrafías y al modo de acumulación de Richter en cuanto a la utilización de la malla N10.

La obra de Ricola en Mulhouse (1992-1994) procede de una estrategia en que se utiliza el poder iconológico del logo de una manera semejante. Sobre techo y pared se acumula, multiplicada, una fotografía de las colecciones de Blossfeldt. Una fotografía escogida antes incluso de haber desarrollado el proyecto N11.

Al contrario que el Pop, la fachada de Ricola posee unos fundamentos constructivos íntimamente relacionados con su modo de composición. La vista se desliza hacia una retícula que sólo en apariencia permanece oculta, pero que acaba emergiendo como hecho único. En la Marilyn de Warhol, por ejemplo, cada imagen es repetición, no tanto de la primera de la serie como de la repetición misma. Paradójicamente, la primera de sus imágenes nunca es la primera, "es el primer nenúfar de Monet quien repite todos los demás" N12.

La retícula de Warhol es ciega y neutra. La diferencia se encuentra fuera del cuadro y la retícula no puede ser leída con un orden, ni siquiera el cronológico. Sin embargo en Ricola la trama aparece con una fuerza insólita. Se apropia de la imagen y la reduce a un sistema de manchas traslúcidas y ritmadas. En este caso, la repetición no impulsa a preguntarse siquiera cuál es la primera de la serie, sino por los tipos de repetición. La cadencia de claros y sombras acaba siendo la cualidad estructural más notable de la fachada, puesto que allí las imágenes se han vuelto a convertir en una sustancia plana. Esa operación habla de su configuración material de una manera directa. Es decir, de su potencia ornamental.

Seguramente el interés de la trama en los últimos tiempos culmina en dos obras que pueden condensar la densidad de los contrastes que acabamos de observar.

La combinación de esa decidida materialidad con la aparición de una malla establece la antítesis de partida en la tienda para la firma Prada en Aoyama, Tokio (2003), también de Herzog y de Meuron.

Uno de los aspectos más interesantes del edificio de Prada quizá sea esa vocación fundamental de sólido a pesar de los contradictorios medios empleados para conseguirlo. Y se dice que Prada es sólido de igual manera que el ser íntimo de un diamante no es la transparencia sino el brillo.

Contrary to Pop, the Ricola's façade has some constructive fundamentals intimately related to its composition. The view slips towards a grid that only stays hidden in appearance, but which finally emerges as a unique fact. In Warhol's Marilyn, for example, each image is repetition, not so much of the first series as of repetition itself. Paradoxically, the first of her images is never the first, "it is Monet's first water lily who repeats all the rest" N12.

Warhol's grid is blind and neutral. The difference is outside the painting and the grid can not be seen with an order, even chronological. However, in Ricola the grid appears with an unusual power. It takes the image and reduces it to a system of translucent and rhythmical marks. In this case, repetition does not make you even wonder about which is the first series, but about the types of repetition. The cadence of light and shadows ends up being the most notable structural quality of the façade, because there the images have once again become a flat substance. This operation speaks of its material configuration in a direct way. That is, of its ornamental potency.

Surely the recent interest in the grid culminates in two works that can condense the density of contrasts that we have just seen.

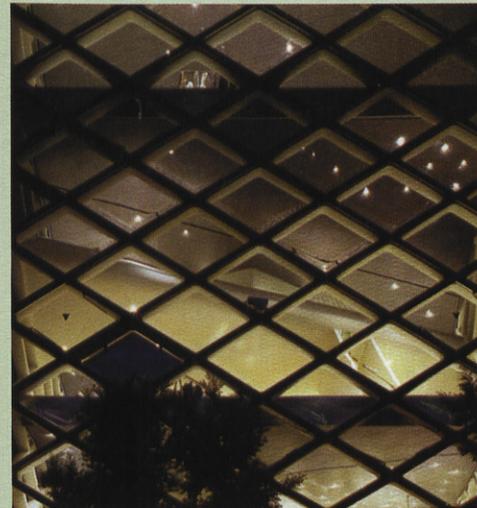
The combination of this decisive materiality with the appearance of a grid establishes the starting antithesis in the shop for Prada in Japan (2000-2003), also by Herzog and De Meuron.

One of the most interesting aspects of the Prada building is perhaps the fundamental vocation of solid despite the contradictory means used to achieve it. One can say Prada is solid the same way it is said that the intimate being of a diamond is not transparency but brightness.

Paradoxically, the Prada building is solid and not transparent because it has managed to turn glass into a dense material, only letting an undifferentiated body full of lights be seen. We can only just make out a white background on the diagonal grid that makes it consistent. But, a background that is reflected on the curved glass and makes it opaque to the view through the reflections.

Prada is also an enormous fragment of *déployé* plate.

In a time when devising new materials every day has resulted notoriously exhausting for Herzog and De Meuron, the use of operatives close to microscope or telescope, has multiplied the field of action. Thus demonstrated by the latest projects with pixels



HERZOG Y DE MEURON, EDIFICIO PRADA. DETALLE DE LA FACHADA

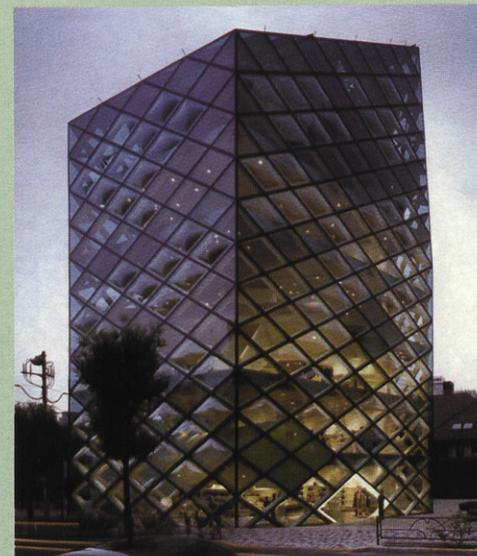
N8 Barthes argumenta, sin embargo, cómo parece no existir ese grado cero de la imagen. Véase BARTHES, Roland, *Cómo vivir juntos*, editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 2003, pg. 183.

N9 *Op. Cit.*, BARTHES, pg. 207

N10 Se ha estudiado esta relación entre el Pop, Richter y Herzog y de Meuron en HÜRZELER, Catherine, "Herzog & de Meuron and Gerhard Richter's Atlas", en HERZOG Y DE MEURON, *Natural History*, Canadian Centre for Architecture and Lars Müller Publishers, (Phillip Ursprung editor), Montreal, 2002, pg. 205

N11 *Op. Cit.*, HERZOG Y DE MEURON, pg. 244.

N12 PÉGUAY, Charles, *Clio*, 1917, citado en DELEUZE, Gilles, *Diferencia y Repetición*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2002, pg. 22.



HERZOG Y DE MEURON, EDIFICIO PRADA

enlarged thousands-times in Santa Cruz de Tenerife Harbour, on the façade of Young Museum in San Francisco, or the Cultural Centre Óscar Domínguez.

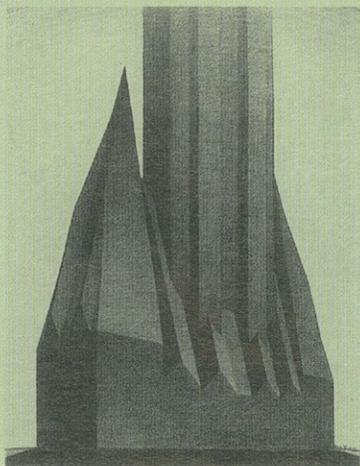
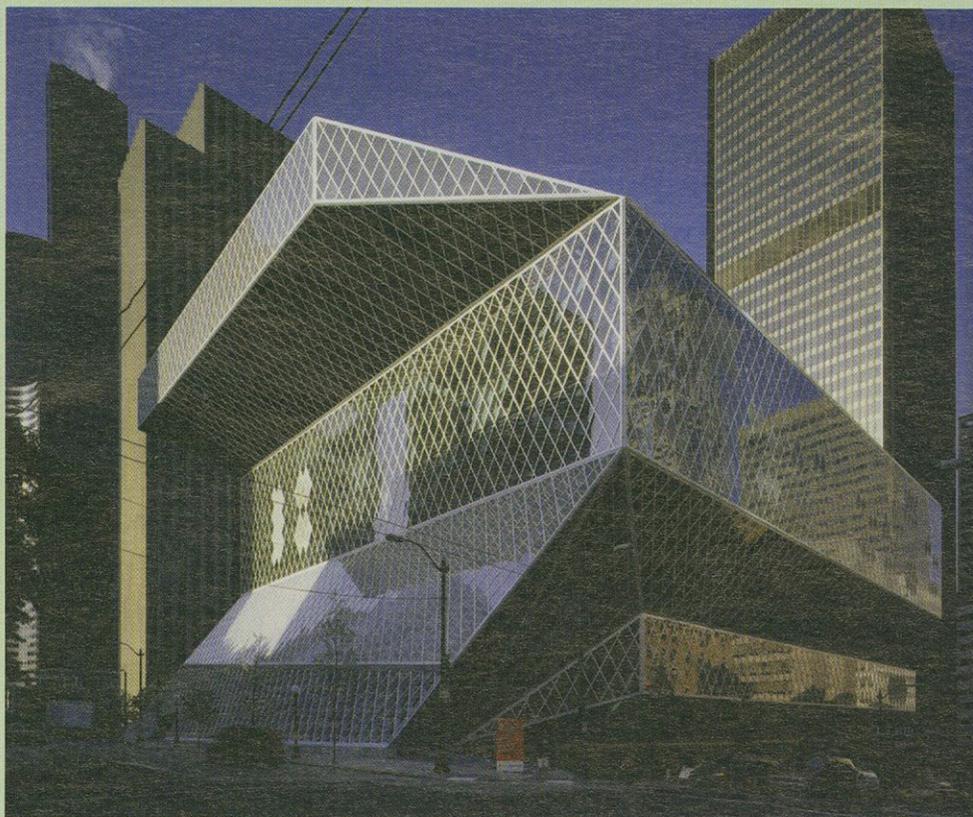
Facing the changes of scale strategy, the material rebels demanding joints that always are a physical reference of the operation whether they are wanted or not. Facing this predicament the solution is to multiply to infinity the joints or to dissolve them. In Prada they have played with its extreme continuity to avoid the tangible reference that would spoil the exercise. Surprisingly, a material enlarged twenty times has become the means of support for the whole construction: the structure transfigured into ornament.

On the other hand, and as a contrast, the project for the Central Library in Seattle, by Rem Koolhaas, has achieved other aims by a similar composition procedure. In opposition to the deliberate interior crudeness of the grid extended on its façade, Prada seems an exercise of pure filigree.

It seems that, for quite a while, Rem Koolhaas has not been interested in the ornamental question -at least in its classic sense-. For Koolhaas decoration has not only identified with size in the Congrexpo in Lille, but also in Seattle it has united with the program linking the vertiginous syllogism: use = ornament.

On the contrary to the continuity in Prada, the Seattle Library unfolds its façades in planes. Far from the initial project that wrapped piled-up used boxes with a flexible material, the reality of the grid unifies the general aspect of the building highlighting clearly the limits between sheets on the façade. On the composition level the grid is perforated, it joins on the edges without looking for coincidences with the ribs of others. Some rivets and tusks appear on a façade voluntarily disarrayed towards the interior. The result is a sum of pieces contained in a flexible skin. A skin that by pure repetition of its strategy achieves a unitary appearance and an undeniable poetic roundness where all the discourse is supported on the collage practice. It is unnecessary to point out the air of virtuality that flies over all the images of this work. This seems to confirm at once the accessoriness of building to confirm the final effects of the work. In this case renderizar is to build.

Actually it seems that the compromises with the sites in both are left as an echo of this decision taken about the façade. The Library proposes a reevaluation of Seattle from a middle height enriching vision; a grey city that seen through a metallic veil gains a surprising wealth of nuances. And it is done from the grid understood as an exteriority vector towards the city. Prada, on the other hand, is connected to that tradition of carving solids in the New York normative in Ferriss' beautiful drawings as an exercise in light and reflection.



Paradójicamente, el edificio de Prada es sólido y no transparente porque ha conseguido hacer del vidrio un material denso, permitiendo ver sólo un cuerpo indiferenciado y lleno de luces. Apenas se intuye un fondo blanco sobre la retícula diagonal que lo hace consistente. Pero, un fondo que se refleja sobre los vidrios curvos y que lo vuelve opaco a la mirada por medio de los reflejos.

Prada también es un enorme fragmento de chapa *déployé*.

En una época en la que inventar cada día nuevos materiales ha resultado notoriamente extenuante para Herzog y de Meuron, el empleo de operatividades cercanas al microscopio o al telescopio, ha multiplicado el campo de acción. Así lo muestran los últimos proyectos de píxeles aumentados miles de veces en el muelle de Santa Cruz de Tenerife, en la fachada del Museo de Young en San Francisco, o del centro cultural Óscar Domínguez.

Ante la estrategia de los cambios de escala, el material se revuelve exigiendo unas juntas que, se quiera o no, siempre son referencia física de la operación. Ante este atolladero sólo cabe multiplicar hasta el infinito las uniones, o disolverlas. En Prada se ha jugado con su continuidad extrema para evitar la referencia táctil que desbaratase el ejercicio. Sorprendentemente, un material escalado una veintena de veces se ha convertido en el modo de soporte de toda la construcción: la estructura transfigurada en ornamento.

Por otro lado y como contraste, el proyecto de la Biblioteca Central de Seattle de Rem Koolhaas, ha logrado otros objetivos por un procedimiento compositivo semejante. Frente a la intencionada tosquedad interior de la retícula extendida por su fachada, Prada parece un ejercicio de pura orfebrería.

A Rem Koolhaas hace tiempo que parece no interesarle la cuestión ornamental, al menos en su acepción clásica. Para Koolhaas la decoración no sólo ha llegado a identificarse con el tamaño en el Congrexpo de Lille, si no que en Seattle, se ha hermanado con el programa encadenando el vertiginoso silogismo: uso=ornamento.

Contrariamente a la continuidad de Prada, la Biblioteca de Seattle (2004), deshace sus fachadas en planos. Lejos del proyecto inicial que envolvía con un tejido flexible cajas de usos apiladas, la realidad de la malla unifica el aspecto general de lo construido subrayando claramente los límites entre paños de fachada. A nivel compositivo la retícula se perfora, se une en las aristas sin buscar coincidencias con los nervios de otras. Aparecen roblones y refuerzos en una fachada voluntariamente desaliñada hacia su interior. El resultado es un sumatorio de piezas

Curiously, the sections of both buildings have some similarities. Prada is crossed by tubes of rhomboidal section that contain specific storage. Blind tubes that are perceived as strange bodies going through the solid, like the veins of a mineral. However, in the Library we find that it is those opaque bodies which enclose the strong uses. There architecture is what is left between those floating boxes and the roof. That is, the gaps of space.

There is no doubt that the Prada shop speaks about the solid and opaque and the Library in Seattle does so about transparency and weaving; although the most interesting from our perspective is that with an identical system they reveal operative facets that open up towards contrary developments.

In the history of modernity we have contemplated how grid has oscillated since having been used as structure, to the suggestion of certain industrialized repetition, to its apparent invisibility, and finally, to its capacity to be built in an unsettling and new ornamental territory.

As centuries have passed, this is perhaps the most palpable proof of the permanence of some transcendent intention of order. Perhaps grid is the most elemental and persistent attempt in the search for this syntax. As part of this attempt, it deserves consideration having sometimes achieved rhythmized matter.

NOTES:

N1 BORGES, Jorge Luis, *Discussion*, Alianza editorial, Madrid, 1976, pg 108.

N2 In relation to reticular city see article by CAPITEL, Antón. Praise to the reticular city, in *Arquitectura COAM 336*, Revista oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid, Madrid, 2nd trimester 2004, pg. 112 and following. In relation to grid in Egyptian art the notes by PANOFSKY, Erwin, are interesting in *The Meaning in Visual Arts*, Alianza Forma, Madrid, 1979, pg 82.

N3 Later settled by Alberti in his painting treatise. Many studies can be found on this matter, citing one see the classic by PANOFSKY, Erwin, *Perspective as Symbolic Form*, Editorial Tusquets, Barcelona, 1999, (original title, *Die Perspektivtheorie*, Leipzig-Berlin, 1927). However, the scepticism shown by Rosalind Krauss is remarkable: from her point of view, the perspective grid actually is not a grid from the structural point of view, KRAUSS, Rosalind E., *Grids in, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985, Alianza Forma, Madrid, 1996, pg 23 and following. (1985). There are many Beauxartian lessons in the 18th century based on the grid, on the research about physiological optics in the 20th century and the greater part of the works by the artists of the 20th century: all the cubism, De Stijl, Malevich, Warhol, Mondrian, Jasper Johns, Joseph Cornell, Ad Reinhardt...

N4 For Rosalind E. Krauss the most stable argument of the vanguard is its originality. If vanguard could not but renounce its ancestors, if it could only be an incessant and "absolute self-creation", the real practice of the vanguard was nothing else but recurrence and repetition. And for her, grid was the incarnation of that paradox. See her arguments in KRAUSS, Rosalind E., *Grids*, Op cit., pg 23 and following.

N5 EISENMAN, Peter, *Diagram Diaries*, Thames&Hudson, New York, 2001, (1st edition, Universe, 1999), pg 172.

N6 Annotation on the 12th of October 1986, in Gerhard Richter's diary, cited in ZWEITE, Armin, *The Atlas of pictures, collages and sketches by Gerhard Richter*, in BUCHLOH, B.H.D.; CHEVRIER, J.F.; ZWEITE, A.; ROCHLIZ, R., *Photography and painting in the works of Gerhard Richter: Four essays on the Atlas, Llibres de Recerca, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona*, Barcelona, 1999, pg. 199. If notes are the places where one pays his debts, I have to say thank you to a Juan Herrerros for mine in relation to Richter.

N7 RICHTER, Gerhard, *Atlas*, Lenbachhaus, Munich, 1989.

N8 Barthes argues, however, how it seems that this zero level of image does not exist; see BARTHES, Roland, *Editorial Siglo XXI*, Buenos Aires, 2003, pg 183.

N9 Op. Cit., BARTHES, pg. 207.

N10 This relation between Pop art, Richter and Herzog and De Meuron has been studied in HÜRZELER, Catherine, *Herzog & De Meuron and Gerhard How to live together Richter's Atlas*, in HERZOG & DE MEURON, *Natural History*, Canadian Centre for Architecture and Lars Müller Publishers, (Philip Ursprung editor), Montreal, 2002, pg. 205.

N11 Op. Cit. HERZOG & DE MEURON, pg 244.

N12 PEGUY, Charles, *Clio*, 1917, cited in DELEUZE, Gilles, *Difference and Repetition*, Amorrortu editors, Buenos Aires, 2002, pg. 22.

DE ARRIBA ABAJO Y DE IZQUIERDA A DERECHA:

REM KOOLHAAS, BIBLIOTECA DE SEATTLE

ROY LICHTENSTEIN, *BROCHAZOS*, 1965

HUGH, FERRISS, *SÓLIDO CAPAZ*, SEGÚN LA LEY DE EDIFICACIÓN DE NUEVA YORK DE 1916

REM KOOLHAAS, BIBLIOTECA DE SEATTLE. DETALLE DEL INTERIOR

HERZOG Y DE MEURON, EDIFICIO PRADA. DETALLE DEL INTERIOR

contenidas en una piel flexible. Una piel que por la pura repetición de su estrategia logra una apariencia unitaria y una rotundidad poética innegable donde todo el discurso se sostiene sobre la práctica del *collage*.

Es innecesario señalar el aire de virtualidad que vuela sobre todas las imágenes de esta obra. Eso parece confirmar de una vez lo accesorio de la construcción para confirmar los efectos finales de la obra. En este caso renderizar es construir.

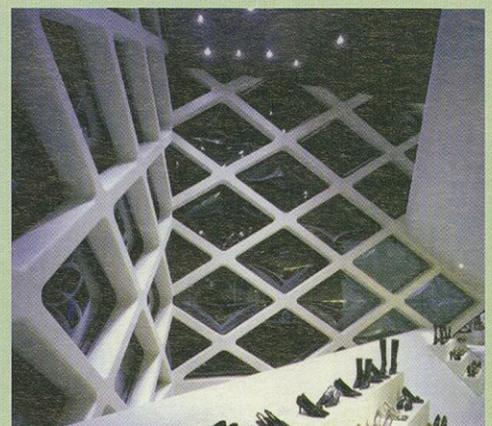
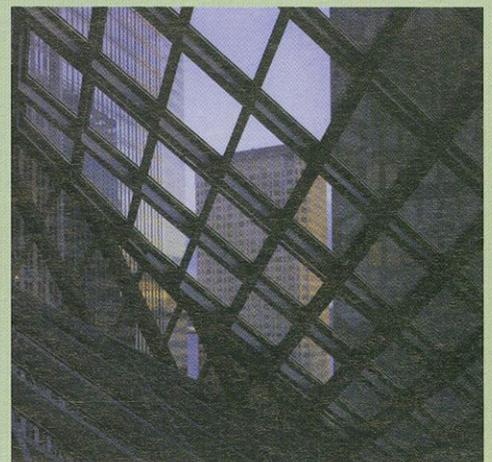
Efectivamente parece que los compromisos con el lugar de ambos quedan como un eco de esa toma de decisiones sobre la fachada. La biblioteca propone una revalorización de Seattle desde una enriquecedora visión a media altura. Una ciudad gris que vista a través de un velo metálico cobra una riqueza de matices sorprendente. Y se hace desde la trama entendida como vector de exterioridad hacia la ciudad. Prada, por su parte, se engarza con esa tradición del tallado de los sólidos de la normativa de Nueva York en los hermosos dibujos de Ferriss como ejercicio de luces y reflejos.

Curiosamente, las secciones de ambos edificios contienen ciertas similitudes. Prada se deja atravesar por tubos de sección romboidal que contienen almacenes específicos. Tubos ciegos que se perciben como cuerpos extraños atravesando el sólido, como las vetas en un mineral. En la biblioteca encontramos, sin embargo, que son esos cuerpos opacos quienes encierran los usos fuertes. Allí la arquitectura es lo que queda entre esas cajas flotantes y el cerramiento. Es decir, las sobras del espacio.

Qué duda cabe que la tienda de Prada habla de lo sólido y lo opaco y la biblioteca de Seattle lo hace de la transparencia y de lo tejido: sin embargo, lo más interesante desde nuestra perspectiva es que con idéntico sistema desvelan facetas operativas que se abren hacia desarrollos contrarios.

En el transcurso de la modernidad hemos contemplado como la retícula ha oscilado desde su empleo como estructura, a las sugerencias de cierta repetición industrializada, a su invisibilidad aparente, y finalmente, a su capacidad de constituirse en un inquietante y nuevo territorio ornamental.

Con el transcurso de los siglos, tal vez eso sea la prueba más palpable de la permanencia de cierta intención trascendente de orden. Quizá la retícula sea el intento más elemental y persistente en la búsqueda de esa sintaxis. Como parte de ese intento, merece la consideración de haber logrado, en ocasiones, materia ritmada.

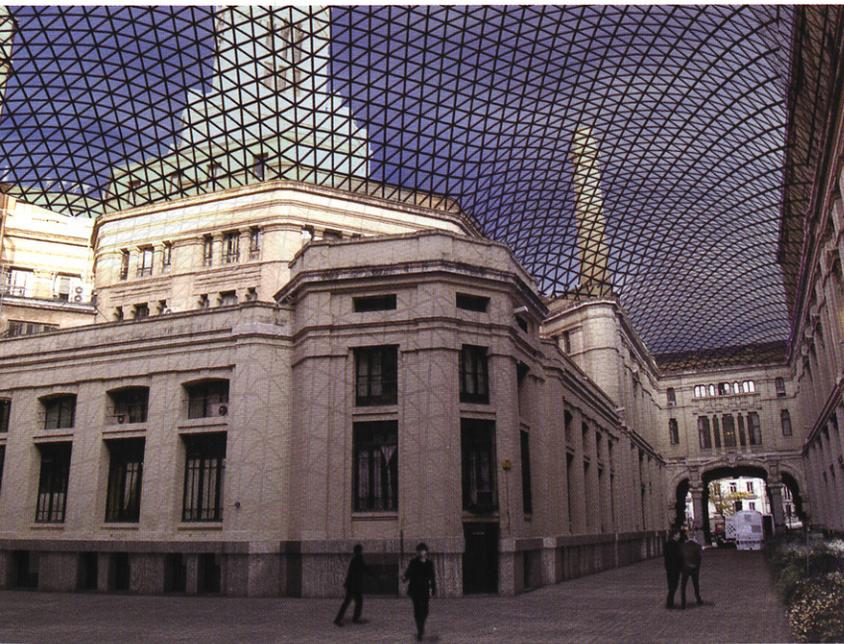


14 CONCURSOS

Plaza Cibeles
Madrid

concurso para el nuevo ayuntamiento de madrid
en el palacio de comunicaciones. primer premio

Francisco Rodríguez de Partearroyo
ARQUIMÁTICA S.L

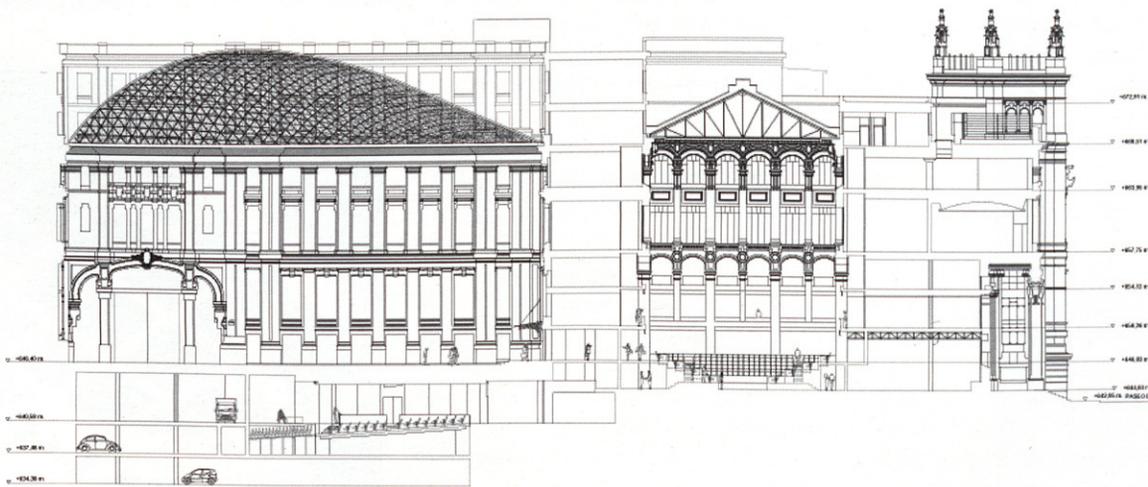


Promueve: Ayuntamiento de Madrid

Equipo: ARQUIMÁTICA S.L. Sociedad de Arquitectos

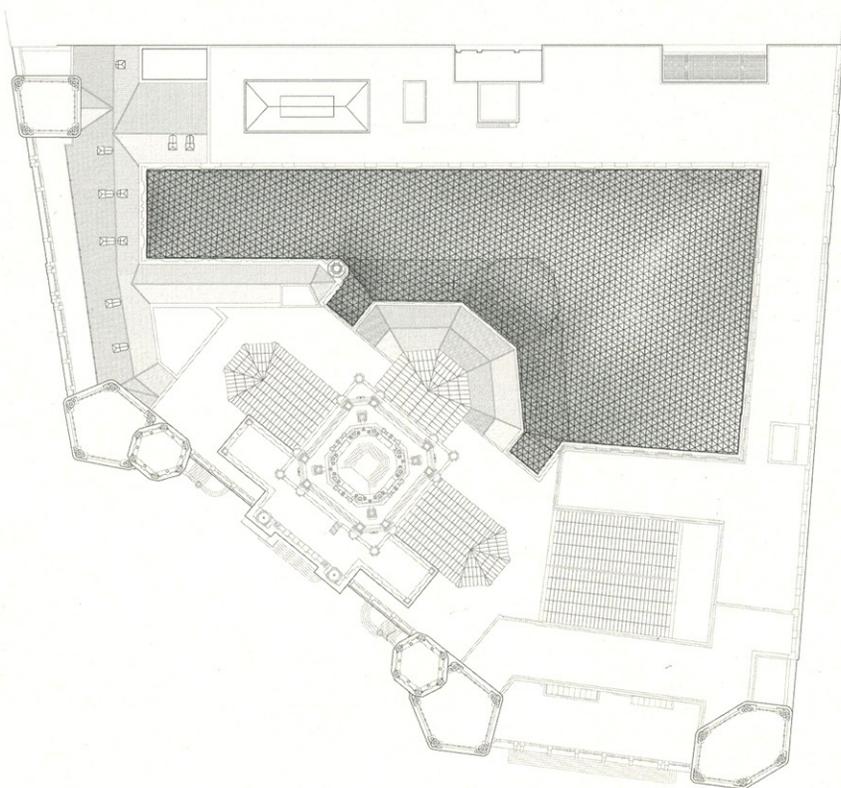
Arquitectos: Francisco Rodríguez Partearroyo Conde, Angel Martínez Díaz, David Márquez Latorre, Francisco Martínez Díez, Julian Matía Sánchez, Faustino Ocaña Vázquez

Colaboradores: Cesar Carretero Pindado, Alfredo Calosci, Luis Carretero Marco





PLANTA DE CUBIERTAS



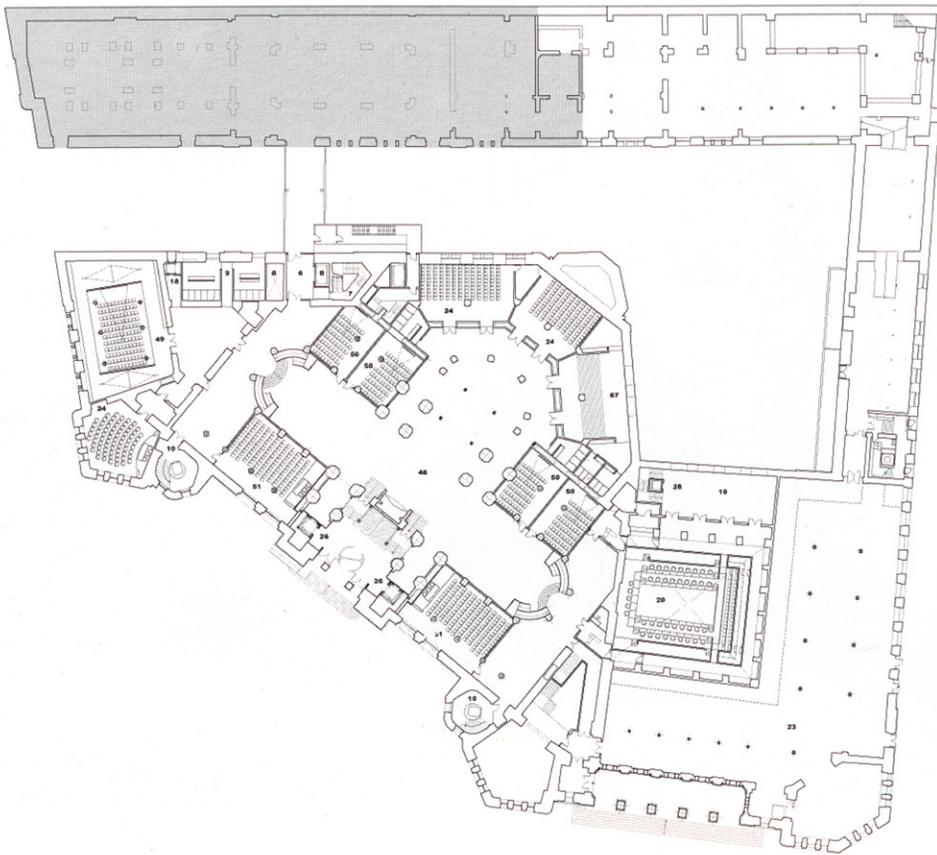
Se trata de actuar sobre un edificio existente y de una gran personalidad que hace imprescindible y prioritario "escuchar" la música que toca, para que, desde el respeto y la fidelidad, se hagan más nítidos los sonidos, se reafirme alguna nota disonante y se intervenga con la firmeza y la seguridad que proporciona el conocimiento del ritmo original.

Las bases del concurso planteaban la conveniencia de que las nuevas funciones se subordinasen a la forma del edificio, de manera que este complejo organismo fuera el contenedor natural de los nuevos requerimientos. Éstos, ahora muy distintos, devuelven al edificio la justificación de su nombre: Palacio de Comunicaciones. Además de contener dependencias administrativas, la nueva Casa de la Villa quiere ser el lugar de encuentro abierto y de comunicación entre los ciudadanos y el municipio.

El cuerpo principal, dirigido hacia la plaza de Cibeles, debe seguir siéndolo. Habrá que ponerla en valor, respetando su morfología básica mediante su restauración integral donde proceda. Ha sido necesario reconfigurar el sistema de circulaciones verticales para integrar los distintos usos y posibilitar el acceso público a nuevos espacios hasta ahora vedados. Entre éstos se encuentra la gran torre, convertida en lugar de exposición y en atalaya privilegiada desde donde descubrir de nuevo Madrid. Los nuevos recorridos se han diseñado de manera que permitan al visitante "pasear" disfrutando de la arquitectura de Palacios y Otamendi y la ciudad que la alberga.

En el llamado Patio de Correos se instalará el nuevo Salón de Plenos, lo que permitirá poner en valor su monumental y desaprovechada arquitectura, situando al corazón institucional de la ciudad en una posición claramente vinculada al acceso de público desde Cibeles.

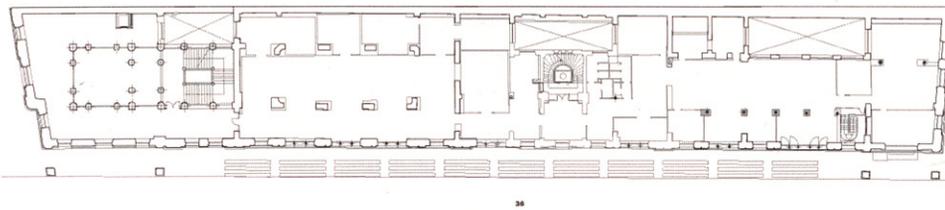
La actuación quizá más evidente del proyecto se produce cuando, bajo rasante del viejo patio se crean los imprescindibles nuevos espacios de servicio (almacenes, instalaciones, aparcamiento), además del gran auditorio. Sobre rasante se pretende conseguir un espacio multifuncional en el que culmina la vocación de la nueva Casa de la Villa, un lugar de reunión, celebración y encuentro, de gran capacidad y versatilidad para albergar actos desde institucionales a culturales o festivos. Para ello se plantea una gran cubierta a modo de membrana. Su apoyo irregular en planta crea una forma orgánica que se separa de la arquitectura del edificio. Y lo hace contribuyendo a recuperar la escala original del patio y sin manifestarse en el exterior.



- 1 Acceso general de público
- 2 Espacio de acogida (patio de operaciones)
- 3 Accesos secundarios y salidas de emergencias
- 4 Acceso interior al área administrativa de gobierno de las artes y dependencias municipales
- 5 Acceso eventual restringido para público al gran salón (patio cubierto)
- 6 Acceso interno de mercancías y material deportivo
- 7 Acceso y escalera interna de servicios
- 8 Montacargas
- 9 Asos de público
- 10 Escalera de público
- 11 Escalera principal del área de gobierno de las artes
- 12 Área de gobierno de las artes
- 13 Mostradores de información, etc.
- 14 Equipos informáticos para información
- 15 Áreas comerciales / librerías
- 16 Cafetería
- 17 Área interna cafetería
- 18 Montacargas cafetería
- 19 Acceso institucional al salón de plenos
- 20 Salón de Plenos
- 21 Acceso interno al salón de plenos
- 22 Aseo
- 23 Área-correos
- 24 Sala conferencias y seminarios, presentaciones del complejo cultural
- 25 Ascensores principales de público
- 26 Vació sobre patio de operaciones
- 27 Espacio expositivo del complejo cultural
- 28 Escalera de conexión del área del salón de plenos y del área del auditorio general
- 29 Galería sobre el salón de plenos (posible utilización de público)
- 30 Vació
- 31 Escalera de emergencia y de conexión con resto de dependencias
- 32 Despacho alcaldía
- 33 Sala de Recepciones
- 34 Aseo y oficina
- 35 Accesos generales (zaguan / gran salón / patio cubierto)
- 36 Gran salón / patio cubierto
- 37 Área de despachos
- 38 Área sala de reuniones
- 39 Área oficina abierta
- 40 Escalera interna del área de gobierno de las artes
- 41 Cafetería alta de torre
- 42 Escalera de ascenso al mirador de la torre
- 43 Escalera de descenso del mirador de la torre
- 44 Ascensor de subida a la torre
- 45 Terraza de uso público vinculada a la cafetería
- 46 Área de circulación pública
- 47 Acceso de público al Salón de Plenos
- 48 Acceso de periodistas al Salón de Plenos
- 49 Sala audiovisual para el programa general del centro de información cultural
- 50 Sala audiovisual para programas complementarios del centro de inf. cultural
- 51 Sala de conferencias con aforo de 150 personas
- 52 Auditorio - sala multiusos
- 53 Escena
- 54 Almacén de sillas y material escénico
- 55 Camerinos
- 56 Acceso de público al auditorio-sala multiusos
- 57 Acceso institucional al auditorio-sala multiusos
- 58 Almacén permanente
- 59 Talleres y conservación
- 60 Zonas de personal subalterno
- 61 Área de carga y descarga
- 62 Almacén de tránsito
- 63 Almacén de cajas
- 64 Almacén general
- 65 Zona de instalaciones
- 66 Espacios administrativos de los distintos centros
- 67 Galería sobre Salón de Plenos. Utilización de prensa
- 68 Escalera de público de acceso a cafetería en la torre
- 69 Sala de exposición permanente Madrid siglo XX-XXI
- 70 Galería de mantenimiento sobre el Salón de Plenos
- 71 Espacio expositivo Madrid siglo XX-XXI
- 72 Vació interior en torre
- 73 Escalera de salida al mirador de la torre
- 74 Acceso a terraza, nivel +667,47 y +676,02
- 75 Acceso a terraza, nivel +688,08
- 76 Sala de Prensa



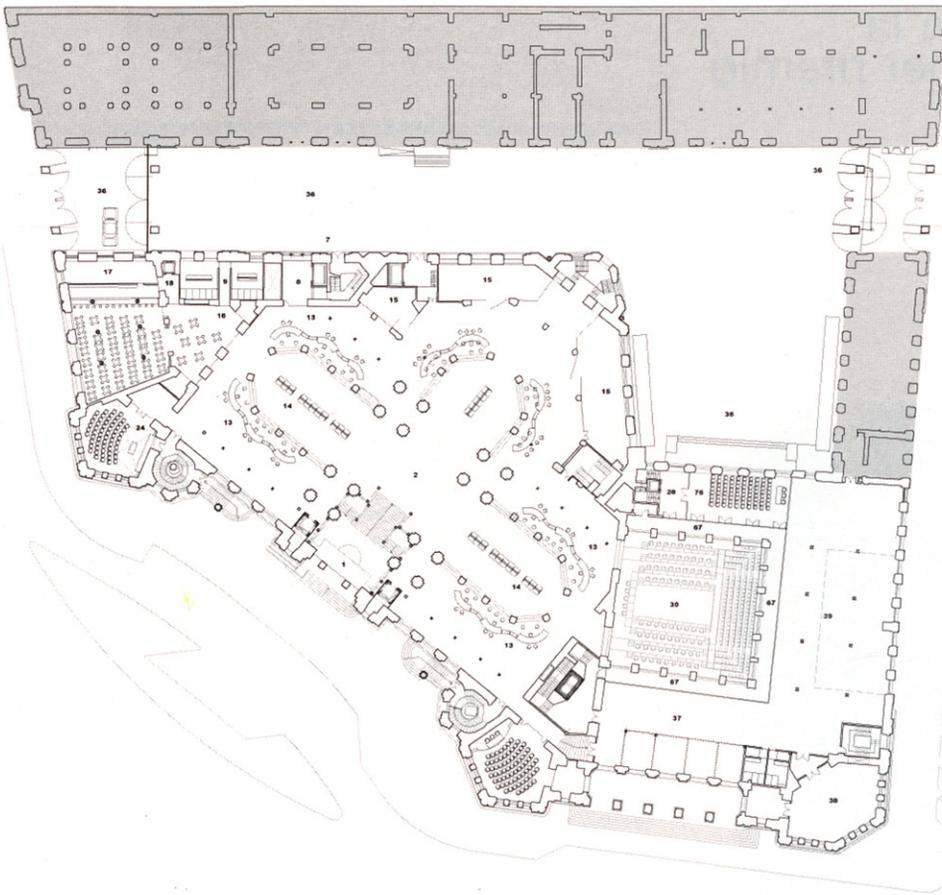
PLANTA PRIMERA



- 1 Acceso general de público
- 2 Espacio de acogida (patio de operaciones)
- 3 Accesos secundarios y salidas de emergencias
- 4 Acceso interior al área administrativa de gobierno de las artes y dependencias municipales
- 5 Acceso eventual restringido para público al gran salón (patio cubierto)
- 6 Acceso interno de mercancías y material deportivo
- 7 Acceso y escalera interna de servicios
- 8 Montacargas
- 9 Asos de público
- 10 Escalera de público
- 11 Escalera principal del área de gobierno de las artes
- 12 Área de gobierno de las artes
- 13 Mostradores de información, etc.
- 14 Equipos informáticos para información
- 15 Áreas comerciales / librerías
- 16 Cafetería
- 17 Área interna cafetería
- 18 Montacargas cafetería
- 19 Acceso institucional al salón de plenos
- 20 Salón de Plenos
- 21 Acceso interno al salón de plenos
- 22 Aseo
- 23 Área-correos
- 24 Sala conferencias y seminarios, presentaciones del complejo cultural
- 25 Ascensores principales de público
- 26 Vació sobre patio de operaciones
- 27 Espacio expositivo del complejo cultural
- 28 Escalera de conexión del área del salón de plenos y del área del auditorio general
- 29 Galería sobre el salón de plenos (posible utilización de público)
- 30 Vació
- 31 Escalera de emergencia y de conexión con resto de dependencias
- 32 Despacho alcaldía
- 33 Sala de Recepciones
- 34 Aseo y oficina
- 35 Accesos generales (zaguan / gran salón / patio cubierto)
- 36 Gran salón / patio cubierto
- 37 Área de despachos
- 38 Área sala de reuniones
- 39 Área oficina abierta
- 40 Escalera interna del área de gobierno de las artes
- 41 Cafetería alta de torre
- 42 Escalera de ascenso al mirador de la torre
- 43 Escalera de descenso del mirador de la torre
- 44 Ascensor de subida a la torre
- 45 Terraza de uso público vinculada a la cafetería
- 46 Área de circulación pública
- 47 Acceso de público al Salón de Plenos
- 48 Acceso de periodistas al Salón de Plenos
- 49 Sala audiovisual para el programa general del centro de información cultural
- 50 Sala audiovisual para programas complementarios del centro de inf. cultural
- 51 Sala de conferencias con aforo de 150 personas
- 52 Auditorio - sala multiusos
- 53 Escena
- 54 Almacén de sillas y material escénico
- 55 Camerinos
- 56 Acceso de público al auditorio-sala multiusos
- 57 Acceso institucional al auditorio-sala multiusos
- 58 Almacén permanente
- 59 Talleres y conservación
- 60 Zonas de personal subalterno
- 61 Área de carga y descarga
- 62 Almacén de tránsito
- 63 Almacén de cajas
- 64 Almacén general
- 65 Zona de instalaciones
- 66 Espacios administrativos de los distintos centros
- 67 Galería sobre Salón de Plenos. Utilización de prensa
- 68 Escalera de público de acceso a cafetería en la torre
- 69 Sala de exposición permanente Madrid siglo XX-XXI
- 70 Galería de mantenimiento sobre el Salón de Plenos
- 71 Espacio expositivo Madrid siglo XX-XXI
- 72 Vació interior en torre
- 73 Escalera de salida al mirador de la torre
- 74 Acceso a terraza, nivel +667,47 y +676,02
- 75 Acceso a terraza, nivel +688,08
- 76 Sala de Prensa



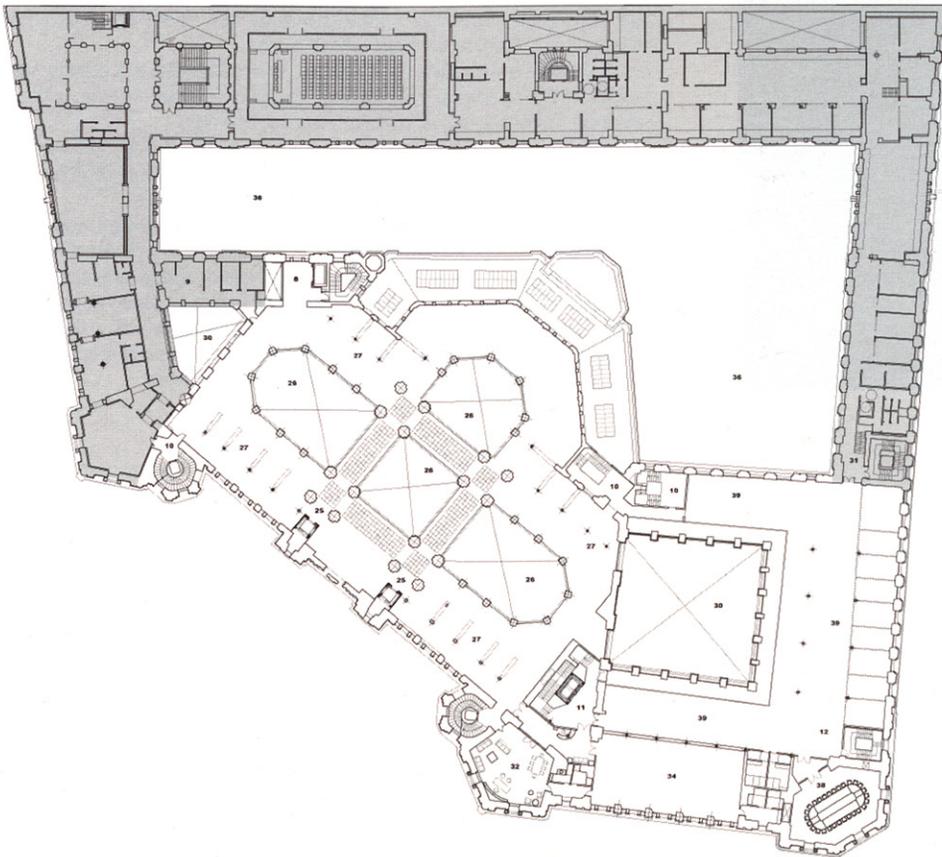
PLANTA TERCERA



- 1 Acceso general de público
- 2 Espacio de acogida (patio de operaciones)
- 3 Accesos secundarios y salidas de emergencias
- 4 Acceso interior al área administrativa de gobierno de las artes y dependencias municipales
- 5 Acceso eventual restringido para público al gran salón (patio cubierto)
- 6 Acceso interno de mercancías y material deportivo
- 7 Acceso y escalera interna de servicios
- 8 Montacargas
- 9 Asos de público
- 10 Escalera de público
- 11 Escalera principal del área de gobierno de las artes
- 12 Área de gobierno de las artes
- 13 Mostradores de información, etc.
- 14 Equipos informáticos para información
- 15 Áreas comerciales / librerías
- 16 Cafetería
- 17 Área interna cafetería
- 18 Montacargas cafetería
- 19 Acceso institucional al salón de plenos
- 20 Salón de Plenos
- 21 Acceso interno al salón de plenos
- 22 Asos
- 23 Área-correos
- 24 Sala conferencias y seminarios, presentaciones del complejo cultural
- 25 Ascensores principales de público
- 26 Vació sobre patio de operaciones
- 27 Espacio expositivo del complejo cultural
- 28 Escalera de conexión del área del salón de plenos y del área del auditorio general
- 29 Galería sobre el salón de plenos (posible utilización de público)
- 30 Vació
- 31 Escalera de emergencia y de conexión con resto de dependencias
- 32 Despacho alcaldía
- 33 Sala de Recepciones
- 34 Aseo y oficio
- 35 Accesos generales (zaguan /gran salón /patio cubierto)
- 36 Gran salón /patio cubierto
- 37 Área de despachos
- 38 Área sala de reuniones
- 39 Área oficina abierta
- 40 Escalera interna del área de gobierno de las artes
- 41 Cafetería alta de torre
- 42 Escalera de ascenso al mirador de la torre
- 43 Escalera de descenso del mirador de la torre
- 44 Ascensor de subida a la torre
- 45 Terraza de uso público vinculada a la cafetería
- 46 Área de circulación pública
- 47 Acceso de público al Salón de Plenos
- 48 Acceso de periodistas al Salón de Plenos
- 49 Sala audiovisual para el programa general del centro de información cultural
- 50 Sala audiovisual para programas complementarios del centro de inf. cultural
- 51 Sala de conferencias con aforo de 150 personas
- 52 Auditorio - sala multiusos
- 53 Escena
- 54 Almacén de sillas y material escénico
- 55 Camerinos
- 56 Acceso de público al auditorio-sala multiusos
- 57 Acceso institucional al auditorio-sala multiusos
- 58 Almacén permanente
- 59 Talleres y conservación
- 60 Zonas de personal subalterno
- 61 Área de carga y descarga
- 62 Almacén de tránsito
- 63 Almacén de cajas
- 64 Almacén general
- 65 Zona de instalaciones
- 66 Espacios administrativos de los distintos centros
- 67 Galería sobre Salón de Plenos. Utilización de prensa
- 68 Escalera de público de acceso a cafetería en la torre
- 69 Sala de exposición permanente Madrid siglo XX-XXI
- 70 Galería de mantenimiento sobre el Salón de Plenos
- 71 Espacio expositivo Madrid siglo XX-XXI
- 72 Vació interior en torre
- 73 Escalera de salida al mirador de la torre
- 74 Acceso a terraza, nivel +667,47 y +676,02
- 75 Acceso a terraza, nivel +688,08
- 76 Sala de Prensa



PLANTA SEGUNDA



- 1 Acceso general de público
- 2 Espacio de acogida (patio de operaciones)
- 3 Accesos secundarios y salidas de emergencias
- 4 Acceso interior al área administrativa de gobierno de las artes y dependencias municipales
- 5 Acceso eventual restringido para público al gran salón (patio cubierto)
- 6 Acceso interno de mercancías y material deportivo
- 7 Acceso y escalera interna de servicios
- 8 Montacargas
- 9 Asos de público
- 10 Escalera de público
- 11 Escalera principal del área de gobierno de las artes
- 12 Área de gobierno de las artes
- 13 Mostradores de información, etc.
- 14 Equipos informáticos para información
- 15 Áreas comerciales / librerías
- 16 Cafetería
- 17 Área interna cafetería
- 18 Montacargas cafetería
- 19 Acceso institucional al salón de plenos
- 20 Salón de Plenos
- 21 Acceso interno al salón de plenos
- 22 Asos
- 23 Área-correos
- 24 Sala conferencias y seminarios, presentaciones del complejo cultural
- 25 Ascensores principales de público
- 26 Vació sobre patio de operaciones
- 27 Espacio expositivo del complejo cultural
- 28 Escalera de conexión del área del salón de plenos y del área del auditorio general
- 29 Galería sobre el salón de plenos (posible utilización de público)
- 30 Vació
- 31 Escalera de emergencia y de conexión con resto de dependencias
- 32 Despacho alcaldía
- 33 Sala de Recepciones
- 34 Aseo y oficio
- 35 Accesos generales (zaguan /gran salón /patio cubierto)
- 36 Gran salón /patio cubierto
- 37 Área de despachos
- 38 Área sala de reuniones
- 39 Área oficina abierta
- 40 Escalera interna del área de gobierno de las artes
- 41 Cafetería alta de torre
- 42 Escalera de ascenso al mirador de la torre
- 43 Escalera de descenso del mirador de la torre
- 44 Ascensor de subida a la torre
- 45 Terraza de uso público vinculada a la cafetería
- 46 Área de circulación pública
- 47 Acceso de público al Salón de Plenos
- 48 Acceso de periodistas al Salón de Plenos
- 49 Sala audiovisual para el programa general del centro de información cultural
- 50 Sala audiovisual para programas complementarios del centro de inf. cultural
- 51 Sala de conferencias con aforo de 150 personas
- 52 Auditorio - sala multiusos
- 53 Escena
- 54 Almacén de sillas y material escénico
- 55 Camerinos
- 56 Acceso de público al auditorio-sala multiusos
- 57 Acceso institucional al auditorio-sala multiusos
- 58 Almacén permanente
- 59 Talleres y conservación
- 60 Zonas de personal subalterno
- 61 Área de carga y descarga
- 62 Almacén de tránsito
- 63 Almacén de cajas
- 64 Almacén general
- 65 Zona de instalaciones
- 66 Espacios administrativos de los distintos centros
- 67 Galería sobre Salón de Plenos. Utilización de prensa
- 68 Escalera de público de acceso a cafetería en la torre
- 69 Sala de exposición permanente Madrid siglo XX-XXI
- 70 Galería de mantenimiento sobre el Salón de Plenos
- 71 Espacio expositivo Madrid siglo XX-XXI
- 72 Vació interior en torre
- 73 Escalera de salida al mirador de la torre
- 74 Acceso a terraza, nivel +667,47 y +676,02
- 75 Acceso a terraza, nivel +688,08
- 76 Sala de Prensa



PLANTA CUARTA

Lund, Suecia

centro de visitantes en la catedral de lund. primer premio

Carmen Izquierdo



Concepto

Históricamente han sido las catedrales lugares de recepciones multitudinarias de fieles y han concentrado en su entorno edificaciones de albergue, ayuda hospitalaria, usos conventuales etc. En la actualidad la visita y admiración de una catedral de la importancia de la de Lund requiere una solución a la recepción de éstos no muy distintos visitantes si bien con un carácter adaptado a los tiempos.

El edificio propuesto interpreta el concepto de portal y atrio tantas veces reinterpretado en la historia de la arquitectura como lugares de acogida física y espiritual.

La presencia en el solar de unos excelentes ejemplares de olmo y castaño favorece el desarrollo de ambos conceptos en cuanto que permite la inclusión de los árboles en el edificio.

La interacción del edificio y los árboles genera un pregnante acceso desde la calle Kyrkogatan, y dos patios o atrios de diferente carácter, uno ligado también al acceso desde la calle Kungsgatan y otro como espacio íntimo al servicio otros usos más privados. El edificio se muestra como portal en todas sus caras recibiendo al visitante cualquiera que sea su ubicación en el entorno, y permitiendo su rápida identificación.

La condición traslúcida de los patios permite una percepción casi exterior en el interior y proporciona una sensación de continuo espacial.

La iglesia aparece como telón de fondo de todos los usos públicos que alberga el edificio invitando al visitante que deja el centro para experimentar la visita a la catedral.

Respuesta urbana

Se propone la ubicación del acceso multitudinario desde el desembarco de autobuses por la calle Kyrkogatan facilitando un amplio espacio de recepción cubierto.

La cubierta resuelve la difícil ubicación entre los edificios preexistentes continuando la pendiente de la cubierta inclinada del edificio Arken hasta acometer contra la medianera del edificio del banco favoreciendo su integración urbana.

Se dispone el aparcamiento de vehículos situado en idéntica posición que el existente. Se configura el edificio como pabellón en su alzado norte, hacia el parque y la iglesia, recuperando la pequeña calle medieval lilla kyrkogatan para el acceso en paralelo a la fachada este del edificio de Arken.

Organización de usos y funcionamiento

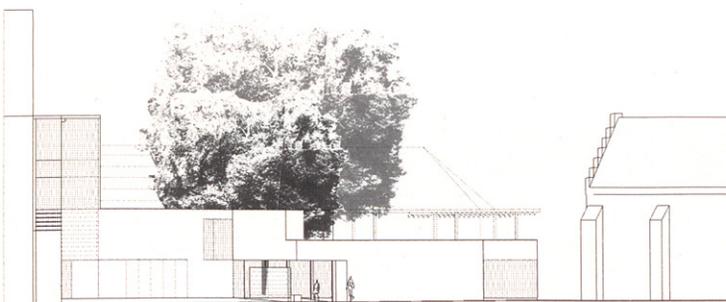
Se propone un espacio continuo de recepción, información, exposición, servicio, café, atención a servicios de la iglesia, etc., que se apropia de la totalidad del solar previsto. Se disponen los diversos usos de modo que disfruten de prioridad de visibilidad de la catedral los de café y terraza que se ubican en planta primera, obteniendo una ubicación privilegiada en relación con los demás cafés de la zona.

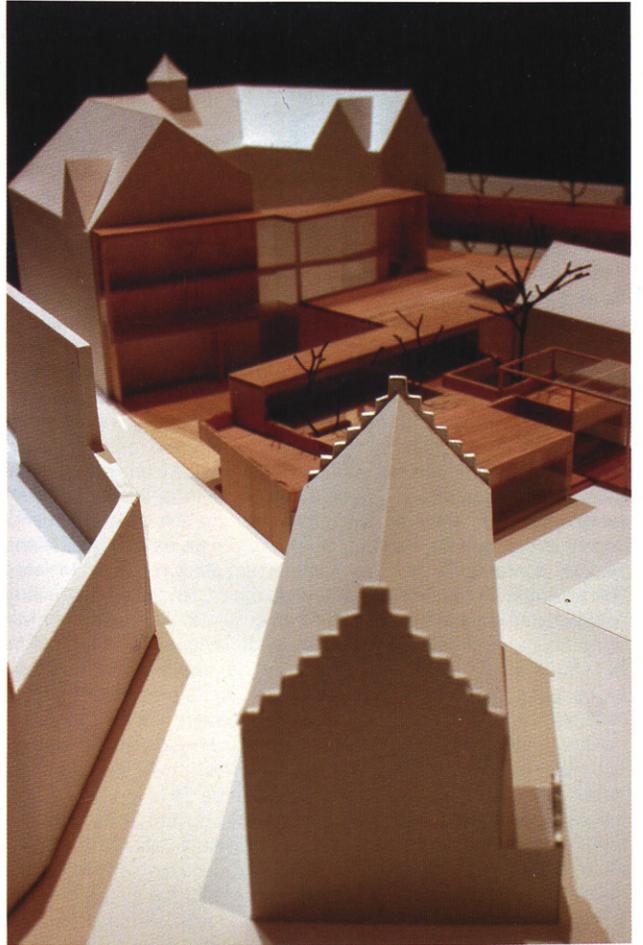
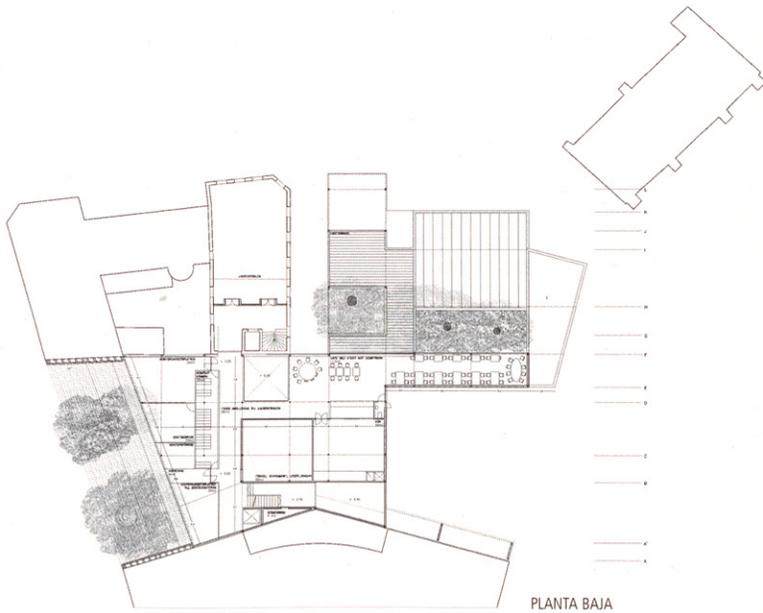
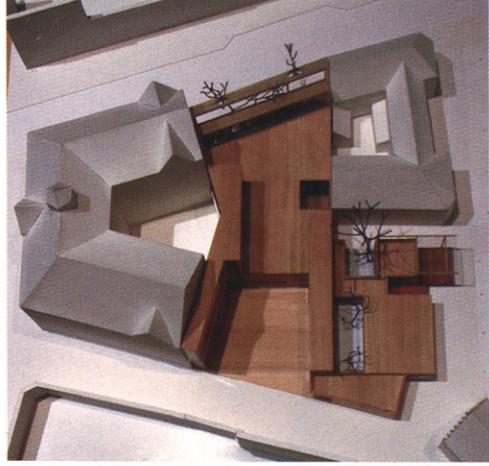
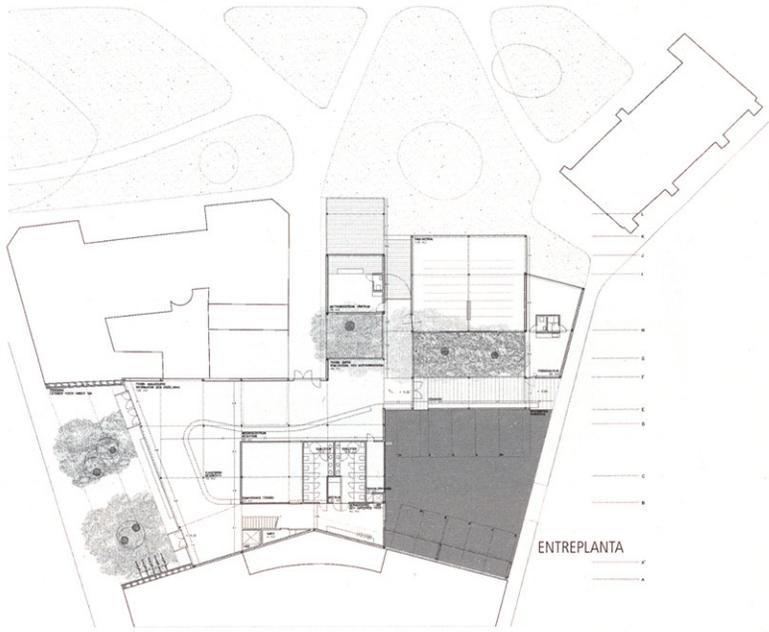
La sala de conferencias se sitúa en planta baja como contrapunto a la existente sala Laurentii en planta primera; y el ámbito de recepción de bodas, funerales, y otros servicios de la iglesia se sitúa en planta baja asociado a un patio.

Se organizan por contra los usos de servicio en posiciones interiores de la parcela pero facilitando siempre fachada a los usos habitados, como las oficinas, y dejando a los almacenes el espacio más interior que dispondrá de ventilación vertical.

El continuo espacial se consigue mediante diversos mecanismos de conexión visual como lo traslucido de los cerramientos en torno a los patios interiores y la disposición de dobles y triples alturas, que permiten una ubicación intuitiva y directa del visitante.

Además de los usos previstos se aporta la posibilidad, dada la disposición de un nuevo elevador, de extenderse hacia arriba y trepando por la medianera del edificio del banco, y crear un mirador o galería con excelentes vistas hacia el alzado sur de la catedral, así como por encima de muchas de las cubiertas del centro de la ciudad.





Francisco de Asís Cabrero

[1912-2004]

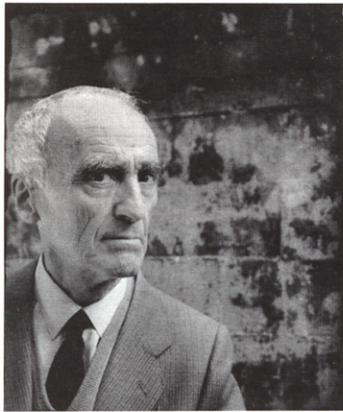


Foto: Javier Esteban

GABRIEL RUIZ CABRERO

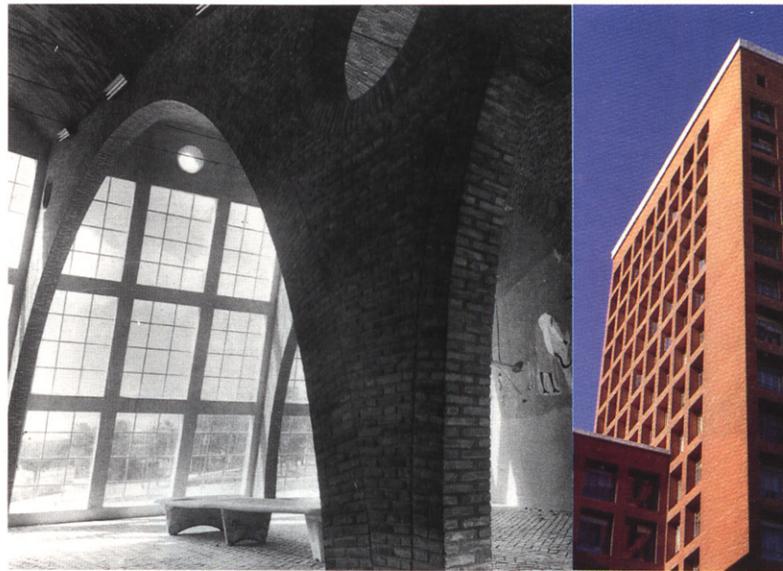
Gabriel Ruiz Cabrero es arquitecto y Catedrático de Proyectos en la ETSA de Madrid

A las cinco de la mañana del sábado 26 de febrero murió en Madrid Francisco de Asís Cabrero, acompañado por su familia. En su casa, como había querido, teniendo ante sí la perspectiva doméstica del porche dibujado por el cruce de líneas vigorosas: las vigas rojas voladas y los árboles. Culminaba así una vida dedicada al trabajo de arquitecto, marcada por un ascetismo vital consecuencia tanto de sus firmes creencias, como de su razón y sentido del arte. Fue un gran viajero solitario. Recorrió el mundo, al principio para ver la arquitectura y los paisajes y sobre todo a las gentes, pues la antropología era una de sus pasiones, luego para documentar un libro que se propuso escribir. Su equipaje era sorprendentemente mínimo, un maletín, un trípode y una gabardina. Calculaba la pasta de dientes necesaria y vaciaba el resto del tubo, llevaba los carretes de fotos tasados sabiendo antes de partir todas las que iba a hacer —cuando sale algo imprevisto, contestaba, hago un dibujo—. Visitó los paraísos más lejanos, la isla de Tikopia, buscando la frontera entre la arquitectura de la Melanesia y de la Polinesia, que no coincide con la frontera étnica, fenómeno que le interesaba. Dijo naturalmente a la vuelta: "He estado en el Paraíso y he vuelto por María Josefa". Visitó lugares prohibidos: Tombuctú cuando las guerras Tuareg, las minas de oro de la Sudáfrica del apartheid, donde la policía, sospechando, le obligó a dormir en los barracones de los trabajadores y vio —dijo— la más miserable y nauseabunda condición de vida que pueda imaginarse, o Siberia, donde no pudo contarle a la policía soviética, más sorprendida por el exótico personaje que suspicaz, que venía siguiendo los pasos de Miguel Ostrogof, el héroe de sus lecturas infantiles.

Había nacido en Santander el 4 de octubre de 1912 y siempre mantuvo como fuente de inspiración de su obra las imágenes poderosas de la infancia: casonas, torres y jardines pero, sobre todo, los montes; Peña Cabarga que domina como un tótem la vida de la bahía y de la ciudad y ordena los vientos y Pico Jano. De su madre Ana recibió unas fuertes convicciones religiosas y el disfrute de la lectura y la música. De su padre, José Cabrero, pintor, recibió el gusto por ese arte, al que siempre quiso dedicarse, y un buen plan de educación, pues le envió a hacer el bachillerato en el Instituto Municipal de Santander, completando su formación con clases para aprender a dibujar y a tocar un violonchelo que siempre le acompañó de casa en casa en el cuarto de estar. También atendió el consejo de su padre de procurarse un oficio que garantizase mejor su economía: la arquitectura. Y se vino a estudiar a Madrid. Contó con el consejo de Anasagasti, amigo de su padre y al que siempre mencionaba como quien orientó sabiamente sus primeros pasos como dibujante de arquitectura para empezar la carrera. Que la guerra interrumpió. Luchó como ingeniero zapador en una guerra en la que determinadamente ahorró la soldada para pagarse un viaje de muchos meses a Italia. Una Italia aún en paz, en la que trabó amistad con De Chirico y con Líbera, a quienes admiraba de antes, y quienes le regalaron dibujos.

Sólo gracias al dibujo pudo terminar la carrera decía él, que siempre desconfió de su facilidad para las matemáticas y para la oratoria. Destacó en todas las técnicas; los lavados más limpios, las manchas más transparentes, la perspectiva exacta, las acuarelas sueltas, el óleo matérico. La materia. Si su pasión juvenil y de toda la vida fue la pintura, en la arquitectura descubrió la potencia de lo que pesa y el valor de lo que se alza. Tenía una comprensión, una identificación con el esfuerzo que hacen los materiales, que le permitía dibujar con toda exactitud las estructuras de sus edificios, siempre inventivas e intensas, de modo que el calculista, sistemáticamente incrédulo al principio, las acababa aceptando con regocijo.

Participó activamente en el esfuerzo de construcción de la posguerra. Fue Jefe de los servicios de arquitectura de la "Obra Sindical del Hogar", donde trabajó con Aburto, Coderch, Carlos de Miguel, Fernández del Amo, Rebollo, De la Sota, Fisac y otros a los que unió el "tajo" en una época de aislamiento y falta de materiales,



dos circunstancias difíciles para el arquitecto, que tuvieron sin embargo la virtud de exigir a los mencionados un esfuerzo que resultó fundacional de la arquitectura moderna. Todos tuvieron que alcanzar una manera personal de hacer arquitectura. La pérdida de la generación anterior, la ausencia de contacto con la arquitectura internacional, se convirtieron en un beneficio.

Terminando la carrera en 1941, se presentó Cabrero —no aceptaron su entrega por requisitos administrativos— al concurso de la Cruz de los Caídos. Su proyecto alcanza la fuerza por la sencillez compositiva, por la ausencia de decoración, por "el orden gigante" de los bloques de piedra, todas decisiones al servicio de la austeridad, única vía para él de representar, de afirmar, el Signo. Lo explicaba diciendo que se había inspirado en el acueducto de Segovia, lo que parece obvio. Pero este proyecto también cuenta qué es lo que miró en su viaje a Italia, pues como decía, "a Roma se va, a ver Roma".

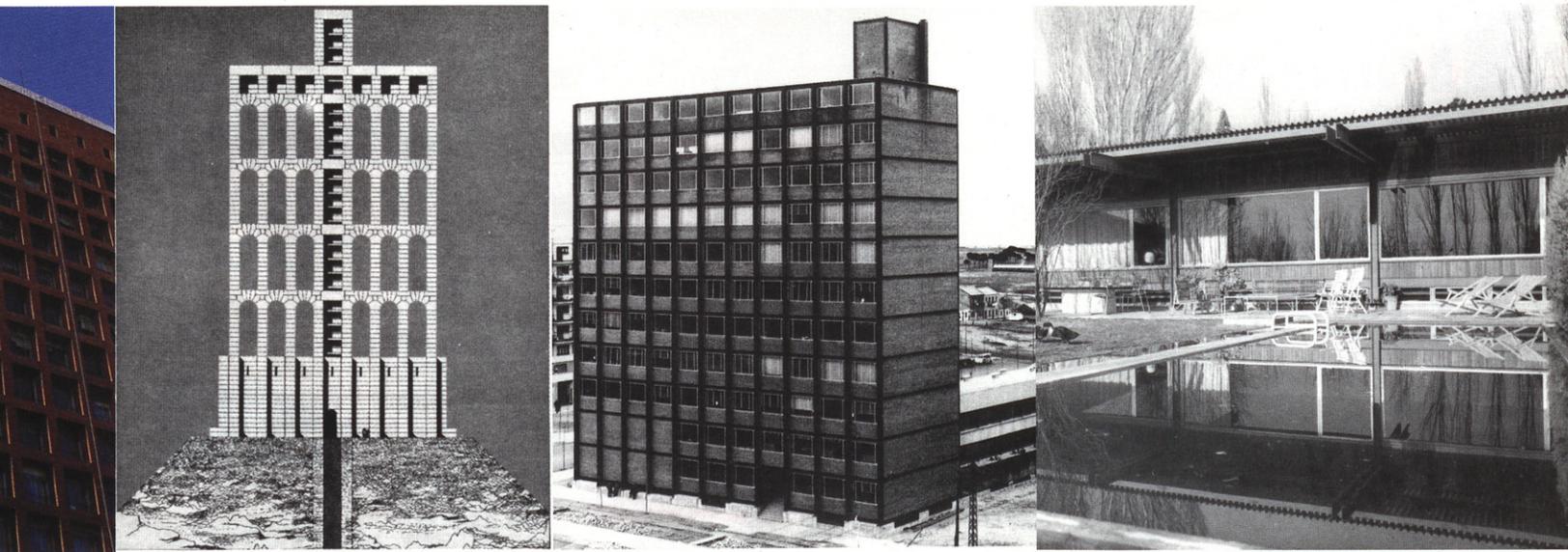
La década de los cuarenta la terminó levantando "la casa sindical", actual Ministerio de Sanidad, ganado en un concurso en el que participaron amigos como Coderch y Aburto, con quién premiado ex-aequo en el concurso, desarrolló el proyecto y dirigió las obras. La inspiración para esta "casa sindical", decía, desarrolla una idea que había ensayado antes en el poblado de Béjar, las torronas, austeras estructuras abstractas por la escasez de ventanitas, que silenciosamente presiden algunos pueblos de la Montaña.

Aunque él a la vuelta de su viaje escribiera aquello de "he visto en Italia una cosa distinta", refiriéndose a la arquitectura contemporánea, la relación con aquella hay que encontrarla principalmente, en la común admiración por la "Roma antigua" que todos miraron aunque el modo fuera distinto. El Ministerio de Sanidad tiene en los detalles —rejas casi domésticas en vez de las balaustradas romanas, ventanitas sin embocaduras marmóreas dispuestas en retículas abstractas, materiales pocos y austeros, ladrillo y granito, y, sobre todo, en algunos detalles surrealistas como el dintel de la entrada— un aire muy madrileño distante del énfasis italiano. Lo de la sencillez de las rejas se lo debe a Don Juan de Villanueva. Los materiales escogidos, la composición en cinco partes, el pórtico de granito e incluso el escudo del yugo y las flechas que coronaba el edificio y que el labrera (seguramente estará en algún almacén), eran también homenaje. Se coloca el edificio como una esfinge, con sus patas laterales y su tronco central, y desde su cuadrícula de 15 x 12, 180 ventanitas de bloque de oficinas moderno, el Ministerio mira al "Prado".

Entre las obras anteriores, con las que abría y cerraba su trabajo de los cuarenta —y que se inspiraron, más que en los modelos históricos concretos (el acueducto, las torronas o el "Prado"), en el modo en que en todas ellas se deducía un entendimiento directo y escueto de la arquitectura—, hizo otras. En 1948, fue llamado por Jaime Ruiz, Jefe de los servicios de Arquitectura de la "Feria del Campo" para trabajar juntos en su proyecto y construcción. Lo primero que edificaron, hoy lamentablemente derruido, fue una serie de pabellones construidos casi sólo con ladrillo en los que destacan las múltiples soluciones de bóvedas atrantadas. La inspiración viene ahora de una interpretación muy elaborada de la arquitectura popular vista a la luz de una técnica constructiva muy "española", la "bóveda catalana". Todo muy español efectivamente, pero ni rastro de "El Escorial".

De estos años es también el bloque de viviendas "Virgen del Pilar", donde estudió el tipo del bloque de viviendas "dúplex", resuelto con la misma técnica autárquica de las bóvedas y contrafuertes de ladrillo, atrantadas aquellas con los mínimos tirantes de acero que la escuela industria del momento podía proporcionar.

La década de los cincuenta fue para Cabrero de transición, el paso de la masa a la línea podríamos decir. En 1951, con los ahorros que hizo con la casa sindical se



compró dos parcelas en la urbanización Puerta de Hierro. En la parcela más alta se construyó una casa y en la inferior estableció una pequeña cuadra donde instaló una vaca, gallinas y patos, y una huerta grande donde cultivaba patatas y legumbres fruto todo ello de una idea utópica de vida autónoma cercana a la naturaleza. Conservó esta huerta hasta 1961, cuando se levantó la segunda casa. Ya en 1951 la relación de los arquitectos españoles con el exterior había cambiado. Cabrero y Ruiz vieron sus obras expuestas en la "Constructa de Hannover y publicadas en la revista domus por su amigo Gio Ponti. Alvar Aalto vino a Barcelona y Madrid invitado por Oriol Bohigas y por Carlos de Miguel respectivamente y visitó la casa de Puerta de Hierro. La casa muestra una aproximación al "organicismo" casi única en la obra de Cabrero, fruto de esa época de tanteo, pero lo más interesante es ese carácter experimental al que siempre sometió la construcción y las distribuciones de las casa que se hizo, como esos científicos que prueban en sí mismos las vacunas. Muestra de lo dicho es la solución de la cubierta donde los redondos de la estructura son al tiempo las resistencias de una calefacción de "techo radiante". De la visita de Aalto no se recuerda su opinión de la casa, sino la entrada en plan culegas después de una mañana en la que a solicitud del primero, vieron más de "La Rioja" que de la arquitectura.

De 1950 es una escultura, "Forma conmemorativa" la tituló, que muestra como, si bien el interés por la geometría y por la simplicidad formal permanecen, se acentúa la abstracción; ya no hay un acueducto de Segovia detrás, o su imagen se ha perdido en el proceso de proyecto. Estos nuevos intereses le llevaron en 1952 a visitar a Max Bill. En los años siguientes se alternan proyectos en los que la masa y lo liviano mantienen una lucha por dominar el espíritu de la obra. En el concurso para un Monumento a Calvo Sotelo de 1955 y en el del Mausoleo de Ali Jinnah en Karachi de 1958, potentes masas de hormigón—ese es el material que investigó en esta década— se elevan en el aire como buscando explicar la alegría de superar la gravedad. En la Escuela de Hostelería, que construyó en la Feria del Campo con Jaime Ruiz en 1956, los ligerísimos pilares de las pérgolas o la abstracción de las ventanas alargadas o los paños de celosía, deshacen la masa en planos ingravidos y líneas. En este triunfo de lo liviano sobre lo que pesa, tuvo mucho que ver el hierro, el cual sería el protagonista de la década siguiente, la "edad del hierro" como bromeaba hablando de su trabajo de aquellos años.

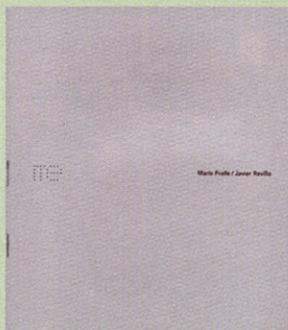
El edificio del periódico Arriba es de 1960. Puede verse como una secuela de la casa sindical, una abstracción, por la que la esfinge se reduce al tronco frontal (destinado a las oficinas) y el cuerpo bajo, trasero (las máquinas). Desaparecen los brazos y el tronco es un paralelepípedo de laterales ciegos y cuya fachada es un cuadrado perfecto compuesto por una retícula de 11 x 11 vanos. Pero lo más interesante de este edificio es el modo en que utilizó el hierro. Cuando este material que tan escaso fue durante los años inmediatos a la guerra se hizo corriente, Asís Cabrero se dispuso goloso a explorar sus posibilidades, las grandes luces, las líneas tersas y los nudos soldados tan expresivos del trabajo que cumplen. El hierro—como él lo pudo utilizar, es decir, sin que las ordenanzas de protección contra el fuego le exigiesen su revestimiento—era la mejor expresión de una arquitectura sin artificio, donde los materiales eran lo que decían ser. Pintó el hierro siempre de rojo, pues pensaba que era su color natural. Si en el Ministerio de Sanidad los materiales son granito, ladrillo y piedra de Colmenar, como había establecido Villanueva para Madrid, en el Arriba el hierro y las carpinterías de aluminio y vidrio sustituyen a las piedras, aunque mantienen el catálogo breve. Las otras dos obras importantes de este período son su segunda casa de Puerta de Hierro de 1961 y, de nuevo con Jaime Ruiz, el Pabellón de Cristal de la Feria del Campo de 1964. Volúmenes muy elementales en los que las líneas que dibuja la

estructura de hierro son las protagonistas de la obra. Por ello de entre los dibujos que hizo para estos proyectos destacan las axonométricas de los nudos estructurales que asumen el papel ornamental. No hay más decoración que mostrar la técnica.

Desde 1966 fue Director técnico de la Gerencia de Urbanización, lo que le llevó durante un quinquenio a estudiar el territorio, una extensión de sus intereses anteriores, elaborando algunos de sus trabajos menos conocidos como el Plan General de Tierra de Campos.

Hacia finales de los sesenta tuvo la impresión de que los problemas con los que se estaba enfrentando la arquitectura exigían unos métodos distintos a los que él había hasta entonces utilizado. Como una ocasión para replantearse su arquitectura, se presentó al concurso para una "Sede de organizaciones internacionales" en Viena. En este proyecto las complicadas exigencias de comunicación y organizativas que tienen estos organismos arquitectónicos complejos, se convirtieron en el argumento principal. Destacan las plantas de distribución del tráfico y la solución de las cubiertas en las que parece que Cabrero, inspirándose por primera vez en El Escorial, encuentra la fórmula para dar cohesión a un conjunto excesivamente grande y disperso. La influencia del Monasterio es cierta pero también está la memoria de sus viajes, sobre todo la arquitectura japonesa que visitó con verdadera pasión. Este concurso tuvo una secuela importante en el Ayuntamiento de Alcorcón de 1973. Aquí las cubiertas de pizarra y el ladrillo definen unos volúmenes limpios, tersos por la masa que contienen y que quieren recuperar el protagonismo. Los elementos de la tradición moderna, dinteles de hierro, ventanas alargadas, carpinterías de aluminio, son utilizados por su superioridad técnica. Son inevitables, pero el protagonismo lo llevan los elementos de la tradición de la casa consistorial: el "arenario" con su frontón y escudo de la villa, o el reloj. Por estos años Cabrero no había leído a Venturi ni a Rossi, cuando lo hizo sintió simpatía sobre todo por *La arquitectura de la ciudad*.

Mientras hacía las obras que hemos descrito no cesó de viajar, dibujando sin pausa y, redactando con gran esfuerzo su libro que no tenía nombre. En los años siguientes hizo edificios que recibieron premios como la "Casa del Pastor" en Madrid, que proyectó con su hijo José Cabrero y con Carlos Riaño, o los Juzgados de Santander también con José Cabrero y con Pío Santamaría, pero su interés principal estaba en el libro. Lo vio publicado por el Colegio de Arquitectos de Madrid con el nombre de *Los cuatro libros de Arquitectura*, un homenaje y también un desafío. Recoge su interpretación del mundo y la explica a través del estudio de la arquitectura. Contiene una colección de dibujos magnífica: rigurosas cartografías que se inventó para explicar sus ideas, plantas de ciudades especiales, monumentos indiscutibles o desconocidos, arquitecturas exóticas, detalles constructivos magistrales o perspectivas, todo dibujado con una misma técnica de tramas pegadas con la que disfrutó mucho. La fase final de remate del libro y edición le dejó agotado. Un día dijo—estoy mal me pasa una cosa que nunca me había pasado, tengo miedo de la oscuridad, de estar solo...—. No cedió y se curó, pintando al óleo. Pintó vistas de algunos de los edificios que construyera, como volviendo a hacerlos, pintó algunos de los dibujos del libro y paisajes, que era lo que estaba pintando cuando le falló la memoria. La fue perdiendo poco a poco pacíficamente, al principio hasta obtuvo algunos beneficios pues le desapareció una úlcera que padecía desde la guerra y pudo comer lo que antes tenía prohibido, y disfrutó. Al final no reconocía a las personas pero su persona estaba allí. Un día, apenas hablaba, María Josefa estaba a su lado, "no sé quién eres"—le dijo—"pero eres muy guapa".



MARÍA FRAILE / JAVIER REVILLO

Edita: Fundación COAM
72 Páginas. 24 x 21 cm. Cubierta blanda.
ISBN: 84-88496-73-7

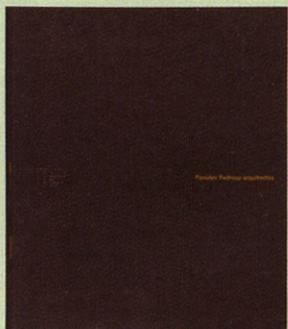
Primera monografía de la colección Monoespacios publicado en el ciclo de exposiciones de la Fundación COAM y coordinado por Borrego, Montenegro y Toro.
Textos de Juan Elvira y de David Cohn.



MTM: JAVIER FRESNEDA & JAVIER SAN JUAN

Edita: Fundación COAM
68 Páginas. 24 x 21 cm. Cubierta blanda.
ISBN: 84-88496-78-8

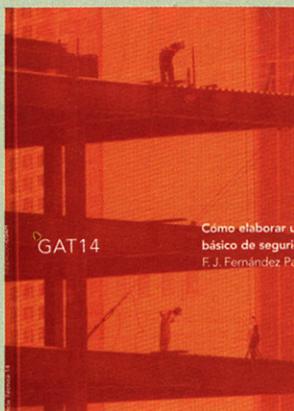
Segunda monografía de la colección Monoespacios.
Textos de Andrés Jaque e Iñaki Ábalos.



PAREDES PEDROSA ARQUITECTOS

Edita: Fundación COAM
64 Páginas. 24 x 21 cm. Cubierta blanda.
ISBN: 84-88496-80-X

Tercera monografía de la colección Monoespacios.
Textos de Luis Fernández Galiano y Ángel Jaramillo.



CÓMO ELABORAR UN ESTUDIO BÁSICO DE SEGURIDAD Y SALUD.
Fernández Pareja, F. Javier.

Edita: Fundación COAM
84 Páginas. 21 x 15 cm. Cubierta blanda de doble solapa. Incluye CD Rom.
ISBN: 84-88496-77-X

Guía de asistencia técnica nº 14, cuyo título expresa perfectamente el contenido del libro.



ARQUITECTURA Y JUSTICIA. PROPUESTAS Y PROYECTOS PARA EL SIGLO XXI.
CONCURSOS COAM/EMV 2003.

Edita: Fundación COAM
64 y 116 Páginas. 10,5 x 15 cm.
Cubierta blanda.
ISBN: 84-88496-74-5
ISBN: 84-88496-76-1

Inicio de una nueva colección colegial de pequeños libros y catálogos. El primero es el catálogo de la exposición *Arquitectura y Justicia* dedicada a dichos edificios. El segundo es la publicación de cuatro concursos simultáneos de edificios de vivienda para la EMV que incluye los 16 proyectos seleccionados por el jurado.



MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN ESPAÑA. DEL "PALACIO DE LAS ARTES" A LA ARQUITECTURA COMO ARTE.
María Ángeles Layuno Rosas.

Editorial Trea. Gijón
Edita: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña
486 Páginas. 22 x 15,5 cm. Cubierta blanda de doble solapa.
ISBN: 84-9704-119-4

El protagonismo de las realizaciones arquitectónicas para el Arte Contemporáneo en España en las últimas décadas ha disparado la polémica funcionalidad *versus* artística de la arquitectura del museo. El libro plantea un análisis arquitectónico y museográfico de los museos y centros de Arte Contemporáneo en España desde finales del siglo XIX hasta nuestros días.



LOS ESPACIOS DEL SABER. HISTORIA DE LA ARQUITECTURA DE LAS BIBLIOTECAS.
Alfonso Muñoz Cosme

Editorial Trea. Gijón
Edita: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña
429 Páginas. 22 x 15,5 cm. Cubierta blanda de doble solapa.
ISBN: 84-9704-102-X

Pequeño tratado sobre el tema que se estructura en cinco apartados. Comienza por las bibliotecas más antiguas y medievales; sigue por las posteriores a la invención de la imprenta hasta la Ilustración; analiza luego las de la Revolución Industrial, las del Movimiento Moderno y, por último, las experiencias recientes.



ARQUITECTURA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA.

Hugo Segawa

Editorial: Gustavo Gilí
136 Páginas. 24 x 17 cm. Cubierta blanda
ISBN: 84-252-1955-8

El libro examina la producción arquitectónica latinoamericana a partir de la década de 1980. Explica el debate intelectual del medio profesional y académico, mostrando los arquitectos importantes, sus ideas y obras, buscando explicar la complejidad de la cultura latinoamericana. Dibujos de Colin Ross.

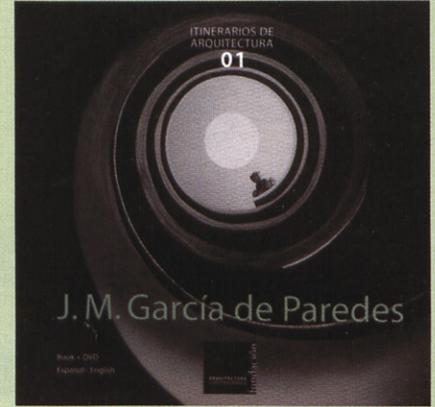


CENTRO DE CONVENCIONES INTERNACIONAL DE BARCELONA.

Josep Lluís Mateo

Editorial: Actar
316 Páginas. 25 x 17,5 cm. Cubierta rígida
ISBN: 84-95951-75-4

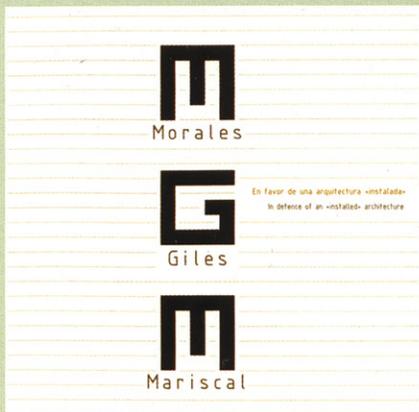
Exhaustiva monografía sobre el proyecto y la construcción del edificio de Mateo realizado en el FORUM barcelonés. Incluye, entre otros, textos de José Acebillo, Aaron Betsky, Gloria Moure, Agustí Obiol y del propio Mateo.



J.M. GARCÍA DE PAREDES

Edita: Fundación Arquitectura Contemporánea
Patrocina: Colegio de Arquitectos de Granada Y Fundación COAM.
134 Páginas. 12,5 x 12,5 cm. Cubierta blanda en funda de cartulina. Incluye CD Rom.
ISBN: 84-609-2808-X

Primer título de la colección "Itinerarios de arquitectura" y que consiste en una pequeña guía de la arquitectura de García de Paredes. Incluye textos de Víctor Pérez Escolano, Gaia Regaelli, Carlos Hernández Pezzi y Ángela García de Paredes.



EN FAVOR DE UNA ARQUITECTURA INSTALADA.

Morales, Giles y Mariscal.

Introducción de Víctor Pérez Escolano
Editorial: Rueda S.L., Madrid
252 Páginas. 16 x 17 cm. Cubierta blanda con doble solapa.
ISBN: 84-7201-2003

Monografía de la obra de los arquitectos citados con obras de fechas desde 1998 a 2003, con textos en castellano e inglés y con cuidada y atractiva edición.

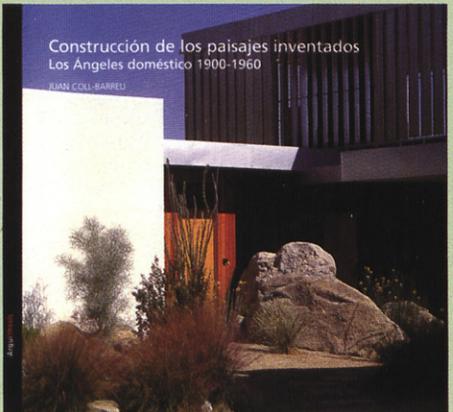


SIN TESIS

Federico Soriano

Editorial: Gustavo Gilí, Barcelona
200 Páginas. 21,5 x 15,5 cm. Cubierta semirígida.
ISBN: 84-252-1525-0

Publicación de la (sin) tesis de Federico Soriano, dividida en capítulos programáticos en los que el autor quiere demostrar la desaparición de principios arquitectónicos convencionales: sin escala, sin peso, sin planta, sin detalle, sin gesto. "Seis palabras. Seis negaciones han acompañado mi actividad arquitectónica durante estos primeros años. Seis renuncias suaves, seis significaciones, seis reflexiones".



CONSTRUCCIÓN DE LOS PAISAJES INVENTADOS. LOS ÁNGELES DOMÉSTICO 1900-1960.

Juan Coll-Barreu

Edita: Fundación Caja de Arquitectos
311 Páginas. 22 x 24 cm. Cubierta blanda con doble solapa.
ISBN: 84-933-701-3-4

Tesis doctoral publicada en la colección Arqutesis y que "describe e interpreta el escenario ideológico, social y económico que define un modelo de ocupación territorial sin parangón como es la ciudad de Los Ángeles, en un período repleto de ilusiones e intensidades que recorre dos guerras mundiales y varios ciclos económicos extremos..." (del prefacio de Francisco Mangado).



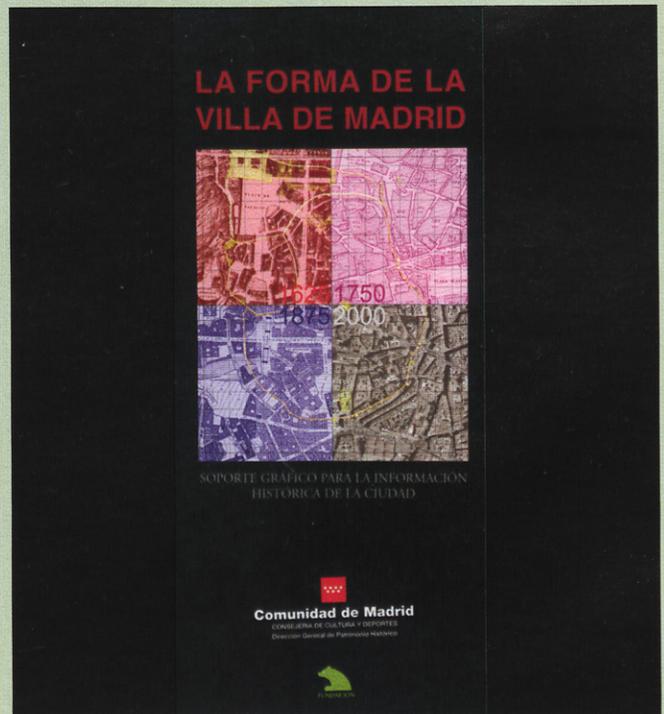
THE COURTYARD HOUSES, "JØRN UTZON LOGBOOK VOL. I"
TWO HOUSES ON MAJORCA, "JØRN UTZON LOGBOOK VOL. III"

Edition Bløndal, Hellerup, 2004
180 y 74 páginas, 30 x 26 cm., cubierta dura
ISBN: 87-91567-01-7 y 87-91567-03-3

Tras la magnífica acogida del libro de Richard Weston Utzon. Inspiration, vision, architecture, Torsten Bløndal ha comenzado a publicar los primeros libros de la colección denominada "Jørn Utzon Logbook", una colección de seis títulos que desarrollan detenidamente diferentes obras o temas del arquitecto danés. Tras la aparición de los volúmenes I y III dedicados a The Courtyard Houses y Two Houses on Majorca -encomendados respectivamente a dos especialistas en su obra, Mogens Prip-Buus y John Pardey-, se anuncia para los próximos meses la aparición de los dedicados a Bagsvaerd Church, National Assembly Kuwait, Additive architecture y Sydney Opera House.

Ediciones que no son más que síntomas del ininterrumpido interés que continúa despertando la obra de Utzon en quienes lo vienen siguiendo desde sus primeros textos en la revista Architektur o desde su aventura australiana, y del creciente que despierta, como en el caso por ejemplo de Alison y Peter Smithson, o recientemente Cedric Price, para los arquitectos más jóvenes. Quizá en los vigentes intereses de las últimas generaciones resuenan ecos de la denominada por Giedion "tercera generación". Obviamente su trabajo en España, a través de sus casas y de los concursos en que participó, ha contribuido todos estos años a mantener viva nuestra atención. Pocas veces se tiene acceso a una información tan pormenorizada. El volumen de las "casas-patio" recorre, desde 1953 a 1969, su proyecto ganador del concurso de casas en Skåne, los grupos de Bjur y Lund, las "roman houses" Kingo, las "terraces" de Fredensborg y el sistema Expansiva. Y sólo los planos aportados para describir la evolución del proyecto de Fredensborg son exactamente 50, una selección de los comprendidos entre el "100" del 3 de diciembre de 1959 al "417" del 16 de febrero de 1960.

Vistos así, son libros que ofrecen una posibilidad diferente de acercarse a la arquitectura a como solemos hacerlo. Aflora en ellos como valor principal la revelación de cuánto la arquitectura puede tener de incesante investigación. Para confirmar que en el caso de Utzon es ésta la manera de hacerlo, la pertinencia de estas ediciones monográficas, basta recordar la anécdota de aquella carta que envió a L'Architecture d'Aujourd'hui, tras comprobar cómo su proyecto de Zürich había sido literalmente fusilado. Decía "... no quisiera impedir a la Srta. Schmidt y a los señores Walter y Leber continuar con sus investigaciones en este sentido. Simplemente quiero recordarles que a esta misma solución llegué hace ya bastante tiempo, exactamente nueve años".



LA FORMA DE LA VILLA DE MADRID.
SOPORTE GRÁFICO PARA LA INFORMACIÓN HISTÓRICA DE LA CIUDAD
Javier Ortega Vidal y Francisco José Marín Perellón, Directores

Dirección General de Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid y Caja Madrid, Madrid, 2004
142 páginas, 37 x 33 cm., cubierta dura
ISBN: 84-451-2704-7

Es evidente que existen libros imprescindibles. Éste es uno. No para llevarse a una isla -que éste no serviría, entre otras cosas por su espléndido formato-, sino porque, en lo que aborda, resulta único. Quienes conozcan o puedan interesarse por la cartografía histórica de Madrid reconocerán inmediatamente esta singularidad en la investigación dirigida por el catedrático Javier Ortega. No por casualidad, como se dice en la introducción, la exigencia última será mantener una "cierta sintonía cualitativa entre la categoría de una ciudad y la de sus representaciones gráficas".

"La paradójica fragilidad del dibujo hace que unas líneas sobre un papel constituyan un testimonio más fiel y duradero que la propia realidad matérica a la que, en cada momento, aluden y reflejan. Fundidas ya esas diversas realidades en el ámbito urbano como sedimentación de la historia, el dibujo, con sus propios medios, es capaz de ofrecernos una especial y delicada estratigrafía que propicie el mejor conocimiento de la ciudad, sin duda, uno de los principales "medios" de la arquitectura", escribía Ortega ya hace nueve años sobre lo que ha terminado siendo este trabajo de relaciones entre el dibujo, el proyecto y la historia de la ciudad ("Entre retículas y triángulos. Una revisión gráfica de los planos de la ciudad", BAU 014, 1996).

Hay que decir que el método seguido por su equipo para obtener la Forma de la Villa explica bien el libro. Consiste en referir a la base de la forma planimétrica de la ciudad -la que ofrece el plano informatizado que el Ayuntamiento de 2000- distintos momentos de la ciudad de manera que sus elementos coincidan exactamente en el espacio, siempre que no hayan sufrido cambios en el tiempo transcurrido. Estos momentos, con todas las precisiones y rectificaciones que sólo la "lectura" del libro permite calibrar, están marcados con 125 años de diferencia y coinciden con las representaciones más relevantes de Madrid. Son los que corresponden a los definidos por el plano "de Ibáñez Ibero" (1872-1874), por el "Plano Topográfico" de Antonio Espinosa de los Monteros (1769), y por la "Topografía" de Pedro Texeira (1656). Todo ello referido a los dos primeros recintos amurallados de la ciudad, en lo que sólo puede entenderse como una primera zona de estudio, y de los que se acaba reconstituyendo su trama parcelaria.

Pero, para calibrar bien el rigor y el alcance de los trabajos realizados, hay que añadir que el atlas de planos incluye los callejeros; incluye los planos de arqueología, e incluye la planta, una descripción y la bibliografía de cada uno de los edificios principales, todo ello para cada uno de los cuatro momentos temporales. Y que los apéndices, además del registro bibliográfico, aporta la toponimia de todas las vías, las denominaciones de los edificios singulares,... Todo esto, y mucho más que no cabe aquí, por 19 euros.

vitra.

Nueva tienda en Madrid



Nos es grato comunicarles la apertura de la nueva tienda de Vitra en Madrid.

Visítenos en la calle Marqués de Villamejor nº 5, o bien, en www.vitra.com

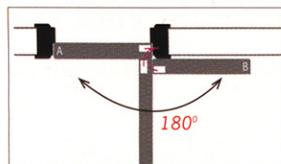
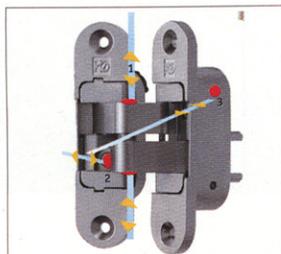
Vitra produce mobiliario para oficinas, espacios públicos y hogar en colaboración con los más prestigiosos arquitectos y diseñadores de todo el mundo.

Vitra Hispania S.A.
Calle Marqués de Villamejor, 5
28006 Madrid

Tfno.: 91 426 45 60
Fax: 91 578 32 17
www.vitra.com



Si quiere un estilo distinto, de un giro de 180°



Las puertas batientes de Krona, con sus 3 bisagras Kubica completamente ocultas, permiten una apertura de 180° ideal para los proyectos que buscan un aspecto de ligereza, limpieza y modernidad. Kubica es una patente exclusiva que permite efectuar la regulación de la puerta instalada sobre los tres ejes, sin desmontar ningún componente. Las puertas Krona ofrecen una amplísima gama de acabados, desde las maderas más nobles, hasta los lacados o vidrios más transgresores. *Foto: puerta Afrika en zebano lacado brillante con jambas en aluminio lucido.*

krona
Puertas nada corrientes

[correderas y batientes]

MAPI (MÓDULO DE ARCHIVO
PERSONAL INTEGRADO)

Ofita proyecta tus emociones

XENON
Diseño de Josep Llusçà para Ofita

La respuesta a los nuevos requerimientos de las empresas: personalización, flexibilidad y operatividad.



ESPACIOS DE TRABAJO

Servicio de Atención al Cliente
902 11 46 12
marketing@ofita.com

Customer Service / Service Clientèle
+34 945 263 700
com.exterior@ofita.com

Ofita
Calidad de vida en el trabajo.

www.ofita.com



¿Necesita tu coche algo más que un cambio de aceite?

Con el RACE comprar y asegurar tu vehículo nunca fue tan fácil.

SEAT IBIZA COOL 1.9 SDI	OPEL ASTRA ENJOY 1.7 CDTI	PEUGEOT 206 E-MUSIC 1.4 HDI 70 CV
SEGURO TODO RIESGO 499,86 €	SEGURO TODO RIESGO 558,37 €	SEGURO TODO RIESGO 493,12 €
SEGURO COMBINADO (T +R +L +I) 229,37 €	SEGURO COMBINADO (T +R +L +I) 245,72 €	SEGURO COMBINADO (T +R +L +I) 229,37 €

Precios del seguro calculados para un conductor de más 30 años con más de 10 años de carnet de conducir con máxima bonificación, residentes en Madrid. Precios a junio de 2005.



Asegura, compra o financia tu automóvil con el RACE y llévate este **Extintor de coche de regalo*.**

*Promoción válida hasta el 31/08/05. En caso de fin de existencias se sustituirá por un regalo de similar o igual valor.

LLAMA O VEN A VERNOS | MADRID • C/Eloy Gonzalo, 32
91 594 73 82

www.race.es

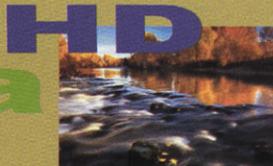
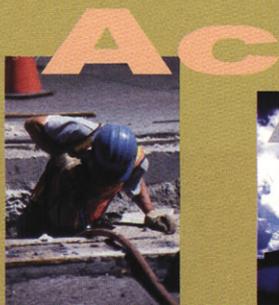
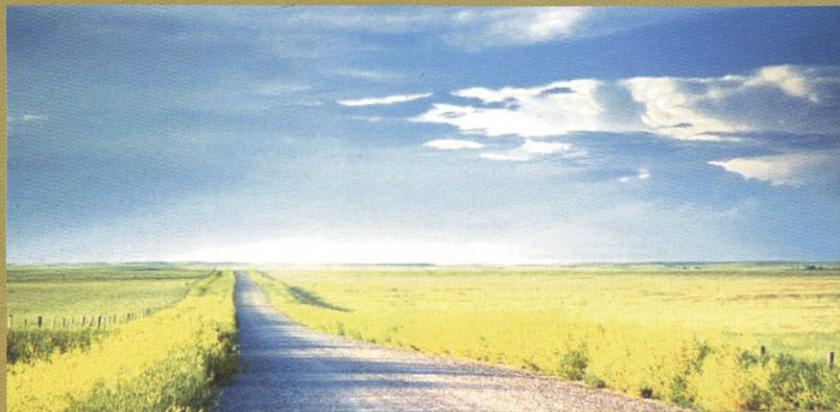


Arquitectura RUGBY

PATROCINADOR OFICIAL DEL EQUIPO UNIVERSITARIO DE RUGBY DEL C.D. ARQUITECTURA

TMA 
TASVALOR MEDIO AMBIENTE

ACÚSTICA - ATMÓSFERA - PAISAJE - HIDROLOGÍA - TRÁFICO - SUELOS
EVALUACIÓN Y DISEÑO AMBIENTAL DEL PLANEAMIENTO URBANÍSTICO



LA NUEVA MARCA DEL LÍDER EN TEJAS

ITECE

ARB



COBERT

Grupo Uralita

Como líder en tejas,
el Grupo Uralita conoce
todas las necesidades y
cubre todas las expectativas.

Si ve un tejado, probablemente
sus tejas sean **COBERT**:

CALIDAD
ORIGINALIDAD
BELLEZA
EFICACIA
RESISTENCIA
TECNOLOGÍA

REDLAND

CEDEKSA

www.uralita.com

Tiempo de ensueño..

porque el tiempo
en la Habana
tiene otro ritmo



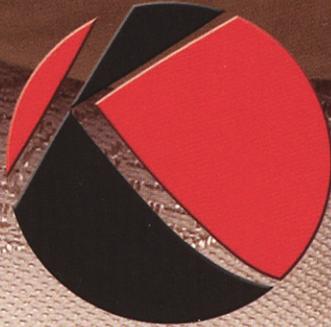
Cuervo y Sobrinos

LA HABANA 1882

ALICANTE: J.AMAYA AVILES: J.BALBUENA BADALONA: RABAT.J. J.SUAREZ BARCELONA: THE WATCH GALLERY. J.SANTI PAMIES BLANES: J.ALIU BILBAO: J.SUAREZ GERONA: J.PERE QUERA GRANADA: JJUAN MANUEL LA CORUÑA: J.ROMEU LAS PALMAS GRAN CANARIA: J.SAPHIR MADRID: J.ALDAO. MONTEJO.J. J.GRASSY. (LA MORALEJA): MARJO.J PALMA DE MALLORCA: R.ALEMANA MARBELLA: J.GÓMEZ Y MOLINA OVIEDO: SANCHEZ VALLINA J. REUS: SANTI PAMIES DISSENY SANTANDER: J.PRESMANES SEVILLA: EL CRONÓMETRO TARRASA: THE WATCHCASE VALENCIA: J.GRACIA. GIMENEZ JOYEROS 1889 VIGO: ROBERTO.J VITORIA: JJOLBEN ZARAGOZA: MAGANI J. ANDORRA LA VELLA: J.CELLINI GIBRALTAR: THE RED HOUSE.

CUERVO Y SOBRINOS. LA HABANA 1882 S.L.

BUEN SUCESO, 13 - 28008 MADRID - TEL. 91 540 00 89 - www.cuervosobrinos.com



KYNSEY

ARTE EN ESTILOGRÁFICAS



Cenicienta.
Edición Limitada de 10 Piezas

www.kynsey.com
info@kynsey.com

Avda. General Perón, 7 (Previa Cita)
Madrid

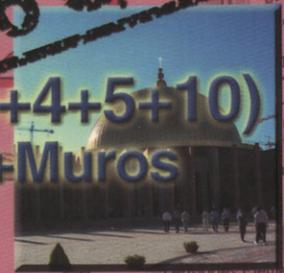
Tf: 91 556 81 44 - 629 75 33 95

Ahora es el momento de cambiar a Arktec...

...y sólo por **66 €/mes***

Tricalc Unidireccional (1+2+3+4+5+10) Hormigón+Acero+Cimentación+Unidireccionales+Muros

- Un mismo programa para barras de hormigón y de acero; placas de anclaje.
 - Trabajo en cualquier plano - no solo horizontal -, **vertical (alzados)** e inclinados.
 - **Predimensionado automático**, opciones **particulares** de armado. Entorno multiventana.
 - Forjados **unidireccionales** de viguetas armadas, in-situ, pretensadas y **placas alveolares**.
 - **Zapatas** simples y combinadas y **vigas centradoras**; muros de **hormigón**, de **ladrillo** y de **bloques**.
- Más información en <http://www.arktec.com/tricalc.htm>



+ Gest

Presupuestos, Certificaciones, Tiempos, Desviaciones y Pliegos

- Presupuestos en **capítulos** y **partidas** o en **árbol**. Mediciones con **líneas de medición**. Muy fácil de usar.
 - **Certificaciones** por importe, por porcentaje y por líneas de medición; **a origen y parciales**.
 - Diagramas de **tiempos (Gantt)** y cronogramas. **Desviaciones** y **comparativos** entre certificaciones y objetivos.
 - Precios **unitarios, descompuestos y paramétricos**, de todas las **bases estándar** del mercado en FIEBDC.
 - **Listados** programados, programables, formularios en WMF y **Editor Visual**. **Pliegos de condiciones** asociados.
- Más información en <http://www.arktec.com/gest.htm>

Consecuencias del peligro	
G	Mo



+ Segur

Estudios y Planes de Seguridad y Salud

- **Estudios, Estudios Básicos** y **Planes de Seguridad** en el mismo programa.
 - **Base de conocimientos** para cada tarea con medidas de seguridad, medios y protecciones. Incluye **detalles CAD**.
 - **Conexión con otros programas** de presupuestos en FIEBDC. Conversión automática de **Estudios en Planes**.
 - Genera **automáticamente las tareas** a incorporar en función de las unidades de obra utilizadas.
 - Incluye las tablas de **Evaluación de Riesgos** con los grados de cada riesgo. **Organización jerárquica** de riesgos.
- Más información en <http://www.arktec.com/segur.htm>

Caídas de personas al mismo nivel...		Probabilidad de	Consecuencias del peligro	
Verificar			G	Mo
<input type="checkbox"/>	Barro, irregularidades del terreno.			
<input type="checkbox"/>	Caminar sobre polvo acumulado.			
<input type="checkbox"/>	Caminar sobre puntales en el suelo.			
<input checked="" type="checkbox"/>	Desorden de obra.			
<input type="checkbox"/>	Desorden de obra, presencia de...			
<input type="checkbox"/>	Falta de caminos.			
<input type="checkbox"/>	Pisar sobre las armaduras, tala...			
<input type="checkbox"/>	Por obra sucia.			



Convenio de financiación entre Arktec y caja de arquitectos

Tricalc Unidireccional (1+2+3+4+5+10).....	1.195 € +16% IVA
<i>Hormigón+Acero+Cimentaciones+Unidireccionales+Muros</i>	ó 66 € en 23 meses
Tricalc+Presupuestos+Seguridad.....	1.495 € +16% IVA
<i>Incluye Tricalc Unidireccional+Gest+Segur</i>	ó 66 € en 28 meses
Tricalc (1+2+3+4+5+7+8+9+10+12+14).....	1.895 € +16% IVA
<i>Incluye +Reticulares+Losas macizas y de cimentación+Madera+Escaleras</i>	ó 66 € en 36 meses

Información y pedidos en el 902 154 778

Arktec
Software para arquitectura,
ingeniería y construcción

Precio +16% I.V.A. o impuestos equivalentes. Oferta aplicable a Arquitectos colegiados.
*Financiación a través de Caja de Arquitectos: interés nominal 6.5%, gastos de formalización 12 Euros y 1% de apertura. Cuotas con IVA incluido.
Incluye 1 año de soporte técnico, manuales en CD, videos on-line y gastos de envío por correo para Península y Baleares.
Programas para su uso en el mismo puesto de trabajo. Oferta válida hasta el 30 de septiembre de 2005, no acumulable a otras ofertas o promociones.

Cronos, 63 - Edificio Cronos - 28037 Madrid
Tel. 91 556 1992 - Fax 91 556 5768