ARQUITECTURACOAM 341

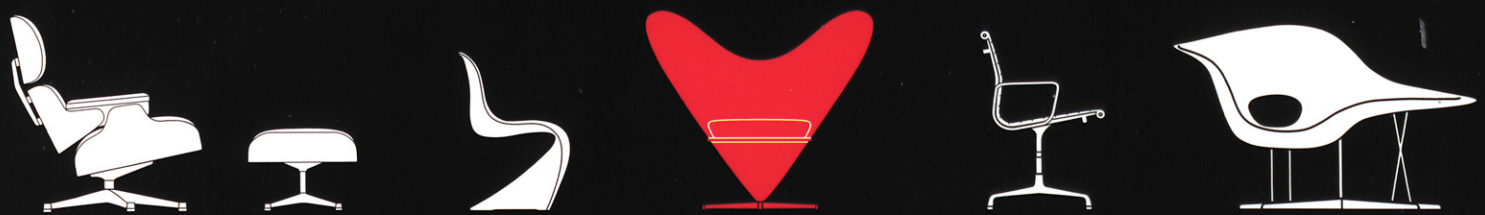


Perea
Chinchilla
Cachón
Torres y Martínez Lapeña
Terradas
Muntañolas
Aymerich, Salvadó, de Rivera y Rieradevall
Alday y Jover
Ruusuvuori
Pallasmaa
Erskine
Capitel
Canales de La Hoz
Notari
Primitivo González
Ruiz Cabrero

18 euros
año 56
00341
9 770004 270068

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

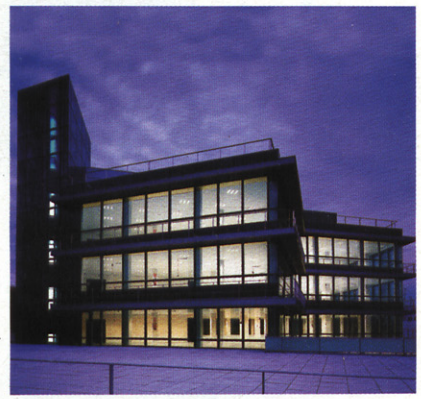
Vitra produce mobiliario para oficinas, espacios públicos y hogar en colaboración con los más prestigiosos arquitectos y diseñadores de todo el mundo.

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

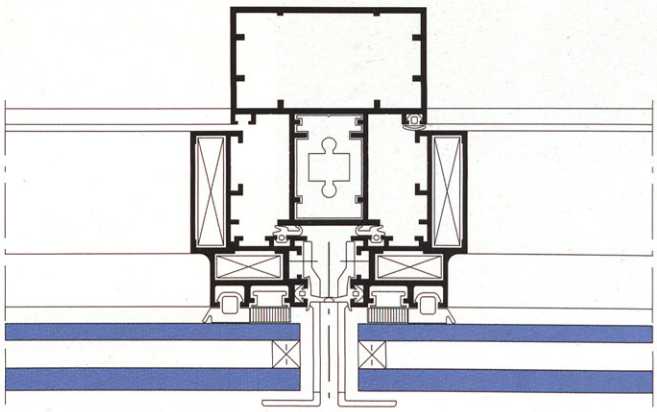
Tfno.: 91 426 45 60
Fax: 91 578 32 17
www.vitra.com

Technal con Jerónimo Junquera y Liliana Obal

El proyecto reconvierte en unas modernas oficinas un antiguo edificio de Madrid, mereciendo varios reconocimientos por parte del Ayuntamiento, el COAM y la VII Bienal de Arquitectura Española. El emplazamiento privilegiado con espléndidas vistas al Parque del Retiro y el Jardín Botánico, determinaron una solución compositiva con grandes fachadas acristaladas para las que los arquitectos eligieron carpinterías de aluminio de Technal. Las fachadas retranqueadas de las plantas superiores, la escalera principal, el atrio y los patios, se cierran con un muro cortina de estructura de aluminio y acristalamiento encolado mediante la aplicación estructural VEE, mientras que los pasos de forjado se resuelven con perfiles del Sistema Technal.



Creatividad: B&S Fotos: Javier Arzumendi



SECCIÓN HORIZONTAL MURO CORTINA NUAGE

Obra: Edificio de oficinas en Alfonso XII, 62 de Madrid

Arquitectos: Jerónimo Junquera y Liliana Obal

Promotor: Inmobiliaria Colonial

Constructora: ACS

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

Industrial: Cerrajería Teófilo
Tel. 91 352 39 14

Solución utilizada: Muro cortina Nuage, VEE (vidrio exterior encolado), Sistema Technal.

Technal es socio protector del FAD
TECHNAL® es una marca de Hydro Building Systems

Pasión por la arquitectura TECHNAL®

ARQUITECTURA **SOSTENIBLE**



FACHADAS VENTILADAS DE CERÁMICA

Una bella propuesta de Roca

La fachada ventilada es como una piel ecológica que da confort y embellece los edificios. Construcción sostenible, ahorro energético, aislamiento acústico, mantenimiento fácil, son hoy conceptos dominantes entre los arquitectos más avanzados. Roca ofrece además la mas bella colección de piezas cerámicas concebidas para fachadas, un servicio al arquitecto con proyectos llaves en mano y la confianza y seguridad que sólo puede dar esta gran compañía.

Formatos extraordinarios

30 x 60	30 x 120
60 x 60	60 x 120

Rock & Rock

Departamento Proyectos

proyectos@rocatile.com

Roca

ARQUITECTURA COAM **341**
3T 2005
Revista de Arquitectura y Urbanismo
del Colegio Oficial de Arquitectos
de Madrid

Dirección
Antón Capitel
Juan García Millán

Consejero de Dirección
Ricardo Sánchez Lampreave

Redacción
Antonio Abril
Celia Armenteras
Juan Roldán

Diseño Gráfico y Maquetación
ArquitecturaCOAM

Consejo Editor
Ricardo 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
The Box, de Ralph Erskine
Foto de Åke Lindman

Distribución y Suscripciones
PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA Y ARTE, SL
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-38079
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: 18 EUROS
PVP Europa: 22 EUROS
PVP América y Africa: 25 EUROS
PVP Asia: 33 EUROS

ÍNDICE

01. Editorial 05

02. ANDRÉS PEREA
ANDRÉS PEREA, ARQUITECTO 06
Izaskun Chinchilla
Archivo histórico provincial de Tenerife 08
Edificio de usos múltiples para la Xunta de Galicia en Lugo 12
Biblioteca pública en Santiago de Compostela 16
Diputación provincial de Granada 20
Ampliación de los Recintos Feriales de Madrid 24
Concurso "capital plaza" en Taipei (Taiwan) 26

03. *EL MUNDO COMO HIPERMERCADO* 28
Carlos Cachón

04. JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ LAPEÑA Y ELÍAS TORRES TUR
Intervención en la Antigua Casa de la Ciudad (Sala Ses Voltes) del castillo de Ibiza 34
Jardín de Les Eres en Formentera 38
Concurso para la sede de la constructora FFC en Madrid 42
Concurso para la sede de la Filmoteca de Cataluña en Barcelona 44
Concurso para la ampliación de la Fundación Giner de los Ríos en Marid 45

05. ROBERTO Y ESTEBAN TERRADAS MUNTAÑOLA
Museo Cosmo Caixa en Barcelona 46

06. ESTEVE AYMERICH, TON SALVADÓ, INÉS DE RIVERA Y JOSEP Mª RIERADEVALL
Casa Consistorial de Santa Perpètua de Mogoda (Barcelona) 54

07. IÑAKI ALDAY Y MARGARITA JOVER
Centro Cultural El Molino en Utebo (Zaragoza) 60

08. TRES EXPOSICIONES ESCANDINAVAS 66
LA ÚLTIMA UTOPÍA 67
Juhani Pallasmaa
Aarno Ruusuvuori: Casa experimental en Bökars (Finlandia) 68
Ralph Erskine: The Box en Lissma (Suecia) 72
LA CABAÑA DE ERSKINE EN EL PARAÍSO DE LA CAMPIÑA SUECA 73
Antón Capitel

09. *LA AUTOCONSTRUCCIÓN AMBIENTAL DE RALPH ERSKINE* 80
Francisco González de Canales

10. RAFAEL DE LA HOZ
Junta Municipal de Retiro (Madrid) 90
Centro empresarial Bilma en Madrid 93

11. PABLO NOTARI
Edificio de oficinas para Airbus en Madrid 96

12. PRIMITIVO GONZÁLEZ
Tesorería de la Seguridad Social en León 100
Rehabilitación de la iglesia en Valladolid de San Agustín para Archivo municipal 104

13. GABRIEL RUIZ CABRERO
Hotel en Conil (Cádiz) 108

14. *DEMOLIENDO OPORTUNIDADES HISTÓRICAS* 114
Los poblados de fuencarral (de Sáenz de Oíza y de la Sota) destruidos o amenazados por las piquetas oficiales

15. Concursos 116
Nueva sede del COAM en las Escuelas Pías de Madrid

16. Libros 119

SANTA & COLE

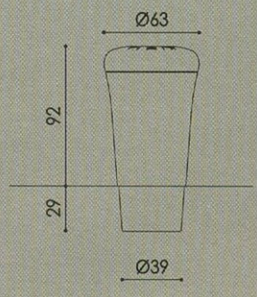
Papelera de playa **Bina**

Gonzalo Milá - Martina Zink, 2004

Premio Delta 2005

Papelera amable de forma ergonómica, realizada en colaboración con la Mancomunidad de Municipios del Área Metropolitana de Barcelona (MMAMB). Cumple con todos los requisitos de uso que demanda la playa: gran capacidad (165 l), fácil mantenimiento, tapa con cierre antivandálico, fijación sólida a la arena y apilabilidad, para facilitar su almacenamiento fuera de temporada. Realizada por rotomoldeo de polipropileno coloreado en masa, se fabrica en distintos colores y admite logotipos y/o marcas comerciales.

www.santacole.com



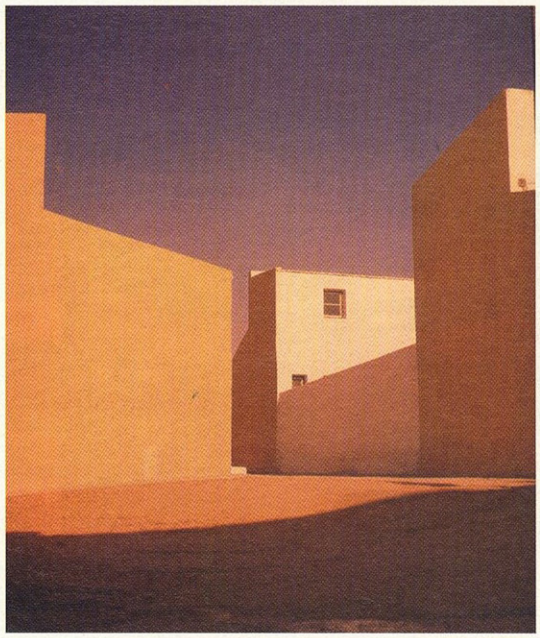
UNA PARTE DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA DE MADRID CONTINÚA DESAPARECIENDO PAULATINAMENTE BAJO LAS PIQUETAS OFICIALES

La comisión de Patrimonio Arquitectónico del Colegio mantiene enconadas luchas, tan empeñadas como muchas veces (¡ay!) casi testimoniales, contra la desaparición de ejemplos de la moderna historia arquitectónica de la ciudad. Parece que se ha obtenido algún éxito con la Unidad Vecinal de Absorción de Hortaleza, proyectada en su momento por Fernando Higueras y Antonio Miró, que la Comunidad de Madrid estaba derribando, y que constituye, como es bien sabido, uno de los testigos cualificados de lo que fueron las actuaciones oficiales para resolver la residencia de los emigrantes durante las décadas 50 y 60. Se tiene la buena noticia de que, al parecer, se ha detenido el derribo, gracias a la insistencia colegial, y que los arquitectos autores citados pasarán a ser los que propongan una rehabilitación de los edificios sobrevivientes. Esta rehabilitación es bastante oportuna en el caso de la UVA de Hortaleza, debido a que sus especiales cualidades la hacen posible al ser el estándar de la pequeña superficie el único que es necesario erradicar.

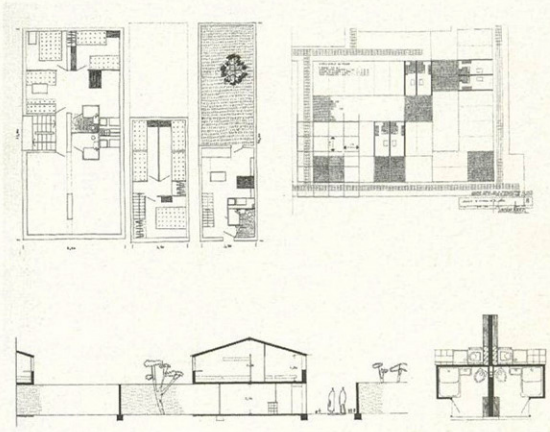
Sería mucho más difícil recuperar por rehabilitación el sector del Poblado de Fuencarral A, de Sáenz de Oíza, pues respondió en su momento a estándares muy bajos, siguiendo criterios de realojo urgente, y puede así que su continuidad fuera poco menos que imposible. El sector realizado por de la Sota, también en Fuencarral B, era mucho menos precario en su origen, y tenía además soluciones urbanas y de conjunto muy atractivas. Es probable, sin embargo, que sobre ambos no pueda decirse lo mismo que sobre el de Higueras y Miró en cuanto a sus posibilidades de recuperación, porque a la pequeñez de las viviendas y a su escasa calidad material se ha de añadir su menor capacidad de modificación. Lo cierto es que el primero se habrá demolido ya cuando el lector tenga estas páginas entre sus manos y el segundo tiene anunciado su derribo. Hagamos votos porque la comisión colegial pueda conseguir algo todavía.

No obstante ARQUITECTURA, acompañando al Colegio, quiere rendir tributo de admiración en ocasión de una muerte que, no por más inevitable que pueda ser, resulta menos dolorosa. Y preguntarse además por cómo es la arquitectura que va a surgir en los solares que soportaron tan honrosas presencias. En este mismo número se publica un texto de la citada Comisión colegial sobre el tema.

Sirva este asunto, además, para agradecer el PREMIO AL COMPROMISO URBANO 2005 A LA REVISTA ARQUITECTURA COAM, que nos ha concedido el CLUB DE DEBATES URBANOS en su fiesta anual del pasado día 22 de junio, celebrada en el Círculo de Bellas Artes, y que nos ha sido otorgado por nuestros escritos y reportajes de crítica urbana y de defensa del patrimonio arquitectónico.



ARRIBA, INTERPRETACIÓN FOTOGRÁFICA DEL POBLADO DE FUENCARRAL B, DE ALEJANDRO DE LA SOTA. ABAJO, DIVERSOS PLANOS DE LAS VIVIENDAS DEL POBLADO DE FUENCARRAL A, DE SÁENZ DE OÍZA, Y FOTO DE ÉPOCA DE LAS VIVIENDAS UNIFAMILIARES.



02 Andrés Perea, Arquitecto

IZASKUN CHINCHILLA

Los filósofos de la ciencia han comprobado que las disciplinas técnicas y científicas tienden a desarrollar ejercicios altamente predeterminados. Lejos de las ideas de experimentación y riesgo con que las imaginamos, las instituciones académicas suelen alentar la predecibilidad de los resultados. Una enorme maquinaria de centros de formación, instrumentos de trabajo, publicaciones y premios honoríficos asegura la inexistencia de contradicciones que "desacrediten la disciplina". El funcionamiento correcto de las profesiones se identifica con una idea de coherencia cuya artificialidad requiere gran cantidad de medios para su mantenimiento. Sin embargo, la auténtica innovación –no la que sólo supone una recombinación de los elementos deducidos del ejercicio anterior– requiere aceptar la diversidad de interpretaciones, la incoherencia, el error y el riesgo como áreas de oportunidad en la investigación.

La transformación de la ejemplaridad: del corolario al caso



La arquitectura de los últimos tiempos ha compartido esta deriva de las ciencias en la misma medida en que las artes se han nutrido de la tecnología o los antropólogos han encontrado misiones en los laboratorios. El enorme aparataje académico e institucional se ha encaminado a consagrar una definición casi única de calidad y prestigio. La obra de Andrés Perea no puede entenderse desde dentro de este sistema que, por cierto, se demuestra inhábil para englobar otros muchos trabajos profesionales. Valorar los proyectos que aquí se publican supone quebrantar la idea de que lo bueno es una verdad única y defendible con la lógica y la batuta.
Esta arquitectura es libre, habita en el mundo de la controversia con comodidad y no necesita salvaguardar sus valores en los estilos oficiales. Estos resultados emergen de procedimientos y conductas distintos, no sólo desde el punto de vista de la formalización última, sino desde la estructuración metodológica más incipiente. Para empezar, es necesario mirar la realidad directamente, sin los filtros que la disciplina ofrece. Andrés expone la sociedad, la naturaleza y la técnica contemporánea sin alusiones a principios de autoridad, ya sean históricos, académicos o políticos, mira directamente su medio y estima sus potencias. Estructura a continuación las entradas de información sin armaduras jerárquicas, ni procesos lineales y sin vínculos lógicos indiscutidos. No es posible explicar estos proyectos como consecuencia de un irrefutable análisis del contexto, ni como el desarrollo de un ideario, ni como la aplicación del manifiesto de ningún movimiento: cada proyecto cristaliza en una amalgama de decisiones múltiples, constituyendo una mirada singular a un medio complejo. Son precisamente esta multiplicidad de las decisiones y esta falta de linealidad de los procesos las causas de dos logros de enorme relevancia profesional y social. En términos profesionales, esta arquitectura libera al proyecto del esclavismo de una idea única en favor de la convocatoria de una serie de entidades materiales que pueden evolucionar (en el periodo de diseño o en el de vida útil) hacia diferentes estados del mismo interés y calidad. En términos sociales, se trata de una arquitectura capaz de representar a muchas almas. Las diversas decisiones proyectuales dan voz a agentes numerosos y diversos. No es esta una arquitectura donde el usuario sea el recluta de una idea feliz o de una exigente militancia estilística.
Esta forma de trabajo híbrida, compleja y vagamente estructurada dota al proyecto de nuevas cualidades. Cada arquitectura no es la consecuencia de unas condiciones de contorno sino una construcción de potencias, un augurio de posibilidades. Permítanme que me refiera a ellas como un "caso". Como el buen escritor de novela negra, Andrés señala a los implicados, reconstruye sus móviles, estima su credibilidad y no se apresura en una resolución banal y predecible sino que explota las máximas potencias del misterio, la sorpresa y la profundidad existencial. Cada convocatoria profesional se convierte en la celebración del tesón y la inteligencia humana capaces de dar por el mismo dinero (público) un máximo de experiencias.
La idea que constituye la obra y el ejercicio profesional de Andrés Perea no es la emulación sino la manipulación y la especulación. Cada propuesta es la entrada en el debate proyectual –él siempre dice que el debate conceptual, ese que habla de máximas que sirven para hacer proyectos, le interesa poco– de un objeto de interpretación, no de un modelo de intención. Podríamos especular sobre las consecuencias de que esta postura fuera mayoritaria: la historia dejaría de presentarse como el discurso coherente que supone nuestra interpretación desde el presente, aumentaría la diversidad profesional y material, nos vincularíamos a otras disciplinas con verdadera concupiscencia y seguramente complicaríamos la vida de los que intentan, a toda costa, simplificar la realidad bajo grandes rótulos clasificatorios. La arquitectura de "casos" es amistosa, no se junta sólo con las de su clase, es natural y vital, porque debe sus planteamientos a la riqueza del mundo y puede ser contestada o discutida sólo desde otra propuesta.
Quien proteste, que lo haga dibujando.

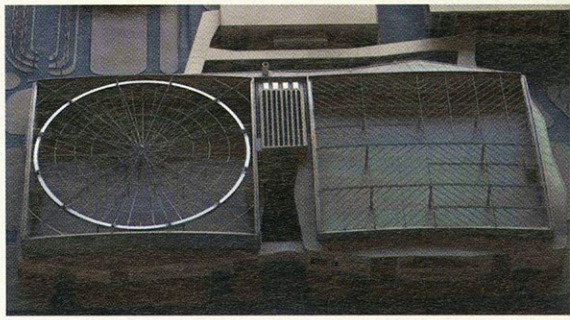
La gestión tecnológica: invención y solvencia



Andrés Perea es un experto en tecnología de la construcción, porque la obra que ha construido así se lo ha exigido. Hay arquitectos que rinden verdadera devoción a los catálogos y que viven el encuentro de un nuevo material con auténtica emoción. En el caso de Andrés, el ámbito industrial donde encuentra su paleta constructiva es anterior: traslada su interés de los productos comerciales a los procesos industriales. Las plantas de galvanizado, la maquinaria para construcción civil, los centros de experimentación en extracción de energía o los invernaderos agrícolas constituyen objetos de relevancia desde el punto de vista arquitectónico. En ese sentido, es también un arquitecto contemporáneo con la sagacidad suficiente para entender que la construcción y el proyecto son fórmulas de gestión de procesos materiales extremadamente dilatados en la cadena de la modificación de la naturaleza y de la mediación profesional. Innovar requiere proponer en la fábrica una modificación en la plegadora y ser capaz de abrir la "caja negra" de una normativa antiincendios.
Esta posición respecto al medio industrial descubre dos rutinas profesionales bastante específicas: la construcción de solvencias y la capacidad de invención. Cuando el mundo lo ha requerido, Andrés se ha vuelto experto en fenómenos estructurales como el hiperestatismo, en ventilación por flujo de aire en movimiento o en cogeneración. La capacidad de síntesis de la realidad y su mirada directa a la sociedad le ha hecho interesarse por procesos que, sin estar dentro de la formación académica, tienen una importancia decisiva en la multiplicación de las posibilidades de

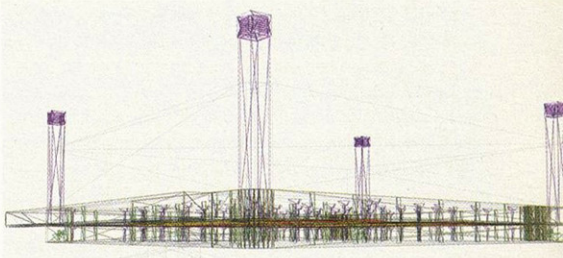
elección en el diseño. Su interés por la sostenibilidad en términos técnicos le ha llevado a crear una red de reflexión integrada por profesionales diversos donde puede escuchar las versiones sobre la física de nuestro mundo ecológicamente débil sin atender a los formulismos de los manuales de aplicación. Viendo la dudosa calidad de las materializaciones que la discusión sobre la ecología está introduciendo en la arquitectura, entendemos la enorme relevancia de posturas profesionales que puedan interpretar las nuevas necesidades desde la información y la crítica. Esta construcción de solvencias permite que se produzca uno de los principales motores para la evolución social: la invención, presente en la obra de Andrés como un motor en constante funcionamiento.
La deriva por lo industrial no la realiza, por otro lado, un personaje ingenuo al que sea fácil prendar con las mieles de la técnica. Andrés ultima los rangos tecnológicos con versatilidad y adecuación incorporando con singular pertinencia tecnologías del coste más bajo a las condiciones de control de calidad más exigentes, con un compromiso explícito por la ligereza y la eficacia. Esta actitud, mantenida durante sus treinta años de ejercicio profesional, supone también una línea crítica de interpretación de la relación entre tecnología y arquitectura. En la voracidad posmoderna de los años 80, Andrés, como pocos arquitectos españoles, supo interpretar las experiencias del *high tech* críticamente, sin emularlas pero reconociendo la necesidad de seguir investigando en la figuración de los materiales contemporáneos.
Las posibilidades de esta visión panóptica respecto a los medios industriales generan también nuevas condiciones en lo que podríamos llamar usabilidad de los edificios. Para empezar, se produce una atribución eficaz y clara de los roles constructivos a los elementos materiales: no hay esfuerzos de ocultación. Desde el proyecto, las entidades materiales optimizan sus funciones técnicas y se deben a ellas. Esto supone procesos constructivos de enorme interés y calidad, no sólo en los resultados, sino en los estados intermedios y en la explotación que, consecuentemente, son interpretados como estados proyectualmente relevantes, incluso estéticamente. Se brinda así también la oportunidad para nuevas prácticas sociales de interpretación que permiten evidenciar las condiciones técnicas en una política de transparencia. El usuario asociará sus objetivos (recorridos, funciones o vistas) con los requerimientos técnicos que los posibilitan (condiciones de carga, elementos estructurales o estados dimensionales) y que son los auténticos protagonistas del espacio vividero. Evidencia de esta actitud sería la veneración que siente por la bicicleta como elemento tecnológico: cuesta poco, es comprensible y multiplica las capacidades del hombre.

Es maravilloso conservar la curiosidad. La atención sostenida al mundo devuelve una gran cantidad de sabiduría y una sensibilidad heterogénea. También permite ser consciente de los problemas y desequilibrios que siguen haciendo necesario el cambio. El buen observador percibe, en esta sociedad compulsa y acelerada y en este medio físico debilitado e inestable, gran cantidad de ocasiones para el compromiso ético. En el caso de Perea, ese compromiso no se produce de forma panfletaria, sino que es defendido como un pacto creativo. El marco de una ideología política socialmente sensible es articulado, en cada ocasión, de forma específica. Se reivindican así dos confianzas políticas fundamentales; en el corto plazo, en la mirada rápida y directa sobre el mundo, el creador, y yo añadiría, el ciudadano, debe ser amoral, actuar con libertad y especular sobre todas las combinatorias de su entorno; en el horizonte, sin embargo, se dibuja con certeza el camino hacia la mejora de las condiciones sociales y naturales.
En este sentido, la docencia es un ejercicio de singular importancia en la carrera de Perea. Por un lado, es una valiosa exposición de los principios de acción que también rigen su obra. Por otro, es una especie de laboratorio de investigación y debate que decanta los nuevos hallazgos a mayor velocidad que la vida profesional solitaria.
Andrés entiende la docencia en la larga tradición de la pedagogía constructivista. El verdadero producto del curso es el alumno que ha constituido, mediante la experiencia, una base instrumental y de intereses que denominaríamos constructo. Los rudimentos de la pedagogía de Piaget han sido implementados con procedimientos heurísticos que incentivan la especulación creativa sobre la realidad con métodos experimentales. La innovación metodológica es constante y cada curso único, irrepetido y automáticamente obsoleto.
Con muchos ejemplos distintos –los acontecimientos sucedidos durante el estreno de *la Consagración de la Primavera*, los primeros comentarios al *Ulises* de Joyce...– Andrés explica a los alumnos que el ejercicio de la creatividad y la innovación ensancha el campo perceptivo del hombre. Así, la rigidez de otros discursos progresistas se trasforma en un largo viaje lleno de imprevistos en el que el fin humanístico es multiplicar las capacidades de los individuos y consolidar las estructuras que permiten la flexibilidad y la libertad. Esta actitud empuja toda la actividad profesional de Andrés. Su tarea en los jurados, conocida por su voluntariedad, tesón e ilusión, descansa, por encima de la frecuente consolidación de sagas, en la base del "todo es posible". Se benefician las voces que con el mayor desprejuiciamiento y la mejor calidad son capaces de ofertar estados tecnológicos, programáticos y espaciales inéditos.
Andrés ha trasformado así el principio creativo también en una demostración deontológica. Su compromiso con la formación de valores socialmente relevantes, además de alentar incansablemente la docencia, le lleva a depositar su confianza en equipos de colaboradores jóvenes, inquietos y muy bien pagados que constituirán, por su elevado número, una generación de arquitectos con excelente formación instrumental. Así mismo, ha mantenido su independencia respecto a las jerarquías académicas, puestos institucionales o medios de difusión para ejercer una solidaridad libre y razonada con su medio profesional.
Aunque este texto no quiere ser una transmisión de su pensamiento en otra boca, dado que para este fin siempre será mejor el recurso a la versión original de sus conferencias, clases y memorias, permítanme una alusión más a sus propias palabras. Estas palabras, a su vez prestadas de Alba Rico, defienden que los arquitectos, como otros técnicos o productores, tiene dos ofertas que hacer al mundo: símbolos u objetos. Nuestros proyectos se convierten en símbolos cuando el usuario lo único que puede hacer es consumirlos. La arquitectura de los objetos es la que construye una sociedad de usuarios, no de consumidores.



Curriculum de una amistad: Nació en Madrid, en 1997, cuando cursé como alumna un taller de proyectos dirigido por Andrés Perea. Su formación definitiva se produjo en los ya cinco largos años que, desde el 2000, hemos llenado de las actividades docentes del Grupo de Exploración Proyectual. En la actualidad vive un magnífico episodio.

La construcción de una definición de sociedad contemporánea: docencia, compromiso, deontología y creatividad





02

ANDRÉS PEREA

archivo histórico provincial de tenerife

La Laguna Tenerife

[2002]

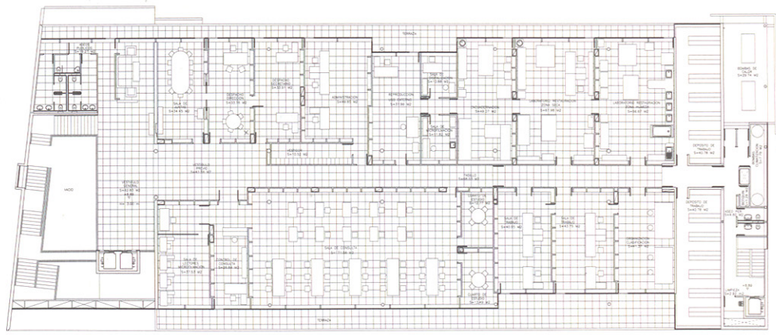
ARQUITECTOS:
Andrés Perea Ortega

COLABORADORES:
Capitolino González Rodríguez y
Enrique Gordillo Denche.
Arquitectos colaboradores y miembros de la U.T.E.;
Luis González-Mariscal Cortés,
Lucila Urda, Pep Avilés,
Luis María Fructuoso Sierra,
Alfredo García Horstmann, y
Eva Olalla de Juan, arquitectos.
José Luis Gómez de Tomás, estudiante de arquitectura.
Andrés Pedreño Vega y
Julio Hernanz Cabilla, arquitectos técnicos.

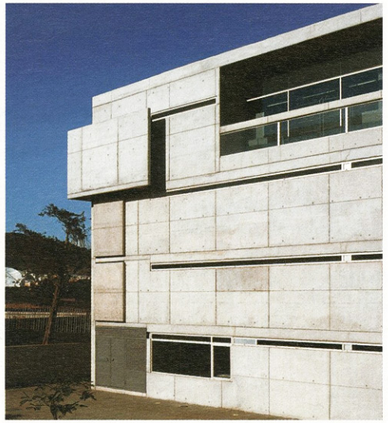
Instalaciones: Juan Ruiz-Castillo Bayod, ingeniero industrial
Estructura y Obra Civil: FHECOR
Jardinería: Belén Ortuzar Abando, arquitecta

CONSTRUCTORA: FCC
PROMOTOR: Ministerio de Educación y Cultura

FOTOS: Javier Azurmendi

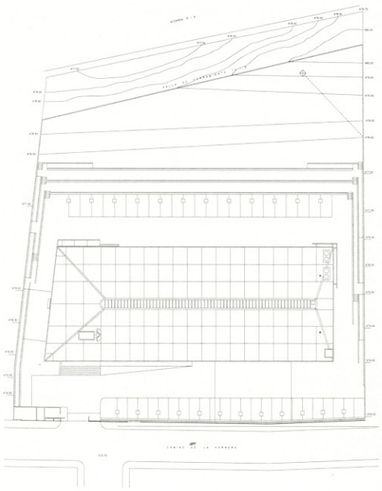


PLANTA TERCERA



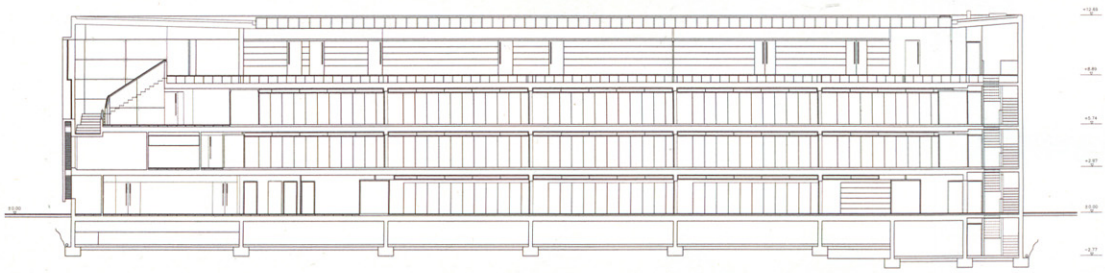


Proponemos un edificio exento de imagen inequívoca que asuma el carácter emblemático de la Institución en la escena permanente de la autopista y del entorno inmediato. Optimizamos las ventajas del solar, como son su cota topográfica y su posición sobre el viario central de la isla para proyectar un objeto singular en el que los espacios silentes e inermes de los archivos constituyan el basamento en cuya cumbre se alojan las actividades de permanencia de trabajadores y usuarios en general.
El volumen de los depósitos será rodeado de arbolado sobre el que emergerá la planta cuarta, ampliamente acristalada, que dominará todo el entorno hasta el mar y el macizo de Ánaga. Las copas de los árboles plantados en el propio solar en primer término, formarán una superficie de camuflaje del entorno residencial inmediato y del trasiego de la autopista.
El acceso, dilatado en toda la vertical del edificio, es el elemento orientador en la utilización del archivo y expresión de su accesibilidad social y cultural. Las opacidades y transparencias, radicalmente expresadas en el proyecto, así como el dimensionado de los elementos sólidos y las aberturas producen inequívoco carácter institucional y además avanza, en nuestra opinión, en la investigación de modelos para estas arquitecturas de las que no hay referentes válidos recientes.
La solución formal, contundente desde la autopista, es adecuada al entorno inmediato mucho más atenuado no sólo por su atmósfera intensamente arbolada, sino por el tratamiento de los detalles del vocabulario arquitectónico, la visión rampante del sistema de circulaciones verticales y las transparencias con perspectivas escorzadas de la actividad de la última planta (la longitud del edificio y su visión necesariamente sesgada, producen a nivel peatonal un adecuado sistema de percepción dinámica casi cinematográfica de numerosos sucesos a lo largo del camino de la Hornera).

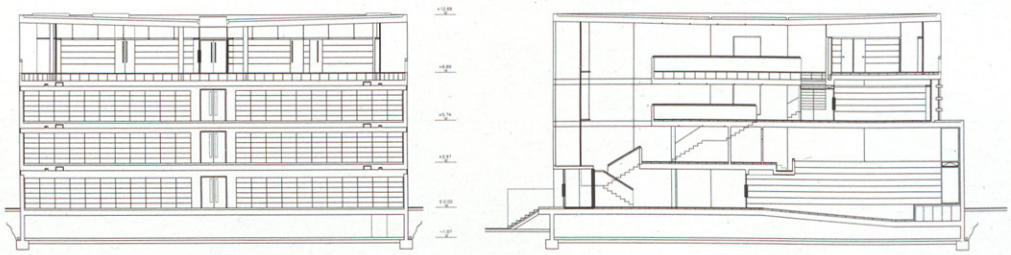






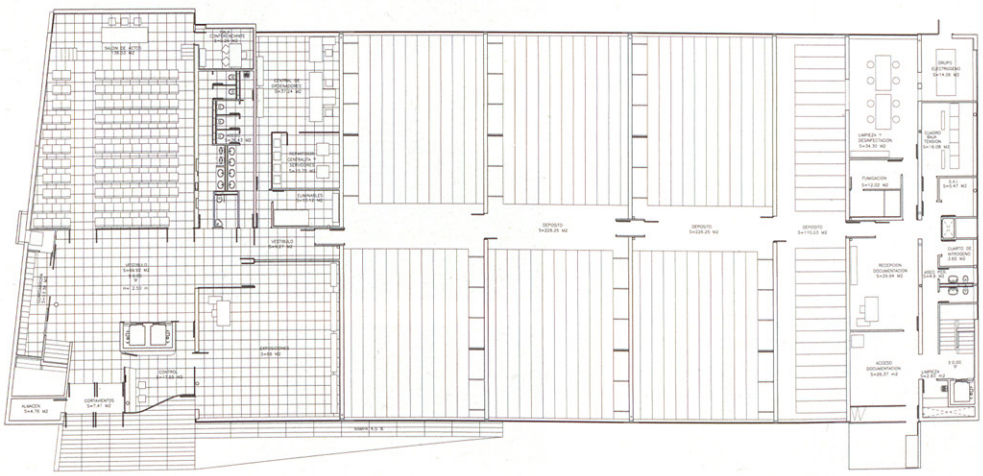


SECCIÓN LONGITUDINAL



SECCIONES TRANVERSALES

ANDRÉS PEREA



PLANTA BAJA

ANDRÉS PEREA
edificio de usos múltiples para la xunta de galicia

[1997]



ARQUITECTO:
Andrés Perea Ortega

COLABORADORES:
Arquitecto colaborador dirección de obra: Manuel Santos
Arquitectos técnicos: Roberto Medín, Vicente Quiroga
Asistencia técnica: GOCSA
Constructora: NECSO Entrecanales y Cubiertas

PROMOTOR:
Xunta de Galicia

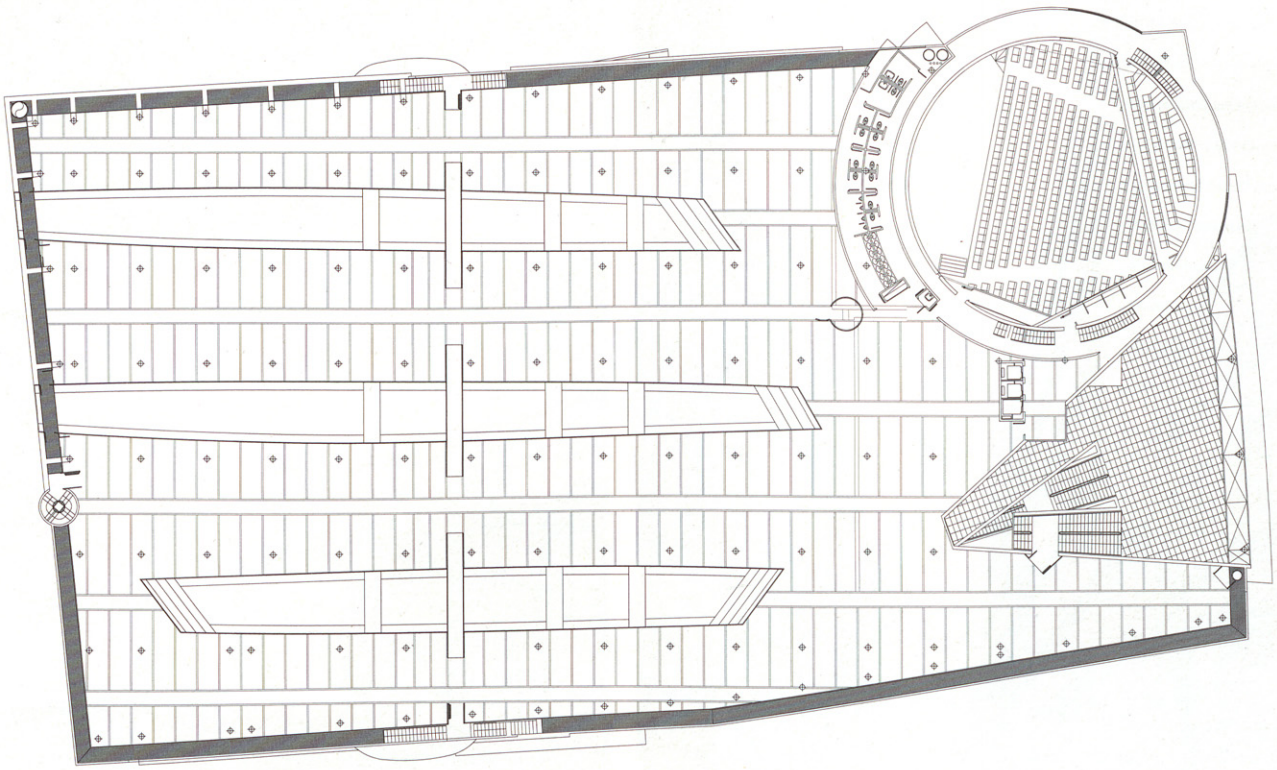
FOTOS:
Javier Azurmendi



El proyecto debe resolver la formalización arquitectónica de un edificio de grandes dimensiones, como contenedor arquitectónico para usos diversos de carácter administrativo, de muy bajo nivel de especialización funcional y gran versatilidad de compartimentación. La propuesta debe prever, además, la incorporación de determinados servicios comunes para todo el conjunto, como son sanitarios, sistemas técnicos y una gran sala de usos múltiples. Se respeta el planeamiento urbanístico vigente, a efectos de desarrollar, sólo a nivel de estudio de detalle, las condiciones concretas que definen la capacidad edificatoria del solar, como volumen y ocupación, para permitir así la inmediata puesta en obra del proyecto. El proceso de construcción del espacio interior se desarrolla a partir de un doble mecanismo; el primero de ellos es la definición de una textura parcelaria isotrópica e indiferenciada y, consecuente con ella, una estructura básica de comunicación interior, constituida por corredores longitudinales que facilitan el acceso a cada una de las unidades interiores desde los núcleos generales de comunicación vertical dispuestos en el extremo sudoeste; un corredor transversal intercepta esta red paralela y establece la necesaria comunicación con las dos vías de emergencia, dispuestas en ambas fachadas laterales del inmueble. Sobre esta trama indiferenciada se sobreponen los elementos generales del conjunto, a modo de intrusiones, que responden básicamente a sus propias leyes de organización. El primero de ellos es un cilindro de grandes dimensiones, dispuesto en el ángulo sur, ocupado en sus tres alturas superiores por una gran sala de actos; junto a él, en forma de cuña triangular que invade el interior del edificio, el vestíbulo principal de ingreso al interior, ámbito libre y diáfano de tres plantas de altura, generosamente iluminado por el gran frente del testero sudoeste, en cuyo interior discurren los elementos generales de comunicación vertical. En último término, predeterminada su situación en este caso por el parcelario subyacente, se disponen tres volúmenes acristalados, patios de luces, que facilitan la iluminación natural de las unidades funcionales interiores.





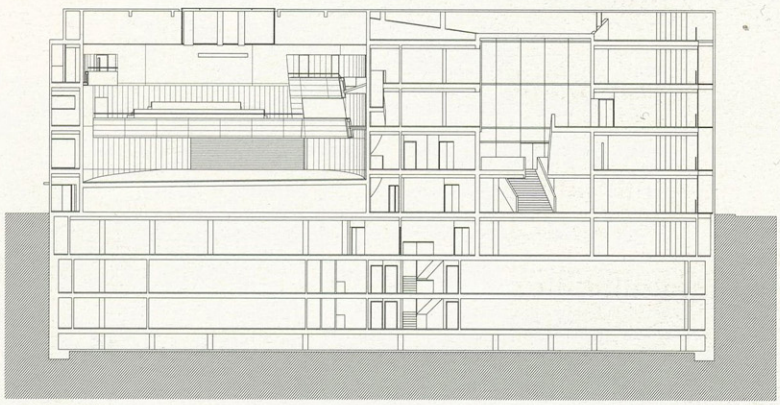


PLANTA CUARTA

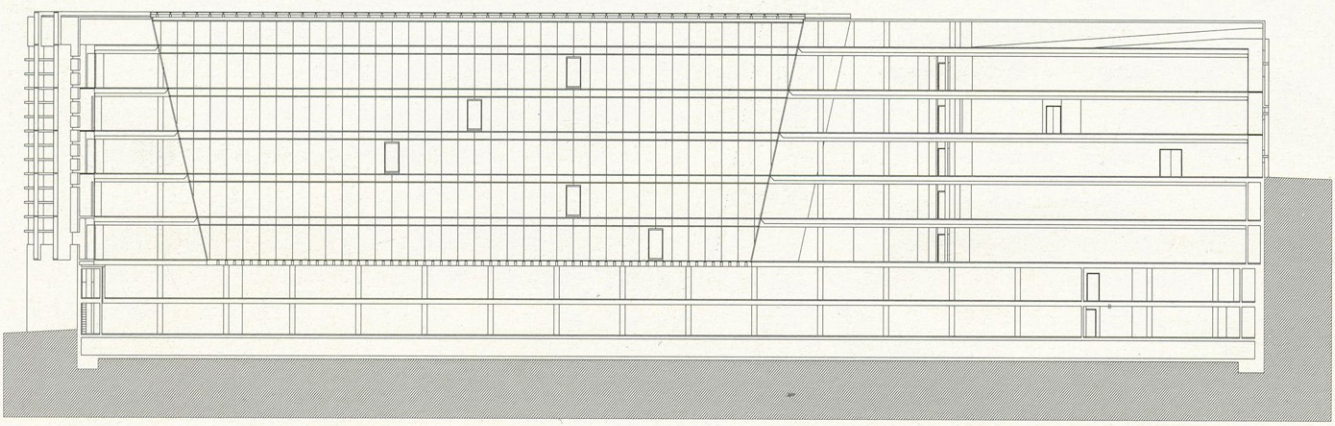








SECCIÓN TRANSVERSAL



SECCIÓN LONGITUDINAL



ANDRÉS PEREA



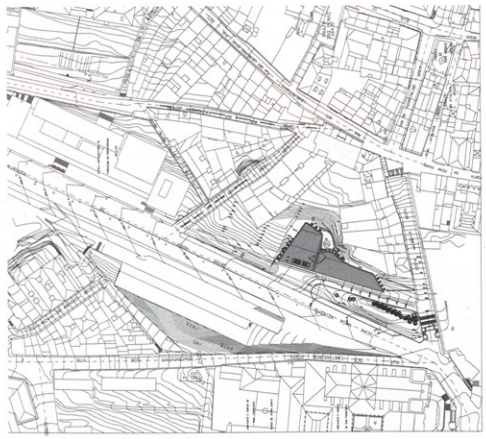
02

ANDRÉS PEREA

biblioteca pública

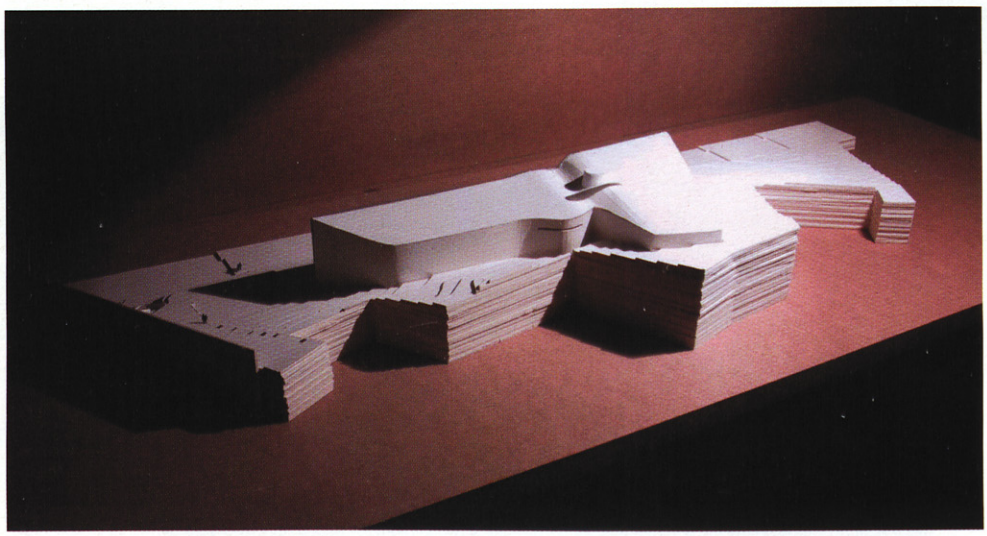
[2001]

Avda. Xoan XXIII
Santiago de Compostela



Se plantea un edificio compacto de cuatro plantas y bajo cubierta sobre rasante y de sótano bajo rasante. Su construcción opta por una "arquitectura blanda" o de débil impacto (físico, cultural y perceptivo), que apuesta por un lenguaje constructivo amable y una tipología innovadora argumentada en los requerimientos funcionales y en la vocación de objeto abierto y transparente. Esta opción lleva a un proyecto de fácil compresión que llega casi a niveles de precognición desde el exterior. La fácil orientación en el uso, así como el control e identificación inmediata de los diferentes servicios del programa, desde su interior, permiten al usuario tomar conciencia de un espacio con vocación cotidiana y de alta funcionalidad. Las particiones que se plantean para las diferentes áreas, se proyectan en la categoría de "lo mueble" (mamparas, paneles, móviles…). La propuesta intenta resolver en el ámbito de actuación del entorno del solar, la escena urbana dando continuidad al testero por la calle Costa Vella y construyendo una fachada definitiva a la Avenida de Xoan XXIII. El proyecto utiliza la fuerte pendiente del solar para situarse como un mirador al paisaje, hacia la ciudad y las colinas del horizonte.

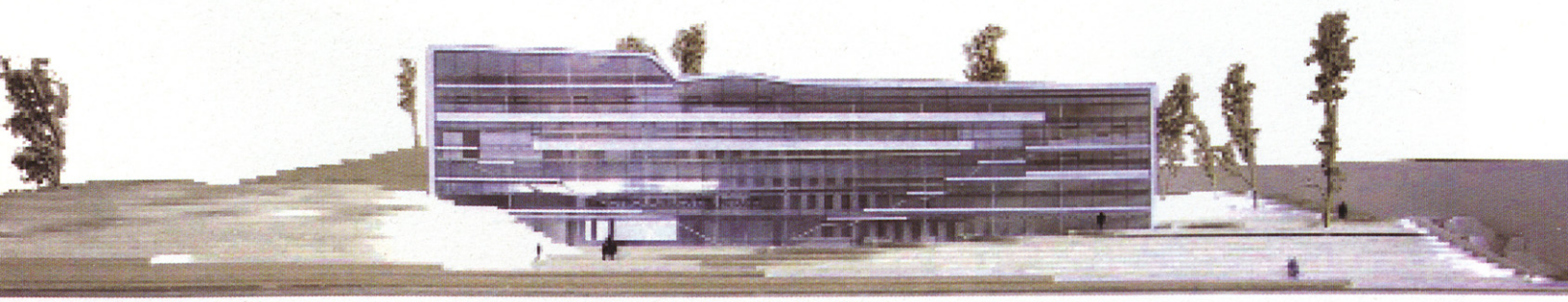
El concepto espacial y ambiental de la biblioteca pretende crear las óptimas condiciones para la lectura en los propios espacios del centro y en la accesibilidad visual y física de los fondos y su disposición para uso domiciliario.

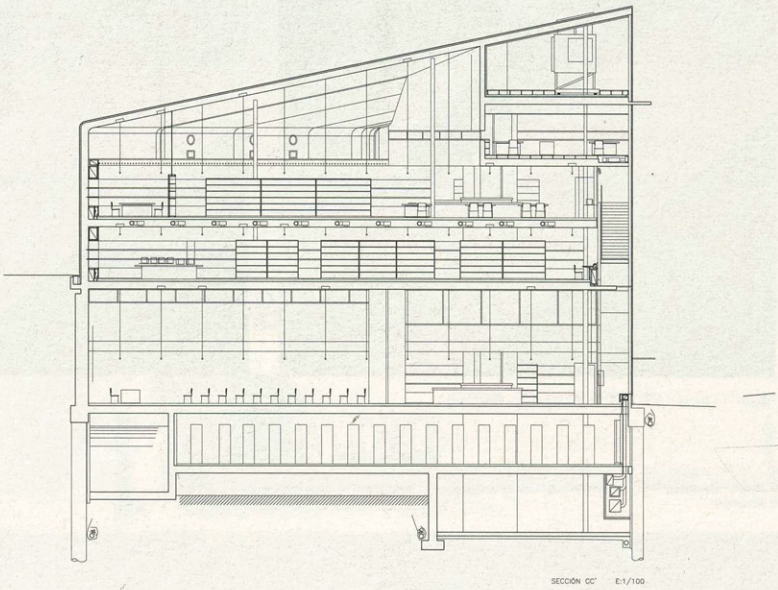


ARQUITECTO:
Andrés Perea Ortega

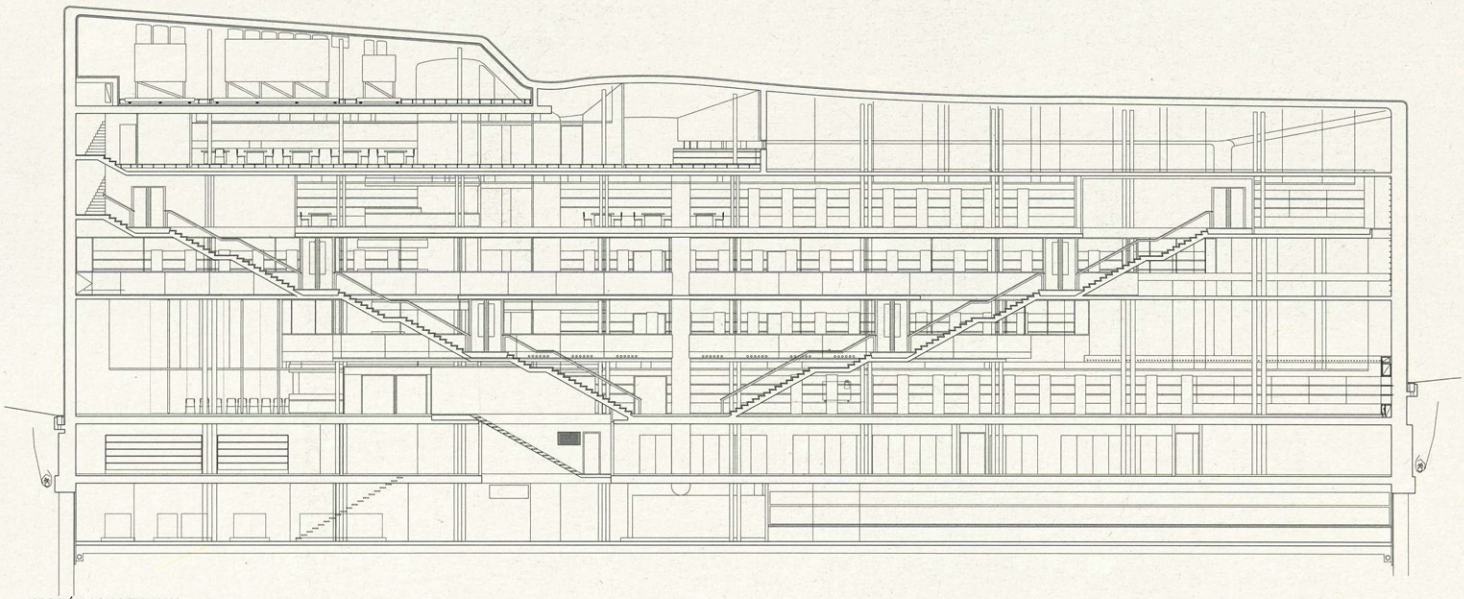
COLABORADORES:
Arquitecto colaborador: Alfredo García Horstmann
Arquitectos: Luís Valdivieso Rovira, Carmen Mazaira Castro, Soledad Rodríguez-Losada Marco, Guzmán de Yarza Blache, Iñigo Redondo Barranco (estudiante de arquitectura), Roberto Medín Guyatt (arquitecto técnico)
Estructura: FHECOR Ingenieros Consultores, S.A.
Instalaciones: R. Úrculo Ingenieros Consultores, S.A.
Jardinería: Andrea Giralt de Arquer, paisajista
Constructora: Vías y Construcciones

PROMOTOR:
Ministerio de Educación y Cultura

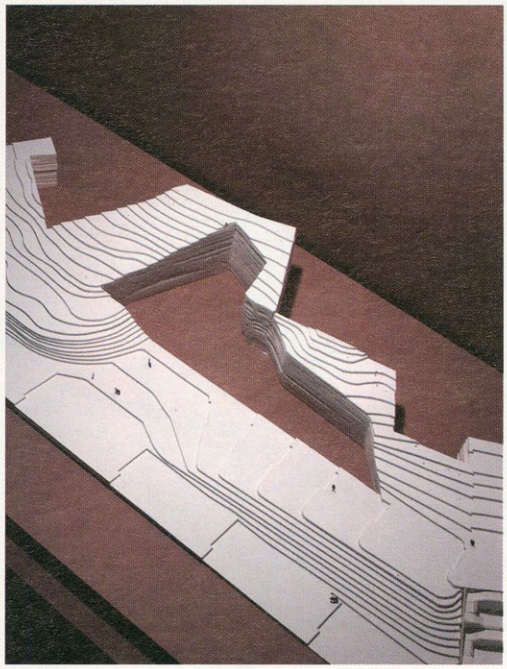


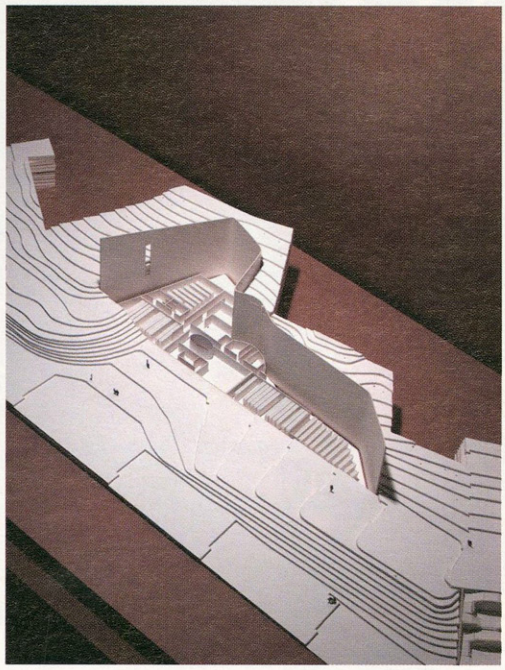


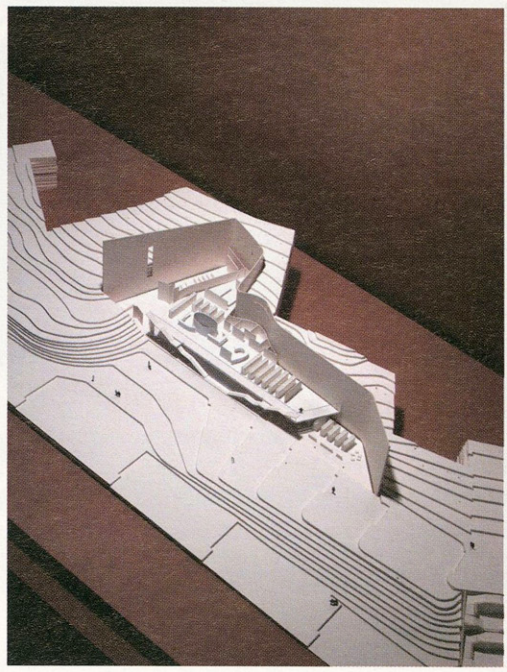
SECCIÓN TRANSVERSAL



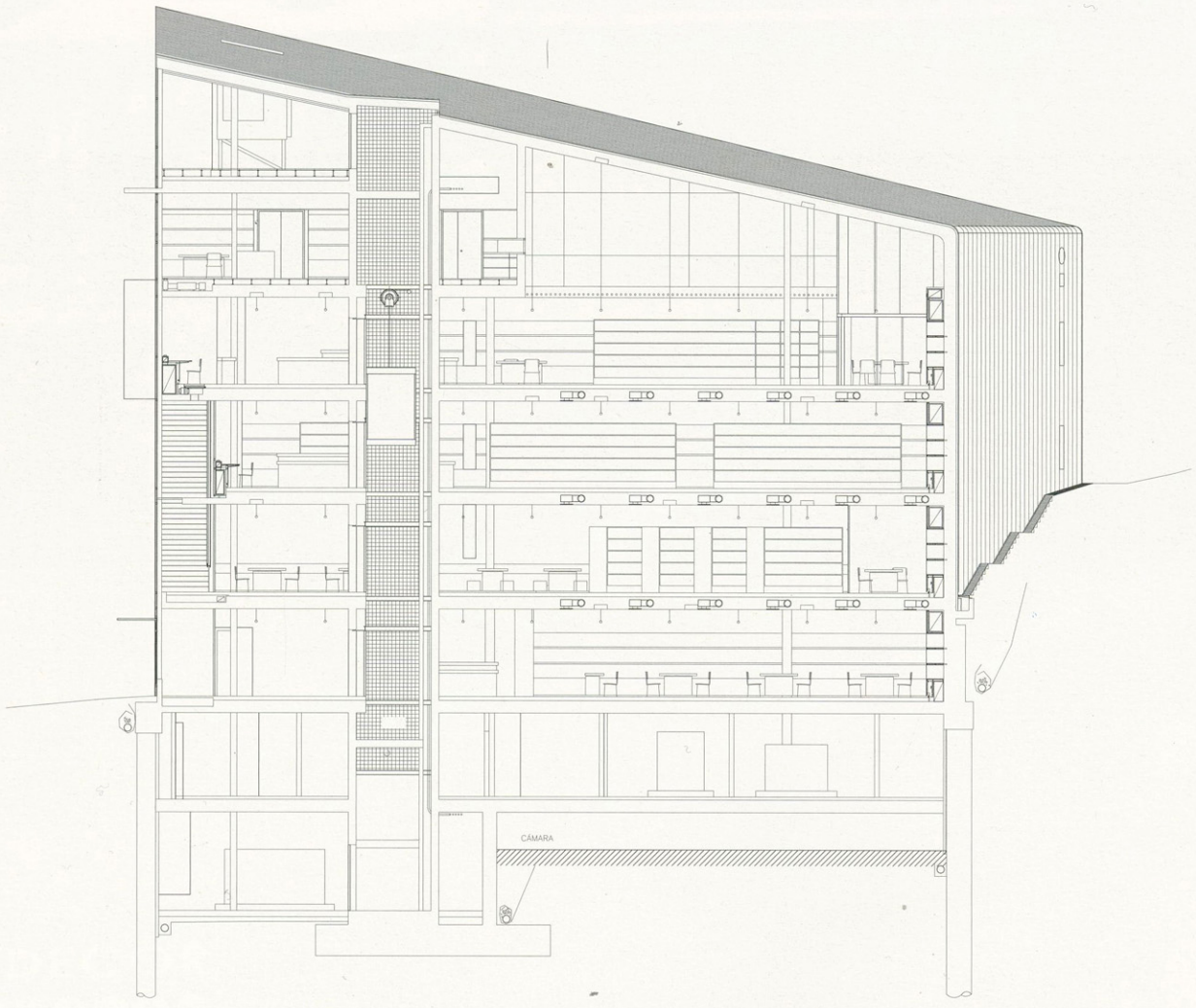
SECCIÓN LONGITUDINAL



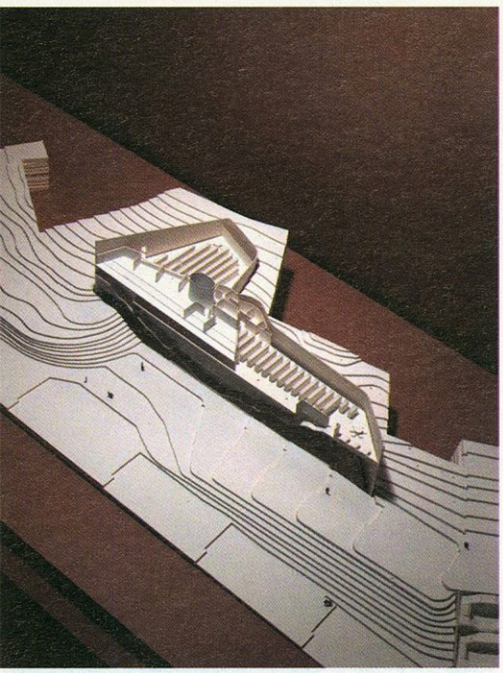


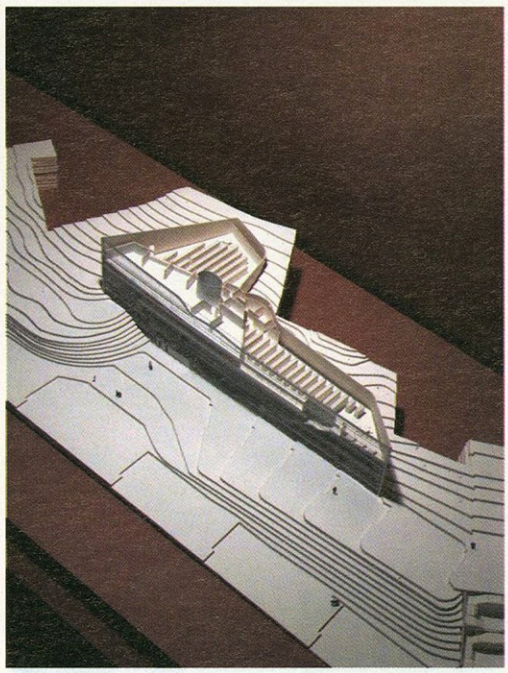


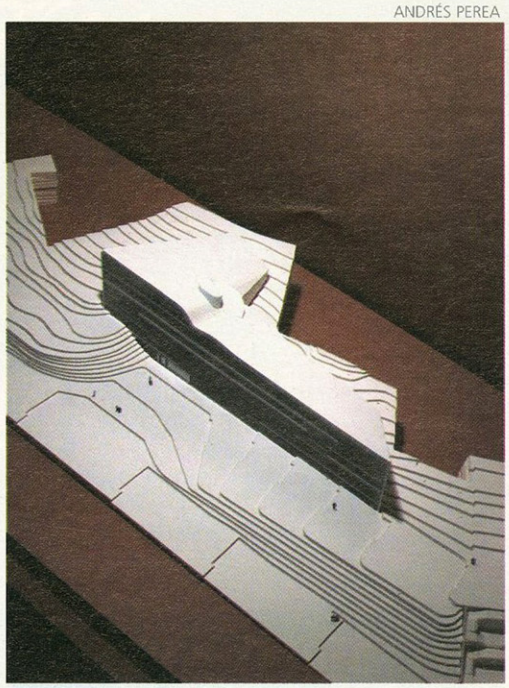
MAQUETA DE LOS DIFERENTES NIVELES DEL PROYECTO

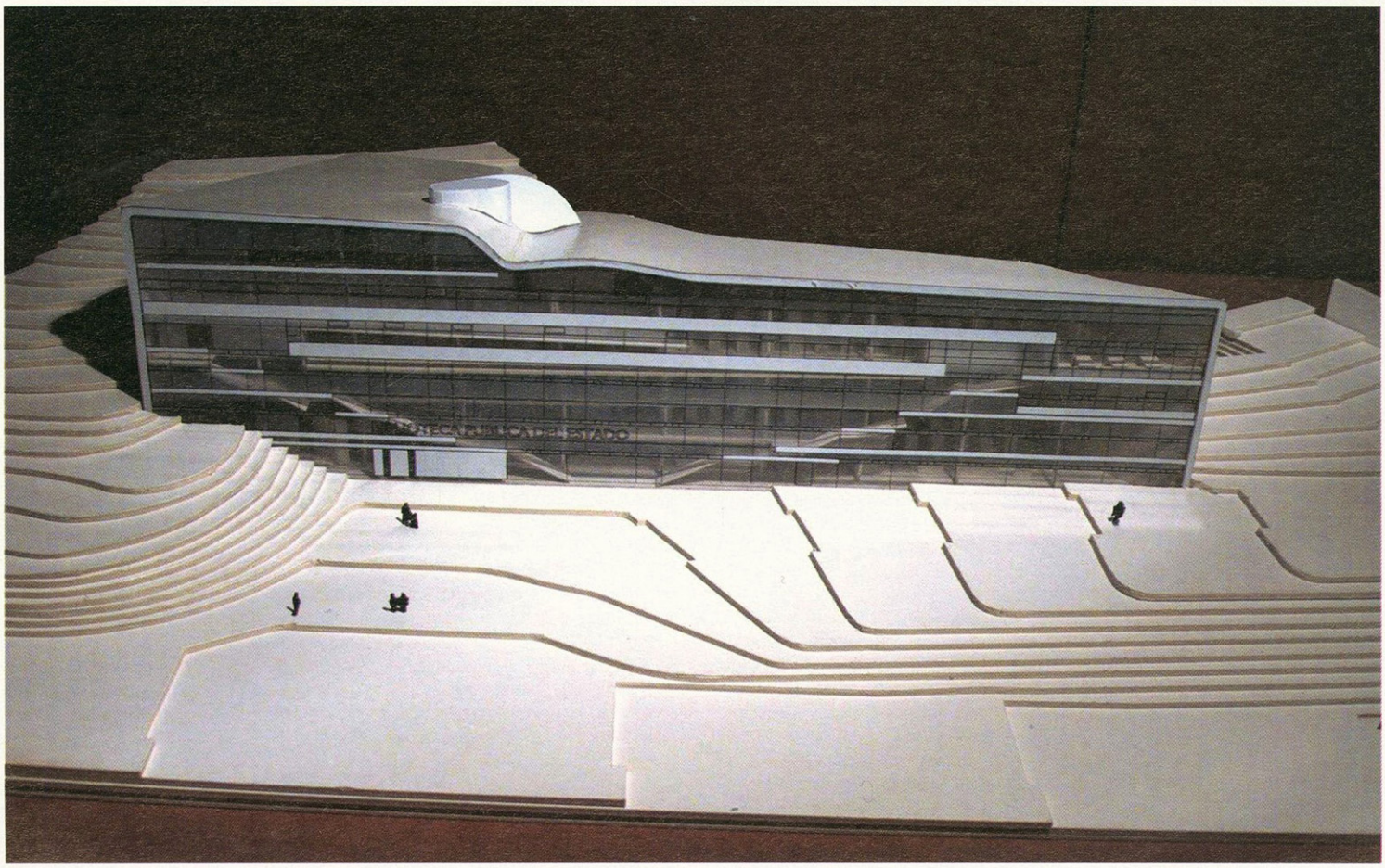


SECCIÓN TRANSVERSAL







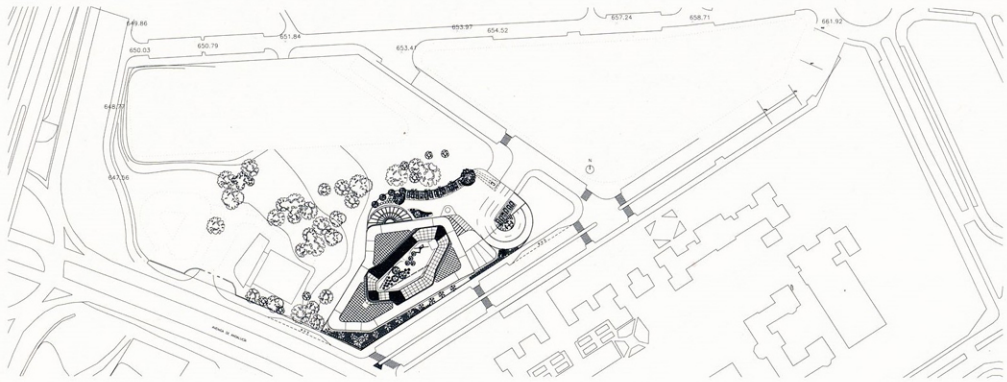


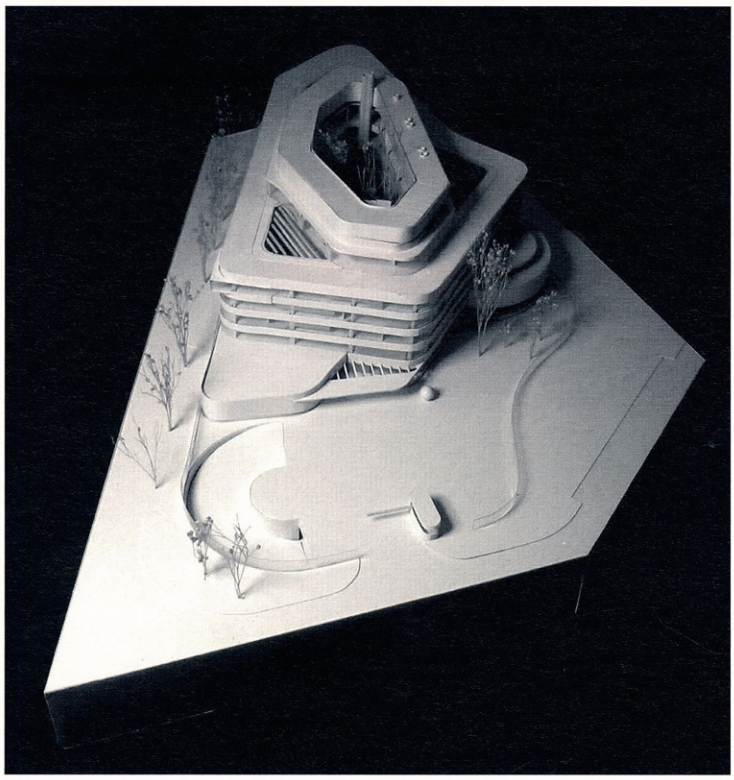
02

ANDRÉS PEREA
diputación provincial de granada

Autovía de Málaga a Granada s/n
Granada

[2001]





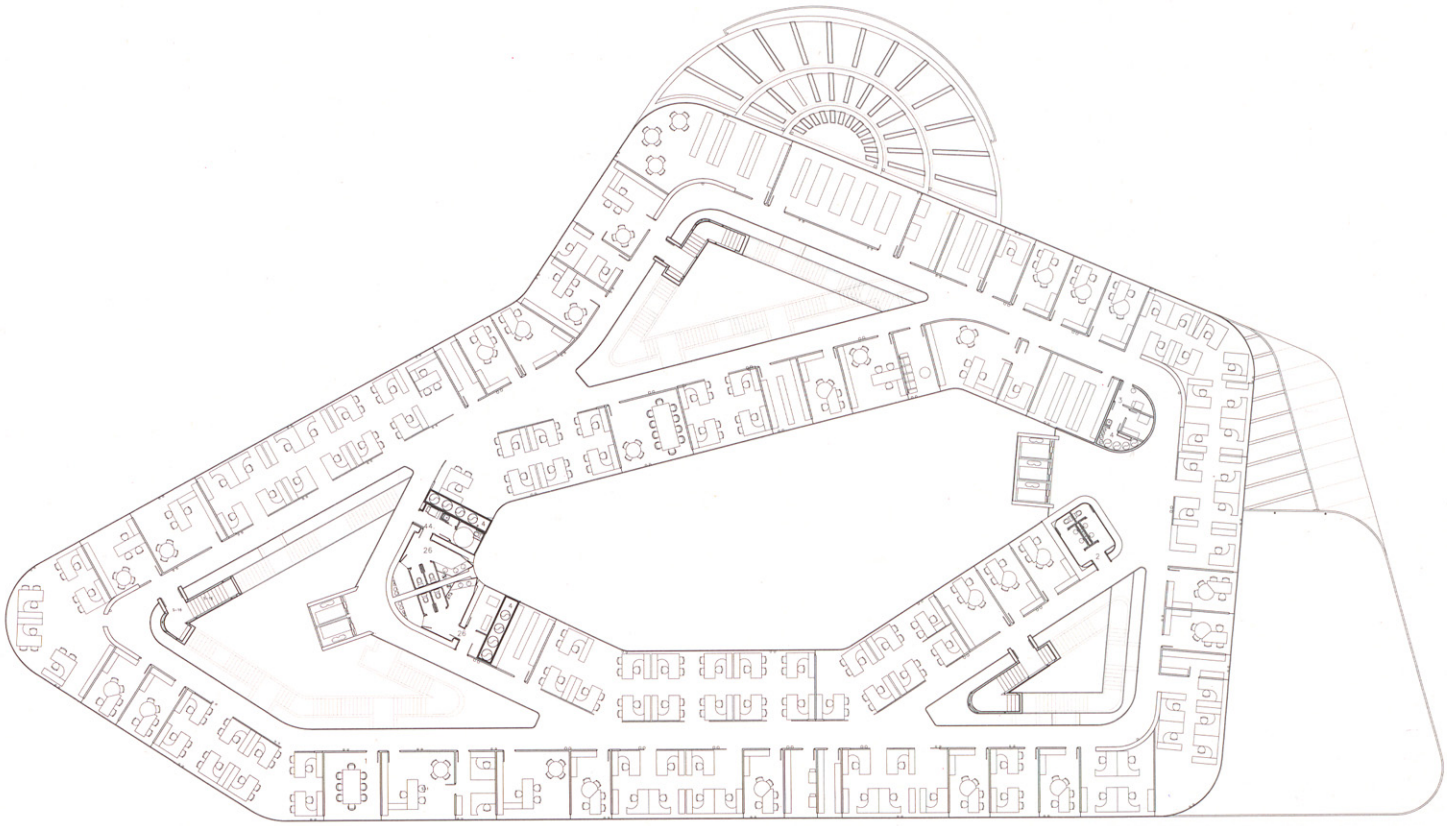
ARQUITECTOS:
Andrés Perea Ortega
Antonio Fernández Picazas

COLABORADORES:
Carlos Wilhelmi Pérez, arquitecto técnico
Luis María Fructuoso Sierra, arquitecto
Arancha González García, arquitecta
Nieves Mestre Martínez, arquitecta
Eva María Olalla de Juan, arquitecta
Emmanuel Romero Parra, arquitecto
Clara Garriga Serrano, estudiante de arquitectura
Gregor Torinus, estudiante de arquitectura
Jon Elejabeitia Cilleruelo, arquitecto (maqueta)
Gestión de construcción por sistema de Lotes: VISOGSA y LKS

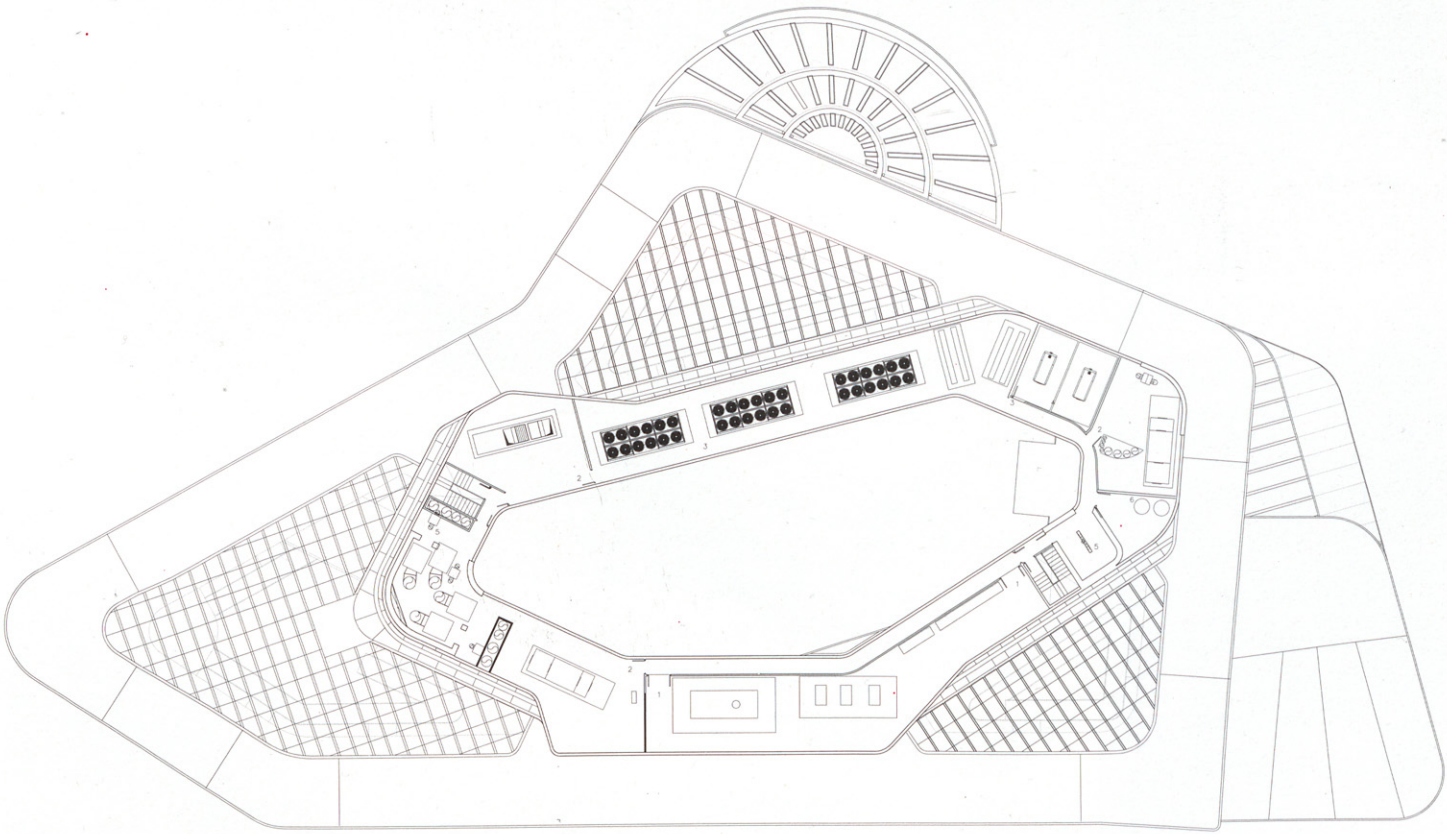
PROMOTOR:
Diputación Provincial de Granada

Partimos de la convicción y defensa de la idea de que la arquitectura es un trabajo fundamentalmente creativo.
Un proyecto de la entidad social, institucional y urbana como el que se nos propone no puede eludir el protagonismo que se le ofrece en este compromiso creativo innovador.
Innovar supone, desde la Arquitectura, enriquecer el patrimonio cultural del ser humano no sólo porque materialmente agregamos objetos y espacios inéditos con los que construir la historia del entorno del hombre sino porque se amplía cada vez más el campo perceptivo de nuestra sociedad.
Obviamente no se trata de perseguir la originalidad por sí misma, sino avanzar decididamente en la investigación espacial, formal y figurativa que exige responder ilusionadamente al objetivo de calidad que propone esta convocatoria proyectual.
Nos situamos en la disyuntiva del entendimiento de la arquitectura como problema de construcción del espacio o como problema de representación del espacio. Nosotros afirmamos que la arquitectura es, sobre todo, un problema de construcción del espacio y que la sabia y emotiva utilización de la materia constructiva en la resolución de un espacio y forma es suficiente garantía de calidad cultural. Los sucesos retóricos o las gramáticas adjetivadas por lo "disciplinar" no son necesarios y en algunos casos son perturbadores de ese objetivo de calidad.
Esta propuesta afirma los valores sustantivos e inmediatos del discurso arquitectónico para formular un proyecto de gran calidad, naturalidad y vigorosamente edilicio.
El resultado es radicalmente innovador. Un proyecto que sólo se asemeja a sí mismo y que obedece a los condicionantes programáticos como si éstos establecieran el código genético de esta original especie arquitectónica.

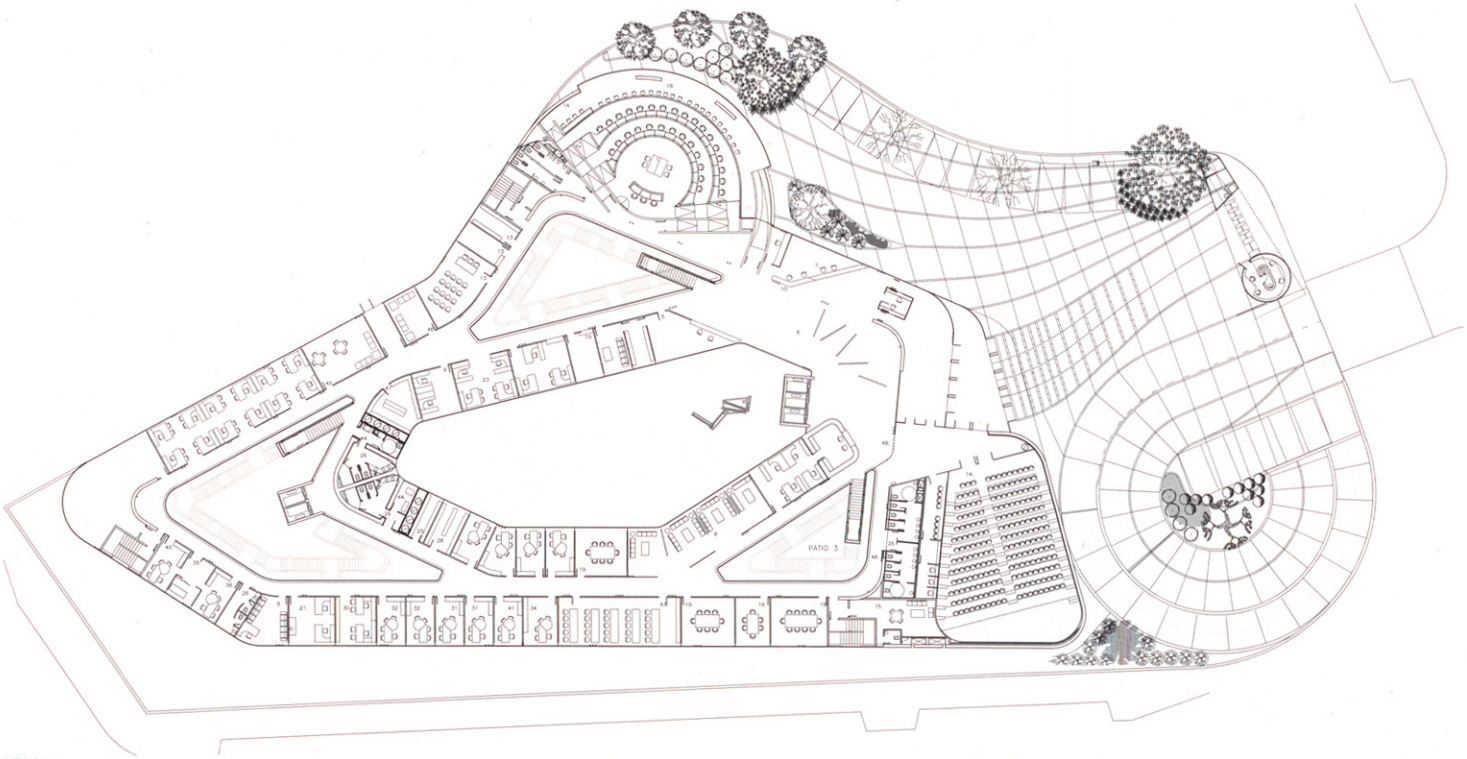
El proyecto que proponemos tiene el espacio como protagonista esencial.
El espacio entendido como un sistema ambiental y perceptivo que encadena lo externo y lo interno según una organización pulsante, dinámica y continua de modo que se contrae y expande, se dilata de uno a otro lugar, traspasa exteriores e interiores en secuencias inacabables, verticales, horizontales, escorzadas, etc., etc.
Un edificio destinado al trabajo aloja durante gran parte de su vida a ciudadanos desarrollando su actividad laboral. En este proyecto se dedica un especial cuidado a la mejor calidad ambiental del espacio en el que ocupan en este tiempo. En primer lugar, para que no exista ningún puesto de trabajo sin conexión visual con el exterior y, atendida esta prioridad, el objetivo se dirige a producir una arquitectura no represiva sino jovial e ilusionante, en la que los lugares fluyen de uno a otro, de dentro a fuera, prolongando, en la medida que el pliego lo permite, la superficie disponible, creando circulaciones siempre cambiantes, abiertas al exterior a través de los jardines internos.
En esta proposición la estética simbólica de la percepción pasiva (la contemplación) no interesa. Los conceptos formales puristas son eludidos radicalmente por simbólicos y éticos. Lo "disciplinar" del lenguaje arquitectónico; composición, jerarquías, ejes, secuencias convencionales, significantes, emblemáticos, etc., etc., creemos que es, cuando menos, anacrónico.
Nuestro proyecto, situado en lo que podríamos llamar "gran realismo arquitectónico", prescinde de efectos especiales, tecnologías sofisticadas y virtuosismos de diseño de salón para potenciar los valores tectónicos en una expresión de elementos sustantivos de los cuales, aparente o soterradamente, la mayor parte de ellos se generan en bellos estados intermedios de construcción.



PLANTA TIPO



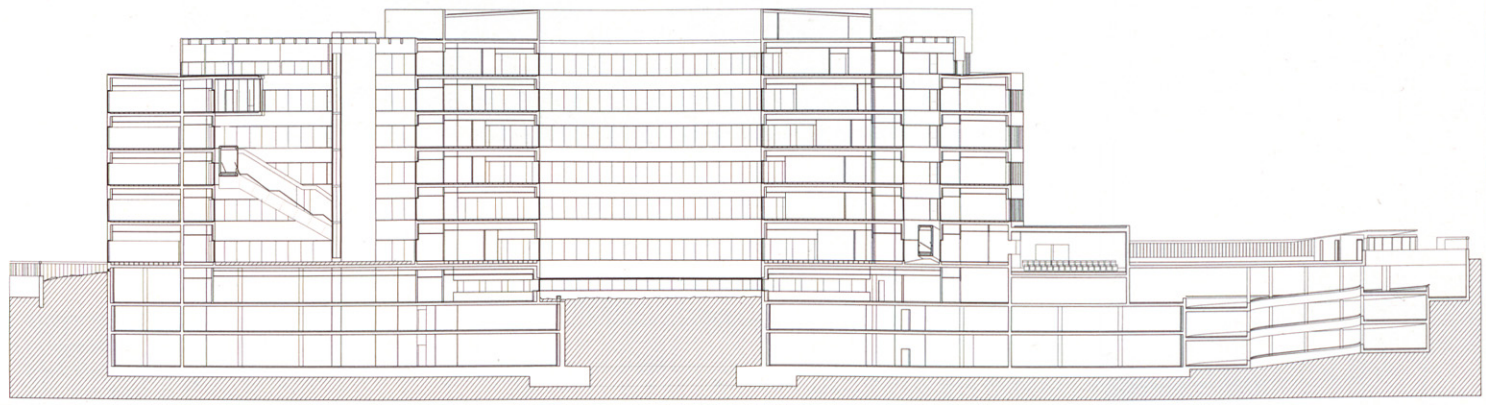
PLANTA TÉCNICA



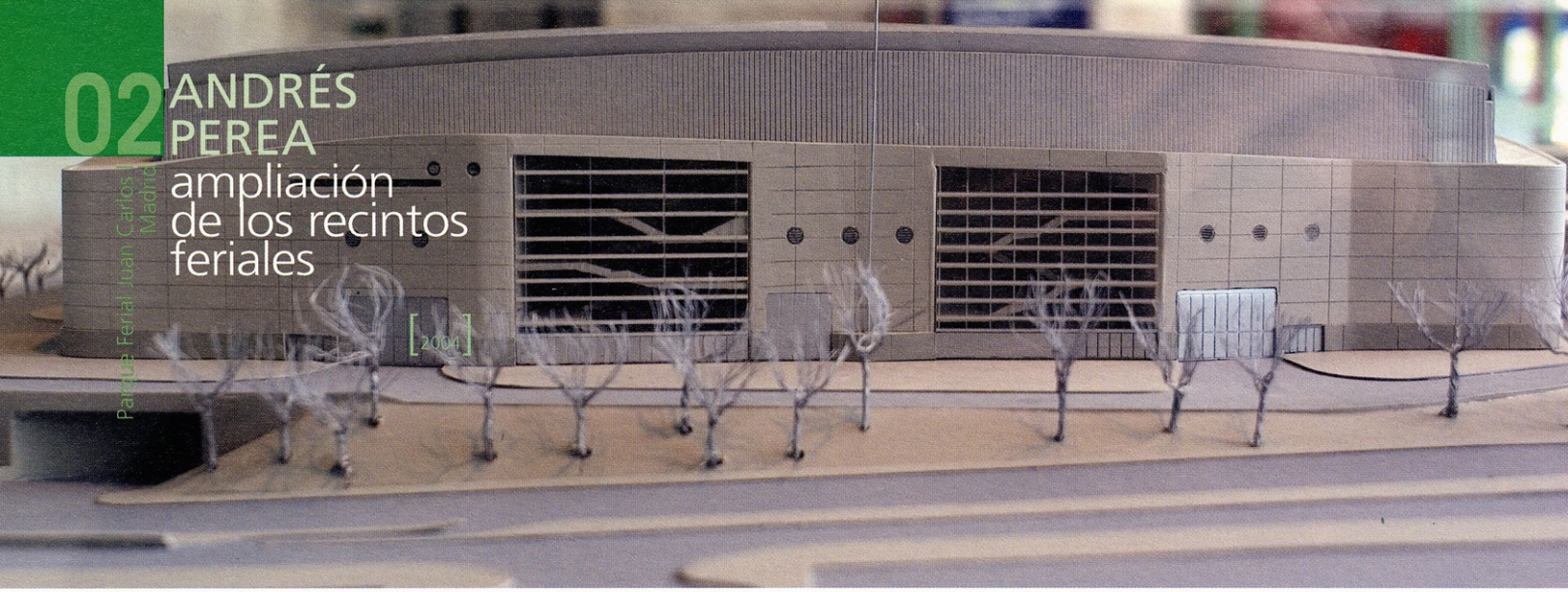
PLANTA BAJA



ANDRÉS PERE



SECCIÓN LONGITUDINAL



02 ANDRÉS PEREA ampliación de los recintos feriales

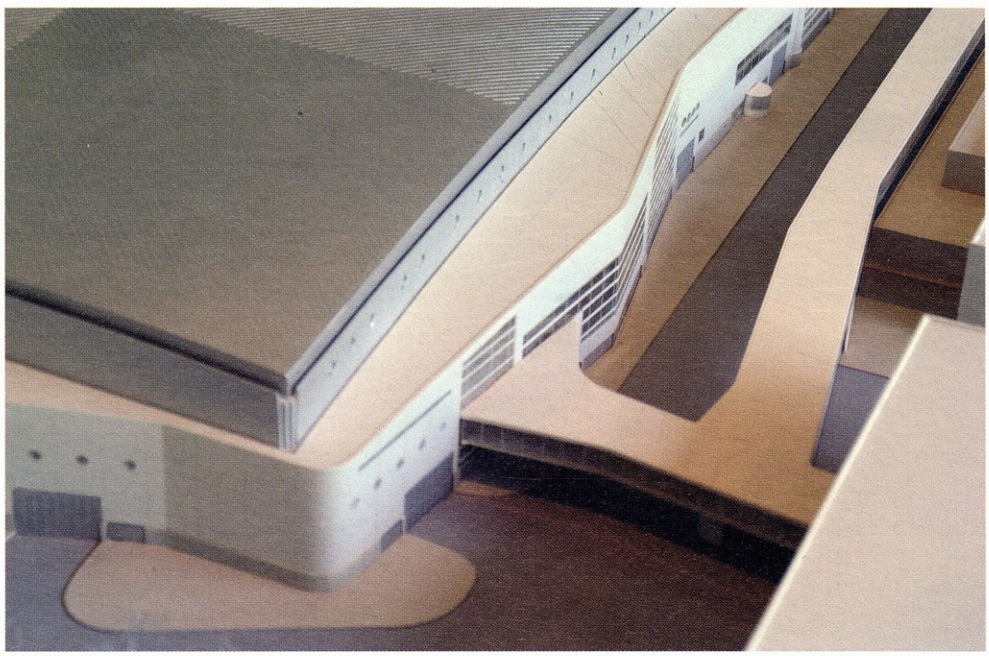
Parque Ferial Juan Carlos I. Madrid

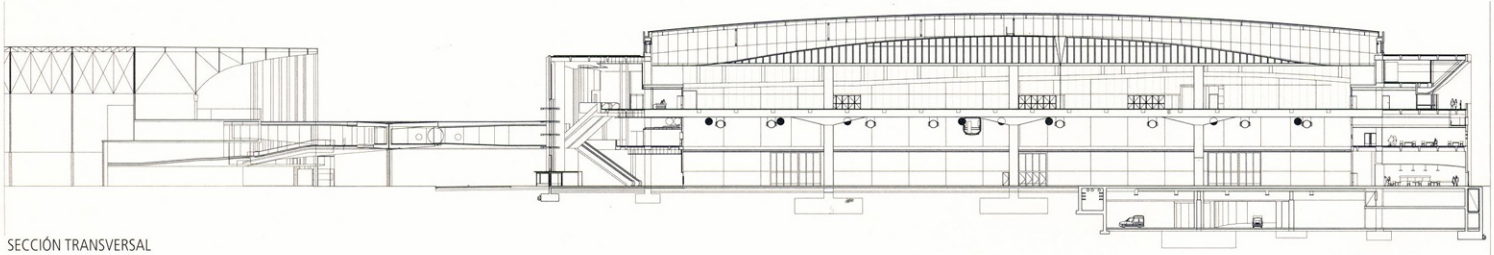
[2004]

ARQUITECTO: Andrés Perea Ortega
Ingeniería: Euroestudios, S.L.

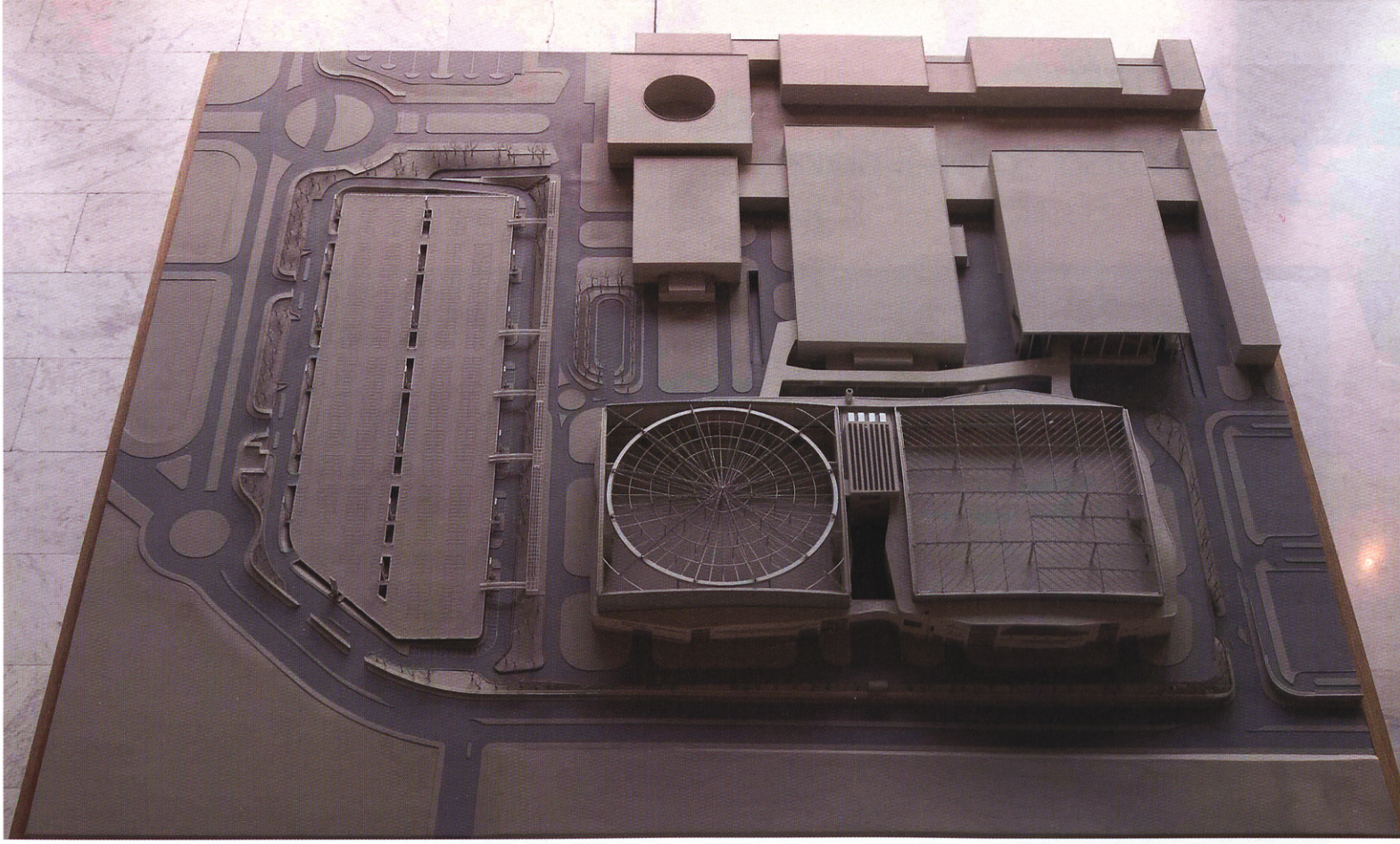
PROMOTOR: IFEMA

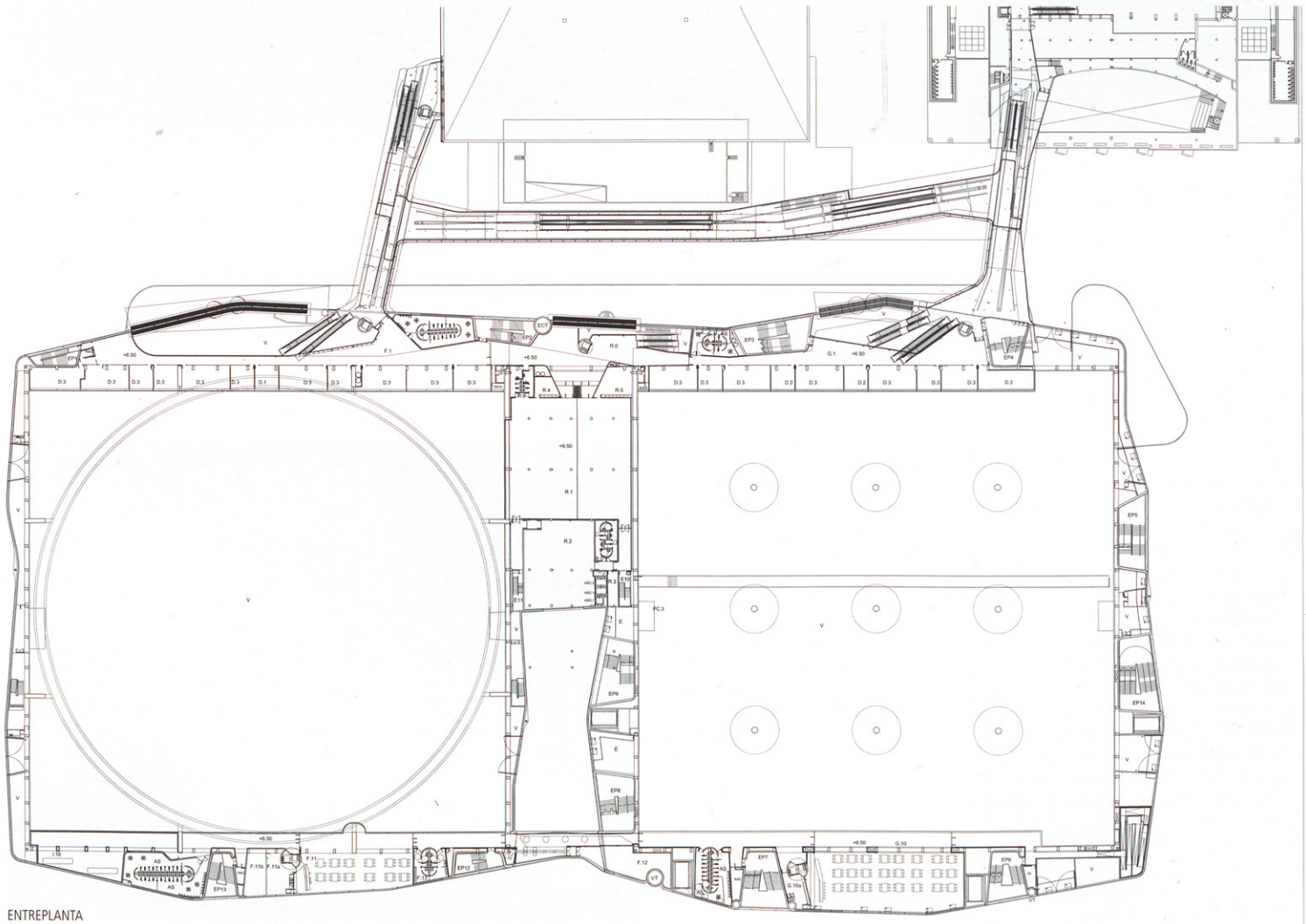
El proyecto de la Ampliación II, incluye la construcción de dos nuevos pabellones (el 12 y el 14) y un aparcamiento en dos niveles en la esquina sur-este. El solar se sitúa en el área sureste de los Recintos Feriales, actualmente ocupado por tres playas de aparcamiento en superficie, una de ellas al este del frente del acceso principal de la puerta sur de la Avenida del Partenón, las otras dos al este de los pabellones nº 2, 4 y 6 del Ferial. La actual estructura y organización de los pabellones existentes, a ambos lados de un eje o calle central, que une los accesos sur y norte del recinto, se encuentra completa y sin capacidad de añadir al dicho eje ningún pabellón más. De ahí que la propuesta desarrolle dos nuevos pabellones en la zona este del Recinto de los Feriales, que no pertenecen a la estructura lineal actual existente y que funcionan como una nueva entidad dentro del solar. Urbanísticamente, los dos nuevos pabellones rematan la actuación del solar en el este y por su forma y ubicación consolidan el entramado interno del Recinto. El proyecto, se justifica como elemento de singular relación con lo existente. Por un lado, por su volumen general, pero por otro se manifiesta en el diseño un paso evolutivo, producto de la propia experiencia habida por IFEMA y el desarrollo de las técnicas expositivas y constructivas habidas en los últimos años. Esta relación o dialéctica entre lo existente y la propuesta, garantiza un incremento ponderado de complejidad en la memoria urbana y una intensificación iconográfica o figurativa del Recinto Ferial en la percepción de la periferia en razón de acentuar el efecto "distancia interesante", que es parámetro de medida y referencia en la cultura perceptiva periurbana.





SECCIÓN TRANSVERSAL





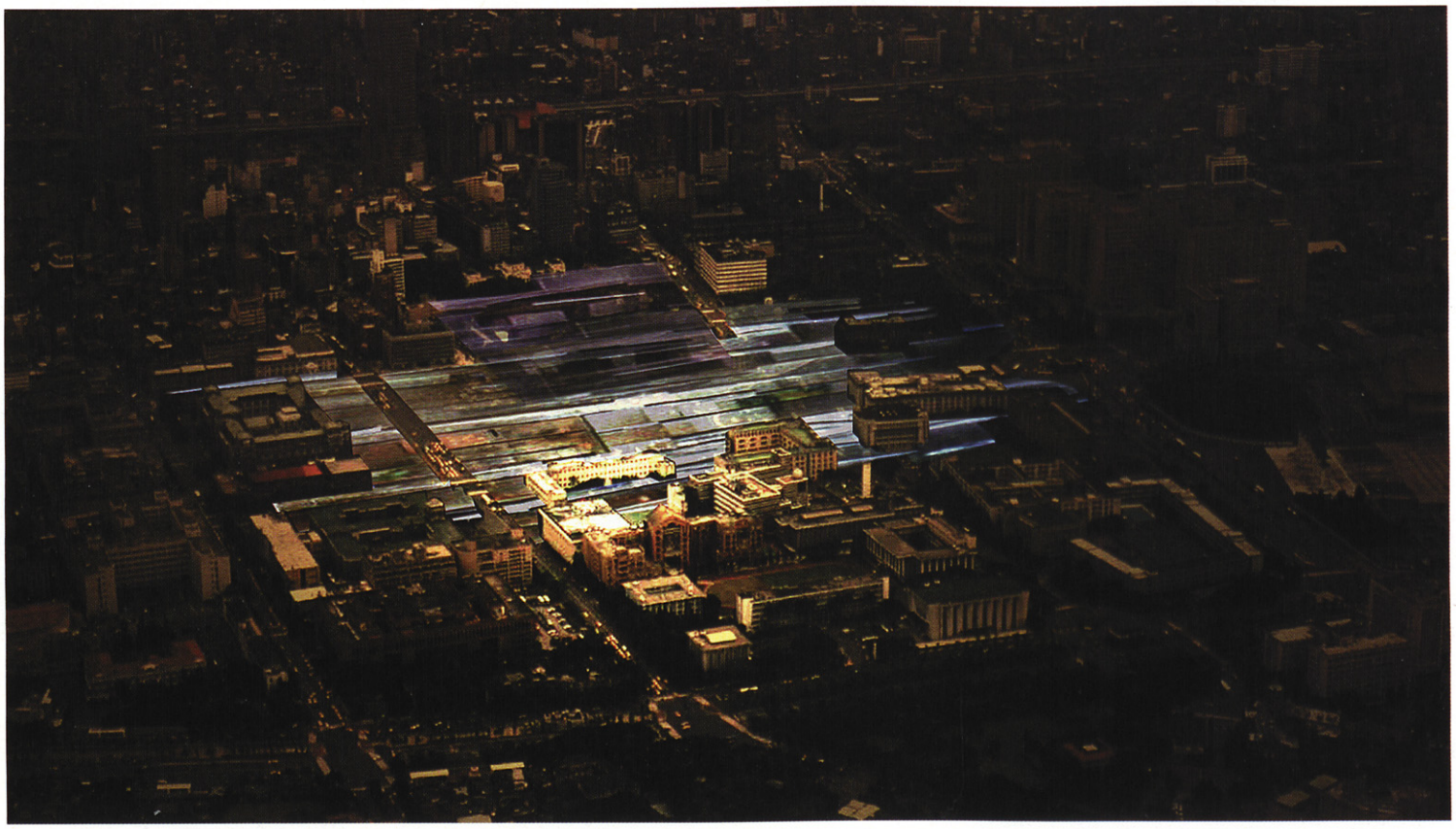
ENTREPLANTA

02 ANDRÉS PEREA

Taipei
Taiwán

concurso "capital plaza"

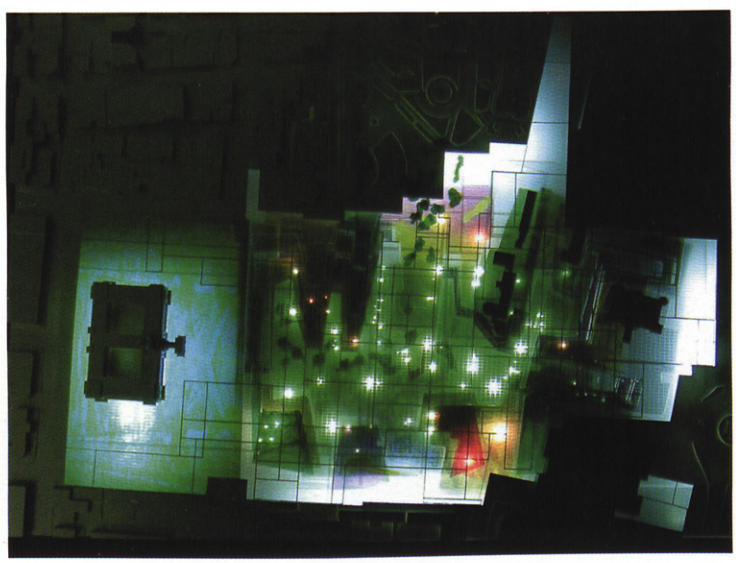
[2001]

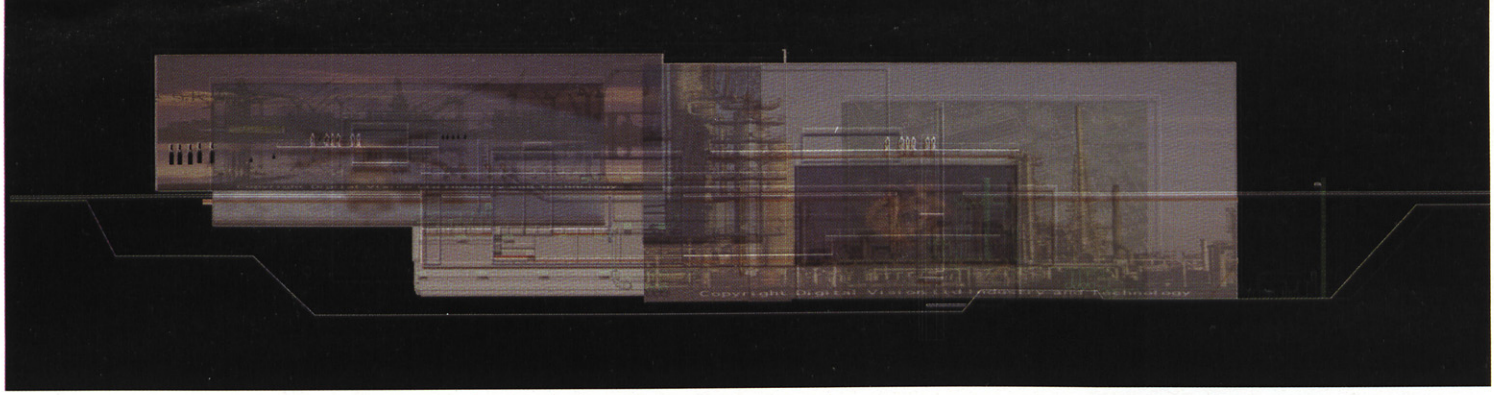


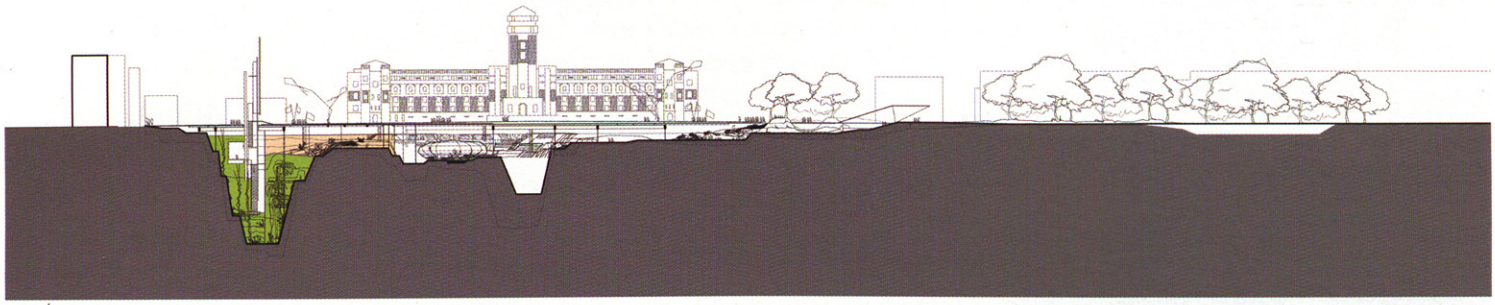
Creemos firmemente que estamos en el momento y en el lugar preciso para este emblemático proyecto. Creemos que es una oportunidad no sólo para resolver con entusiasmo las necesidades de la "Capital Plaza", sino también para enriquecer y completar el escenario urbano de Taipei. Consideramos que es una buena oportunidad para constituir todos juntos un icono para el siglo XXI, un icono que tendrá trascendencia más allá de las fronteras de Taiwán. Nuestra propuesta es ofrecer un espacio único, donde las expresiones culturales son protagonistas. Será un espacio para la comunicación, con una representación física para ello. Un espacio para el debate y para el juego y todas aquellas actividades, tanto individuales como colectivas, que generen una "reserva" o microclima en el corazón justo de la ciudad. Dado que la ciudad no puede volver la espalda al desarrollo cosmopolita tan intenso que está viviendo, intentaremos proveerle de los instrumentos para generar todo esto dentro de un marco arquitectónico concreto. Aún a pesar de que el esfuerzo fundamental de la intervención consiste en convertir este espacio urbano en una pieza de absoluta naturaleza, no vamos a negar el papel fuerte e imprescindible de la tecnología, sino que vamos a enfatizarlo a través de la construcción de un espacio arquitectónico que la promueva. Vamos a generar un paisaje que va mutando a lo largo de los diferentes momentos del día y que se convierte en registro de los cambios y de las manifestaciones humanas y ambientales. A ello contribuyen tanto en los elementos constructivos sustantivos, como la gran superficie de vidrio, como en la celebración de los nuevos programas de uso y disfrute. Se convertirá en un escenario sutil que incorpora el color, el dibujo, el patrón que redibuja la superficie de vidrio y donde todos los límites tajantes de la intervención desaparecen. Lo que nuestra propuesta intenta conseguir es esa capacidad de desplazarse por una superficie transparente sobre un paisaje cuya profundidad es verdaderamente incierta. Es nuestra intención facilitar el acceso a ese espacio fascinante que ocurre bajo la superficie de vidrio, que tiene capacidad de ser muy somero o de convertirse en increíblemente profundo. Sobre ese plano de flotación que se dibuja a través de una simple lámina de vidrio, aparecen esparcidos distintos elementos con la misma libertad que una serie de balsas que formarán una especie de mercado flotante.

ARQUITECTOS:
Andrés Perea Ortega

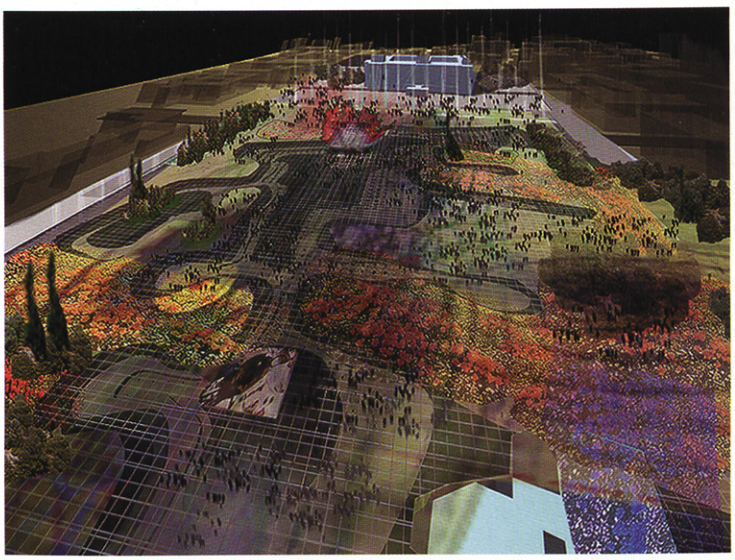
COLABORADORES:
Iván Carbajosa, Lourdes Carretero, Paula Montoya, arquitectos.
Pablo Gil, Luis Alonso, Raffaele Puggioni, Alberto Sabater,
Iban Jaén, Alberto Cubo, estudiantes de arquitectura.



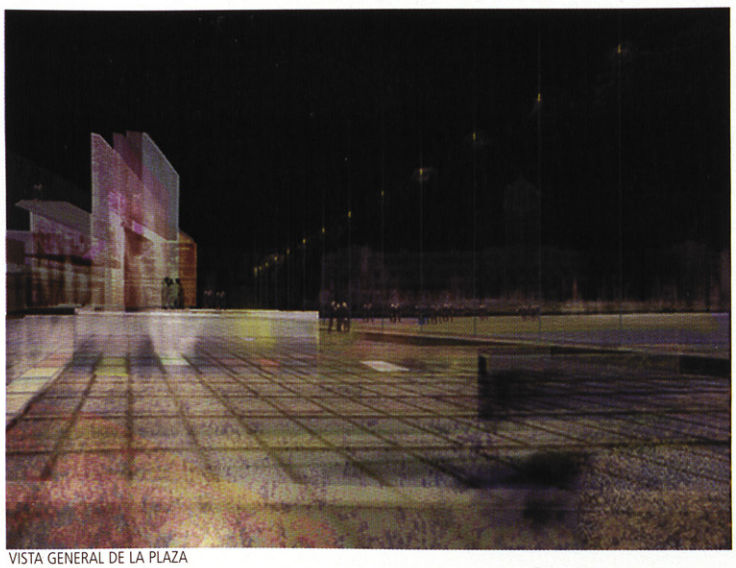




SECCIÓN TRANSVERSAL









VISTA GENERAL DE LA PLAZA

03 el mundo como hipermercado

el frágil absoluto

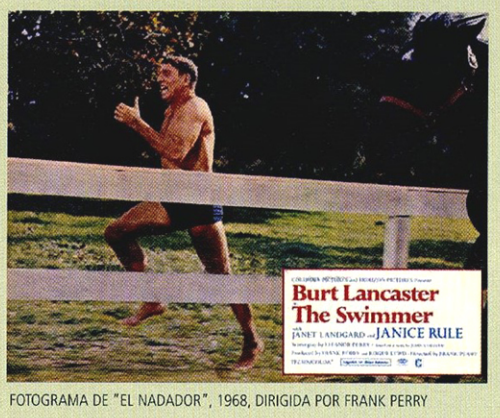
CARLOS CACHÓN

Carlos Cachón es arquitecto por la ETSA de Barcelona desde 1997. Ha publicado escritos en Circo *y* Quaderns. *Es Premio AJAC 2004 en la categoría de artículos y en la actualidad trabaja en el despacho de Pep Llinàs.*

Un grupo de imágenes que aparece y desaparece proyectado en las cuatro paredes de una sala rodea al espectador, que reconoce en las proyecciones los envases de productos de limpieza: Apolo, Orión, Ariel, Ajax. Cuando éstos se detienen, se ordenan como el perfil de los edificios de una ciudad. Luego el skyline *desaparece y las imágenes vuelven a su recorrido a nuestro alrededor. Con el movimiento la escala se altera y el logotipo de los productos desaparece. Las cajas surgen como formas cúbicas blancas y los logos se presentan independientemente, dando entonces lugar a un perfil urbano de noche.*
Javier Rodríguez Marcos, "Eulàlia Valldosera, el yo biodegradable", *El País - Babelia,* 7 de febrero de 2004.



EULÀLIA VALLDOSERA "FLYING #2 GRECIA", ARCO 2004.



FOTOGRAMA DE "EL NADADOR", 1968, DIRIGIDA POR FRANK PERRY

N1 *Si organizáramos los objetos producidos por el ser humano en categorías jerarquizables, en el último puesto encontraríamos los objetos de producción masiva, no perdurables. Precisamente ésos son los que me ha interesado elevar a la categoría de únicos capaces de establecer una corriente de complicidad para con el gran público, de mayor intensidad que si utilizara el objeto fetiche, cuyo súmmum es el objeto artístico.*
Javier Rodríguez Marcos, "Eulàlia Valldosera, el yo biodegradable", *El País - Babelia,* 7 de febrero de 2004

N2 Su intención, afirma, es *"desvelar los mecanismos constructivos de la obra, que tradicionalmente han sido guardados por el artista en tanto que secreto constitutivo de su poder, generando el fenómeno de genio, que desgraciadamente aún funciona a nivel de colectivo".*
Javier Rodríguez Marcos, "Eulàlia Valldosera, el yo biodegradable", *El País - Babelia,* 7 de febrero de 2004

En *El nadador*, un cuento de John Cheever, el protagonista Neddy Merryl, después de una noche de fiesta en la residencia de unos amigos, decidía volver a nado cruzando todas las piscinas de las viviendas vecinas, unas treinta, que le separaban de la suya propia, en el otro extremo de la urbanización en la que vivía. Con el eco de la *Odisea* de Ulises de fondo, frente al mítico héroe clásico que, tras su hazaña bélica, debía demostrar aún más sus virtudes supremas superando numerosas pruebas y contratiempos para acabar regresando a casa victorioso a recibir el premio justo de un amor correspondido, Cheever, que también había sabido emplear la astucia para alcanzar ese reencuentro, proponía la prototípica imagen del antihéroe moderno, en cuyo mundo las proezas ya no surgían de la caprichosa voluntad del destino, sino del mero designio personal, y no descubrían sus firmes principios sino sus debilidades –las pruebas del camino tenían más que ver con el ofrecimiento de una copa, el reencuentro con una vieja amante despechada o las viejas rencillas con los que en otro tiempo fueron camaradas; o sea, la bruma del alcoholismo, la traición, la falsedad y, sobre todo, la banalidad de la pequeña vida burguesa– y a cuyo final no esperaba más que la cruda realidad: la soledad de una casa desierta y ruinosa en la que no había nadie dispuesto a abrir la puerta, consecuencia lógica de una vida fracasada.
Los párrafos anteriores muestran la fragilidad de los mitos en el presente. En un mundo que se ha vuelto prosaico a fuerza de dar prioridad a lo cuantificable frente a lo que no lo es, los mitos ofrecen hoy la doble vertiente de prometer por un lado imágenes demasiado elevadas, insultantemente falsas deberíamos decir frente a la bien visible y cruda realidad –ese Ulises cuya imagen haría reír, o llorar según el momento, a Neddy Merryl –y por el otro la de ofrecer a bienes de consumo huecos la excasa carga de significado que conservan, para que se apropien de ella, expoliándola, como sugiere en parte la instalación de Eulàlia Valldosera, hasta reducirlos a meros logotipos vacíos de contenido: hoy Ajax, en el inconsciente colectivo, ya no representa seguramente un gigante reinando en las cumbres de la más elevada literatura sino unos populares polvos verdes o grises, cuyas higiénicas virtudes pueden conducirles directamente a revestir las paredes interiores de los retretes.
Si la primera imagen nos transmite una reflexión transparente –se está o no se está con las grandes ideas, se cree o se desconfía de ellas, según la propia experiencia– la segunda oculta en su envés una carga de profundidad. Ciertamente apunta hacia un mundo en degradación en el que incluso las más poéticas construcciones son pisoteadas en pos del beneficio, del vil papel moneda. Pero si los objetos de producción masiva han de buscarse una máscara con la que disimular su apariencia, ¿no será debido a que precisamente representan el nivel más bajo dentro de nuestra escala de valores? **N1**. ¿No se deberá a que, por mucho que compartamos nuestra existencia diaria con ellos, no somos capaces de concederles ninguna propiedad espiritual? Hay en esa minusvalorización de los productos de consumo –de los productos industrializados podríamos decir por extensión– una causa intrínseca –por definición han de ser económicos para optimizar el beneficio, y no perdurables para que la cadena de montaje siga en movimiento, es decir pobres; una de las misiones de la moda, voluntaria o involuntaria, apunta en esa dirección, volver obsoletos productos que todavía son válidos funcionalmente– pero también una componente de prejuicios extrapolable al mundo del arte. Los productos industrializados, conformados, de aspecto definido, son la antítesis del objeto artístico **N2**, manipulable, adaptable, transformable, presto a adquirir la configuración que le confiera su verdadero dueño, el creador, y a conservar-

The world as a hypermarket -the absolute fragile

A set of projected images appear and disappear on the walls of a hall that surrounds the spectator, who recognizes in the projections the containers for cleaning products. Apollo, Orion, Ariel, Ajax. When they stop, they are organized as the profile of the buildings in a city. Then, the skyline fades away and the images go back to their everyday forms around us. With movement, the scale alters and the product logo vanishes. The boxes become white cubic forms and the logos are independently presented, forming an urban profile at night. Javier Rodríguez Marcos. Eulàlia Validosera, "The biodegradable self". *El País - Babelia,* 7th of February 2004.

In The swimmer, a short story by John Cheever, the main character Neddy Merryl, after a night party at some friends' residence, decided to go back by swimming across all the swimming pools in the neighbouring houses -around thirty- that separated him from his own house, on the other side of the estate. With the echo of Ulysses' Odyssey in the background, facing the mythical hero who after his combative feat, had to demonstrate his supreme virtues even further by going through many trials and hazards, to end up going back home victorious to receive the just prize of a corresponded love that had also known how to use astuteness to achieve this reunion, Cheever proposed the prototypical image of modern antihero. In his world, heroic deeds did not surge from the capricious will of destiny, but from his mere personal plan, and they did not discover his firm principles but his weaknesses -the trials of the journey had more to do with being offered a drink, the reunion with an upset old lover or old quarrels with those who were his friends in past times. That is to say, the mist of alcoholism, treason, falseness and, above all, the banality of the small bourgeois life- and his end was nothing but crude reality: the loneliness of a deserted and rundown house, where there was no one willing to open the door, a logical consequence of a life of failure.
The two paragraphs above, each in its own way, show the fragility of myths in the present. In a world that has become prosaic on the strength of prioritizing the quantifiable as opposed to what it is not, the myths offer nowadays the double point of



la una vez que éste le haya impreso su marca. ¿Es imaginable un artista manipulando materias que disolverá el paso del tiempo, construyendo figuras sobre resinas, ceras o materiales maleables que el simple calor pueda deshacer? El mercado del arte también ha sabido integrar la obra de quienes han optado por esa posición arriesgada, pero eso no debe ocultarnos que el concepto de genio artístico apunta en esa dirección, en la del mago que dispone de unos conocimientos exotéricos, ocultos para el resto de sus semejantes que no serían capaces de reproducir, aproximar y menos aún imaginar, que maneja unos mecanismos que ha de saber mantener velados para despertar su expresión de admiración, que logra transmitir a la materia unas propiedades que nacen de su interior y ante las que los demás sólo pueden abrir la boca asombrados. Por ello, si su objeto es la sinergia, si su misión es transmitir a la materia sus virtudes, mostrar sus habilidades mediante ese proceso de manipulación, ¿qué sucede cuando se ve obligado a tratar con materiales poco receptivos? ¿No debería rehuirlos? ¿No debería considerarlos la más ínfima especie? Y cuando por las condiciones de la sociedad que habita se convierten en su único medio, ¿no debería sentirse un exiliado, un condenado? ¿Podría albergar la esperanza de extraer expresión a medios que han hecho de la falta de expresión su característica?

"Así pues, si el problema del arte tradicional (premoderno) era el de cómo llenar el vacío sublime de la Cosa (el lugar puro) con un objeto bello adecuado –cómo conseguir elevar un objeto ordinario a la dignidad de la Cosa–, el problema del arte moderno es, en cierta forma, el contrario (y mucho más desesperado): ya no se puede seguir contando con que el espacio vacío del lugar (sagrado) esté ahí, y se ofrezca a ser ocupado por artefactos humanos, de forma que la tarea consiste en mantener el lugar, en asegurarse de que el lugar mismo 'tenga lugar'" **N3**.
Lo bello –no así lo artístico– ha desaparecido de nuestras ocupaciones. Se mantiene el concepto de genio –seguimos necesitando la personalidad reveladora también entre quienes han sustituido la formalización por la acción y el concepto, entre quienes están empeñados en desvelar los mecanismos constructivos de las obras, aun en ellos seguimos necesitando que alguien nos revele que ya no hay nada que revelar– pero ya no aplicado sobre lo pleno sino sobre lo pequeño y el fragmento **N4**. Se ha perdido esa capacidad para la idealización también entre quienes siguen haciendo de la manipulación del objeto, como medio para mostrar capacidad creativa, su método de trabajo –estoy pensando en Siza, y por qué no en Holl o Gehry, también Olgiati, preocupados por la expresividad, ya no de lo monumental sino de lo fragmentado–. Lo bello, en lo que mantiene hoy de cualidad artística, desde luego se ha desligado de lo lujoso y lo pleno, en un mundo en el que el lugar sagrado sin duda ha desaparecido. Ya no podemos identificar la actividad espiritual –artística– como la reserva fundamental de la actividad humana. No sé si en algún momento pudo considerarse ésta como su culminación, pero hoy ya no es así. Lo que era una meta se ha convertido en un añadido. El pragmatismo rige hoy nuestros destinos y ese impulso surge más como una opción personal que como una demanda social. Digamos que el público a cierto nivel acepta, incluso está dispuesto a aplaudir esas manifestaciones espirituales cuando se manifiestan, cuando aparecen ya palpables ante él, pero no necesariamente las requiere cuando aún no se ha hecho visibles, no las exige. En una sociedad dedicada a producir –no dedicada a producir para obtener unos beneficios que luego revertir en actividades más elevadas, por ejemplo espirituales, sino dedicada a producir para obtener unos beneficios a secas– incluso aparece una cierta noción de la actividad artística como despilfarro. Si uno ha de elevar

N3 "*Crearse un fantasma puede ser la primera reacción ante una situación adversa, ante un entorno en degradación. Lanzar todos nuestros males hacia el exterior. Si el mundo que nos rodea está corrupto hasta el extremo de no permitir ninguna transformación, siempre podemos encontrar un cierto equilibrio en nuestra miseria consolándonos en la idea de que no hay nada que lamentar en nuestra falta de actividad ya que ninguna actividad es posible. Una idealización negativa que nos libra de toda responsabilidad. Si el mundo es oscuro nosotros aún necesitamos hacerlo más para justificar nuestra apatía, nuestra derrotismo. -'La prisión, en efecto, me destruye, me atrapa completamente, precisamente cuando no acepto sin reservas el hecho de que estoy en ella y mantengo un cierto tipo de distancia interior, me aferro a la ilusión de que la "vida real está en otra parte" y no dejo en ningún momento de forjarme ilusiones sobre la vida fuera de ella, sobre las cosas buenas que me esperan cuando me suelten o consiga escaparme... hasta el punto que, cuando al fin recibo la libertad, la discordia grotesca entre fantasía y realidad hace que me desplome. La única solución verdadera consiste pues, en aceptar plenamente las normas de la vida en prisión y, una vez logrado eso, y dentro del universo gobernado por estas normas, encontrar una forma de superarlas...*
Normalmente, producimos fantasmas como una suerte de escudo para protegernos del trauma insoportable... Las imágenes de una catástrofe absoluta, lejos de abrir el acceso a lo Real, pueden servir como escudo protector contra lo Real. En el sexo como en la política nos refugiamos en escenarios catastróficos para superar el callejón sin salida actual.
Lo que caracteriza a la subjetividad humana propiamente dicha es el hiato que separa a esas dos dimensiones; el hecho de que el fantasma, en lo que tiene de más elemental, se hace inaccesible para el sujeto, y es esta inaccesibilidad la que convierte al sujeto en "vacío"... cuando desatamos ese nudo... el universo de esa persona se desintegra... El fantasma funda cualquier noción de universo equilibrado: la aceptación de que nuestras vidas incluyen un núcleo traumático que está más allá de la redención."
ZIZEK, SLAVOJ: *El frágil absoluto,* Pre-textos, Valencia, 2002.

Esa falsa idealización encuentra una buena ilustración en dos películas más o menos recientes, "Celebración" de Thomas Winterberg y "La boda del Monzón" de Mira Nair. El exotismo, como modo de escapismo, es un buen ejemplo de esa actitud. Ante la falta de perspectivas de un mundo demasiado 'real' siempre es posible soñar con sociedades primitivas, que aún no hayan perdido su ingenuidad, hacia las que huir. Ante la falta de espiritualidad de Occidente el aura de las culturas orientales como refugio. En "Celebración" y "La boda del Monzón", dos celebraciones familiares, en parajes absolutamente distantes, opuestos- el hipotético subdesarrollo hindú queda en entredicho cuando comprobamos no sólo que son las costumbres londinenses las que caracterizan a algunos de sus miembros, que más allá del exotismo de ciertos ropajes e incluso ritos, la complejidad de las relaciones familiares, y el modo de hacerlas visibles, u ocultarlas, es prácticamente idéntico, sino que la idea sobre la que gravitan ambas historias -el trauma del incesto- es exactamente la misma. Las grandes preocupaciones acaban siendo las mismas en un extremo y otro del planeta.

view of promising, on one hand, images too elevated, insultingly false shall we say, in opposition with the well visible and crude reality -this Ulysses whose image would make Neddy Merryl laugh or cry, depending on the moment-, and on the other offering the small amount of meaning they have to hollow consumer goods that appropriate it, plundering it, as part of the installation by Eulàlia Valldosera suggests, until they are reduced to mere logotypes emptied of meaning. Today Ajax, in the collective unconscious does not represent a giant governing in the heights of the most elevated literature, but some popular green or grey powder, whose hygienic virtues can lead them directly to cover the inner walls of toilets-. If the first image transmits a transparent reflection to us -one agrees with or disagrees with the great ideas, one believes in them or mistrusts them, depending on one's experience-, the second one conceals in its back a profound meaning. It certainly points towards a world in degradation in which even the most poetic constructions are trampled in favour of profit, the vile paper money. But if the objects of mass production have to seek a mask with which to hide their appearance, would not this be because they actually represent the lowest level in our scale of values?. Would not this be because, even sharing our daily life with them, we are not capable of endowing them any spiritual property? There is an intrinsic cause for this undervaluing of consumer products (we could say of industrialized products by extension), they have to be economic by definition, to optimize the profit, and not lasting, so the assembly line keeps in movement, that is, poor. One of fashion's missions, voluntary or not, points in that direction, making products that are still functionally valid obsolete -but also, a component of prejudice extrapolated to the art world. The industrialized products, conformed, of defined appearance, are the antithesis of the artistic object, which can be manipulated, and is adaptable, transformable, quick in getting the configuration that its true owner, the creator, gives it, and to keep it once the owner has impressed his mark on it. Is it imaginable for an artist to manipulate materials that will dissolve with the passing of time? Building figures in resins, wax or malleable materials that heat can melt? The art market has been able to integrate the work of those who have opted for this risky position, but this should not conceal from us that the concept of artistic genius points in that direction, in that of the magician which has esoteric knowledge, hidden from the rest of his fellow men, who would not be capable of reproducing, or getting close to it, or even less capable of imagining it. A magician who controls mechanisms he must keep hidden to awaken their expression of admiration, who manages to transmit to matter some properties that are born in his interior and before which others can only open their mouths in astonishment. Therefore, if his object is synergy, if his mission is to transmit his virtues to the material, to show his abilities through this process of manipulation, what happens when he has to work with not very receptive materials? Should not he avoid them? Should not he consider them the most negligible species? And when due to the conditions of the society which he inhabits they become his only means, should not he feel an exile or a condemned person? Could he still hope to extract expression from means that have made the lack of expression their characteristic?
So, if the problem of traditional art (pre-modern) was how to fill the sublime emptiness of the Thing (the pure space) with an adequate beautiful object -how to elevate an ordinary object to the dignity of the Thing- the problem of modern art is, somehow, the opposite (and much more desperate): one can not count anymore on the empty space of the place (sacred) being there, and being available to be occupied by human artefacts, so that the task consists in keeping the place, in making sure that the place itself "takes place". Slavoj Zizek. The fragile absolute (Pre-Textos)
The beauty -not so the artistic- has disappeared from our occupations. The concept of genius is maintained -we still need that revealing personality also among those who have substituted formalization for action and concept, among those who are committed to revealing the constructive mechanisms of the works, even in them we still need someone to tell us that there is nothing to reveal-, not only applied on the whole but also on the small and the fragment. This capacity for idealization has also been lost among those who are still making the manipulation of the object, as a means to demonstrate creative capacity, their working method -I am thinking of Siza, and why not Holl or Gehry, Olgiati as well, worried by expressivity not of the monumental but of the fragmented-. The beauty, in what it has of artistic quality today, has obviously separated from the luxurious and the full, in a world in which the sacred place has disappeared. Now we can not identify the spiritual activity -artistic- as the fundamental reserve of human activity. I do not know if at some point this was considered as its culmination, but it is not like this anymore. What was an aim has become an addition. Pragmatism governs our destinies nowadays and this impulse surges more as a personal option than as a social demand. Let's say that the public at a cer-

una construcción y, necesariamente por motivos intelectuales, añadir elementos que no tengan su causa en razones funcionales, es lógico que en esa mentalidad pragmática se dispare la luz de alarma; y no siempre infundadamente, en su subjetividad megalomaníaca, no es extraño el caso del artista, que un poco ciegamente subordina todo lo que colocan en sus manos a sus ambiciones desmedidas, que arruina a su cliente no tanto para satisfacer la búsqueda artística como su ego desviado.

Desde estas coordenadas no debe chocar que una cierta higiene, un afán de sobriedad, se imponga desde la base social, y que la misma frugalidad que se autoexige en sus producciones industriales sea reclamada a quienes se divierten invirtiendo su dinero en especulaciones estéticas; algo que no entra en contradicción con las megacorporaciones dispuestas a no escatimar en gastos a la hora de formalizar sus bienes físicos o de lavar la cara a sus actividades de rapiña mediante el mecenazgo cultural sin límites. Aún hay amplios espacios donde el genio, la elaboración artística del objeto, sigue siendo la ocupación del arquitecto, donde la volumetría, la definición de texturas y materiales, los juegos espaciales y lumínicos, están en la base de su trabajo. Pero también hay espacios hoy donde las especificaciones de la obra construida están definidas, donde las exigencias productivas conducen a la industrialización, a la ingeniería, exclamaría, pesimista, el arquitecto/artista; donde esos materiales desnudos, submarginales, poco receptivos, de los que antes hablábamos, pueden ser nuestro campo de actuación, nuestro medio de expresión en determinadas circunstancias, y ahí entra la consideración de si realmente estamos siendo acertados cuando les negamos cualquier valor simbólico.

Una constante en las instalaciones de Eulàlia Valldosera es la de mostrar los mecanismos constructivos de sus obras. Máquinas de proyección, pequeños espejos y elementos de soporte nada sofisticados, colocados no en la periferia sino en su centro, que describen bien esa confianza en la potencialidad de la actividad intelectual, conceptual, más allá de la exclusiva elaboración artística del objeto, como emblema de su posicionamiento. Las capacidades expresivas de los elementos más insignificantes de la cadena de producción, las mercancías de consumo, los artículos no espirituales, son explorados en sus intervenciones. La aptitud de un simple envase de plástico para, convenientemente iluminado, reflejar en la pared la silueta de una mujer –un ama de casa podríamos decir–; de una serie de objetos destartalados, cotidianos, y su recreación virtual como imágenes en movimiento, sumergidos en una adecuada penumbra líquida que acentúa su tono íntimo **N5**, casero, para generar historias, para convocar memorias imaginarias; de un grupo de envases de productos de higiene y logotipos de resonancias clásicas, para reproducir en su juego el perfil nocturno de una ciudad –el sublime espectáculo de una emoción sensible, los brillos espontáneos en medio de la oscuridad, generada por elementos de consumo, publicitarios, sin más función que la de vender producto– hablan todos de esa conexión, a menudo ignorada, entre esos objetos cotidianos, banales y sus anónimos usuarios, de su capacidad, a pesar de su aparente inexpresividad para provocar emociones. Existe una corriente de empatía, fruto de la familiaridad, entre objetos y consumidores que no debería pasársenos por alto. Hay una carga latente en ellos que en ningún modo resulta por el hecho de que carezcan de altas miras, de que no hayan sido concebidos sino como meros utensilios. Ese árido paisaje aparece así receptivo.

En el fondo, lo que revelan toda esa clase de análisis es que la clave de actuación en esos entornos no consiste tanto en transformar la realidad, en darle la espalda para obtener un logro mayor, como en sacarle partido. No tanto prescindir del lugar como demostrar que el lugar es posible. Cuando el ambiente resulta adverso la respuesta no sería huir, no fabricarnos un espacio imaginario confortante en el que entregarnos a nuestro derrotismo, sino someterse, ajustarse a las extrañas leyes existentes para subvertirlas desde dentro **N6**. El recurso al excremento en el arte moderno, precisamente cumple esa función. Los famosos *ready made*, los urinarios, las ruedas de bicicleta empaladas al suelo, invadiendo el espacio artístico, no eran tanto una estra-

N4 "*Estamos cansados del árbol. No debemos seguir creyendo en los árboles, en las raíces o las raicillas, nos han hecho sufrir demasiado. Toda la cultura arborescente está basada en ellos, desde la biología hasta la lingüística. No hay nada más bello, más amoroso, más político que los tallos subterráneos y las raíces aéreas, la adventicia y el rizoma… El pensamiento no es arborescente, el cerebro no es una materia enraizada ni ramificada. Las erróneamente llamadas 'dentritas' no aseguran la conexión de las neuronas en un tejido continuo. La discontinuidad de las células, el papel de los axones, el funcionamiento de la sinapsis, la existencia de microfisuras sinápticas, el salto de cada mensaje por encima de esas fisuras, convierten al cerebro en una multiplicidad inmersa en su plan de consistencia o en su guía, todo un sistema aleatorio de probabilidades*".
DELEUZE, G./GUATTARI, F.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia,* Pre-textos, Valencia, 1998.

N5 El caso de Eulàlia Valldosera resulta paradigmático en este aspecto. La renuncia a la manipulación artística de los objetos, a la "artisticidad", esconde cómo las estrategias "esotéricas" del autor no desaparecen, simplemente se trasladan. Los objetos no manipulados, extraídos estrictamente de la realidad no reciben "el soplo de gracia" del artista pero se ofrecen en una condiciones de virtualidad, de dinamismo, de intensidades lumínicas, que los cargan de sentido adquiriendo valores inesperados. La "magia" del creador se traslada de la manipulación del objeto a la elaboración del espacio en que el objeto se muestra, a la construcción de su atmósfera.

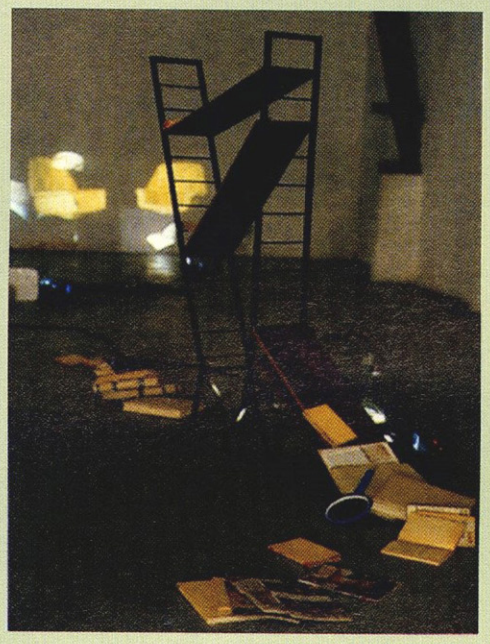
N6 "*Pero es precisamente esta reacción negativa, esta experiencia de la incompatibilidad radical entre el objeto y el lugar que ocupa, lo que nos hace conscientes de la especificidad de ese lugar...este recurso al excremento atestigua, antes bien, una estrategia desesperada para cerciorarse de que el lugar sagrado sigue todavía ahí. En una situación de elección forzada, el sujeto opta por la solución 'loca', imposible en cierto sentido, de descargar el golpe sobre sí mismo, sobre lo que le es más precioso. Este acto, lejos de constituir un acto de agresividad impotente que se vuelve contra uno mismo, cambia las coordenadas de la situación en que se encuentra el propio sujeto: al desligarse del objeto precioso cuya posesión permitía al enemigo tenerle en jaque, el sujeto gana espacio para la acción libre. Mucho más subversivo que esto es hacer lo que está permitido... lo benigno que es robar en comparación con fundar un banco...La transgresión de la ley es benigna en comparación con obedecerla sin fisuras*".
ZIZEK, SLAVOJ: *El frágil absoluto,* Pre-textos, Valencia, 2002.

tain level accept, and are even willing to applaud those spiritual manifestations when they occur, when they appear palpable before them, but do not necessarily require them when they have not become visible, the public do not demand them. In a society dedicated to producing -not dedicated to producing to obtain some benefits which later would be reverted into the most elevated activities, for example spiritual ones, but dedicated to producing to obtain profits, full stop- there is some notion of artistic activity as wasteful. If one has to elevate a construction and, by necessarily intellectual motives, add elements that would not have their cause in functional reasons, it is logical that in this pragmatic mentality the alarm lights go off -and not always groundlessly, in their megalomaniac subjectivity. The case of the artist, who a little blindly subordinates everything that is put into his hand to his excessive ambitions, who ruins his client not only to satisfy the artistic search as much as his deviated ego, is not strange -. From these coordinates it should not surprise that some hygienic, an eagerness for sobriety, is imposed from the social base, and that the same frugality that is self demanded in their industrial productions is also required from those who enjoy investing their money in aesthetic speculations -something that does not come into contradiction with mega-corporations willing to spend money to formalize its physical possessions or clean the image of their rapacious activities through cultural patronage without limits-. Nonetheless there are ample spaces in which genius -artistic elaboration of the object is still the occupation of the architect-, volumetric, the definition of textures and materials, spatial and luminous games are at the base of his work. But there are also spaces nowadays where the specifications of the constructed work are defined, where productive demands lead to industrialization -to the engineering, the pessimistic architect/artist would exclaim-. Where those naked materials, sub-marginal, little receptive (as mentioned before) can be our field of performance, our means of expression in certain circumstances, and now follows the consideration of whether it is right to negate them any symbolic value at all.

A constant in Eulàlia Valldosera's installations is to show the constructive mechanisms of her works. Projection machines, small mirrors and unsophisticated elements of support not placed in the periphery but in its centre, which describe well the confidence in the potential of intellectual, conceptual activity, beyond the exclusive artistic elaboration of the object. As an emblem of its positioning. The expressive capacities of the most insignificant elements in the assembly line, the consumer merchandise, the non-spiritual articles, are explored in her interventions. The attitude is a simple plastic container that conveniently illuminated reflects on the wall the silhouette of a woman -a housewife, we could say-, and a series of shabby, daily objects, and their virtual recreation as images in movement, submerged into an adequate liquid semi-darkness that accentuates their intimate, homely tone to generate stories, to summon imaginary memories; from a group of cleaning products and logos with classical resonances, to introduce in its game the nocturnal profile of a city -the sublime show of a sensitive emotion, the spontaneous shines in middle of the darkness, generated by elements of consumption, advertising, without any other function than selling products. They all speak of the connection, often ignored, between these daily, banal objects and their anonymous users, of their capacity, despite their apparent expressionless, to provoke emotions. There is a current of empathy, the result of familiarity, between objects and consumers that should not be omitted. There is a latent meaning in them that is not at all diminished by the fact that they are nothing more than functional, that they have only been conceived as mere utensils. This arid scenery is thus revealed as receptive.

Deep down, what all these types of analyses reveal is that the key to performance in these environments does not consist so much in transforming reality, in ignoring it to obtain a greater feat, like taking advantage. Not disregard the place but to demonstrate that the place is possible. When the environment is adverse the answer should not be to flee, not to build a comforting imaginary space in which to surrender ourselves to defeatism, but to submit, to adjust to the strange existing laws to subvert them from within. The resorting to excrement of modern art carries out precisely this function. The famous objets trouvés, the toilets, a cycle's wheels stuck to the ground, invading the artistic space, were not merely a scandalous strategy, as much as a verification that the place was still there. Even filling it up with the most despicable products, the space of reflection, of emotion, was still present.

A series of logos that is capable of awaking the vibration of a nocturnal landscape, a cleaning container susceptible to being transfigured into the image of an oppressed woman. The absolute is already in the object. We have made the mistake of thinking that spirituality came exclusively from the individual, that it could only be transferred to the objects through a complete alteration, endowing them with the artistic feeling,





EULÀLIA VALLDOSERA," TAPIES 1", EXPOSICIÓN "PROVISIONAL HOME", KUNSTHALLE, BRUJAS

tegia meramente escandalosa, como una comprobación de que el lugar seguía allí **N7**. Incluso llenándolo con los productos más despreciables, el espacio de reflexión, de emoción, seguía presente.

Una serie de logotipos capaces de despertar la vibración de un paisaje nocturno, un envase de limpieza susceptible de ser transfigurado en la imagen de una mujer oprimida. Lo absoluto ya reside en el objeto. Hemos cometido el error de pensar que la espiritualidad provenía exclusivamente del individuo, que sólo podía ser transferida a los objetos mediante una alteración completa, insuflándoles el soplo artístico, transformándolos en objetos fetiches, bellos. Arrancándoles su apariencia cotidiana. Hemos cometido el error de creer que el único camino hacia la espiritualización del objeto era su idealización. Y cuando esa idealización –por la simple lógica del mercado– se ha revelado como un añadido superfluo nos hemos descubierto desvalidos. Lo absoluto reside en las apariencias. No debe asustarnos trabajar con apariencias, por mucho que el término lleve implícita una evidente componente de superficialidad, porque en ellas reside lo absoluto.

Hay que recurrir al símil del amor para encontrar una aproximación. El amor verdadero, frente al amor ciego, apunta siempre hacia una ausencia de idealismo. El amor verdadero es el propio amor. Amar consiste no en identificar al otro con la perfección, construir una imagen superior suya, sino aceptar su propia imperfección. Lo que hay de frágil en el otro, de semejante a nosotros, es justo lo que nos hace amarlo. No amamos al otro a pesar de sus defectos sino precisamente por ellos. El amor reside en el amor, apunta hacia lo imperfecto. Igualmente lo espiritual apunta a una existencia no en lo perfecto sino en lo imperfecto. No es lo absoluto algo que está continuamente ahí, constantemente detrás de la realidad –la realidad, una apariencia falsa que ha de ser destruida continuamente para descubrir lo que verdaderamente tiene valor, un velo que no tenemos más remedio que rasgar para descubrir lo valioso que se oculta tras su superficie– sino que lo absoluto reside precisamente en la realidad. Es la realidad lo que es verdadero,

N7 Cuando Harrison Ford en *Blade Ranner*, cazador profesional de androides, se enamora de una androide es precisamente por eso. En un mundo en descomposición, sólo de supervivientes, en que ya no es posible amar, en el que el continuo revestimiento de las mentiras como verdades ha roto toda creencia y los seres arrastran su soledad, sólo un dolor sincero puede despertar la piedad. Verse desprovisto de repente de memoria, descubrir que todas las imágenes que se creían valiosas eran un mero implante, un chip en un cerebro prefabricado, comprender que no se ha vivido, sólo a una máquina le está predestinado un padecimiento semejante, semejante rasgo de fragilidad, semejante rasgo de humanidad. Harrison Ford se enamora de la androide precisamente porque descubre su dolor, un dolor sincero, cuando ya nadie, sumidos todos en su desencanto, es capaz de sufrir por nada, porque descubre lo que no podría encontrar en otro lado, entre sus semejantes: un ser humano. Sólo a la máquina le es dado ya mostrar humanidad. El lugar ha sucedido.

N8 *"¿Qué es lo absoluto? Algo que se nos aparece en experiencias fugaces, como la dulce sonrisa de una mujer bella o incluso en la sonrisa cordial y afectuosa de una persona que de no ser por ella podría parecernos fea y grosera: en tales momentos milagrosos pero 'extremadamente frágiles', hay una nueva dimensión que brota de nuestra realidad. Como tal, lo absoluto se corroe fácilmente, se nos va de las manos fácilmente, y debe asirse con tanto cuidado como las alas de una mariposa".*

ZIZEK, SLAVOJ: *El frágil absoluto,* Pre-textos, Valencia, 2002.

transforming them into fetish, beautiful objects, tearing out their daily appearance.
We have made the mistake of believing that the only way towards the spiritualization of the object was its idealization. When that idealization -by the simple market logic- has revealed as a superfluous addition, we have discovered ourselves helpless. The absolute resides in appearances. We should not be afraid of working with appearances, even if the term has implicit an obvious component of superficiality, because the absolute resides in them.
We have to turn to the simile of love to find an approximation. True love, opposed to blind love, always points to an absence of idealism. True love is your own love. To love does not consist in identifying the other person with perfection, to build a superior image of him, but to accept his own imperfection. What makes us love them is precisely what there is of fragile in the other, of the similarities between us. We do not love the other despite their defects, but precisely for them. Love resides in love, points towards the imperfect. Equally, spirituality points to an existence not in the perfection but in the imperfection. The absolute is not something that is continually there, constantly behind reality -reality, a false appearance that has to be destroyed all the time to discover what has truly some value, a veil that we have no choice but to tear apart to discover the valuable hidden behind its surface-. The absolute resides precisely in reality. Is it reality which is true, that is constantly there, stupid and untiringly? And is it the absolute which is fleeting, that lives on appearances, and is revealed in strange, evasive moments, which do not erase that reality, which do not suppose an escape in relation to it, but which provide a new diversion?. An image transformed into a night emotion, the profile in a cleaning bottle transfigured, a smile, the absolute is found not beyond appearances, but in appearances themselves. It is fragile, something that shows fleeting moments, and which resides in reality itself. The absolute rests not on perfection, but on imperfection.
Therefore, the goodness of striking the blow on oneself, because of the need and also ones own will, of not rejecting the laws that govern reality, but following them, which leads in that direction. Not to escape reality, but to face it allows us, being present when danger is in front of us, to contemplate what reality contains that is of the absolute, when it manifests through it. The rest would not have seen it. They were not present. The Pabellón de gimnasia en el Parque del Retiro, in Madrid, designed by Ábalos-Herreros offers a good example of this position, more aristocratic if you want. On the other side of the same coin would be the rehabilitation of a linked house by Calderón-Folch, which they call pequeña calderería.
Camouflage and transparency would be the two concepts that would define the intervention of A&H in the Retiro. The decision to colour the metallic net in the green shade of the vegetation that surrounds it is present in the whole process of elaborating the project. A&H cover a pavilion half buried on the exterior -a disposition that is becoming more usual in their interventions, the line of the ground as a border that separates light and matter, slight and solid- with a strictly modulated reticule of rectangles in a metallic net that they manipulate afterwards by painting it green, with the intention of blending it into its environment. It is important that this manipulation is fragile. The dye is a transformer and is weak. It remits to an idea but does not destroy the appearance. The modules of net are still present after the alteration. The essence of material is kept. This deception, this coquetry is basic. Two concepts are important here, on one hand they are working with an appearance, on the other giving an artistic treat to an anti-artistic industrial component.
It is an appearance -it is in appearances where the absolute manifests-, we hardly perceive it and, nevertheless, it is manifested -its ambiguity is capital for awakening the imprecise impression of intuiting a presence that we barely feel- and it is just when we notice that it is there, that its idea is revealed and the instant when the sublime manifests is created, in which it shows all its fragility starting from reality itself. The metallic panel is there, but it has become something else, without altering its essence, revealing a potentiality -a level of transparency- inherent in it. The space is trapped in this limit that is at the same time precise and imprecise. When a consumer product, coarse, which has only been conceived to satisfy economic purposes, is raised a level, it is considered honourable to submit it to artistic treatment. It is treated as what it is not, a composition tool. Suddenly it reveals an unexpected spiritual potential. Where there was nothing we suddenly have it all. The net, the industrial component that is used by defect in an unknown way in architecture, used where they only want to create a limit as functional as possible -the contrast between the fence that builds the façade of the pavilion and the one that forms the limit of the



POLIDEPORTIVO EN EL RETIRO DE MADRID DE ÁBALOS&HERREROS;

N9 *"Con amor, también soy nada, si así puede decirse, una nada humildemente consciente de sí, una nada que se enriquece por paradoja por el conocimiento mismo de su carencia. Sólo un ser menesteroso, vulnerable es capaz de amor: el misterio final del amor es así que la falta de completitud es en cierto sentido más alta que la completitud... Debe quedar claro que la noción estándar de la belleza artística como una falsa huida utópica de la realidad es cuando menos insuficiente: hay que distinguir entre el escapismo ordinario y esa dimensión de alteridad, este momento mágico en que lo absoluto aparece en toda su fragilidad.*
Es la realidad ordinaria la que es firme e inerte y está estúpidamente ahí, mientras que lo absoluto sería lo que hay de más frágil y fugaz. ¿Qué es pues lo absoluto? Algo que se nos aparece en experiencias fugaces... en tales momentos milagrosos pero extremadamente frágiles, hay una nueva dimensión que brota de nuestra realidad.
Es en este sentido (una 'apariencia' que, por así decirlo, transubstancia un fragmento de realidad en algo que, durante un instante, irradia la eternidad suprasensible) en el que el hombre es similar a Dios: en ambos casos, la estructura es de una apariencia, de una dimensión sublime que aparece en la imagen sensible del rostro; o como lo expresa Lacan, siguiendo a Hegel, lo suprasensible es la apariencia como tal.
Apariencia que es lo opuesto al simulacro imaginario".
ZIZEK, SLAVOJ: *El frágil absoluto,* Pre-textos, Valencia, 2002.

N10 Es importante que las planchas teñidas sean alternas, que se revele la condición abstracta del mecanismo. Estamos pretendiendo un engaño, disfrazar el edificio de vegetación, y no debe asustarnos, justo lo contrario, que su carácter artificial se manifieste mostrando su esencia plástica, asumiendo el riesgo de mantener un número de planchas sin transformar. Estamos haciendo uso de un recurso plástico y no debe asustarnos sacar el mayor partido de sus leyes, buscando una configuración tan atractiva como creamos necesaria, alternando ceros y unos, paneles vírgenes y tratados.

lo que está constantemente ahí, estúpida e incansablemente, y es lo absoluto lo que es fugaz, lo que vive en las apariencias, lo que se nos revela en instantes extraños, escurridizos, que no borran esa realidad, que no suponen una huida con respecto a ella, sino que le proporcionan una nueva dimensión **N8**. Una imagen transformada en una emoción nocturna, el perfil de un bote de limpieza transfigurado, una sonrisa, lo absoluto se encuentra, no más allá de las apariencias, sino en las apariencias mismas. Es frágil, algo que se nos muestra en instantes fugaces, y que reside en la realidad misma **N9**. Lo absoluto reposa no en la perfección sino en la imperfección. Por tanto la bondad de descargar el golpe sobre uno mismo, tanto por necesidad como por voluntad propia, de no rechazar las leyes que rigen la realidad sino de seguirlas, apunta en esa dirección. No huir de la realidad, enfrentarnos a ella, nos permite, estando presentes cuando el peligro desfila ante nosotros, contemplar lo que de absoluto posee la realidad, cuando se manifiesta a través de ella. Los demás no lo habrán visto. No estaban presentes. El Pabellón de gimnasia en el parque de El Retiro de Madrid de Ábalos&Herreros ofrece un buen ejemplo de esta posición, más aristocrática si se quiere. En la otra cara de la misma moneda estaría la rehabilitación de una vivienda entre medianeras de Calderón y Folch, que ellos mismos denominan pequeña calderería.
Camuflaje y transparencia serían los dos conceptos que definirían la intervención de A&H en el Retiro. La decisión de teñir los módulos de malla metálica del tono verdoso de la vegetación que le rodea está presente en toda la fase de elaboración del proyecto. A&H revisten exteriormente un pabellón semienterrado –una disposición que cada vez se está haciendo más habitual en sus intervenciones, la línea de tierra como borde que separa luz y materia, lo ligero de lo sólido– con una retícula de rectángulos de malla metálica estrictamente modulados que luego manipulan pintándolos de verde, con la intención de mimetizarlo con el entorno. Que esa manipulación sea frágil es importante. El tizne es transformador y es débil. Remite a una idea pero no destruye la apariencia. Los módulos de malla siguen presentes después de la alteración. La esencia del material se mantiene. Ese engaño, ese coqueteo, es básico. Dos conceptos resultan importantes aquí, por un lado que se esté trabajando con una apariencia, por el otro que se dé un tratamiento plástico a un componente industrial antiartístico.
Se trata de una apariencia –es en las apariencias donde se manifiesta lo absoluto–, apenas la percibimos y sin embargo se manifiesta –su ambigüedad es capital para que se despierte esa sensación imprecisa de intuir una presencia que casi no llegamos a advertir–, y es justo cuando nos damos cuenta de que está, que su idea se revela y se provoca ese instante en que lo sublime se manifiesta, en que se muestra en toda su fragilidad partiendo de la realidad misma. El panel de chapa está, pero se ha convertido en otra cosa. Sin alterar su esencia. Desvelando una potencialidad –un grado de transparencia– que residía en él. El espacio queda atrapado en ese límite que a la vez resulta preciso e impreciso. Cuando a un producto de consumo, ramplón, que no ha sido concebido más que para satisfacer necesidades económicas, se le sube de nivel, se le considera digno de ser sometido a tratamientos plásticos, se lo trata como lo que no es, una herramienta compositiva, de repente revela un inesperado potencial espiritual **N10**.
Allí donde no había nada de repente lo tenemos todo. La malla, ese componente industrial que se emplea por defecto donde no se tienen noticias de la arquitectura, donde sólo se pretende la creación de un límite lo más funcional posible –es paradójico el contraste entre la valla que construye la fachada del pabellón y la que construye el límite del solar– demuestra inesperadamente su validez cuando aspira a un cierto grado de dignidad, cuando su uso está cargado de pretensiones.
El edificio de Ábalos&Herreros ofrece un buen ejemplo de situación en que los objetos de producción masiva son empleados para generar arquitectura. Es en este caso una posición voluntaria, que les viene de antiguo y a la que no sería extraña que hubieran sido discípulos de Sota. Ábalos&Herreros exploran por norma los materiales industrializados, los estudian, les buscan nuevos usos, los dignifican, investigan lo que de sublime pueda haber en su apariencia modes-

plot is paradoxical- demonstrates its value unexpectedly when it aspires to a certain grade of dignity, when its use is full of pretensions.
The building by Ábalos-Herreros offers a good example of a situation in which the objects of mass production are used to generate architecture. It is in this case a voluntary position that comes from long ago and in which they were disciples of De La Sota. Ábalos-Herreros explore by rule industrialized materials, they study them, look for new uses, and dignify them. They investigate what its modest appearance contains of sublime; they expose them to uses that would only be destined for more noble materials -polycarbonate instead of glass, the sandwich panel instead of stone, folded or perforated metal instead of bricks or concrete, the visible interior finishing instead of cladding, and the result is that they resist the test, that they demonstrate their capacity to support this symbolic load. Surely, even before it is time to put them into practice, they study the catalogue elements, rethinking them, trying to find new uses for them, and when the time to apply them in practice comes, the transfiguration is successful. It is, like I said, a voluntary positioning, a self decision. The house by Calderón-Foch is a more current situation, surely. It is almost a dead end. In all probability they were the resources they had. Surely, the language to use was compulsorily what you can see. There was no possible escape. In both situations, the forced and the desired, the results shown are equally valid. The possibility of generating architecture is evident.
In the case of Calderón-Foch, the trust in the presence of the absolute, in the manifestation of the place, when it is obvious that the absolute will not appear, that the place has been erased, is absolute, being redundant. Even when the conditions are totally adverse, the conviction in the capacity of architecture to eventually express itself is such that they finally achieved its manifestation. Those who have heard them at sometime explaining their projects perhaps have had the chance of checking their perseverance. Talking about the house in Gelida, a client and not very promising means -a client who thought he was building the house himself-. Or remembering their time as students when someone superior in the office would complain about their excessive dedication to a project that did not seem very promising reminding them that it was not the project of their lives. In the case of the famous façade in Gelida what surprises is precisely how architecture manifests itself where there should be no chance of it doing so. This façade, despite its finish, of the industrialized and hand made materials (poor, to say somehow) with which it is made, could be described with percentages. Some percentage of transparent surfaces, some percentage of opaque surfaces. There is an obsessive composition work in the carpentry - only of composition, with the negative artistic connotations we give to that term, unafraid of pointing out that the sublime can hide sometimes deception: the lower and upper stepped footing, the asymmetry within an order that is based obsessively on alignments, profundity games, the changes of glass planes -thermal bridges in between- within the same band, the compulsive effort of modulation in a set of heterogeneous pieces, the stubborn struggle to accommodate functional and representative needs -the way in which this façade is used in the interior, in the kitchen, in the living room, and is seen in the exterior. The subtle, and not so subtle -exterior drain- integration of lavatory and plumbing elements -and even constructive, the nogging taken out, like in famous architecture so as not to interrupt the carpentry- that in the end manages to transform the heterogeneous set in an unity and makes this unity work exclusively as quality: some level of transparency. Matter transmutes into essence, solid in space. When one looks at this façade, what you notice -even before being conscious- is that architecture is present in a place where it should not have been. The accumulation of poor, daily, vulgar materials, rough metal worked with little subtleness, exterior ceramic paving, cement mortar…, is the same we know in so many failed places, where architecture never was, never will be, and we had thought this was the fault of the materials. But it is there in Gelida. It seems a coincidence, an incomprehensible fact, but it is reality. The place was there from the beginning, from the moment in which it was decided to work with the insignificant, with the resources of the significant, from the moment when the real was accepted, with its obvious defects, as a field of action, not as an asphyxiating environment, inhabitable. And the author was ready to start the work with the decision of someone who knows he is facing a battle and is not going to give up. The place, then, happened.

ta, los exponen a usos que en principio sólo estarían destinados a materiales más nobles –el policarbonato por el vidrio, el panel sándwich por la piedra, la chapa plegada, perforada, por el ladrillo o el hormigón, los acabados interiores vistos por los revestidos– y el resultado es que resisten la prueba, que demuestran su capacidad para soportar esa carga simbólica. Seguramente ya antes de que llegue el momento de ponerlos en práctica estudian los elementos de catálogo, pensándolos de nuevo, intentando adivinarles nuevos usos, y cuando llega la hora de aplicarlos en la práctica la transfiguración resulta de éxito. Es, como decía, una posición voluntaria, una decisión propia. En la vivienda de Calderón y Folch se trata de una situación seguramente mucho más coyuntural. Casi un callejón sin salida. Probablemente los medios que había eran ésos. Seguramente el lenguaje a utilizar era obligatoriamente el que salta a la vista. No había escape posible. En ambas situaciones, en la forzada y la deseada, los resultados se muestran igualmente válidos, la posibilidad de generar arquitectura es evidente.
En el caso de Calderón y Folch, la confianza en la presencia de lo absoluto, en la manifestación del lugar, cuando es evidente que lo absoluto no podrá aparecer, que el lugar ha sido borrado, es, permítaseme la redundancia, absoluta. Incluso cuando las condiciones son del todo adversas la convicción en la capacidad de la arquitectura para acabar expresándose por sí misma es tal que acaban logrando que se manifieste. Quien los haya escuchado explicar sus proyectos alguna vez quizás haya tenido la ocasión de comprobar su perseverancia: hablando de la vivienda en Gelida, tanto el cliente –creía estar construyendo la casa él– como los medios, resultaron ser nada prometedores; o rememorando sus épocas de estudiantes, cuando algún superior en el despacho se quejaba de su excesiva dedicación a un proyecto que no parecía ser muy prometedor, recordándoles que no era el proyecto de su vida.
En el caso de la famosa fachada de Gelida, lo que choca precisamente es cómo la arquitectura se manifiesta allí donde no debería haber ocasión para hacerlo. Esa fachada, a pesar de sus acabados, de los materiales industrializados y artesanales a la vez, –pobres, por decirlo de algún modo–, con que está elaborada, podría describirse en tantos por ciento. Tanto por ciento de superficie transparente, tanto por ciento de superficie opaca. Hay un obsesivo **N11** trabajo de composición en esas carpinterías –justo de composición, con las connotaciones artísticas negativas que le damos a ese término los que no tenemos miedo a señalar lo que lo sublime esconde a veces de engaño, de acomodaticio–: el escalonado inferior y superior, las asimetrías dentro de un orden que se basa obsesivamente en las alineaciones, los juegos de profundidad, los cambios de plano del vidrio –puentes térmicos de por medio– dentro de una misma franja, el compulsivo esfuerzo de modulación en un conjunto de piezas heterogéneas, la tozuda labor por adecuar las necesidades funcionales y representativas –el modo en que esa fachada se usa en el interior, en la cocina, en la sala, y se ve en el exterior– la sutil, y no tan sutil –desagüe exterior– integración de los elementos sanitarios y de saneamiento –e incluso constructivas, el forjado que se retira, como en las arquitecturas mediáticas para no interrumpir la carpintería– que al final logra transformar el conjunto heterogéneo en una unidad y hace trabajar esa unidad exclusivamente como cualidad: un cierto grado de transparencia. La materia se transmuta en esencia, lo sólido en espacio **N12**. Cuando uno mira esa fachada lo que advierte –antes incluso de darse cuenta– es cómo la arquitectura ha hecho presencia en un lugar en el que no debía hacerlo. La acumulación de materiales pobres, cotidianos, vulgares, chapa tosca trabajada con pocas sutilezas, enlosado exterior cerámico, revoco, mortero **N13**,..., es la misma que conocemos de tantos lugares fallidos, donde la arquitectura nunca ha estado, nunca estará, y por culpa, habíamos creído, siempre de esos mismos materiales. Sin embargo en Gelida está. Parece una casualidad, un hecho incomprensible, pero la realidad es ésa, el lugar estaba desde el principio, desde el momento en que se decidió trabajar lo insignificante con los recursos de lo significativo, desde que se aceptó lo real, con sus evidentes defectos, como campo de acción, no como entorno asfixiante, inhabitable y el autor se dispuso a entablar la obra con la decisión de quien sabe que se enfrenta a una batalla y no se va a rendir. El lugar, entonces, sucedió.



REHABILITACIÓN DE UN EDIFICIO DE VIVIENDA ENTRE MEDIANERAS EN GELIDA, BARCELONA, DE CALDERON-FOLCH

N11 Obsesión que se intuye que se repite a la hora de fotografiar, de elaborar las imágenes con que se ha difundido la vivienda, de captar lo que interesa de ella, es decir, de construir una mentira en definitiva.

N12 Una de tantas citas extraída del *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin, ilustra bastante bien en sus coincidencias, que vienen separadas por un lapso de siglos, cómo la idea de arquitectura -preocupaciones que ya son antiguas en el campo de la arquitectura- está presente en la vivienda, a pesar de los materiales con que se construye, precisamente por ellos:
"La vidriera de la catedral gótica es su culmen… la creciente transparencia del vidrio pulido introduce el mundo exterior en el espacio interior; las paredes revestidas con espejos reflejan la imagen del espacio interior en el mundo exterior. Aquí como allí, la 'pared' pierde su significado de clausura espacial. El 'brillo' pierde cada vez más el color propio de su esencia, convirtiéndose exclusivamente, poco a poco, en espejo de la luz exterior… esta relación entre la superficie y la luz se configura de tal modo que la luz ya no interrumpe la superficie, sino la superficie a la luz".
MEYER, A. G: *Construcciones en hierro.*

N13 A ello ayuda que dos revestimientos insignificantes, a cuyas cualidades sensibles no merece la pena prestar mucha atención, el revoco y el mortero que recubren la pared, se enreden en un juego compositivo quebrando su línea de unión, remarcando su condición plástica, cuando es justo su condición plástica lo que siempre habríamos considerado inexistente.

04 JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ LAPEÑA y ELÍAS TORRES TUR

Ibiza
Baleares

intervención en la antigua casa de la ciudad (sala ses voltes) del castillo de ibiza

[2001]

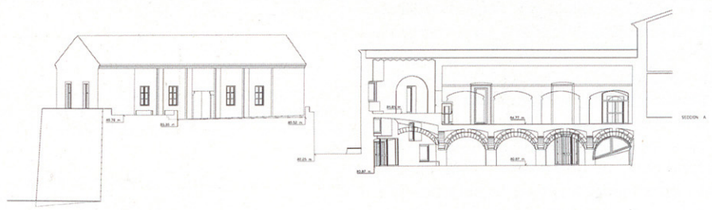
ARQUITECTOS:
José Antonio Martínez Lapeña
Francesc Xavier Pallejà Torrecilla
Salvador Roig Planells
Elías Torres Tur

COLABORADORES:
Josep Antoni Carruesco Marí, arquitecto
Jose Luis Velilla Lon, arquitecto técnico
Lucía Mulero Serra, interiorista
Josep Antoni Roig Roselló, estudiante de arquitectura
Laura Torres Ribas, administrativa
Dirección de obra: Xavier Pallejà Torrecilla, arquitecto,
José Maria Arenas, arquitecto técnico,
Mª Luisa Vázquez, arquitecta técnica
Seguridad y salud: Francesc Ribas Tur, arquitecto técnico

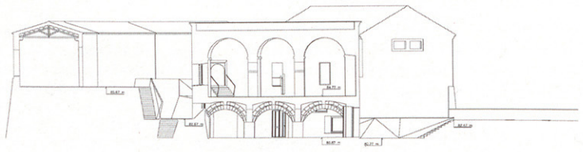
CONSTRUCTORA: Construccions Can Guirau, S.L.

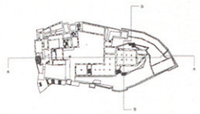
FOTOS:
Lourdes Grivé





SECCIONES

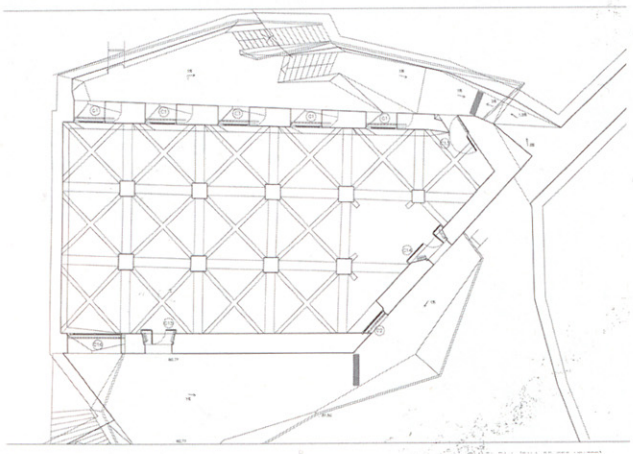




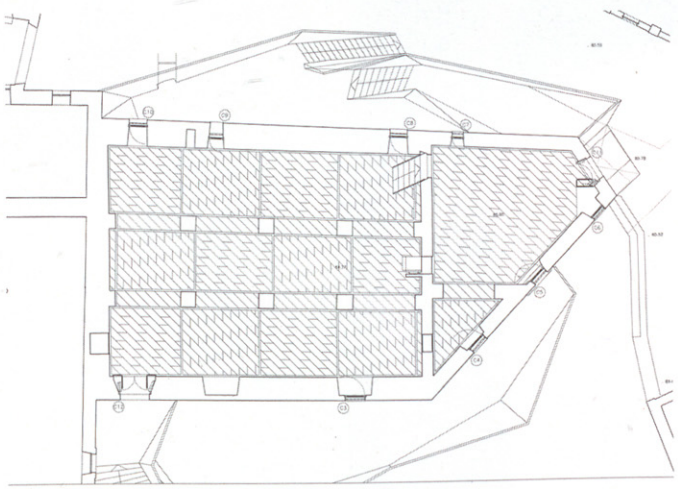








PLANTA BAJA

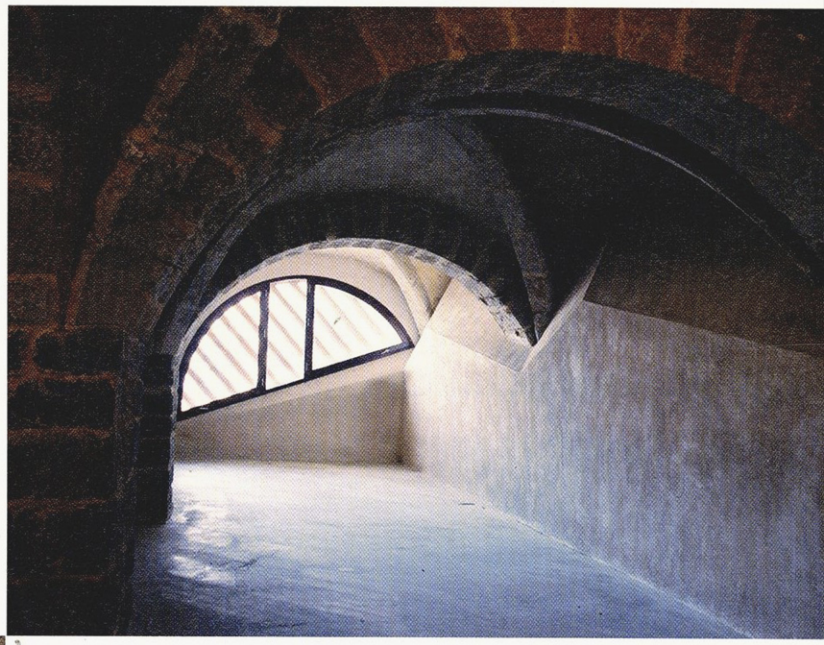


PLANTA PRIMERA

Este proyecto se enmarca en el proceso de rehabilitación del Castillo de Ibiza. Se propuso actuar en el edificio de la Casa de la Ciudad ya que su planta semi-sótano y su entorno inmediato fueron objeto de una intervención promovida por el Ministerio de Cultura, junto con la construcción de una nueva escalera de acceso principal al Castillo desde la plaza de la Catedral. Las obras se acabaron en 1993.

La Casa de la Ciudad es uno de los edificios del Castillo que, por obras anteriores, se encuentra en mejor estado. Contiene los espacios arquitectónicos más interesantes del recinto y está muy bien conectada con los patios circundantes y la plataforma del Cavaller de Santa Bàrbara que se aboca en balcón hacia el paisaje del mar entre Ibiza y Formentera. Es un edificio contiguo a la Porta de la Bomba, lo que permite acceder directamente. Por estas razones se escogió para su actuación con el objetivo de que se pudiese utilizar sin contar con la rehabilitación del resto del complejo del Castillo.

El proyecto contempla la demolición de la cubierta, muros y forjados de la primera planta, el acondicionamiento interior de la planta baja, la recuperación de la geometría primitiva de las aberturas de fachada, a nivel de esta planta, la reparación de los desperfectos de la planta sótano y la colocación de unos enrejados de madera como protección de las aberturas de las dos plantas. El criterio de intervención y los materiales son parecidos a los utilizados en la planta sótano: paredes y bóvedas revocadas y pavimento de travertino granulado que oculta las instalaciones de luz.



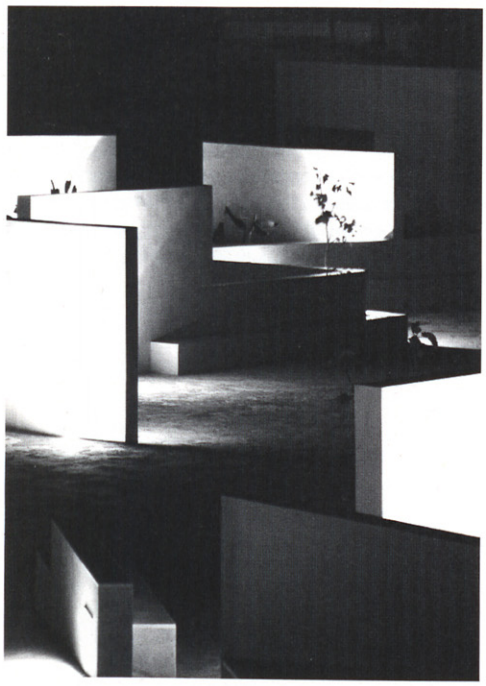


04 JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ LAPEÑA y ELÍAS TORRES TUR

jardín de les eres

Formentera
Baleares

[2001]



ARQUITECTOS:
José Antonio Martínez Lapeña
Francesc Xavier Pallejà Torrecilla
Salvador Roig Planells
Elías Torres Tur

COLABORADORES:
Nuria Bordas Contel, Pedro Crisóstomo, María García, Lox Loidolt, Forrest Murphy, José Pardina Mata, Marc Tomás Penelas
Arquitecto Técnico: Xico Rivas Tur

Constructora: Construccions Can Guirau, S.L.
Promotor: Ayuntamiento de Formentera

FOTOS:
Lourdes Grivé

PLANTA GENERAL



Es una pequeña plaza-jardín, sala de estar exterior, situada entre las fachadas posteriores de la Iglesia de Sant Francesc de Formentera, del antiguo Ayuntamiento, del antiguo Cuartel de la Guardia Civil, del antiguo cementerio y de casas de una sola planta. Todo el conjunto es de una honesta modestia.

Este lugar lo ocuparon antiguas eras. Era un suave promontorio en el centro de Formentera y sobre el que se construyeron los primeros edificios del pueblo, que son su centro histórico.

El último uso del espacio antes de su transformación fue un aparcamiento, y el penúltimo un cine al aire libre.

Parte del paisaje que se divisa mirando al cementerio está previsto que se conserve y está formado por bancales y antiguos terrenos de cultivo en los que crecen matorrales de plantas autóctonas. Más de un edificio nuevo ha invadido el paisaje circundante con escasa consideración a la escala de este conjunto de construcciones históricas.

La plaza del pueblo se ha construido entre la fachada principal de la iglesia y el nuevo Ayuntamiento.

El nuevo jardín estará mejor utilizado y conservado cuando en el antiguo cuartel se instale un nuevo centro cívico, cuando algún bar extienda su terraza al espacio del jardín, cuando el futuro museo de la isla se construya junto al cementerio y éste se destine a otro uso. Así el jardín será centro de relaciones y de paso entre la plaza del Ayuntamiento y los nuevos equipamientos.

La organización del espacio del jardín se ha confiado a los muros de piedra existentes y a unos nuevos muros de alturas distintas que organizan recintos con bancos. Por la noche los muros más altos se convierten en reflectores de los focos incrustados en el pavimento. Estos muros serán con el tiempo soporte de los troncos de las buganvillas que ayudarán a dar sombra, al crecer sobre cables que se incorporarán más adelante.

Se ha limpiado y reparado la roca del subsuelo que se ha conservado como pavimento. La vegetación de chumberas, sabinas y lentiscos que se ha plantado en las grandes jardineras, que conforman los muros de piedra, necesitaran poca agua. Los árboles son higueras. Todas son especies vernáculas que se fundirán con el paisaje lejano.

La escasez de agua hace que las higueras de Formentera den frutos muy dulces. Las que se han plantado en el jardín se harán crecer en horizontal levantadas con la ayuda de palos (estalons) y tendrán el aspecto de templos vegetales como otros que hay en el paisaje de la isla.

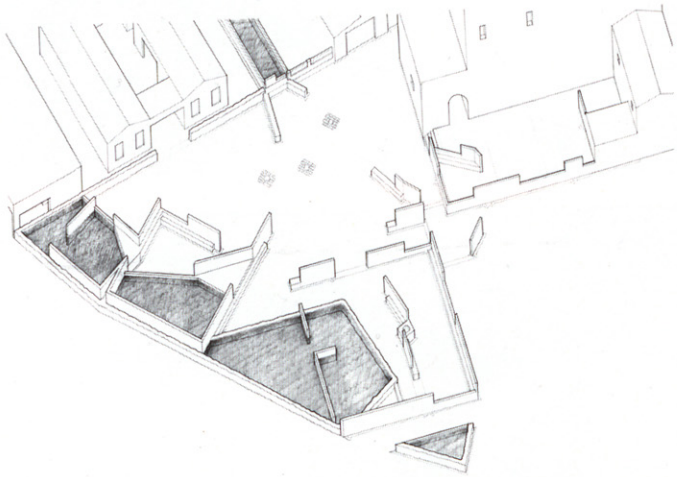








CROQUIS



PLANTA EN PERSPECTIVA ISOMÉTRICA



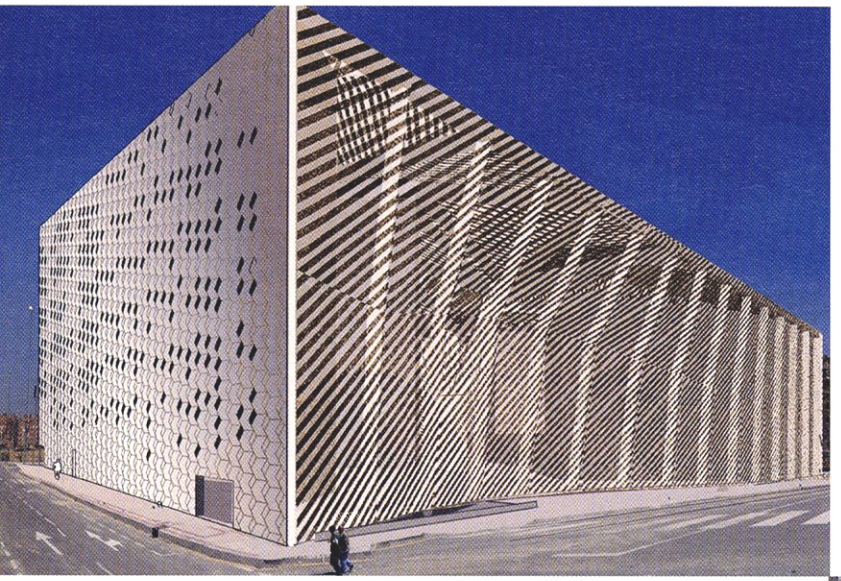
04 JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ LAPEÑA y ELÍAS TORRES TUR

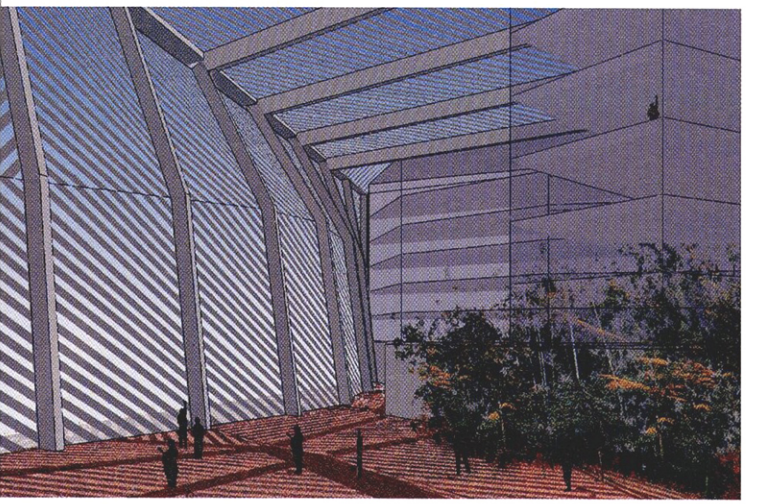
Las Tablas Madrid
concurso para la sede de la constructora fcc

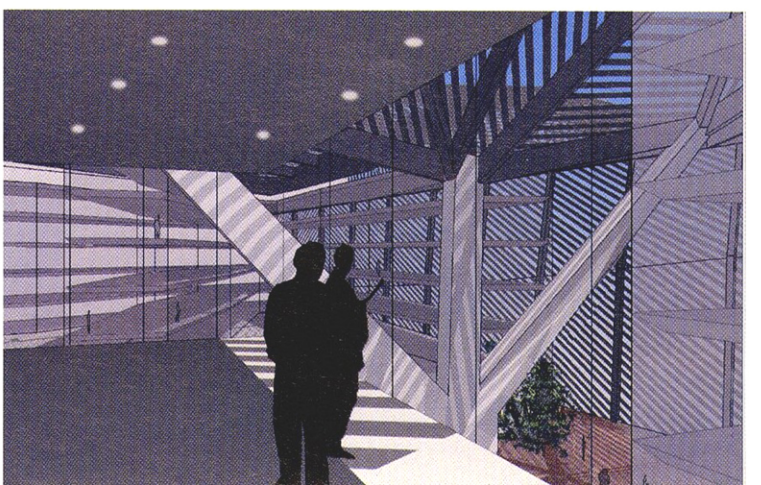
[2003]

ARQUITECTOS:
José Antonio Martínez Lapeña, arquitecto director
Elías Torres Tur, arquitecto asociado

COLABORADORES:
Arquitectos: Guillem Bosch, Daniela Eckardt, Borja-José Gutiérrez, Laura Jiménez, Josep Maria Manich, Pablo Tena, Alexandra de Chatillôn, Luis Valiente.
Estudiantes: Pau Badia, Marc Marí
Administración: Jennifer Vera



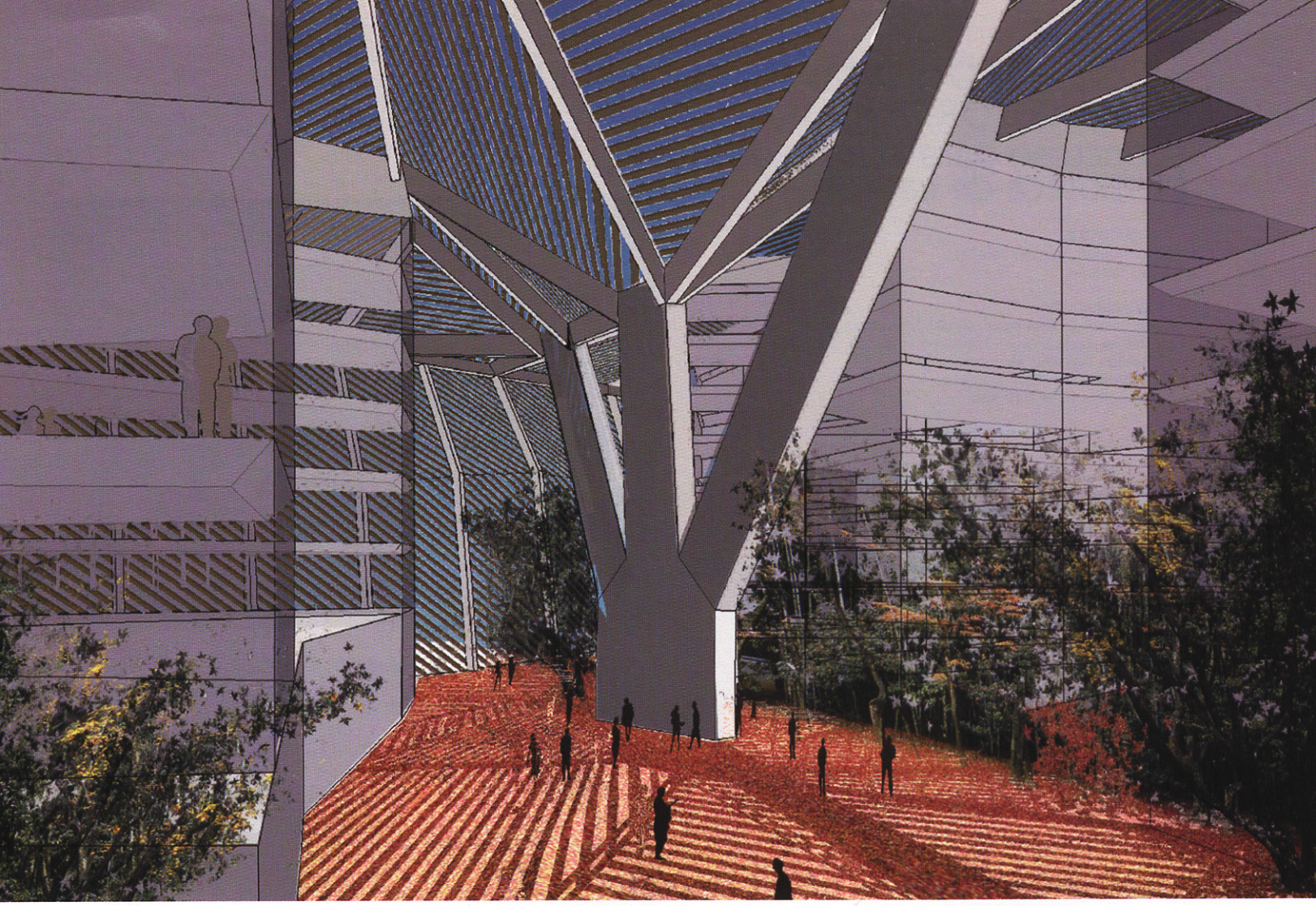


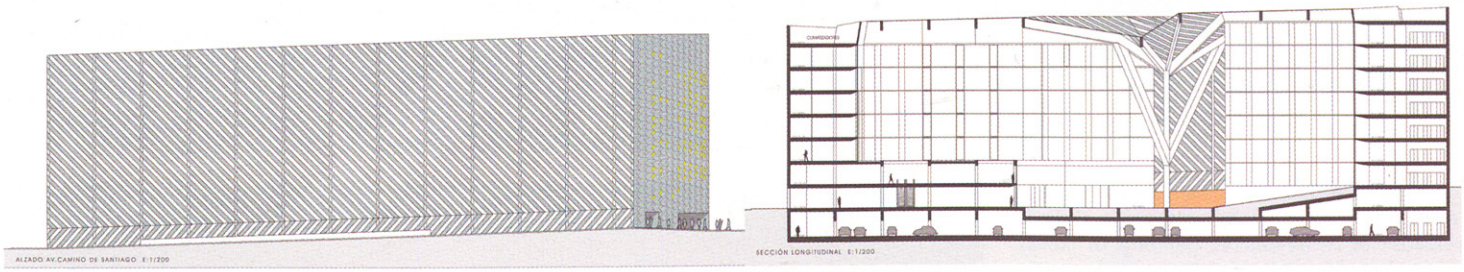


DESCRIPCIÓN CONCEPTUAL DE LA PROPUESTA
-Búsqueda de un gran desarrollo de fachada que permita la iluminación y ventilación natural de las oficinas.
-Protección solar con la construcción de un velo protector formado por mallas metálicas de acero inoxidable y diseño especial.
-Cambio de escala de los edificios al obtener un volumen virtual mayor que el real.
-Calidad ambiental de los jardines interiores protegidos por el velo.

DESCRIPCIÓN FUNCIONAL
Se proyectan dos edificios independientes pero relacionados a través del velo que los une. Las oficinas pueden organizarse con gran versatilidad al disponer de un gran perímetro de fachada y crujías de poca luz, que permiten tanto la oficina paisaje como la compartimentación en pequeños despachos. La totalidad de la superficie ocupada por los despachos se orientan al espacio ajardinado interior.
El centro comercial se formaliza como zócalo de uno de los edificios y se ilumina cenitalmente a través de lucernarios. De hecho, su cubierta consiste en grandes lucernarios alternados con franjas ajardinadas con césped y arbusto bajo, que potencian el carácter verde del gran espacio interior al que se vuelcan los edificios.

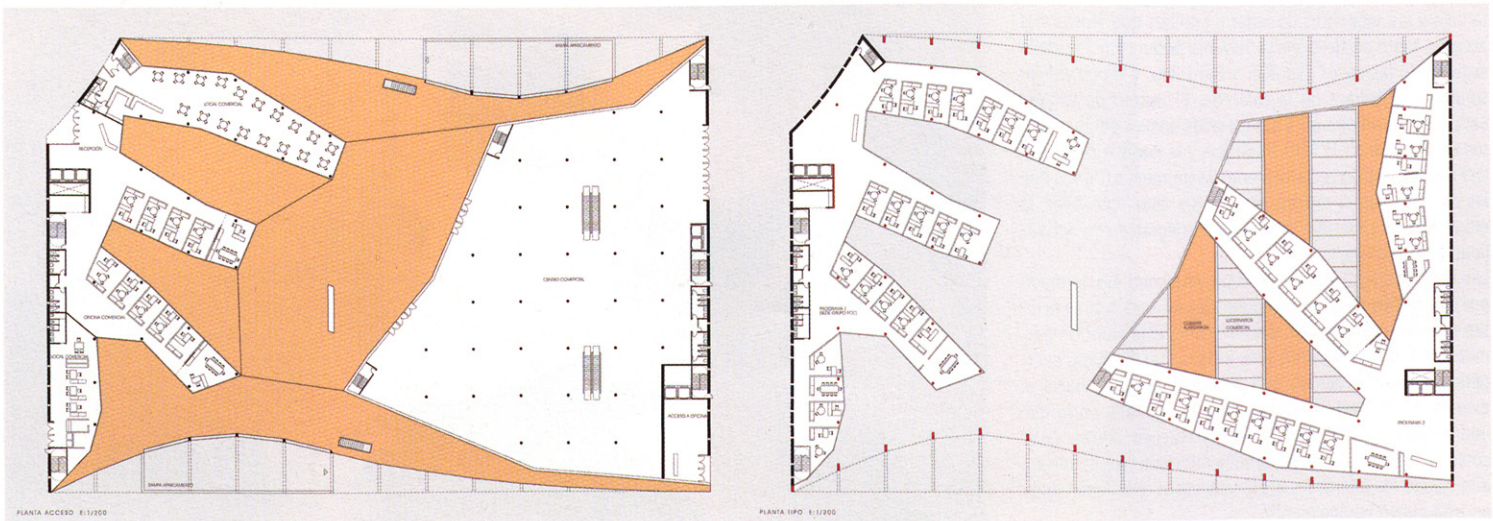
JUSTIFICACIÓN DE LA SOLUCIÓN DE FACHADA
Los cerramientos, fachadas del edificio, son diferentes en función de la vía pública y en el jardín. Estas últimas son totalmente vidriadas, sin temor al excesivo asoleamiento dado que el velo actúa como protección solar. Los forjados se ahusan en el perímetro vidriado, para minimizar su presencia en fachada.
Las fachadas a la vía pública se proyectan con un revestimiento de placas de fundición de aluminio formando una celosía con huecos de 80x40 cm. que permiten ventilar e iluminar las áreas de servicio que se sitúan tras ellas.





ALZADO A LA AVENIDA DEL CAMINO DE SANTIAGO
PLANTA DE ACCESO

SECCIÓN LONGITUDINAL
PLANTA TIPO



04 JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ LAPEÑA y ELÍAS TORRES TUR

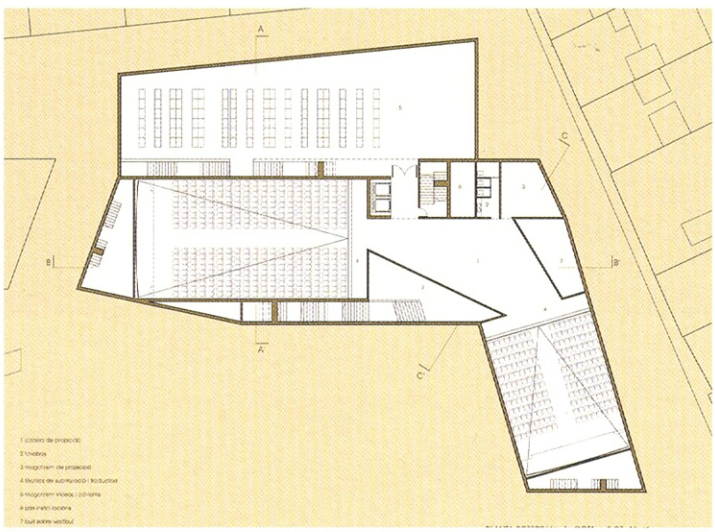
Barcelona
concurso para la sede de la filmoteca de cataluña

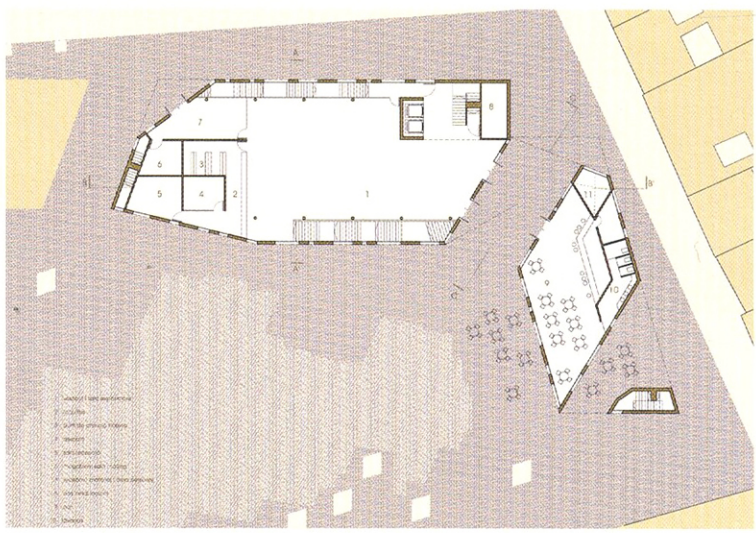
[2001]

ARQUITECTOS:
José Antonio Martínez Lapeña
Elías Torres Tur

COLABORADORES:
Arquitectos: Guillem Bosch, Daniela Eckardt, Borja-José Gutiérrez, Laura Jiménez, Pablo Tena, Alexandra de Chatillôn, Luis Valiente.
Estudiantes: Pau Badia, Marc Marí
Administración: Jennifer Vera







PLANTA SÓTANO PLANTA BAJA

La nueva sede de la Filmoteca de Cataluña se plantea como un edificio con altura de cornisa constante, en el que la manipulación de las alineaciones, permite a las plantas superiores dar continuidad a las calles que la limitan, sin renunciar a ampliarlas a nivel perceptivo mediante el retranqueo de la planta baja. Este desencaje entre la planta baja y las superiores da lugar a porches que marcan los accesos, tanto desde la plaza Salvador Seguí como desde la esquina de las calles Espatller y Sant Pau, y proporcionan sombra a la terraza de la cafetería. El testero de la calle Sant Josep Oriol gira para abrirse a los nuevos equipamientos previstos entre la calle Robadors y la Rambla del Raval. La Filmoteca se proyecta con una planta menos (PB+3) que los edificios que la rodean, pero, al ser éstas más altas, la altura final es parecida, y le permite integrarse con naturalidad a su entorno.

Las fachadas se plantean como un velo continuo, formado por una celosía de dibujo irregular, detrás de la cual se ocultan grandes cristales del suelo al techo. Esta solución permite controlar la radiación solar y reducir el consumo energético, al mismo tiempo que proporciona vistas hacia el exterior. El carácter misterioso de esta fachada, en la que una celosía impide adivinar lo que sucede detrás, tiene como contrapunto la gran pantalla inclinada que anunciará a la ciudad los diferentes acontecimientos que tienen lugar en este nuevo equipamiento.



ARQUITECTOS:
José Antonio Martínez Lapeña
Elías Torres Tur

COLABORADORES:
Arquitectos: Guillem Bosch, Daniela Eckardt, Borja-José Gutiérrez, Laura Jiménez, Josep Maria Manich, Pablo Tena, Cecilia Tham, Luis Valiente.
Estudiantes: Pau Badia, Marc Marí
Administración: Jennifer Vera

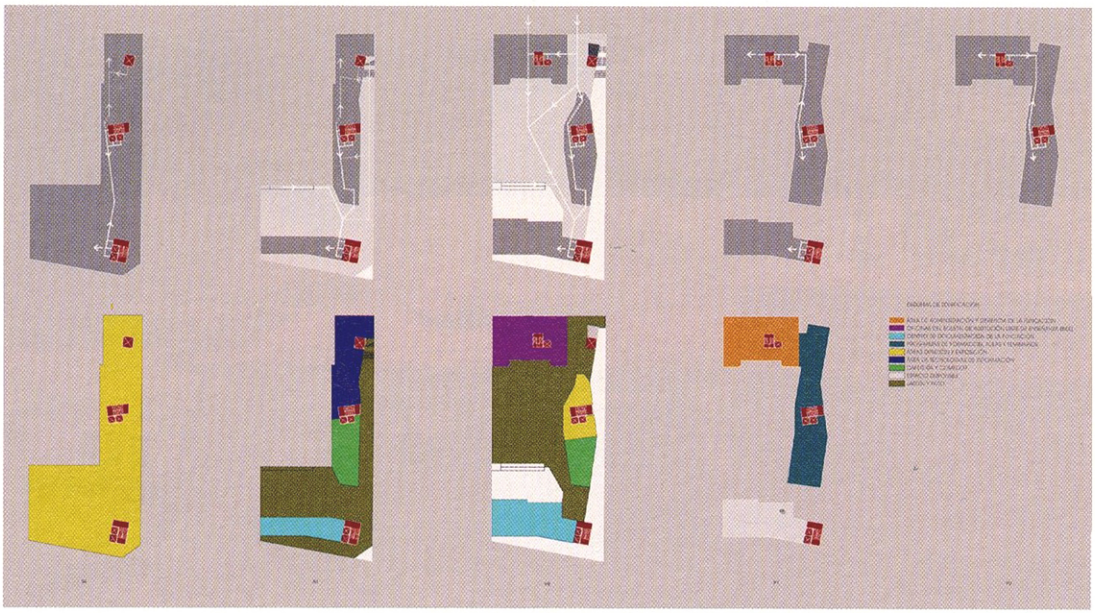
[2004]

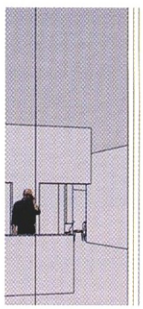
04

concurso para la ampliación de la fundación francisco giner de los ríos

Madrid

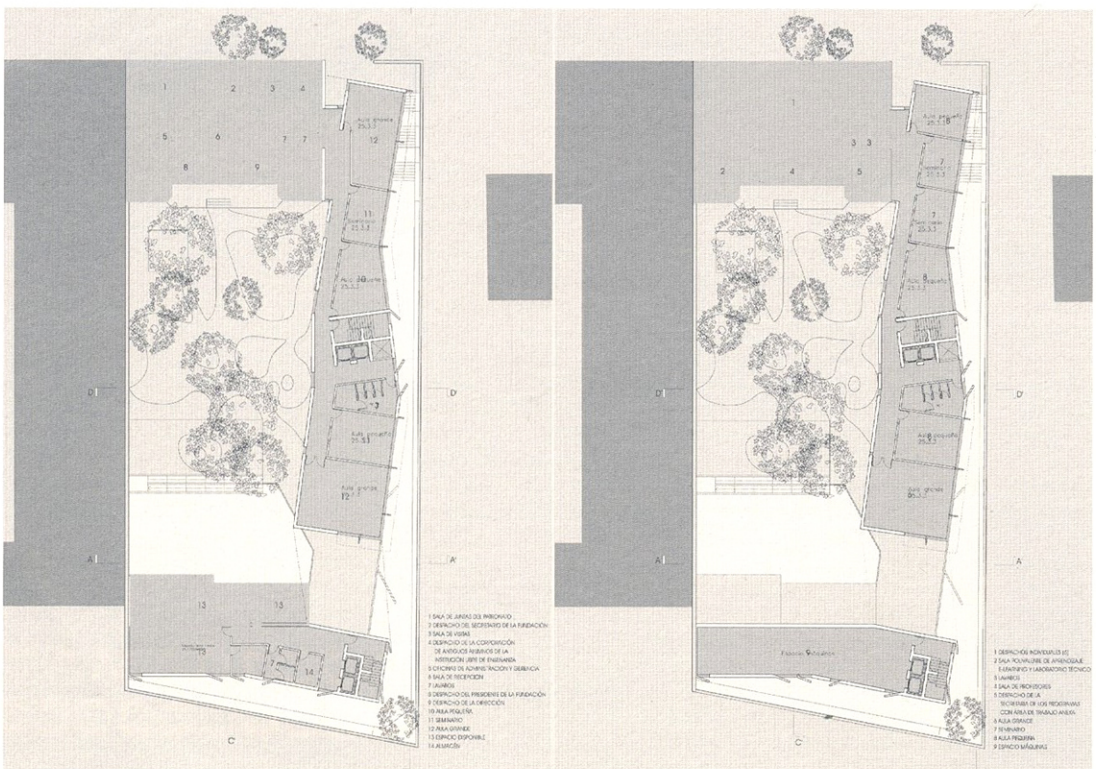
Se conserva el edificio principal que da al paseo General Martínez Campos, para mantener la imagen histórica de la Fundación en relación a la ciudad, mientras que el resto de edificaciones se derriban por carecer de interés y por la dificultad de su aprovechamiento. La nueva edificación se dispone de manera que libere la mayor superficie para el jardín, que mantiene su configuración y dimensiones actuales. La medianera queda libre y se convierte en un jardín vertical por el que treparán enredaderas. Los edificios de nueva construcción se separan de los límites de la parcela, por lo que todas las fachadas tienen vistas al exterior.
El Pabellón Macpherson se desmonta y se traslada, enfrentándolo al edificio existente, y así ocupa una posición privilegiada en el conjunto. Su superficie queda agregada al nuevo edificio, con mayores posibilidades de aprovechamiento. El estado precario en que se encuentra y que requeriría una importante restauración justifica el desmontaje para su reconstrucción con garantías de durabilidad. El jardín en el centro queda de nuevo entre los dos edificios históricos, testimonios urbanos de la Institución Libre de Enseñanza.
Las depresiones generadas a lo largo de los edificios y la plaza deprimida respecto al jardín permiten la ventilación e iluminación natural del sótano 1, y mediante unos lucernarios alojados en estos patios que el sótano 2 reciba luz cenital natural.
La plaza deprimida que corresponde a la cubierta de la sala de actos es un espacio exterior preparado para realizar actividades al aire libre. La nueva puerta al recinto permite una visión del jardín y de los edificios que sitúa de inmediato a las personas que entren al recinto.











PLANTA BAJA

PLANTA PRIMERA

05 ROBERTO y ESTEBAN TERRADAS

Barcelona

museo cosmocaixa

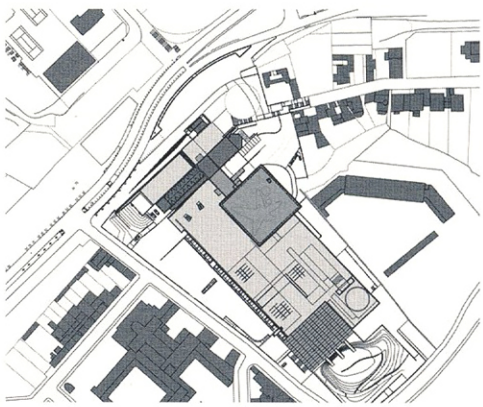
[2004]



ARQUITECTOS:
Roberto Terradas Muntañola
Esteban Terradas Muntañola

COLABORADORES:
Arquitectos adjuntos: Marc Arnal Huguet,
Kees-Jan van Gorsel
Arquitectos colaboradores: Paul Racette, Esther Díaz,
Carolina Crespo
Aparejador: Javier Toledo Soler, Alex Inglés
Estructuras: Gerardo Rodríguez, STATIC,
J. Fernández-Bernuz
Instalaciones: Milian y Asociados
Maquetas: Antonio Turnaturi

FOTOS:
Jordi Bernadó



El espacio museístico tiene una superficie en planta de 7.000 m² y contiene fundamentalmente los espacios dedicados a exposiciones, que se reparten entre una planta baja y una entreplanta que ocupa un tercio de la superficie. En un cuerpo de menor tamaño (4 plantas de 1.600 m² cada una), separado por un "lucernario-grieta", se han situado los servicios museísticos y los espacios anexos a las actividades del museo.

El gran espacio subterráneo de exposiciones está claramente definido mediante su estructura y como ya se ha indicado, acotado por las grietas-lucernario longitudinales. La estructura consiste en un pórtico, repetido cada 9 metros, formado por un conjunto de vigas, pilares en forma de uve y jácenas en celosía de acero, calculados para su resistencia al fuego como elementos mixtos de acero y hormigón.

Las grietas-lucernario se encuentran en la cubierta, o lo que es lo mismo en el suelo de la plaza de la Ciencia; su longitud es de 70 metros, son paralelas y están separadas 45 metros. Debido a la altura de la sala, la luz llega al suelo por reflexión en los muros de hormigón. La luz natural del este que se introduce por la grieta situada cerca de la calle Císter, resalta por las mañanas un importante elemento museístico, el muro geológico en el que se exponen a escala real cortes de distintos plegamientos de la tierra y cuya longitud supera los 100 metros; la luz de oeste se refleja por las tardes en el muro de hormigón que separa las exposiciones de los servicios museísticos.

La fachada acristalada se encuentra en el extremo sur de la sala y cierra un espacio dedicado a la ciencia biológica materializada en lo que en el programa se define como "bosque inundado". Se trata de un invernadero de 1.000 m² de superficie y 19 metros de altura. La luz de sur llega a la sala tamizada por unas lamas de aluminio orientables situadas sobre la cubierta acristalada del invernadero. Por otra parte, esta cubierta está dividida por tres pasarelas-puente por las que el visitante puede acceder a la plaza de la Ciencia y desde las cuales se divisa, a vista de pájaro, toda la actividad sorprendente del interior: la recreación de la selva amazónica, húmeda y calurosa, con abundante vida animal y vegetal autóctona.

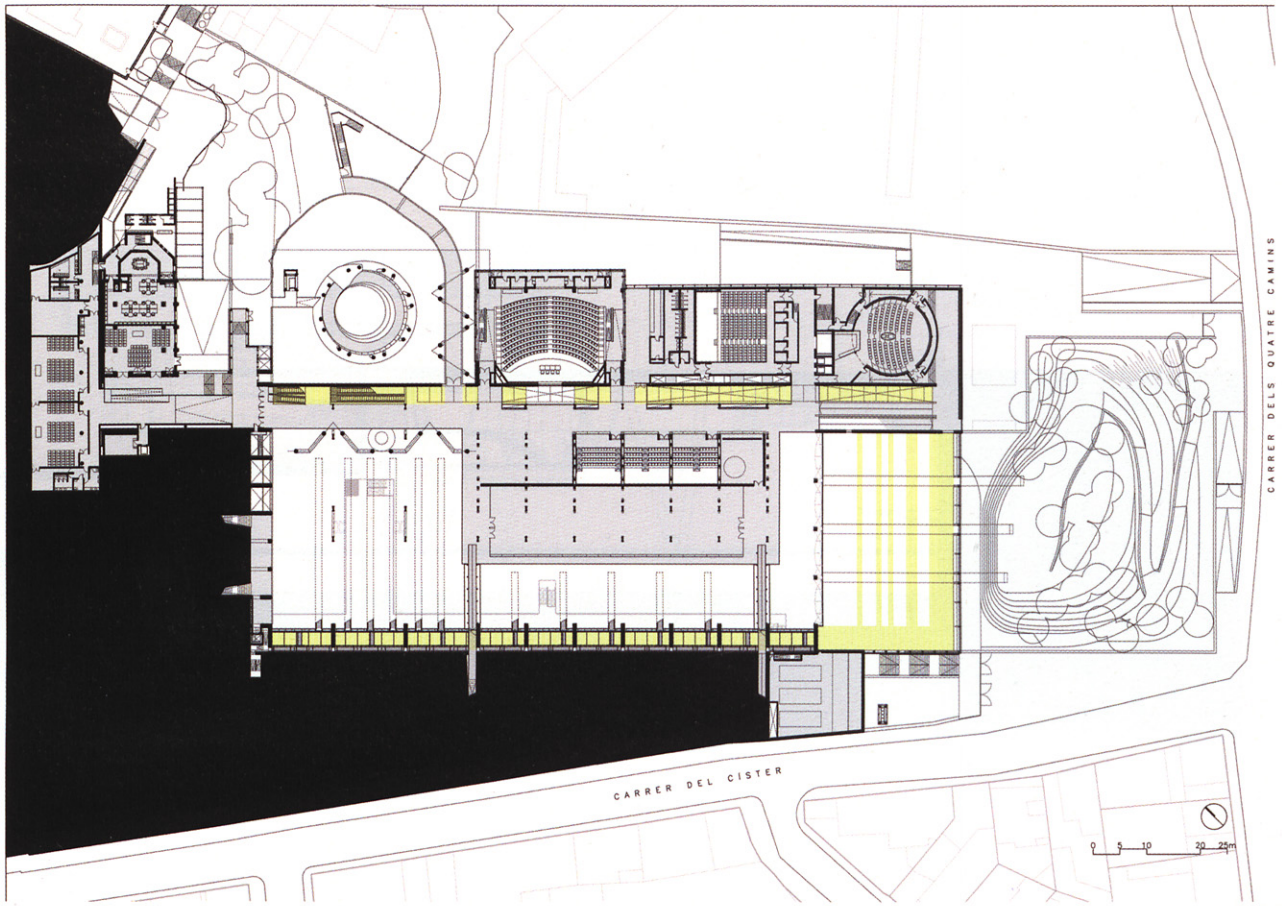
El interés que podía tener esa visión de la actividad del interior del museo, desde lo alto pero fuera del mismo, en el paseante ocasional del parque de la Ciencia, nos indujo a disponer varios miradores (las pasarelas-puente son unos de ellos) en el recorrido por la plaza. Con ello se intenta despertar la curiosidad científica del espectador haciéndolo participar de alguna manera de este gran equipamiento.

A esta gran plaza se puede acceder también desde la calle inferior (calle de Cuatro Caminos), mediante unos senderos zigzagueantes que recorren una colina artificial que recrea el bosque mediterráneo. Desde la cumbre de esta colina se llega a las pasarelas-puente y a través de ellas a la plaza de la Ciencia.

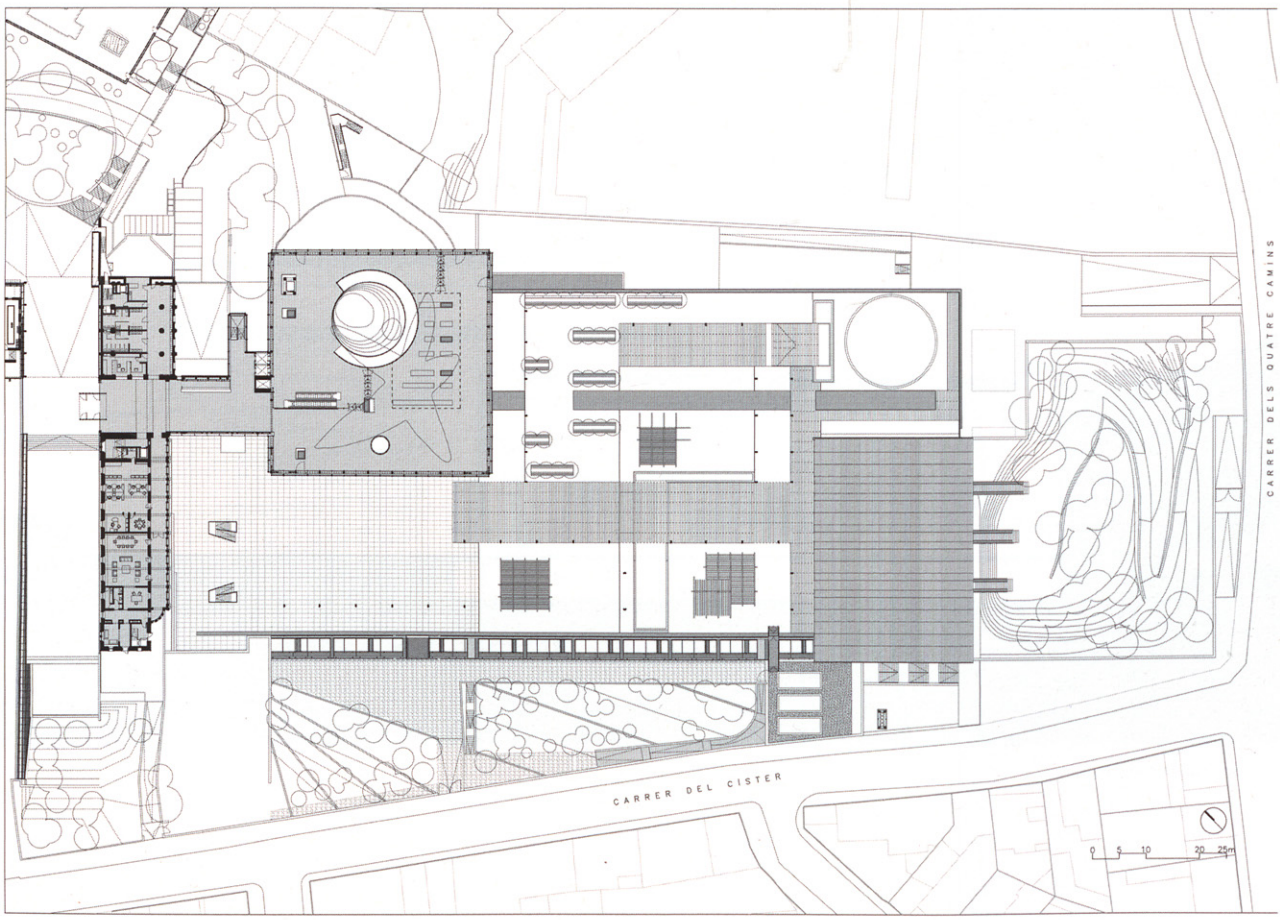
Una zona arbolada destinada a juego de niños limita la plaza en su lado oeste. A partir de esta zona, uno de los lucernarios antes citados dan paso a la cubierta de la gran sala donde unas pérgolas estructuran el espacio en distintos ámbitos. En ella se ubican varias piezas museísticas, objetos y elementos de Ciencia, dispuestos cada uno sobre pavimentos diferentes según las características del material expuesto. Una serie de bancos y árboles definen distintos lugares en los que se puede pasear, leer o, simplemente, estar y contemplar el mar o la ciudad.

En el extremo sudeste emerge la cúpula del planetario, de acero cortén, que proporciona una nota de color en el paisaje y se contrapone al volumen acristalado de la recepción.

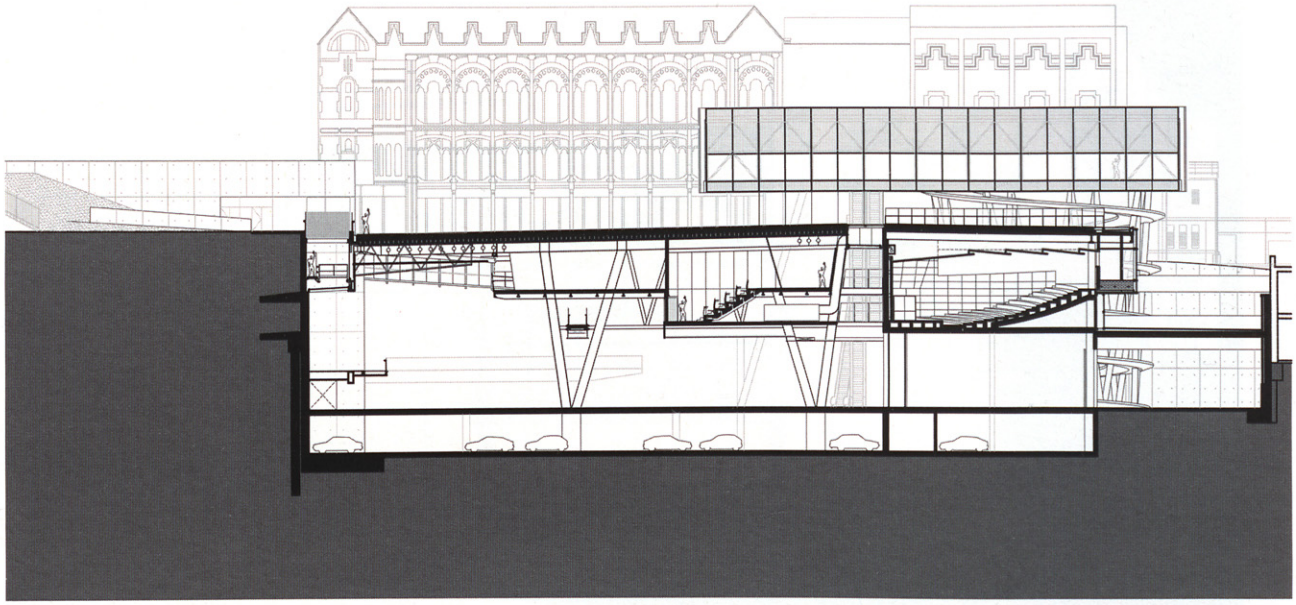
La plaza, que tanto puede ser el inicio de un paseo como el final del recorrido a través de la Ciencia resume todo el proyecto ya que, en una sola mirada, el edificio modernista, la recepción, los lucernarios y la amazonia emergente sintetizan, mediante un juego de transparencias, la fusión entre la Ciencia y el Hombre.



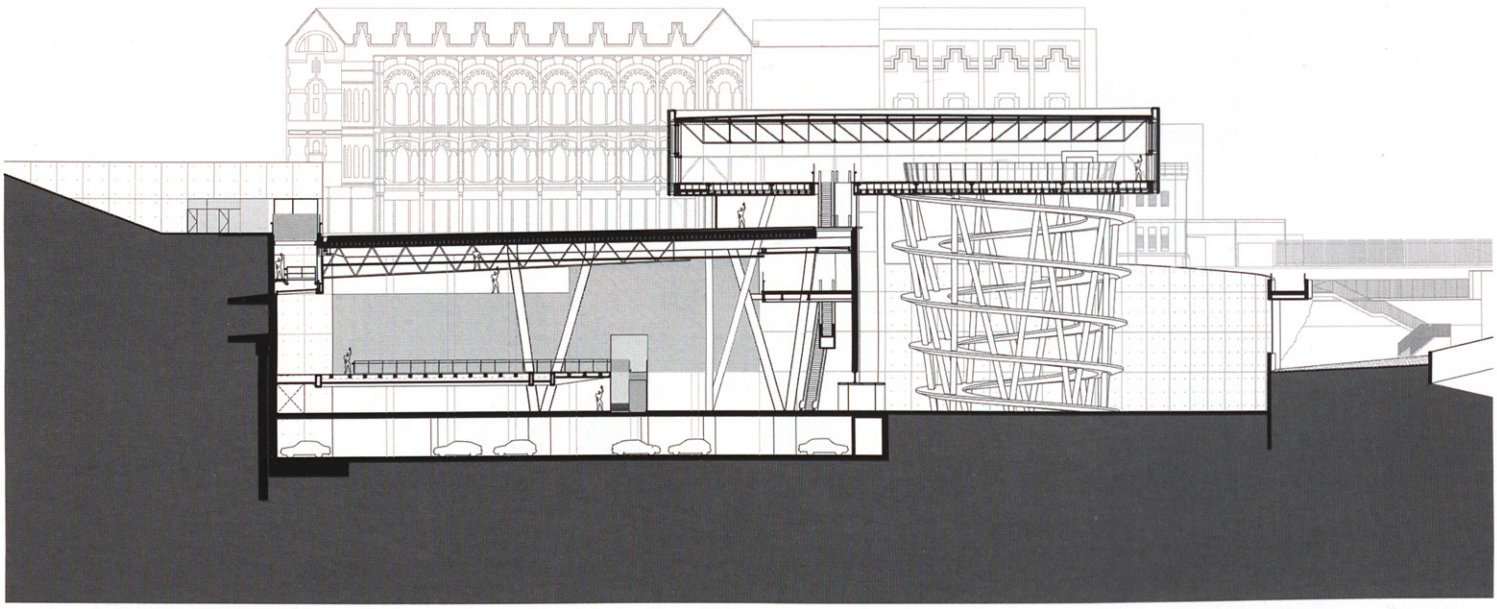
PLANTA COTA +45



PLANTA COTA +55



SECCIÓN TRANSVERSAL POR AUDITORIO

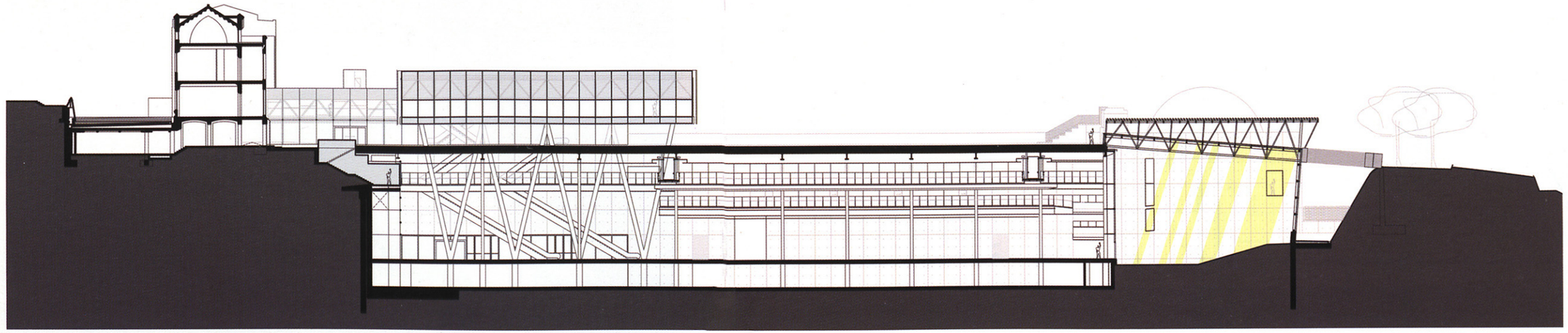


SECCIÓN TRANSVERSAL POR SALAS Y PATIO


Entra
TERRADAS





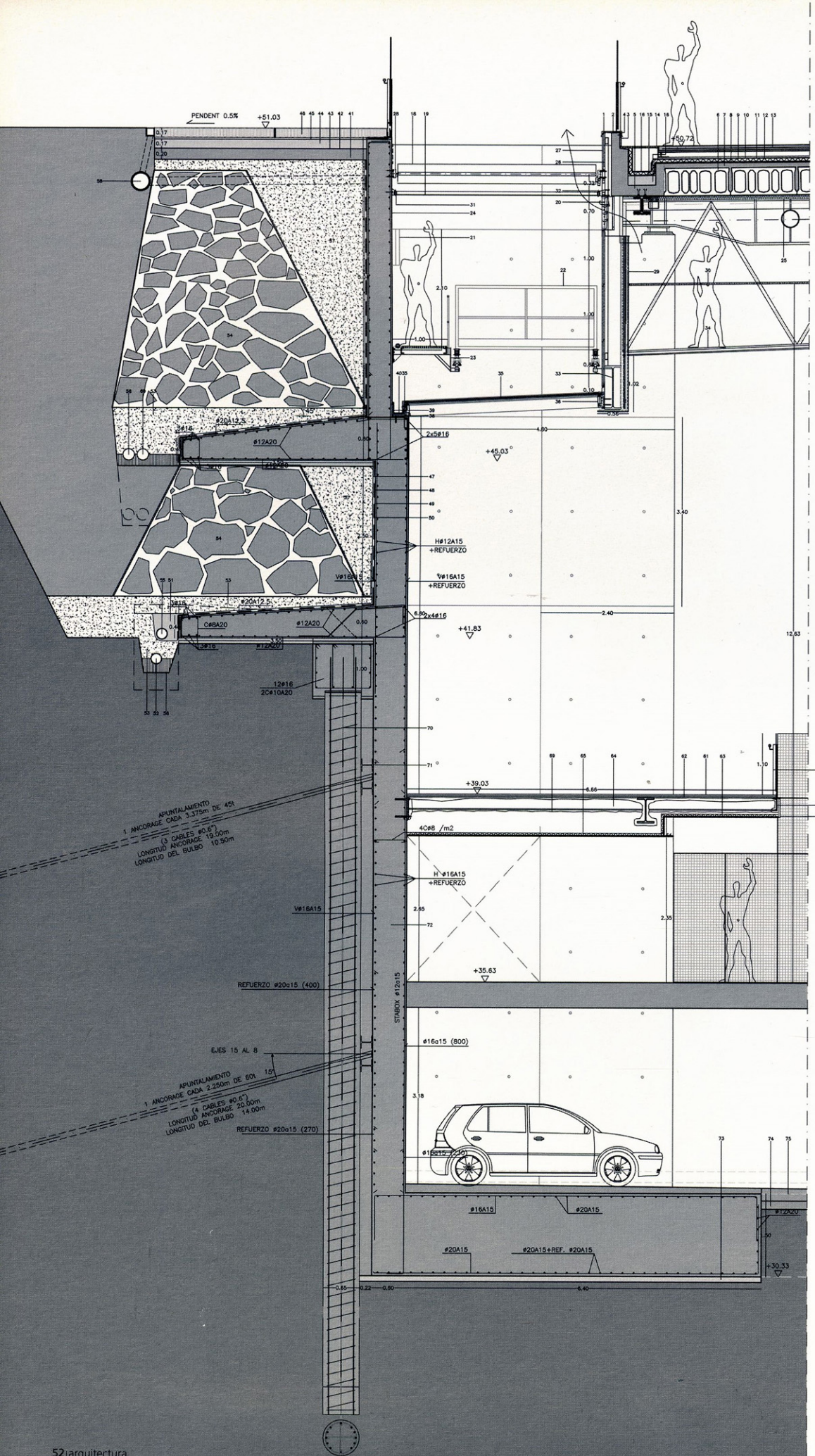


SECCIÓN LONGITUDINAL









PLAZA

1– PANEL SANDWICH COLOR ALUMINIO
2– CHAPA DE ALUMINIO PLEGADA
3– PANEL DE ALUCOBOND
4– MEMBRANA FORMADA POR 1LBM 40 FP ADHERIDA AL SOPORTE CON UNA EMPRIMACIÓN TIPO E O PI UNE 104231 O UNE 104234 MÁS UNA MEMBRANA AUTOPROTEGIDA LBM 40 G
5– CANAL DE HORMIGÓN ARMADO
6– PLACA ALVEOLAR C=50CM
7– 10 CM DE CAPA DE COMPRESSIÓN
8– MEMBRANA FORMADA POR 2LBM 40 FP ADHERIDA AL SOPORTE CON UNA EMPRIMACIÓN TIPO E O PI UNE 104231 O UNE 104234
9– AISLANTE FLOORMATE AVANCE 500–A
10– ROOFMATE MK NO TEJIDO
11– NO TEJIDO SINTETICO >=170G/M2
12– LAMINA DE NODULOS
13– PAVIMENTO DE HORMIGÓN PREFABRICADO CON INSCRIPCIONES
14– RELIGA DE ACERO INOX 316 DE 30X30mm FORMADA POR PLETINAS DE 30X3m Y 10X3mm.L=2.25M A=0.68M
15– CANALON CON FORMA Y DE ACERO INOX 316 DE G=1.5MM
16– CHAPA DE ALUMINIO PARA PROTECCIÓN CANAL
17– MORTERO PARA FORMACIÓN DE PENDIENTES

LUCERNARIO

18– LAMAS DE ALUMINIO EXTRUSIONADO DE 35CM DE ANCHURA DE ACCIONAMIENTO ELECTRICO I DESMONTABLES MANUALMENTE RAL 9006
19– MALLA DE PROTECCIÓN LUCERNARIO ACERO INOX. "AINSI 316" 12.5X12.5X1.5 SOBRE BASTIDOR. ALINEADO CON LA PARTE SUPERIOR DE LOS EXUTORIOS
20– EXUTORIOS CON LAMAS BATIENTES DE 60CM DE ALTURA TIPO "COLT" ACABADOS EN ACERO GALVANIZADO
21– LUMINARIAS FLUORESCENTES MODELO "RETA/E" DE "STI"
22– GONDOLA MOVIL DESPLAZAMIENTO CON TRANSMISION REDUCTORA
23– PASSERA MANTENIMIENTO DESMONTABLE
24– MURO DE HORMIGÓN. ACABADO VISTO
25– LANA DE ROCA DENSIDAD 70KG/M3 CON VELO NEGRO
26– ESTRUCTURA SOPORTE CON TUBOS 120x60x4 DE ACERO GALVANITZADO
27– PANEL SANDWICH FORMWALL 1000 CON ACABADO LACADO COLOR GRIS METALIZADO
28– TUBO DE ALUMINIO 150x50x3 ACABADO RAL 9006 FIJO AL SOPORTE CON TACOS MECÁNICOS "HSA–M8. HILTI"
29– PANEL SANDWICH DE ALUMINIO CON AISLAMIENTO TERMICO TIPO FORMAWALL 1000, TUBO LAMINAR RECTANGULAR DE 120X60X6 HORIZONTAL VERTICAL, 7CM DE LANA DE ROCA DE 70KG/M3, TRES LAMINAS DE PLADUR DE 15MM TRES LAMINAS DE PLADURO DE 15MM A ROMPEJUNTAS, STYRODUR DE 30MM ENCOLADO, PANEL DE PLADURFON PINTADO DE GRIS HUMO
30– RELIGA LACADA AL HORNO COLOR NEGRO
31– BASTIDOR FORMADO POR TUBO DE ACERO GALVANITZADO 60x40x4
32– MÈNSULA DE APOYO PARA CERRAMIENTO FORMADA POR PLETINAS DE ACERO GALVANIZADO DE 6mm DE GROSSOR Y FIJADA A MURO MEDIANTE REDONDOS ø10, VOLANDEROS Y TORNILLOS
33– MENSULA DE APOYO PARA GONDOLA MANTENIMIENTO FORMADA POR PLETINA DE ACERO GALVANIZADO DE 12mm DE GROSSOR SOLDADA A HEB. A COLOCAR POR EL INDUSTRIAL
34– PASARELA MANTENIMIENTO
35– VIDRIO TEMPLADO 10MM + CAMARA DE AIRE 12MM + VIDRIO LAMINADO 8+8MM
36– PERFIL EXTRUIDO DE ALUMINIO PARA LUCERNARIO SCHUCO (AlMgSi 0,5 F 22, DIN 1748 Y DIN 17615)
37– ANCLAJE DE ACERO GALVANIZADO CON REGULACIÓN TRIDIMENSIONAL
38– PERFIL DE ACERO GALVANIZADO
39– PANEL AISLANTE DE ALTA DENSIDAD
40– CHAPA DE ALUMINIO DE 2MM

PAVIMENTO SOBRE TERRENO

41– TERRENO COMPACTADO
42– EMMACADO E: 15CM
43– LAMINA DE POLIETILENO
44– SOLERA DE HORMIGON E:20CM
45– MORTERO E:3CM
46– PAVIMENTO LOSAS DE HORMIGON E:12CM

TRASDÓS MURO CONTENCIÓN

47– GEOTEXTIL
48– DRENTEX
49– TELA ASFALTICA
50– PINTURA ASFALTICA
51– TUBO DRENAJE, ø 200 PENDIENTE 1.0%
52– TUBO, ø 200 PENDIENTE 1.0%
53– ARENISCA COMPACTADA
54– ROCA
55– GRAVA
56– HORMIGON POBRE
57– ARENISCA
58– TUBO ø300, DESGUACE PLAZA PENDIENTE 1.3%
59– TUBO ø 200, PENDIENTE 1.0% DESGUACE LUCERNARIO
60– TUBO ø 200, PENDIENTE 1.0% DESGUACE TERRAZA RESTAURANTE, TERRAZA BAR Y PLAZA ENTRADA EDIFICIO MODERNISTA

ALTILLO

61– PARQUET INDUSTRIAL, e=22mm
62– DM HIDROFUGO e=19mm
63– LANA DE ROCA 50 MM. DENSIDAD 45 KG/M3
64– PERFIL METALICO HEB 220
65– PLACA PLADUR PINTADO NEGRO, e=12.5mm 2400X1200x12,5 OPACA + LANA DE ROCA
66– BARANDILLA DE ACERO INOX. 316 + VIDRIO LAMINADO 8+8
67– PERFIL METALICO UPN 220
68– CHAPA DE ALUCOBOND PINTADA NEGRO
69– PERLITA

MURO DE CONTENCIÓN

70– PILOTIS ø65CM CADA 1,125M
71– HEB 220
72– MURO DE CONTENCIÓN E:60CM CON CONTRAFUERTES
73– HORMIGÓN DE LIMPIEZA (H–100)
74– EMMACADO
75– SOLERA 20CM (MALLAZO 15X15 ø8)

SECCIÓN TRANSVERSAL. DETALLE



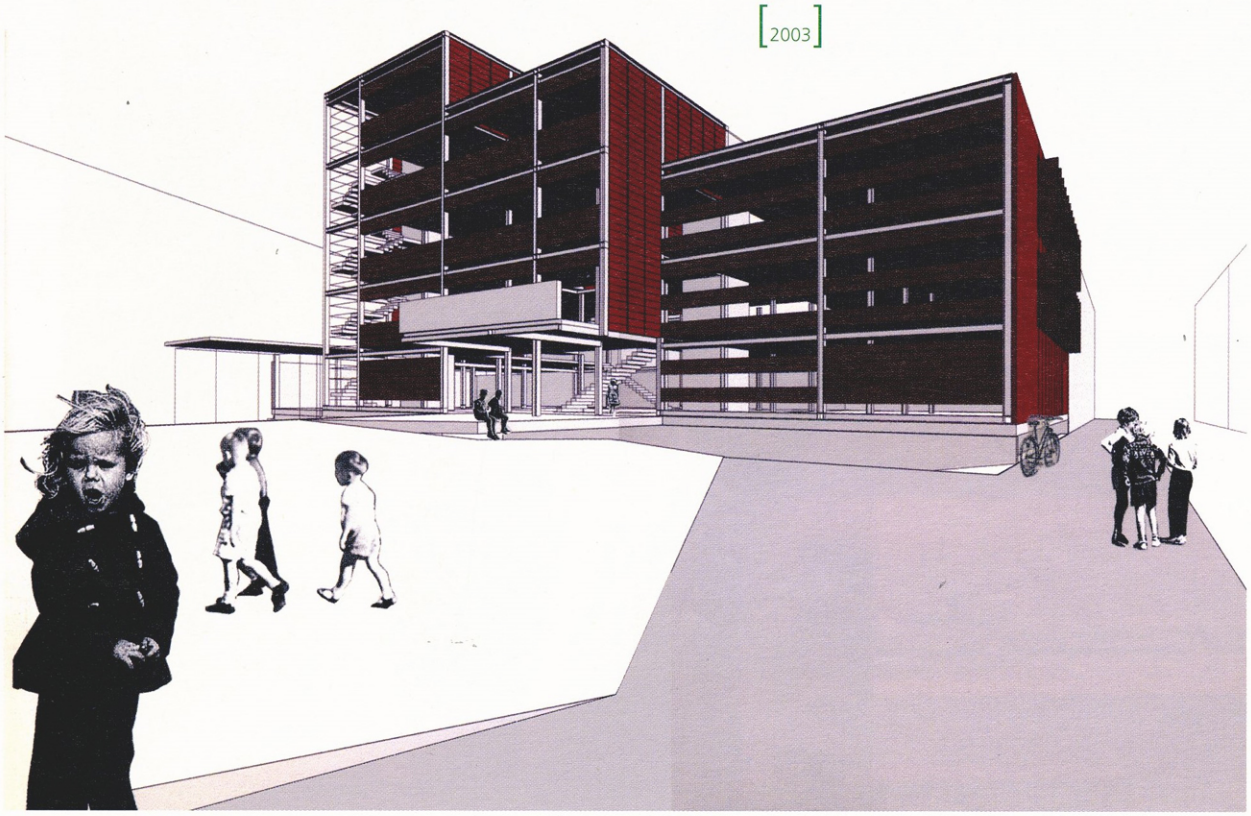


06 AYMERICH, SALVADÓ, DE RIVERA Y RIERADEVALL

Casa consistorial de Santa Perpètua de Mogoda

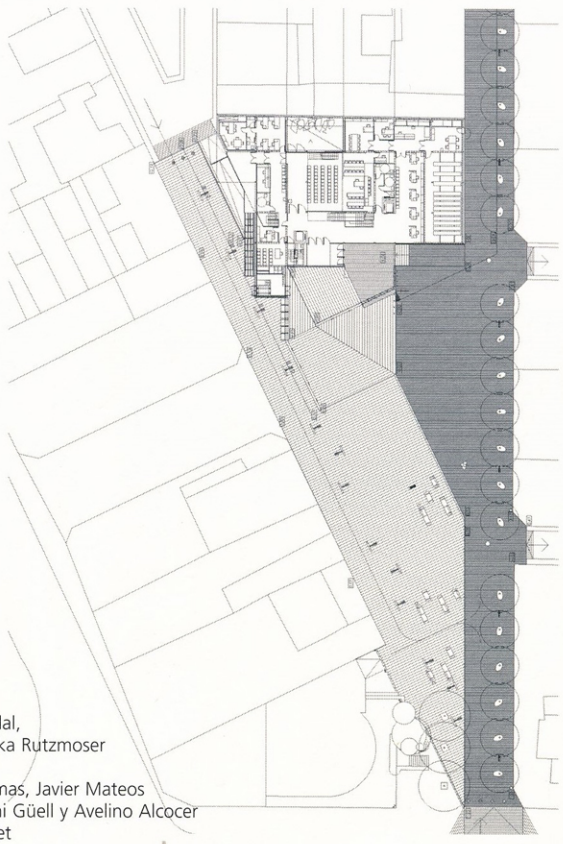
[2003]

Sta. Perpètua de Mogoda
Barcelona



Uno de los ejes fundamentales del proyecto de la nueva Casa Consistorial de Sta. Perpètua de Mogoda, nace de buscar la mejor relación posible con el lugar, generando un buen encaje entre el nuevo ayuntamiento y su emplazamiento, y por ello con los ciudadanos. El solar ocupa un final de manzana, mirando hacia el norte, hacia la remodelada plaza 'de la Vila' -ampliada como resultado del derribo del antiguo Ayuntamiento, pero todavía pendiente de ejecución-, entre la calle Pompeu Fabra y la calle Pau Clarís, eje que une todos los núcleos del municipio.
El resultado de este encaje urbano es la ordenación volumétrica del edificio, consecuencia de extrusionar la previsión del planeamiento vigente en los cuerpos laterales, de planta baja y dos plantas más, y dejando que el edificio crezca en altura en la parte central hacia el noreste, siguiendo criterios de soleamiento y como respuesta a la edificación de más envergadura en el entorno. El edificio se secciona con su fachada principal hacia el norte, liberando la máxima superficie hacia la 'Plaça de la Vila' -también proyectada por nosotros como un plano de suaves pendientes que conduce hacia el Ayuntamiento-, y buscando la mejor relación con la 'Plaça Nova' a través de la calle Frederic Soler. En el patio interior, la extrusión prevista por el planeamiento, provoca una serie de patios y cubiertas que garantizan la mejor iluminación y el aprovechamiento energético desde el sur.
Las fachadas dan respuesta, como una rosa de los vientos, a cada una de las orientaciones. La fachada principal, hacia el norte, es una fachada muy acristalada, aprovechando la homogeneidad de la luz para los espacios de trabajo. Las fachadas este y oeste, tanto hacia la calle como hacia el patio, se protegen con lamas verticales, evitando de este modo el deslumbramiento del sol de levante y poniente. Al sur, el edificio se protege con lamas horizontales del sol de mediodía, o con elementos energéticos de aprovechamiento solar, como las células fotovoltaicas, que también filtran la luz del sol. Siempre buscando como resultado el mayor confort para usuarios, trabajadores y ciudadanos.

PLANTA DE ACCESO Y PLAZA



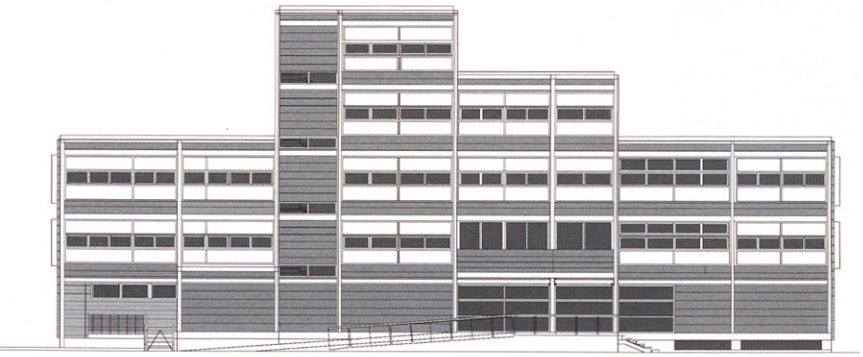
ARQUITECTOS:
Esteve Aymerich
Ton Salvadó
Inés de Rivera
Josep Maria Rieradevall

COLABORADORES:
Gerard Puig, Gemma Vidal,
Roberto Villamor, Angelika Rutzmoser
Estructura: Ángel Obiol
Instalaciones: Manel Comas, Javier Mateos
Arquitectos técnicos: Toni Güell y Avelino Alcocer
constructora: Cots i Claret

PROMOTOR:
Diputación de Barcelona / Ayuntamiento de Santa Perpétua de Mogoda

FOTOS:
Jordi Bernadó (JB)
Ton Salvadó (TS)

ALZADO A LA PLAZA DE LA VILA





TS



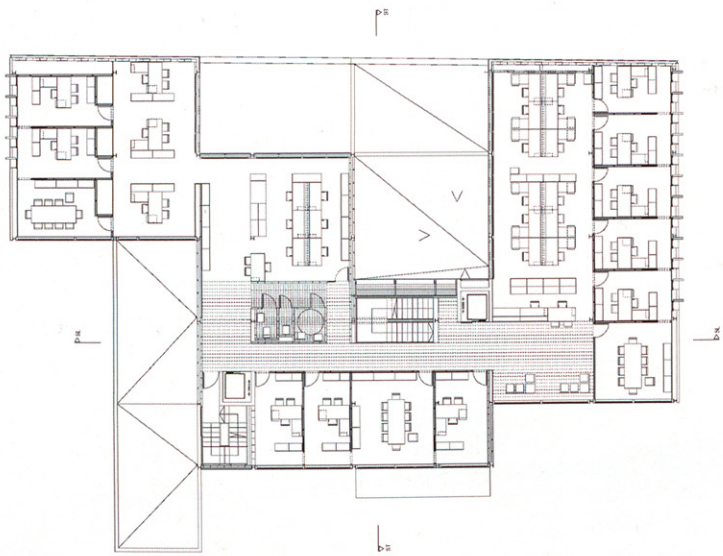
JB



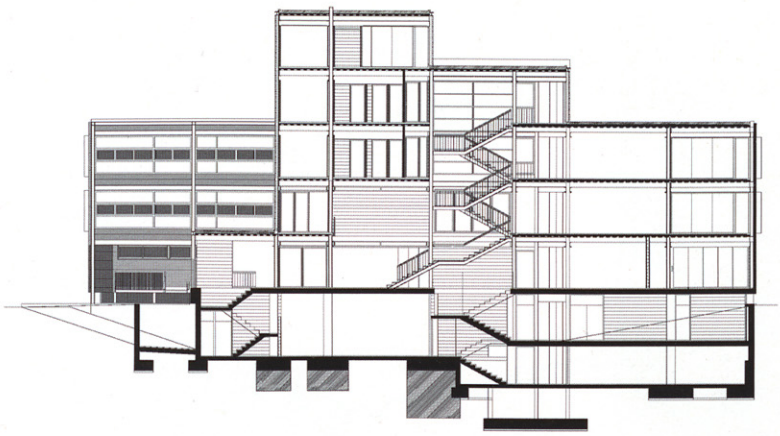
JB



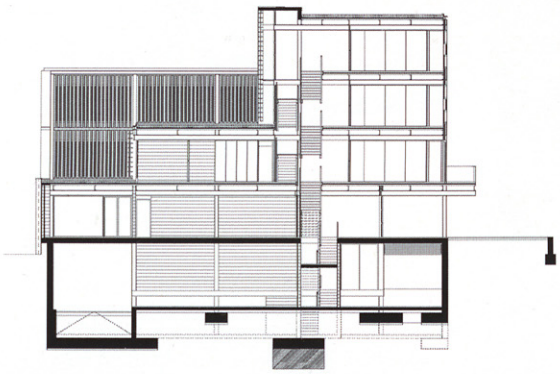
JB



PLANTA PRIMERA



SECCIÓN LONGITUDINAL



SECCIÓN TRANSVERSAL



JB



JB



TS



JB



JB

07 IÑAKI ALDAY y MARGARITA JOVER

centro cultural el molino

Utebo
Zaragoza

[2004]

ARQUITECTOS:
Iñaki Alday
Margarita Jover Biboum

COLABORADORES:
Aroa Álvarez, Rubén Páez, Caroline A. Dillard,
Joana M. Verd, Luis Miguel Gutiérrez (arquitecto técnico)
Ingeniería de Estructuras: BIS arquitectes
Instalaciones: INCO ingenieros
Constructora: Construcciones Gay

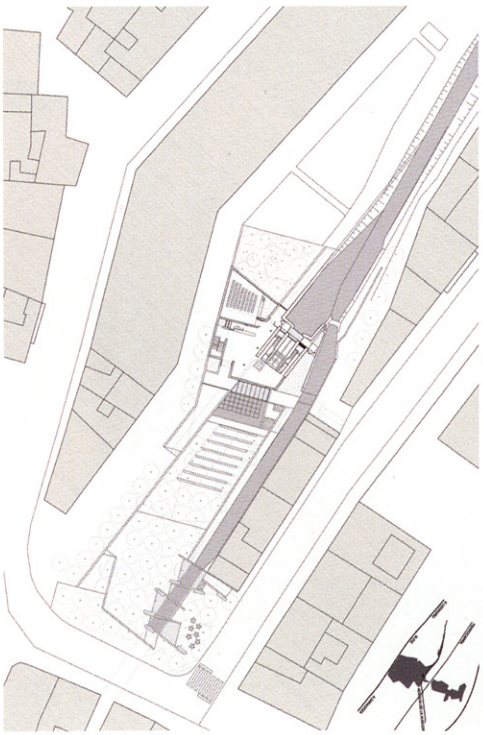
PROMOTOR: Ayuntamiento de Utebo

FOTOS:
Jordi Bernadó

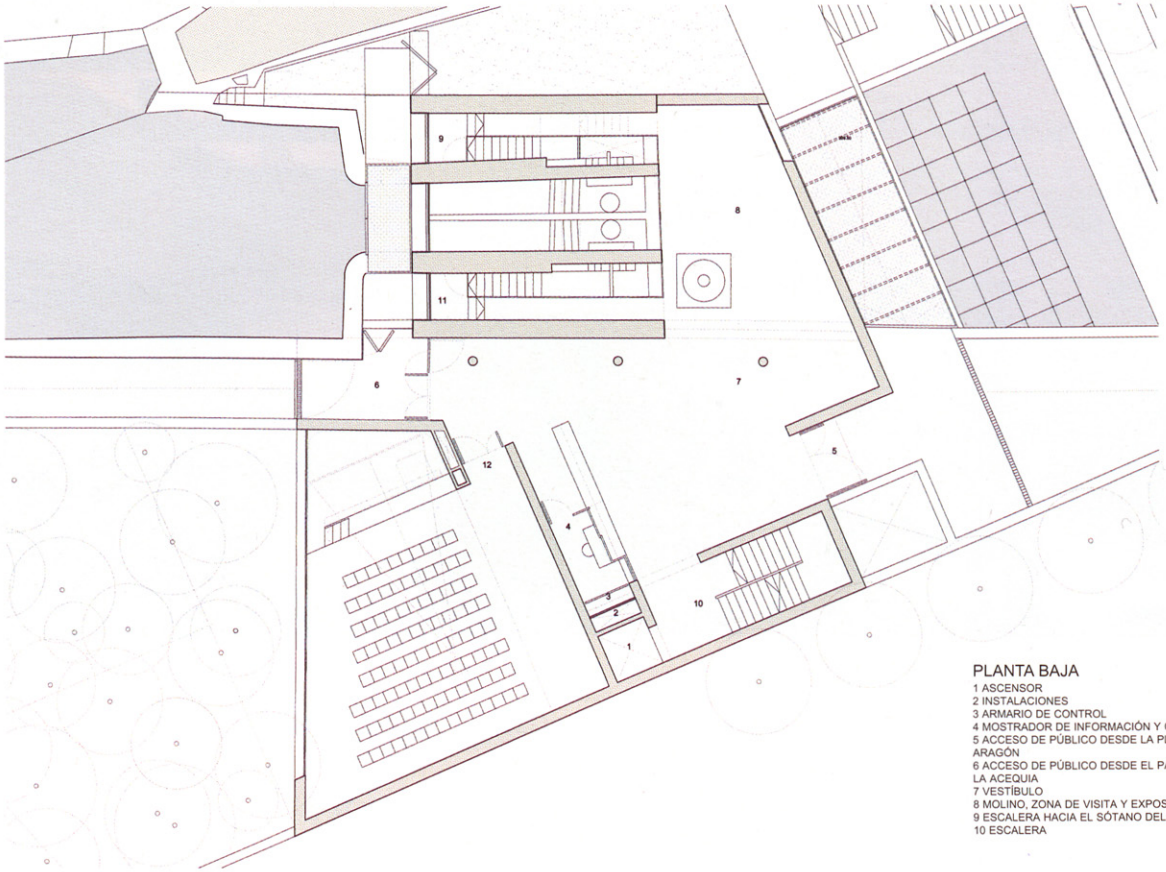
La ruina del antiguo molino de Utebo, que molió grano durante siglos y generó la electricidad de toda la población, se transforma en un Centro Cultural y pequeño museo de los aprovechamientos hidráulicos. El programa lo compacta en la parte libre de la parcela, alineado a la acequia, generando un volumen vertical que se yuxtapone al cuerpo horizontal que reconstruye y engloba el espacio del molino en una secuencia escalonada hacia el cauce de agua.

Insertado en entorno hostil de edificios de mayor altura y volumen, afronta su inferioridad con dos decisiones: tallando un volumen abstracto y sin elementos de referencia de dimensión visibles, y proyectándose a través de un largo recorrido de acceso. El ámbito entre El Molino y la plaza Aragón se trata como parte del Centro Cultural; una gran platea que desciende desde la cota de la plaza hasta la lámina de agua que aflora de los túneles de desagüe.

El nuevo edificio hace referencia a la arquitectura tradicional local y al propio molino, con un carácter fuertemente murario. Todo el edificio presenta un volumen pétreo de apariencia tosca pero de traza precisa. Predomina, por tanto, el macizo, la sensación de masa propia del lugar. Las superficies tendrán una fuerte textura, emparentada con su entorno, que le proporcionará vibración y variaciones cromáticas a lo largo del día y de las estaciones, y un carácter matérico capaz de aceptar la imperfección y el paso del tiempo.

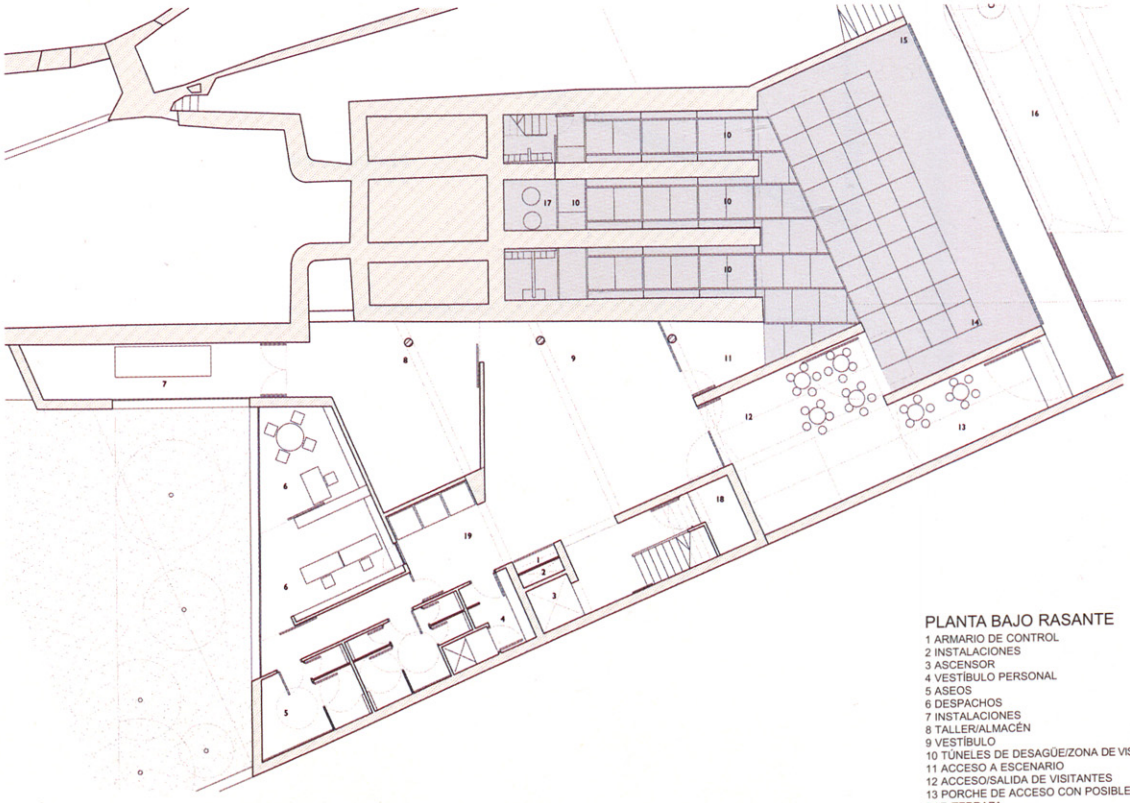






PLANTA BAJA

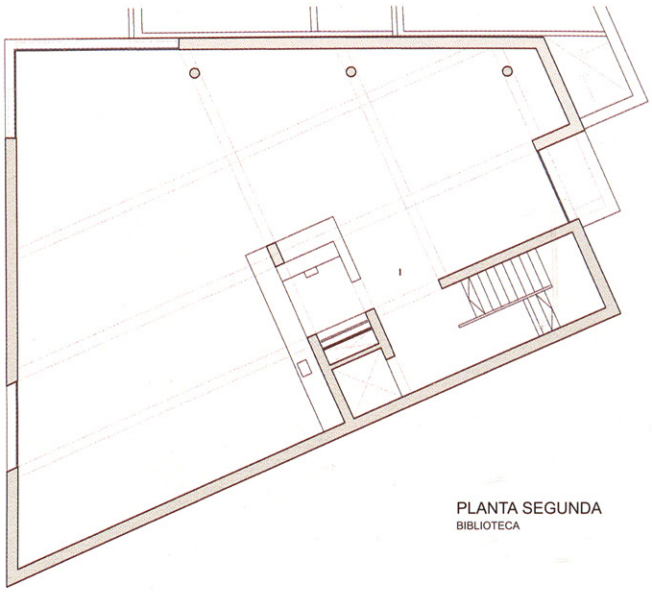
1 ASCENSOR
2 INSTALACIONES
3 ARMARIO DE CONTROL
4 MOSTRADOR DE INFORMACIÓN Y CONTROL
5 ACCESO DE PÚBLICO DESDE LA PLAZA DE ARAGÓN
6 ACCESO DE PÚBLICO DESDE EL PARQUE DE LA ACEQUIA
7 VESTÍBULO
8 MOLINO, ZONA DE VISITA Y EXPOSICIÓN
9 ESCALERA HACIA EL SÓTANO DEL MOLINO
10 ESCALERA



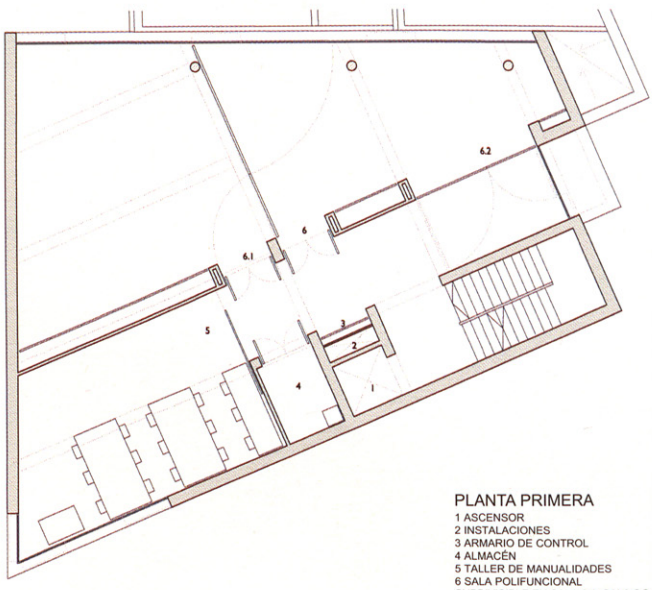
PLANTA BAJO RASANTE

1 ARMARIO DE CONTROL
2 INSTALACIONES
3 ASCENSOR
4 VESTÍBULO PERSONAL
5 ASEOS
6 DESPACHOS
7 INSTALACIONES
8 TALLER/ALMACÉN
9 VESTÍBULO
10 TÚNELES DE DESAGÜE/ZONA DE VISITA EXTERIOR
11 ACCESO A ESCENARIO
12 ACCESO/SALIDA DE VISITANTES
13 PORCHE DE ACCESO CON POSIBLE USO DE BAR-TERRAZA
14 TARIMA DE ESCENARIO SOBRE ESTANQUE
15 RETORNO DE AGUA A ACEQUIA
16 PLATEA EXTERIOR
17 ENTRADA DE AGUA/POSICIÓN DE TURBINA
18 CUADRO ELÉCTRICO EXTERIOR
19 VESTÍBULO DE SERVICIOS/BAR-CATERING

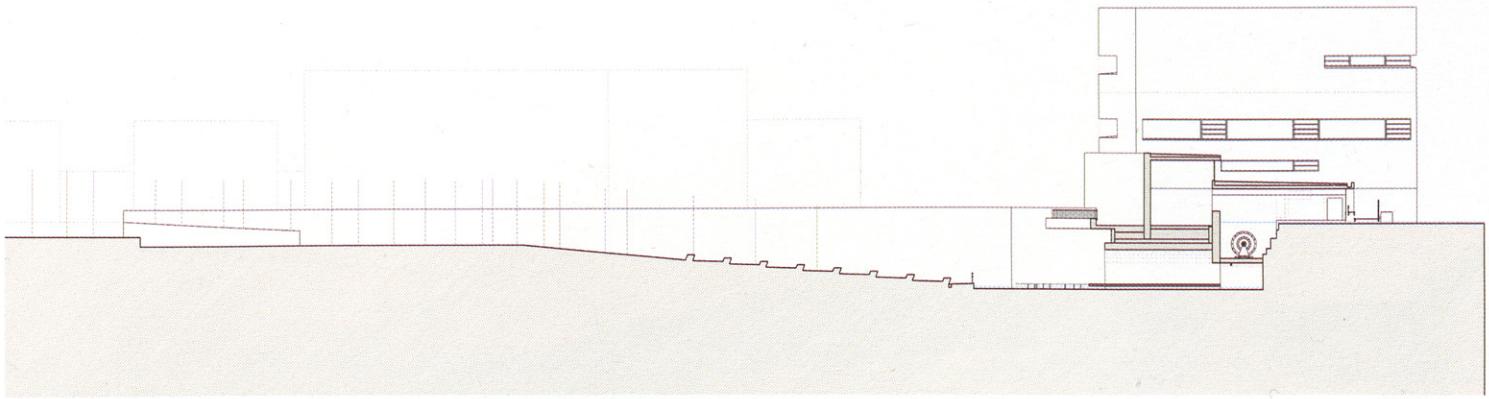




PLANTA SEGUNDA
BIBLIOTECA



PLANTA PRIMERA
1 ASCENSOR
2 INSTALACIONES
3 ARMARIO DE CONTROL
4 ALMACÉN
5 TALLER DE MANUALIDADES
6 SALA POLIFUNCIONAL
SUBDIVISIBLE EN SALA 6.1, SALA 6.2

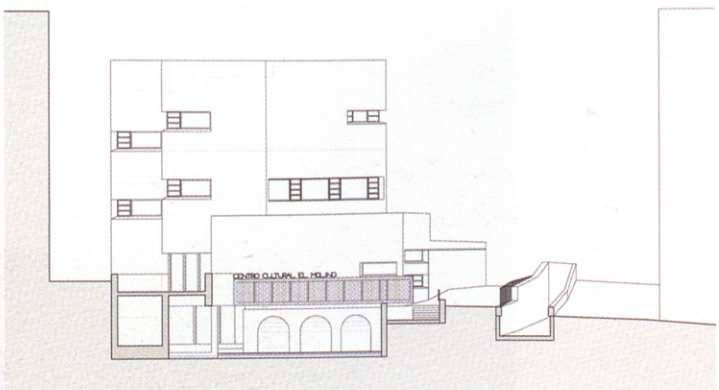


SECCIÓN LONGITUDINAL POR EL PATIO DEL MOLINO





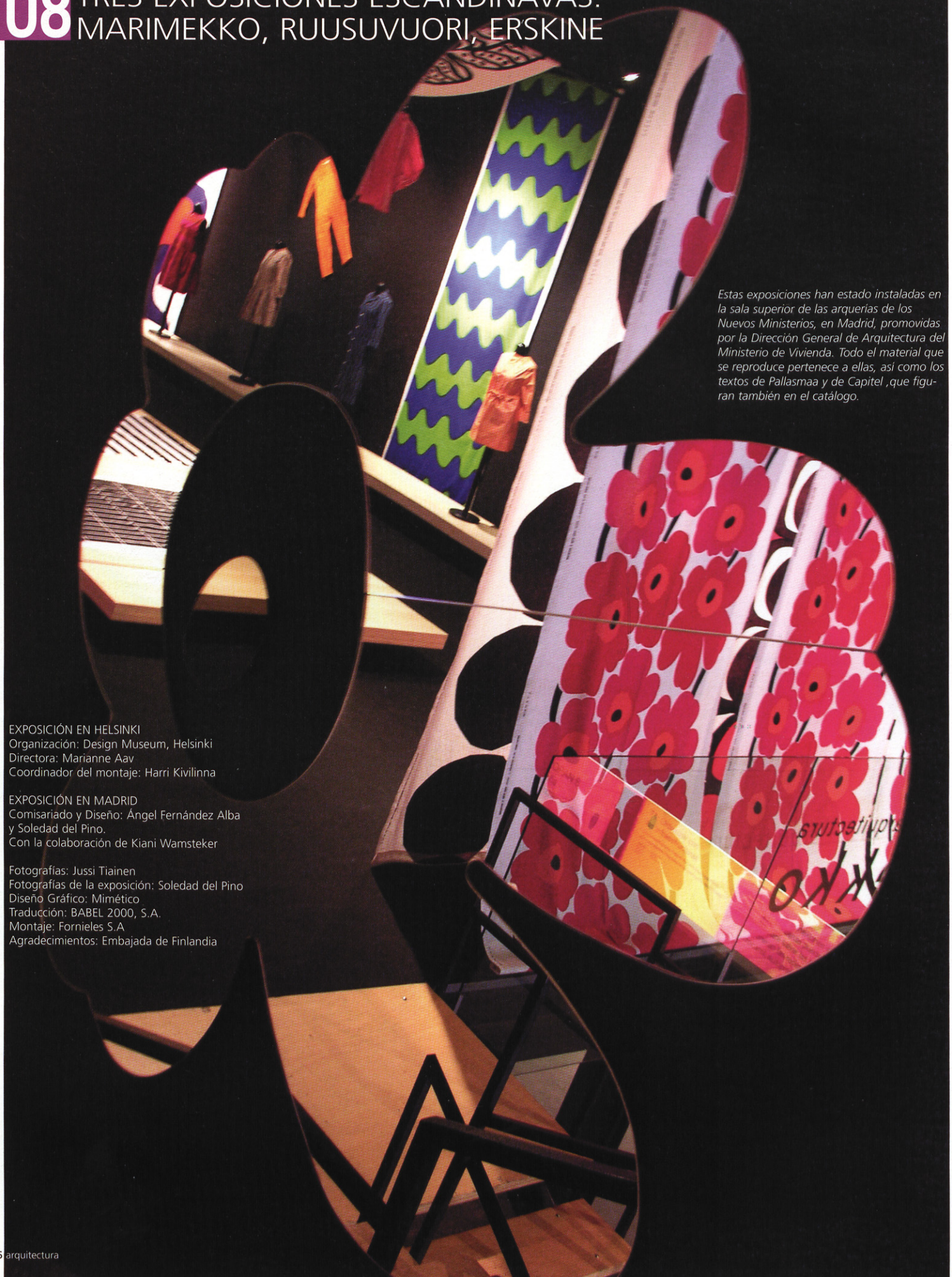




ALZADO ESTE AL PATIO



08 TRES EXPOSICIONES ESCANDINAVAS: MARIMEKKO, RUUSUVUORI, ERSKINE



Estas exposiciones han estado instaladas en la sala superior de las arquerías de los Nuevos Ministerios, en Madrid, promovidas por la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Vivienda. Todo el material que se reproduce pertenece a ellas, así como los textos de Pallasmaa y de Capitel ,que figuran también en el catálogo.

EXPOSICIÓN EN HELSINKI
Organización: Design Museum, Helsinki
Directora: Marianne Aav
Coordinador del montaje: Harri Kivilinna

EXPOSICIÓN EN MADRID
Comisariado y Diseño: Ángel Fernández Alba y Soledad del Pino.
Con la colaboración de Kiani Wamsteker

Fotografías: Jussi Tiainen
Fotografías de la exposición: Soledad del Pino
Diseño Gráfico: Mimético
Traducción: BABEL 2000, S.A.
Montaje: Fornieles S.A
Agradecimientos: Embajada de Finlandia

LA ÚLTIMA UTOPÍA

Juhani Pallasmaa

Los años 60 fueron una década de optimismo y entusiasmo en Finlandia. La identidad de la nación ante los ojos de sus propios ciudadanos, que saltó en pedazos durante la guerra, se había recompuesto gradualmente, y el país se asomaba ilusionado al resto del mundo. Aquella década fue también la era de la emancipación: la igualdad y la libertad sexuales, junto con la liberación de valores promovida por las nuevas formas artísticas y la música popular, alumbraron un espíritu utópico. Se cuestionaban las tradiciones y se las sustituía por la fe en la capacidad de la creatividad y la racionalidad humanas y una confianza inquebrantable en el futuro tecnológico.

Esa atmósfera optimista inspiró tanto a la empresa Marimekko (fundada a principios de la década de1950 por Armi Ratia, una mujer que ya en vida llegó a ser una leyenda) como al estudio de arquitectura de Aarno Ruusuvuori, célebre por su carácter pionero y por ser punto de encuentro en Helsinki de los componentes de la nueva generación. El colorido de los productos de Marimekko simbolizaba el nuevo modo de vida y la exaltación del momento, mientras que la arquitectura contenida de Ruusuvuori se contemplaba como el heraldo de un sereno intelectualismo artístico. El clima espiritual evocaba el exultante optimismo de los años 20 y primeros 30.

Aarno Ruusuvuori ejerció una fuerte influencia, tanto por su estética minimalista como desde su cátedra en la Universidad Tecnológica de Helsinki. Junto con su antiguo jefe y colega docente, Aulis Blomstedt, Ruusuvuori era una figura prominente del grupo racionalista que desde finales de los años 50 se formó en torno al recién creado Museo de Arquitectura Finlandesa y la revista *Le Carré Bleu Magazine*, fundada en 1957, que aportaba el discurso teórico. Esta orientación cobró fuerza a lo largo de los años 60, y gradualmente se transformó en el movimiento constructivista que se erigió en contrapeso de la línea expresiva, regionalista y romántica de Alvar Aalto.

Los ideales y ambiciones de los artistas de Marimekko y los jóvenes arquitectos que trabajaban en el estudio de Aarno Ruusuvuori estaban estrechamente interrelacionados. Dos de los arquitectos ayudantes de Ruusuvuori se casaron con diseñadoras de Marimekko, y a mediados de los años 1960 Ruusuvuori y su equipo fueron contratados para diseñar varios proyectos arquitectónicos para Marimekko, al principio interiores de tiendas, y posteriormente el taller de estampación de Marimekko. La colaboración culminó en el proyecto del pueblo Marikylä, una comunidad completa formada por viviendas y lugares de trabajo.

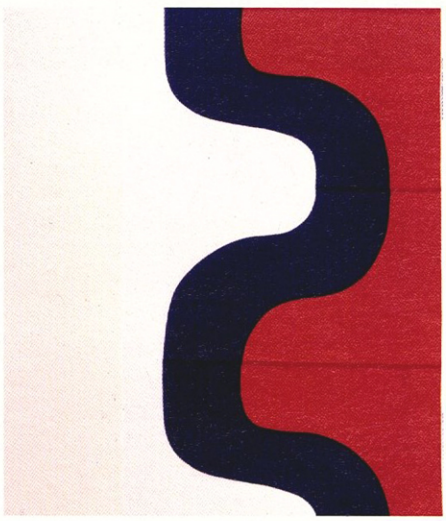
El primero de los encargos arquitectónicos de Marimekko fue la 'casa experimental' construida en 1966 en Bökars, la casa de campo de Ratia, cerca de Porvoo, a cincuenta kilómetros al este de Helsinki. La casa se construyó para dar cuerpo a la idea de extender la estética y el concepto de estilo de vida de Marimekko al campo de la arquitectura. Al mismo tiempo, era el prototipo arquitectónico de un sistema de producción basado en elementos prefabricados de madera y contrachapado que habría de aplicarse más adelante en las viviendas, más pequeñas,

(sigue en la página 69)





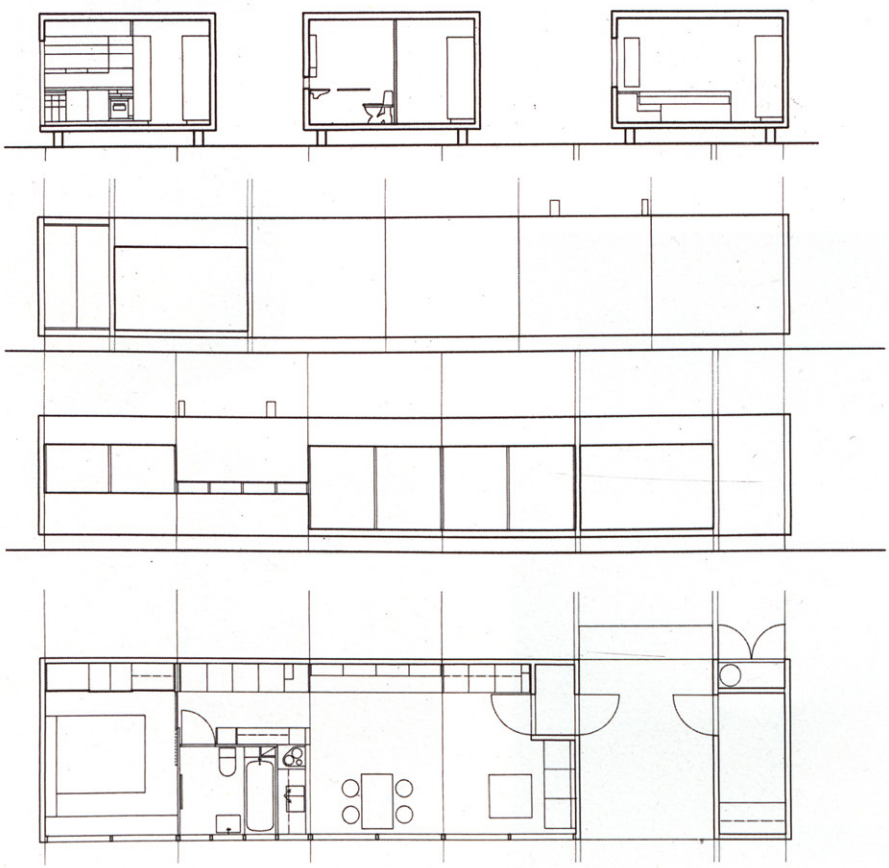






08 AARNO RUUSUVUORI: CASA EXPERIMENTAL

EXPOSICIÓN:
Comisaria: Soledad del Pino
Diseño de la exposición: Soledad del Pino
con la colaboración de Taba Rasti
Maquetas: Aarno Ruusuvuori, archivo del Museo de Arquitectura de Finlandia. Ana Fernández Ibarra
Fotografías: Simo Rista
Fotografías de la exposición: Soledad del Pino
Diseño Gráfico: Mimético
Traducción: BABEL 2000, S.A.
Montaje: Fornieles S.A
Agradecimientos: Anna Ruusuvuori, Embajada de Finlandia
Museo de Arquitectura de Finlandia (Director: Severi Blomstedt, Jefe de archivos: Timo Keinänen, Coordinador de la documentación gráfica: Petteri Kummala)



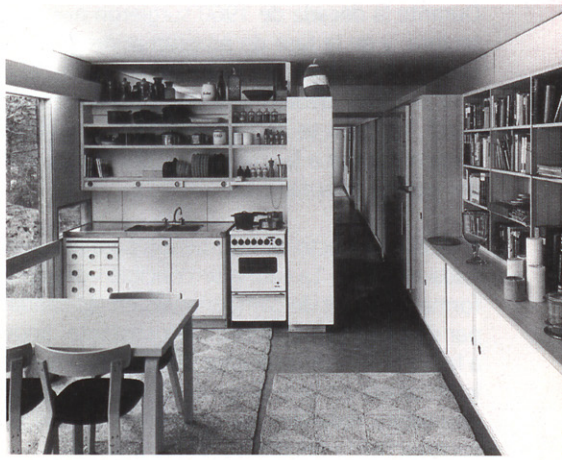
VIVIENDA EXPERIMENTAL:
SECCIONES TRANSVERSALES, ALZADOS Y PLANTA

(viene de la página 67)

del proyecto del pueblo Marimekko. También era el botón de muestra de una estética arquitectónica minimalista, yuxtapuesta a la naturaleza y al colorido de los tejidos y los motivos gráficos de Marimekko. La casa, de color azul, recibió el sobrenombre de 'el submarino azul' y se utilizó para hospedar a los invitados que acudían a la casa de campo de Marimekko. La casa experimental se montaba en su emplazamiento en plena naturaleza a partir de cuatro unidades espaciales, cada una de las cuales medía 3x4x2,4 metros. Una unidad contenía el baño y la cocina, otra, el dormitorio, y las otras dos formaban la sala de estar. La casa se había concebido como una vivienda mínima, de acuerdo con el ideal moderno, pero frecuentemente se la consideraba una vivienda de lujo, principalmente por su elegante estética y el llamativo ambiente visual creado por los tejidos y el interiorismo de Marimekko.

La casa experimental vino seguida del proyecto del pueblo Marikylä en 1967. El proyecto original, para 3.500 habitantes, se pensaba construir en Bemböle, en el municipio de Espoo, al oeste de Helsinki. Debido a la oposición municipal por motivos políticos, se compró un nuevo solar cerca de Porvoo. El proyecto del pueblo Marimekko puede relacionarse con otros proyectos de urbanismo utópico de los primeros tiempos de la modernidad, tales como la Weissenhof Siedlung de Stuttgart, el complejo de viviendas de Baba, cerca de Praga, y la zona residencial de la fábrica de celulosa de Sunila, en Finlandia. Paralelamente al desarrollo del plan urbanístico, se idearon con todo detalle variaciones de una casa con patio que se construiría con paneles de contrachapado prefabricados.

El método de construcción con paneles de madera ya se había puesto en práctica diez años antes en la 'ciudad jardín' de Tapiola, en dos proyectos de viviendas adosadas de Kaija y Heikki Siren, que trabajaron para Ruusuvuori en los primeros años de su carrera. Los hermanos Siren desarrollaron también un sistema de construcción mediante unidades espaciales al mismo tiempo que la casa experimental de Ruusuvuori para Marimekko. La fábrica temporal de Marimekko construida en 1967 en Vanha Talvitie, en una zona industrial al este de Helsinki, por el estudio de Ruusuvuori, se montó a partir de pilares y vigas de madera laminada y paneles de madera para cubrir los vanos. A lo largo de los años 60, otros arquitectos desarrollaron numerosos sistemas de viviendas industriales y de vacaciones que estaban basados en paneles estructurales de madera verticales y horizontales, en armazones de pilares y vigas con paneles de relleno, o en unidades espaciales completas hechas en fábrica y provistas de todo lo necesario. Aunque las ideas de Ruusuvuori para producción en serie de viviendas no pasaron de proyectos, algunos de los sistemas industriales posteriores sí llegaron a aplicarse.



ARRIBA: INTERIOR DE LA VIVIENDA EXPERIMENTAL
ABAJO: FOTO DE LA VIVIENDA EXPERIMENTAL DESDE EL CAMINO DE ACCESO



Durante la década de 1960 surgieron nuevas disciplinas en el campo del urbanismo y la arquitectura, y en la fase de programación del concepto del pueblo Marimekko se consultó a destacados sociólogos del país. Sin embargo, el proyecto de la comunidad utópica jamás se llevó a la práctica, debido a la inesperada crisis económica que atravesó la empresa a finales de 1967. También se ha supuesto que Armi Ratia no estaba plenamente satisfecha con la vivienda piloto, pese a la extensa y favorable cobertura que obtuvo en los medios de comunicación del ámbito internacional.

El último proyecto de Ruusuvuori para Marimekko fue una sauna para fabricación en serie diseñada en 1968. La sauna se concibió como un producto arquitectónico que debía venderse en forma de un kit de componentes en las tiendas Marimekko, pero sólo llegaron a construirse un par de estructuras modelo. No obstante, aquella sauna alcanzó la estatura de un mito gracias a las impresionantes fotografías en blanco y negro tomadas por Simo Rista de la unidad modelo instalada en una playa cerca de Helsinki. En esas imágenes se quintaesencia el panteísmo naturalista finlandés, pero también se revela la fuerte influencia japonesa en la arquitectura constructivista finlandesa de los años 60.

Los proyectos desarrollados por Ruusuvuori para Marimekko a mediados de los años 60 ejemplifican la confianza en la capacidad de la arquitectura industrializada de emancipar y hacer estético el marco en el que se desenvuelve la vida. Los interiores de las tiendas y los proyectos de los edificios están siempre basados en sistemas estructurales estrictamente ordenados, en la coordinación modular, en una geometría simple. El objetivo de los productos de Marimekko también era introducir la estética en el entorno de la vida cotidiana, desde los artículos del ajuar doméstico hasta los tejidos de la decoración y la vestimenta. Los diseños de Marimekko combinaban la simplicidad formal con una impresión de profusión y de lujo.

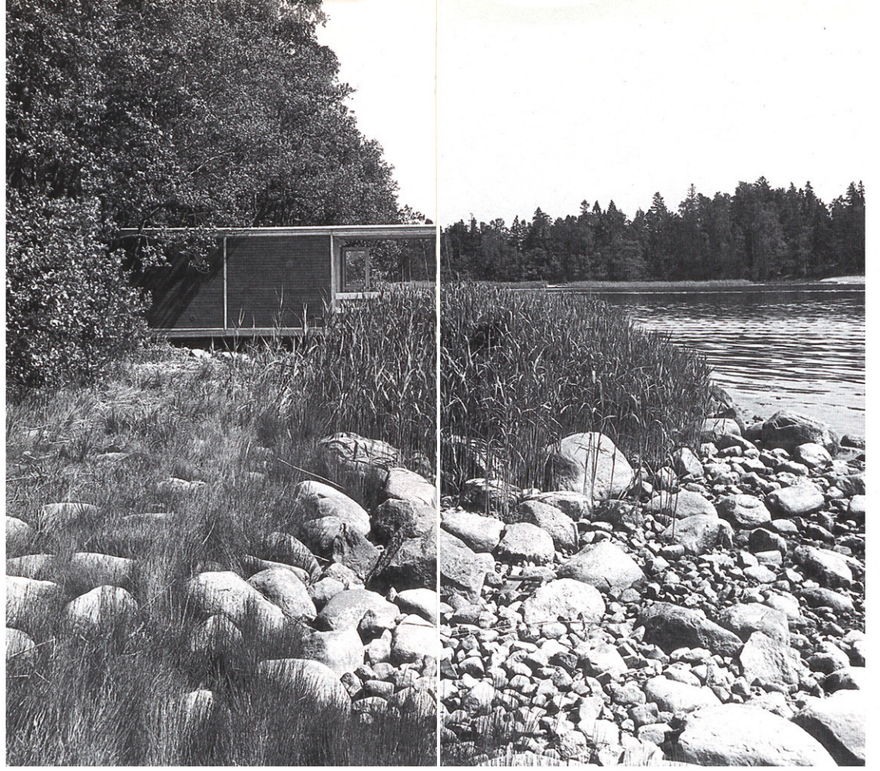
Más allá de las transitorias dificultades económicas, las razones exactas de la definitiva suspensión de los proyectos de arquitectura residencial de Marimekko y el gradual distanciamiento de Armi Ratia y su arquitecto son desconocidas. Tal vez las tensiones políticas y la frustración que siguieron a la 'Primavera de París' de 1968, y el posterior despertar a la realidad de las desigualdades económicas planetarias y los problemas del medio ambiente, junto con la insistente crítica de la arquitectura como proyecto absolutamente elitista, hayan influido en la falta de inspiración y la pérdida del optimismo.

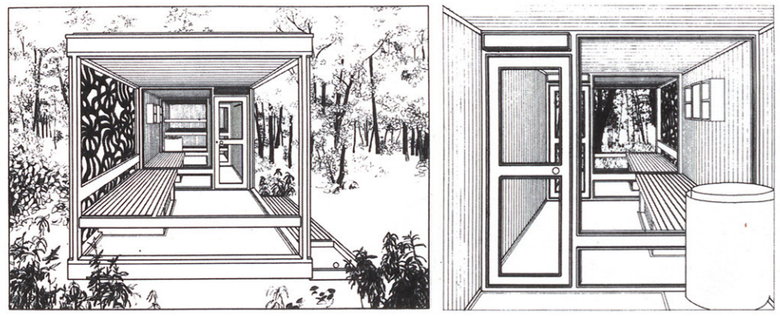
Después de la suspensión del proyecto del pueblo Marikylä, Reijo Lahtinen, colaborador de Ruusuvuori, y Erkki Kairamo, íntimo amigo de éste, diseñaron la planta de producción de Marimekko en Herttoniemi, un barrio residencial del este de Helsinki, en 1972-74, con un estilo que anuncia el racionalismo constructivista del Centro Pompidou de París, construido una década después.

A principios de los años 70, la estética industrial perdió su atractivo, y la posterior construcción industrial de viviendas ha sido arquitectónicamente conservadora y estéticamente reaccionaria.

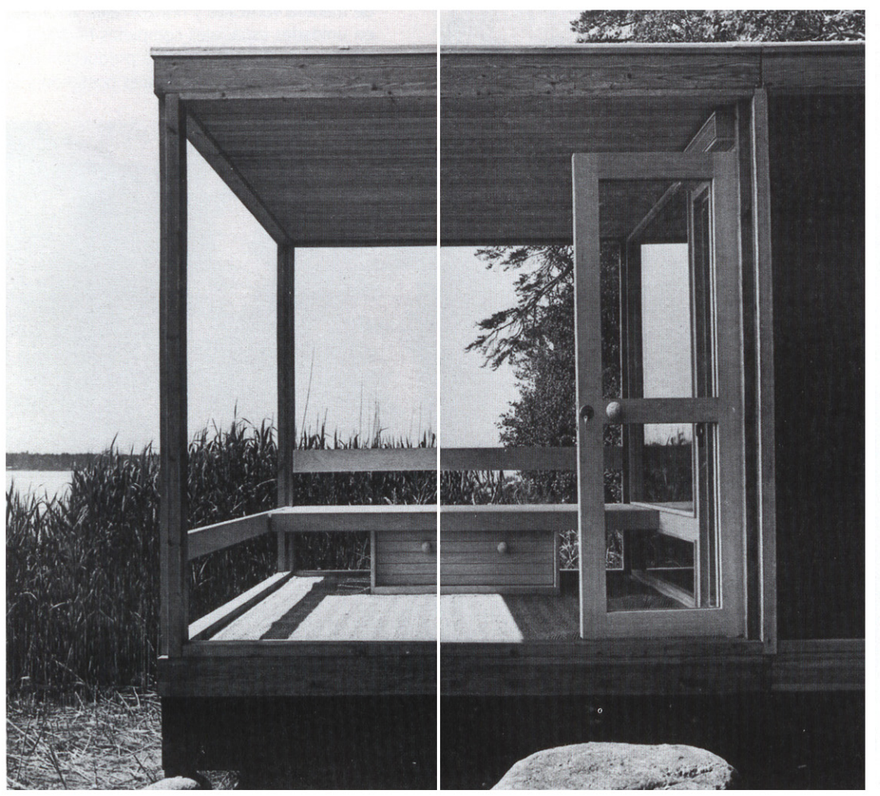
A lo largo de las últimas décadas, el mundo industrializado occidental ha perdido la inocencia y el optimismo, y la cultura ha evolucionado hacia un materialismo obsesivo y un pragmatismo cínico que hacen imposible el idealismo utópico. Los años 60 fueron la última era de fe utópica. Sin embargo, el enfoque minimalista de la arquitectura ha resurgido durante la pasada década, y actualmente se han reintroducido los diseños de la primera época de Marimekko, que coinciden en los talleres de producción con los resultados de la evolución reciente de la visión estética de Marimekko.

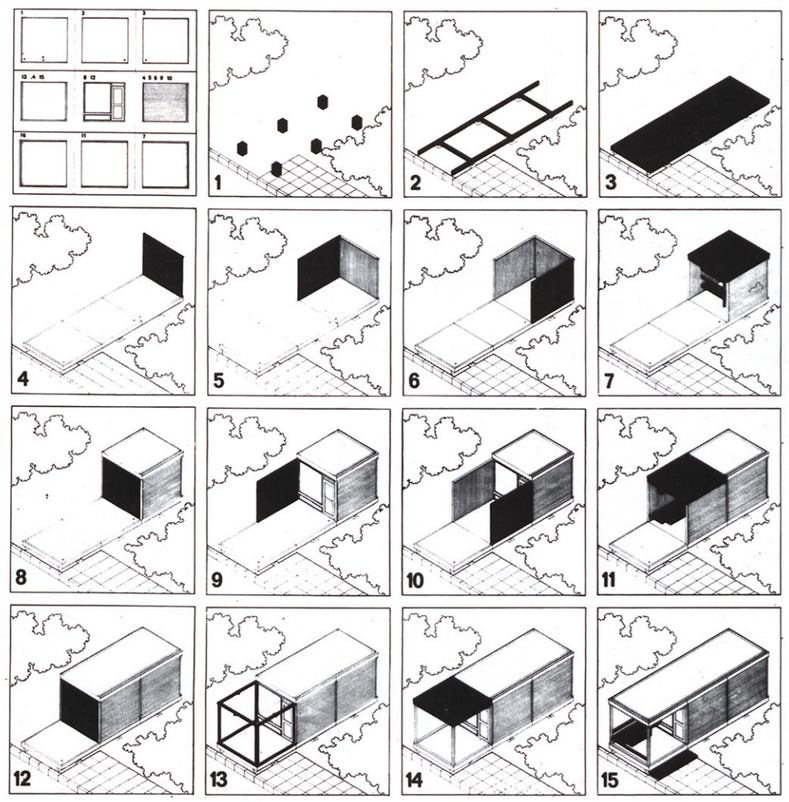
J.P.





CABINA DE SAUNA DE LA VIVIENDA EXPERIMENTAL:
VISTAS EXTERIORES, PERSPECTIVAS Y
AXONOMÉTRICAS DEL SISTEMA DE CONSTRUCCION Y MONTAJE

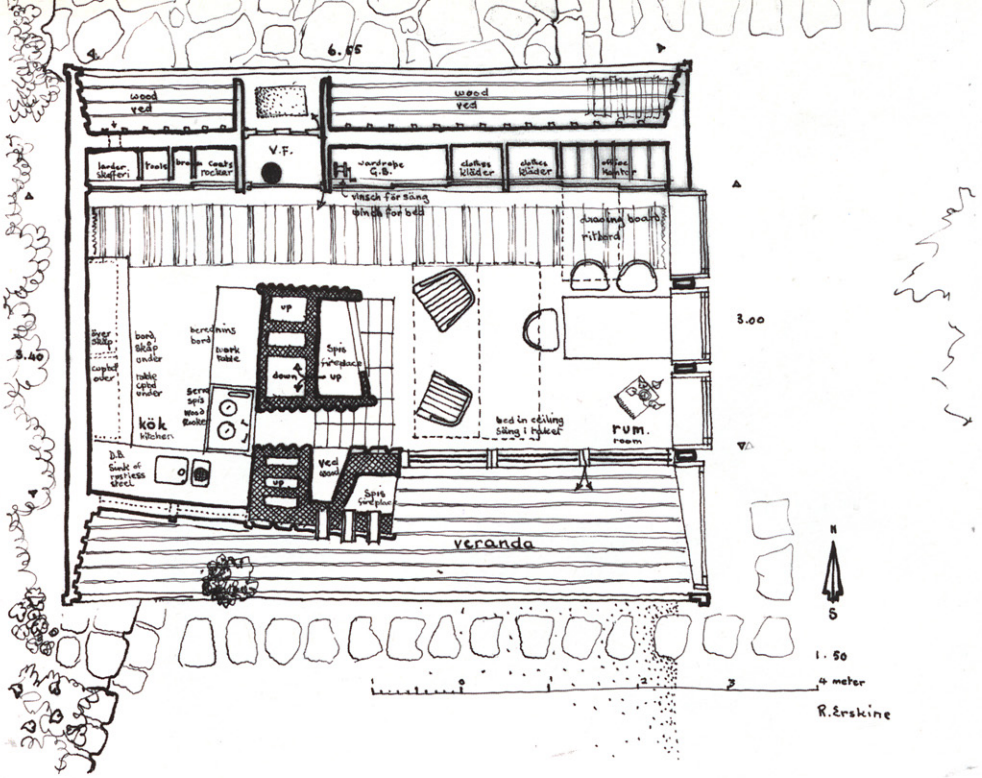




08

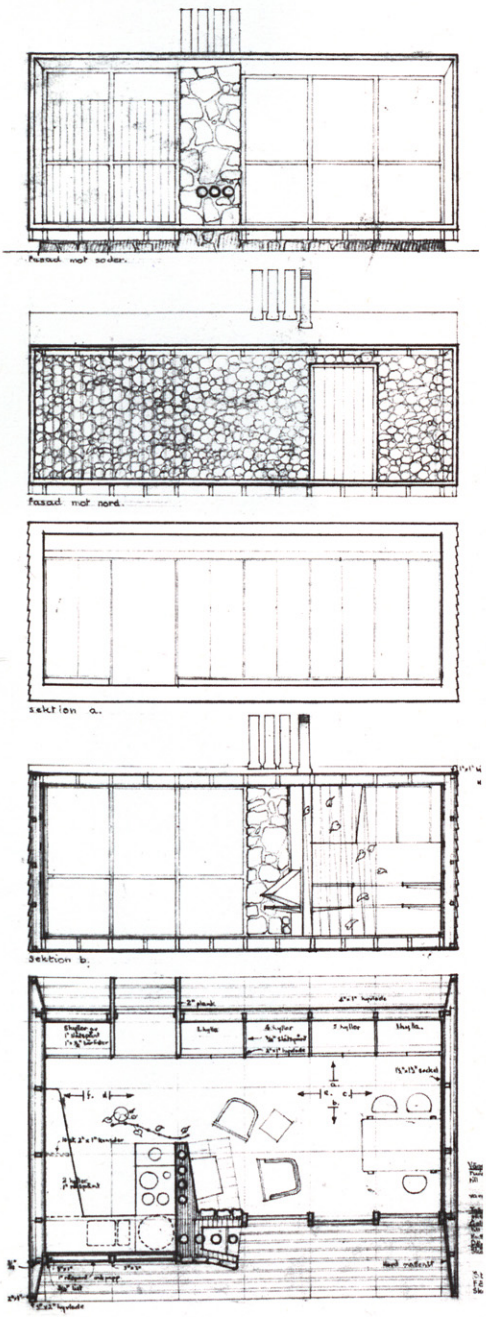
RALPH ERSKINE
THE BOX





EXPOSICIÓN:
Comisaria: Soledad del Pino
Diseño de la exposición: Soledad del Pino,
con la colaboración de Alonso Montero Frölich
Maquetas: Ana Fernández Ibarra, Ricardo Rivera Mortara
Fotografías: Åke Lindman
Fotografías de la exposición: Alonso Montero
Diseño Gráfico: Mimético
Traducción: BABEL 2000, S.A.
Montaje: Fornieles S.A
Agradecimientos: Museo de Arquitectura de Suecia:
Karín Winter, Susana Janfalk

THE BOX:
PLANTAS, ALZADOS Y SECCIONES



LA CABAÑA DE ERSKINE EN EL PARAISO DE LA CAMPIÑA SUECA

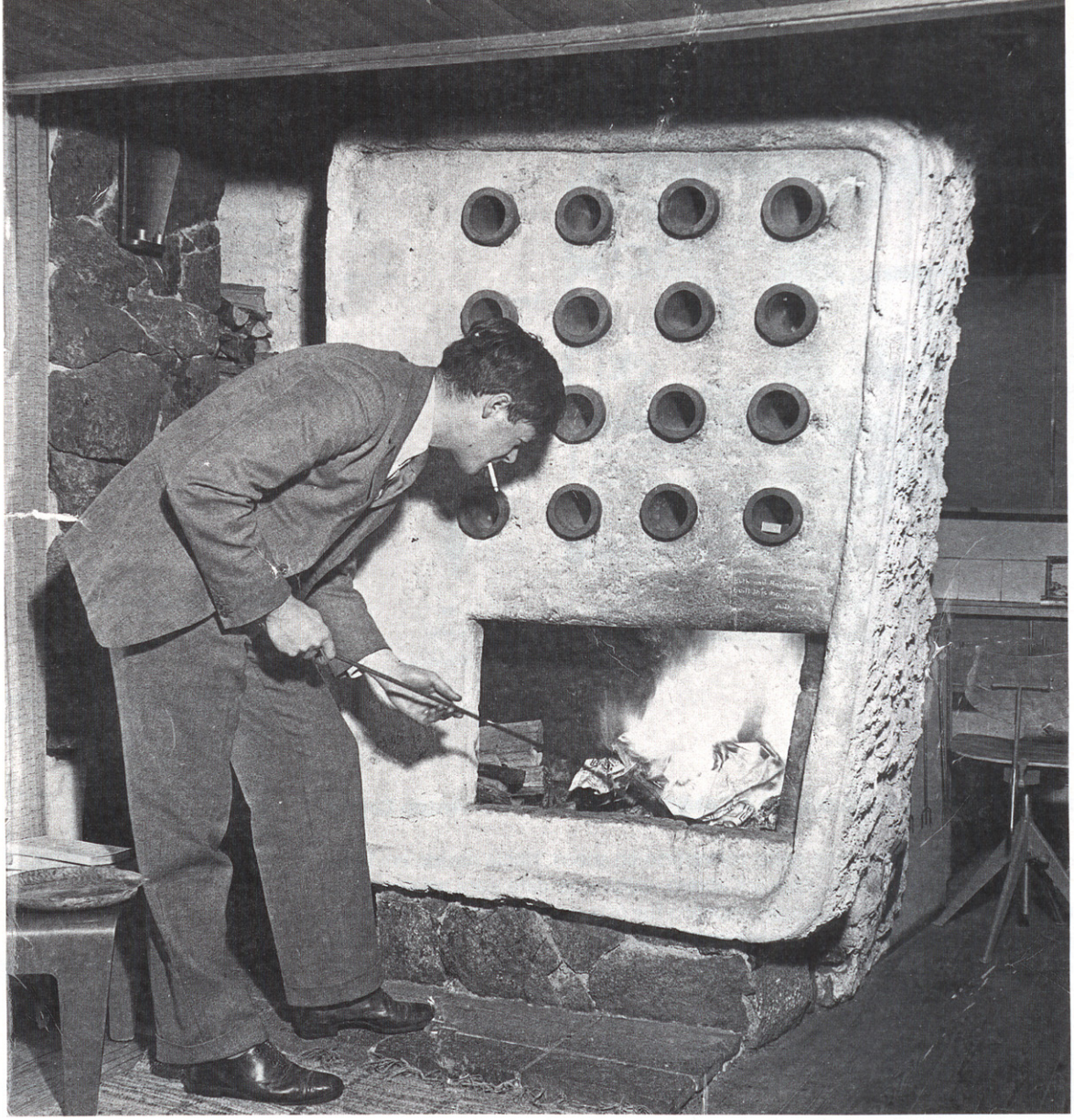
Antón Capitel

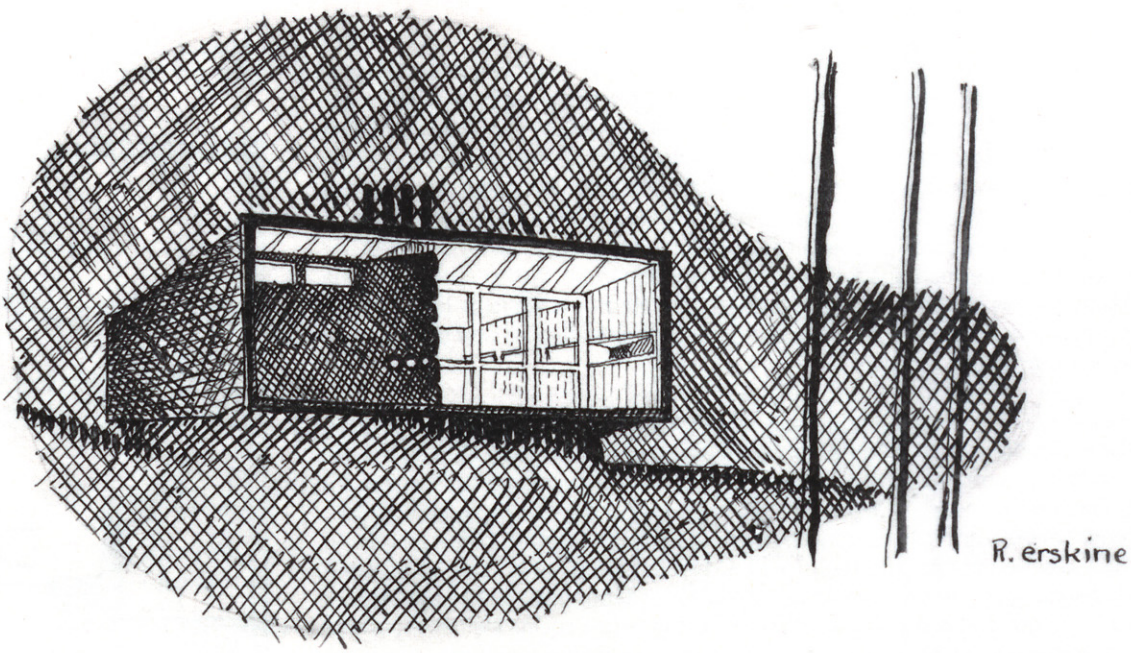
Ralph Erskine era un arquitecto inglés que quiso convertirse en sueco. Había nacido en 1914, por lo que era de la generación de Sota, Fisac y Cabrero, valga este dato para aclaración de españoles. Podría pensarse quizá que su bautismo nórdico fue ésta su pequeña casa de campo, su cabaña, tal vez mejor llamada así a pesar de que se trataba de una casa permanente, donde el matrimonio Erskine y sus hijas vivieron bastante tiempo. Pues aunque no por su diseño, sofisticado y moderno, sí por su programa y carácter, esta casita es una cabaña: no tiene aseo ni agua corriente; es un refugio en medio del campo, en medio de una naturaleza que se eligió quizá por necesidad, pero también por su gran atractivo en cuanto que naturaleza pura: por su condición casi desértica. No hay instalaciones, sólo un refugio en el que el fuego toma un papel fundamental.

Como diseño, sin embargo, nada más lejos de la "cabaña original"; esto es, de cualquier recuerdo de la arquitectura tradicional, o hasta de la popular, aún cuando deba considerarse una versión moderna de "la casa de Adán en el paraíso"; pero moderna también en cuanto que la idea de vuelta al origen no ha tenido ninguna importancia para ella.

No me resisto a dejar de compararla –pues me han venido éstas a la cabeza– con las cabañas de pastores de mi tierra, en los casi desérticos y espectaculares puertos y valles altos del macizo occidental de los Picos de Europa, donde se lleva el ganado en verano, y en cuyos aledaños nací. Los deportistas de montaña de la época en que intensamente lo fue mi padre –afición que en buena medida heredé– eran anteriores a la popularización de las tiendas de campaña y se mimetizaban así con los pastores, cuyas cabañas utilizaban en ocasional préstamo. Por esta razón las conocí yo. Eran éstas unas cabañas elementales, supongo que construidas por los mismos pastores. De muros de mampostería sin argamasa, tenían un tronco cumbrero, que recibía rollizos más pequeños para descansar también en los muros. Las mejores tenían luego tablazón, o, si no, teja vana. Tejas que se sujetaban luego cada una de ellas con piedras para que no deslizaran en invierno con la nieve.

El interior era un espacio único, que, si era grande, contaba con un rollizo como pie derecho central para ayudar el cumbrero. Y se dividía en dos: la mitad, suplementada de fábrica, o quizá con un tillado de madera, y cubierta toda ella con jergones, hacía las veces de cama, para 2 o hasta 4 personas, aunque los pastores –al menos cuando yo los conocí– vivían siempre en solitario –quizá hubieran tenido antes, con las zagalas, mejores tiempos– y esta cabida solo era utilizada en ocasiones y casi siempre por los excursionistas. La otra mitad era la "sala" y "cocina-comedor", podría decirse, aunque no tenía nada, sólo algunos taburetes, hechos de raíces, y el "llar" –la piedra del hogar, con una cadena para colgar el puchero–, cocina elemental, donde sobre una primitiva trébede el pastor echaba tortas de maíz a la chapa, calentaba la leche, o acaso hacía algún guiso.



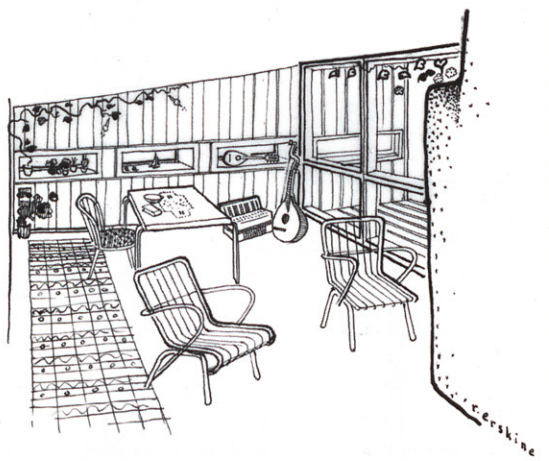

R. erskine

Como se ve, nada puede ser más primitivo, aunque esta condición quedaba contrarrestada por otras cosas, como era sobre todo la fabricación del queso, que hacen los pastores utilizando cuevas para su fermentación, obteniendo uno de los mejores del mundo, y que en gran modo provenía del azar, pues se hacía mezclando en el mismo recipiente la leche de los tres ganados, vacas, cabras y ovejas.

Nada menos parecido, pues, nada más opuesto a este primitivismo, que la sofisticada y moderna cabaña de Erskine, aunque ambas queden unidas por la ausencia de servicios higiénicos –para los que bastaba el campo–, por la presencia del agua tan sólo en recipientes y por la presidencia concedida al fuego. Como la cabaña de Erskine está en un país tan frío, aunque no en la montaña, y era además residencia permanente, tenía mucho peor clima que las cabañas de mi tierra, sólo veraniegas, por lo que el fuego tiene en ella mucha más importancia todavía. Hay chimenea interior, ésta casi monumental, y exterior, y hay también cocina de leña. El fuego es en ella un protagonista absoluto y la necesidad de leña tan grande –frente a la mucho más pequeña de los Picos de Europa, en donde, casi, puede recogerse sobre el terreno para cada ocasión– que ésta tiene previsto su almacén sistemático en la fachada norte, donde su acumulación y ordenado almacenaje puede llegar a servir de aislante. A esta condición de aislamiento contribuyen también los armarios corridos que se sitúan en esta misma fachada.

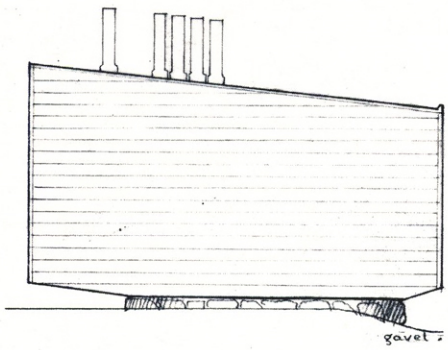
En el diseño de Erskine también hay fábrica de mampostería de piedra, en el cierre de la chimenea exterior y en la coronación –todo ello formando el cuerpo dedicado al fuego– y en la construcción de una suerte de basamento; casi todo lo demás es madera. Y son estos materiales lo único que en ella hay de tradicional, pues el diseño es completamente moderno, así como lo es también la presencia del acristalamiento –en las cabañas de mi tierra inexistente–. La casa se divide en estancia y en cocina, y también tiene una veranda al sur además del espacio exterior de almacenamiento de leña en el norte.

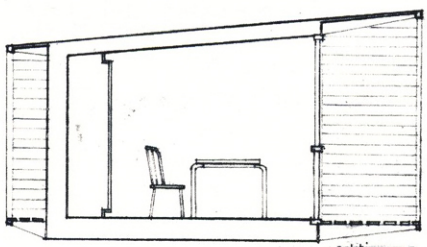
THE BOX:
DIBUJOS A PLUMILLA DE RALPH ERSKINE

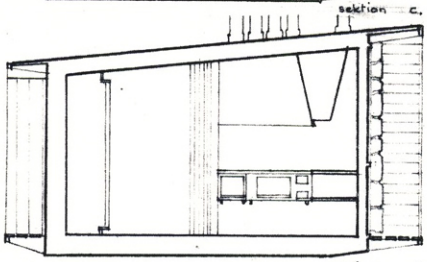


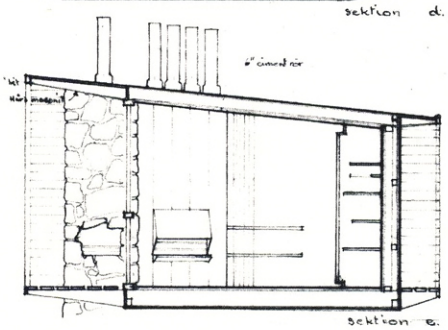


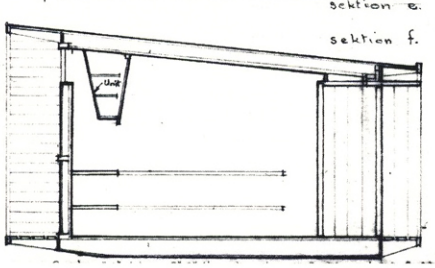
THE BOX:
SECCIONES TRANSVERSALES Y PERSPECTIVA











El volumen es una especie de voladizo, que se presenta visualmente como tal, y en esa condición de elemento volado disfraza –y transforma– otro recurso tradicional, la cubierta inclinada. La estructura, en madera, vuela en el suelo sobre el basamento pétreo; sobre ella se soportan pies derechos en las líneas de las fachadas retranqueadas por veranda y depósito de leña, y sobre ellos vuelven a volar las vigas. Como corresponde a una cabaña, sobre toda a una cabaña moderna, la construcción es, casi, la de un mueble grande.

La estancia está concebida, en un principio, para comer y para sentarse al amor de la lumbre, si bien hay muebles especiales que pueden cambiarla. Uno de ellos es una mesa de trabajo, abatible, preparada para el vicio de los arquitectos de trabajar en casa y en el tiempo libre. El otro es una cama colgada, que se dobla también para convertirse en un sofá.

Contrastan estas disposiciones variables con la fijeza y amplitud de la cocina, y resulta divertido comprobar que todo es exactamente al revés que en las cabañas de los Picos de Europa. En éstas, y como dijimos, la cama es fija y grande, y el llar elemental y pequeño. En la cabaña de Erskine, la cocina es grande y fija y la cama se escamotea. La cabaña de Erskine se difraza, pues, de chalé; o se transforma en él, si se prefiere, y en buena medida, pues esas funciones cumple, ya que es permanente. A la luz de lo dicho resulta curioso hacer otra observación: en los Picos de Europa, aunque los pastores tuvieran una comida sencilla, era ésta muy buena: tortas de maíz con queso de Cabrales o buen chorizo, leche, castañas, algún guiso ocasional, vino. Además, y cuando hubo zagalas en los puertos, el amor que esta presencia significaba iba acompañado, sin duda, de guisos y fabadas (¡ay, la dulzura de las mujeres!), para las que sólo se disponía del llar. Y, en todo caso, las cabañas de los Picos pertenecen a una tierra cuyo cultivo artístico más intenso y lujoso es precisamente el de la comida.

En la cabaña de Erskine, en cambio, la cocina, bastante grande para la totalidad de la casita, iría destinada, supongo, a la sumatoria entre la cocina inglesa –lo menos parecido que hay al arte– y la sueca –un arte minimal–, y, así, probablemente, no se hicieran en ella mucho más que la preparación de ensaladas y de cosas como ahumados. Quizá me equivoco, o soy algo exagerado o injusto, pero la paradoja resulta curiosa y atrayente. Aunque cierto es que la casita, como corresponde a un matrimonio, está preparada para recibir los vicios de ambos cónyuges: si el marido se empeñaba en trabajar, quizá la mujer se entretuviera en cocinar cuando no cuidaba al niño, por lo que acaso se alojara más arte allí –y más variado: distinto y por parte de los dos– de lo que en un principio pudiera parecer.

De otro lado, los dibujos de Erskine son deliciosos, sean éstos los planos a lápiz, tan nórdicos y tan de época, o los de vistas interiores de la cabaña, a pluma, donde se dibujan tanto todos los detalles como todos los muebles, y hasta los objetos que están sobre ellos o sobre el suelo –instrumentos de música, libros–, las plantas, y también la forma en que las ventanas dobles sirven de vitrinas para más plantas, más instrumentos y otros objetos. Hay todavía otra tercera serie de dibujos igualmente exquisitos, las perspectivas exteriores, que sitúan la casita en su lugar, dibujando también la naturaleza, una granja próxima –propiedad del labrador benevolente que dejó a Erskine construir en sus tierras– y una serie de colmenas inmediatas, la casa de día, la casa de noche, una posible cabaña de dos pisos, el paisaje nevado,... Ver después las fotos de la casa real ya construida, con sus maderas claras, el blanco de muebles y entrepaños, y el blan-



co y el azul de mantas y alfombras, nos permite admirar y desear también, intensamente, esta minúscula Casa de Adán y de Eva en el paraíso, y pasar a sentir esa fuerte nostalgia de los países nórdicos, que –en casi perfecta simetría con la que ellos tienen también del mediterráneo– nos aqueja a los habitantes de los países latinos.

Admirable así, para nosotros, el valor de Erskine, que siendo inglés –una raza tan orgullosa– quiso mejor ser sueco y puso los medios para conseguirlo, viviendo en el campo con tanta sencillez como vocación y valentía. Como arquitecto demostró, desde luego, y aunque no hubiera sido más que con esta cabaña, haberse sabido colocar a la altura del refinamiento del diseño propio del país de Asplund y de Lewerentz.



THE LAST UTOPIA
Juhani Pallasmaa

The 1960s was a decade of optimism and enthusiasm in Finland. The self-identity of the nation, shattered by the war, had been gradually recovered, and the country was eagerly turning towards the world at large. The decade was also the era of emancipation; sexual equality and freedom as well as the liberation of values promoted by new artistic forms and popular music, gave rise to a utopian spirit. Traditions were questioned and replaced by faith in the capacities of human creativity and rationality, and an unwavering confidence in the technological future.

This optimistic air inspired both the Marimekko Company (established in the beginning of the 1950s by Armi Ratia, a woman who turned into a legend already in her lifetime), and the architectural office of Aarno Ruusuvuori, a pioneering architecture studio and place of encounter in Helsinki admired by the rising generation. The colourful Marimekko products symbolized the new way of life and the sense of excitement, whereas Ruusuvuori´s restrained architecture was seen as the harbinger of a cool artistic intellectualism. The spiritual atmosphere suggested a return of the era of excitement in the 1920s and early 1930s.

Aarno Ruusuvuori had a strong influence both due to his minimalist aesthetics and his professorship at the Helsinki University of Technology. Along with his former employer and professorial colleague Aulis Blomstedt, Ruusuvuori was a leading figure of the rationalist group that gathered around the newly established Museum of Finnish Architecture since the late 1950s and the Le Carré Bleu Magazine established in 1957 for theoretical discourse. This orientation gained strength during the 1960s, and gradually turned into the constructivist movement that became the counterpole to Alvar Aalto´s expressive, regionalist and romantic line.

The ideals and ambitions of the artists of Marimekko and the young architects working in Aarno Ruusuvuori´s Office became closely interrelated; two of Ruusuvuori´s architect assistants married Marimekko staff members, and in the mid-1960s Ruusuvuori and his assistants were appointed as architects for various construction projects of Marimekko, first shop-interiors and eventually the Marimekko Print Factory. The collaboration culminated in the project for the Marikylä Village, an entire community consisting of housing and work places.

The first one of Ruusuvuori´s architectural commissions for Marimekko was the Experimental House built in 1966 in Bökars, Armi Ratia´s manor house near the old town of Porvoo fifty kilometers east of Helsinki. This house was built to launch the idea of expanding the Marimekko aesthetics and life-style to the scale of architecture. At the same time, the house served as a technical prototype for the industrial system based on prefabricated plywood and wood elements to be used in the construction of the smaller house types in the later Marimekko Village project. It was also a show piece of a minimalist architectural aesthetics juxtaposed with nature and Marimekko´s colourful textiles and graphic patterns. The blue house was nicknamed 'The Blue Submarine' and it served as the guest house of the Marimekko manor. The experimental house was assembled on its forested site from four prefabricated spatial units, each of which measured 3 x 4 x 2,4 meters. One unit contained the bathroom and the kitchen. Another unit contained the bedroom and two additional units comprised the living room. The house was intended as a minimum dwelling in accordance with early modernist ideals, but it was frequently seen as a luxury home mainly because of its elegant aesthetics and the visually striking ambience created by Marimekko textiles and furnishing.

The experimental house was followed by the project for the Marikylä Village in 1967. The first scheme for 3500 inhabitants was planned in Bemböle in Espoo Commune west of Helsinki. After this project ended in political opposition of the town council, a new site was purchased near Porvoo. The Marimekko Village project can be seen in relation to the utopian housing projects of early modernity, such as the Weissenhof Siedlung in Stuttgart, The Baba housing area in Prague, and the residential area of the Sunila Cellulose Factory in Finland. Parallel with the development of the planning scheme, variations on a courtyard house scheme envisioned to be constructed of prefabricated plywood panels were designed in full detail.

The wood panel construction method had been pioneered in Finland ten years earlier in two terraced housing projects by Kaija and Heikki Siren, Ruusuvuori´s employers early in his career, in the Tapiola Garden Town. The Sirens also developed a system of space unit construction simultaneously with Ruusuvuori´s experimental Marimekko House. The temporary Marimekko Factory designed on Vanha Talvitie in an industrial area in eastern Helsinki in 1967 by the Ruusuvuori office was assembled of laminated wood columns and beams and wooden infill

panels. During the 1960s a number of industrial house and vacation house systems were developed by other architects. These were based either on vertical and horizontal structural wood panels, post-and-beam frame with infill panels, or complete space units with all necessary installations made under factory conditions. While Ruusuvuori´s ideas of mass-produced housing remained as mere projects, couple of these later industrial systems proceeded to actual manufacture.

During the 1960s new disciplines related with planning and architecture emerged, and leading sociologists in the country were consulted in the programming phase of the Marimekko Village concept. The project for the utopian community was never realized, however, due to unexpected economic crises in the firm in the late 1967. It has also been assumed that Armi Ratia was not fully satisfied with the test house regardless of the extensive and positive publicity that it received in the media internationally.

Ruusuvuori´s last Marimekko project was an industrially produced sauna in 1968. The sauna was intended as an architectural product to be sold as a kit of parts through Marimekko shops, but only couple of test structures were ever built. This sauna has turned into a myth, however, through the striking black-and-white photographs by Simo Rista taken of the demonstration piece installed by a sea shore near Helsinki. These images epitomize the Finnish pantheistic relation to nature, but they also reveal the strong Japanese influence on Finnish constructivist architecture of the 1960s.

Ruusuvuori´s projects for Marimekko around the mid-1960s exemplify the confidence in the possibilities of industrialized architecture to emancipate and aestheticize the settings of life. The shop interiors and building projects are all based on strictly ordered structural systems, modular coordination, and simple geometry. The objective of Marimekko products was likewise to aestheticize the environment of everyday life extending from household items to textiles of the home and clothing. The Marimekko designs combined formal simplicity and a sense of abundance and luxury.

Beyond the momentary economic difficulties, the exact reasons for the termination of Marimekko´s architectural housing projects and the gradual distancing of Armi Ratia and his architect are unknown. Possibly the political tensions and frustrations after the Paris Spring of 1968 and the subsequent wakening to the reality of global economic inequalities and environmental problems, and the extensive criticism of architecture as an elitist project altogether, probably had an influence on the loss of inspirations and optimism.

After the Marikylä Village project terminated, Reijo Lahtinen, Ruusuvuori´s collaborator, and Erkki Kairamo, his intimate friend, designed the Marimekko Factory in Herttoniemi, an eastern suburb of Helsinki in 1972-74 in a style that hints at the constructivist rationalism of the Pompidou Center in Paris half a decade later.

During the early 1970s industrial aesthetics lost its appeal, and subsequent industrial home construction has been architecturally conservative and aesthetically reactionary. During the past few decades western industrialized world has lost its innocence and optimism, and culture has developed towards an obsessive materialism and cynical pragmatism which renders utopian idealism impossible. The 1960s was the last era of utopian faith. The minimalist approach in architecture, however, has re-emerged during the past decade, and early Marimekko designs have been re-introduced to production along with the further development of the aesthetic visions of Marimekko.



ARRIBA: INTERIOR DE THE BOX
DERECHA: SAUNA DE LA VIVIENDA EXPERIMENTAL

ERSKINE'S CABIN IN THE PARADISE
OF THE SWEDISH COUNTRYSIDE
Antón Capitel

Ralph Erskine was a British architect who chose to become a Swede. He was born in 1914, so he was of the generation of Sota, Fisac and Cabrero (as a reference for Spaniards). His cottage, or his cabin, which is perhaps a better name, despite being a permanent home where Erskine lived with his wife and daughters for quite some time, may perhaps be regarded as his Nordic baptism. Despite its modern, sophisticated design, the nature and concept of the cottage are those of a cabin: it has no toilet or running water; it is a refuge in the middle of the countryside, in the middle of nature, a site that may have been chosen out of necessity but also for its pure natural appeal, in what is almost a wilderness. There are no amenities, just a refuge in which fire takes on a vital role.

As a design, however, it could not be further from the "original cabin"; that is, from any reminiscence of traditional or even vernacular architecture, though it must be seen as a modern version of "Adam's house in paradise". But it is modern too in the sense that the idea of getting back to the origins is of no importance to it.

I cannot resist a comparison (which springs to my mind) with the shepherds' huts in the land I come from, the wild and spectacular mountain passes and valleys of the western Picos de Europa, where shepherds and cowhands take livestock to graze in summer, and where I was born. Tents were not yet widely used in the mountain sports of my father's time (he was a keen practitioner and I have largely inherited his predilection), so people would do as the shepherds did, and on occasion borrow their huts. This is how I became acquainted with them. They were rudimentary huts, which I imagine the shepherds built themselves. They had stone walls with no mortar and a log holding up the roof, supported by smaller logs resting on the walls. The best ones had plank roofs, or else roofs of bare tiles. Tiles that were each held in place by stones so that they wouldn't slip off in winter with the snow.

The interior was a single space, which, if it was large, had a log as a central upright to support the roof. It was divided in two: half of it, sometimes with wooden floorboards, and covered with straw mattresses, was a bed, for two or up to four people, though the shepherds (at least the ones I knew) always lived alone. Perhaps in the old days, with young shepherdesses, they had known better times, but now this sleeping capacity was used only occasionally and usually by hikers. The other half was the "living room" or "kitchen-dining room", you might say, though there was nothing but a few stools, made of roots, and the llar –the hearthstone, with a chain from which to hang a pot; a rudimentary kitchen where, on a primitive trivet, the shepherd would make maize cakes, heat milk or cook up the odd stew.

As we see, nothing could be more primitive, though this primitivism was made up for by other things, such as, in particular, the making of

cheese. The shepherds fermented the milk in caves and made one of the best cheeses in the world, which was largely the product of chance, as they mixed the milk of the three species of livestock –cows, goats and sheep– in the same vat.

So there can be nothing more unlike, nothing further from these primitive structures than Erskine's modern, sophisticated cabin, though the two are linked by a lack of sanitary amenities (for which the countryside sufficed), by the presence of water only in containers and by the pride of place given to fire. As Erskine's cabin is in such a cold country, though not in the mountains, and moreover was a permanent dwelling, the climate would be much harsher for its inhabitants than for those of the huts in my homeland, used only in summer, so fire would be even more important. There is a semi-monumental fireplace and a chimney, and also a woodstove. Fire is of overriding importance and the need for firewood so great –as against the much lesser need in the Picos de Europa, where firewood can be gathered almost for each occasion– that there is a wood store on the north side of the building, where the pile of stored wood might even act as insulation. The continuous wardrobes on the same side of the cabin also contribute to insulation.

In Erskine's design there is also masonry in the sealing of the chimney and in the rooftop, forming the structure devoted to fire, and in the base under the building. The rest is nearly all made of wood. These materials are all that is traditional about it, for the design is thoroughly modern, as is the presence of glazing –not to be found in the huts of my homeland–. The house is divided into a living room and a kitchen, and it also has a veranda on the south side as well as the area for storing wood on the north side.

The volume of the building is a kind of projection, presented as such visually, and the projecting structure disguises (and transforms) another traditional element, the pitch roof. The wooden structure projects over the stone base, which sustains uprights in the lines of the facades set back by the veranda and the wood store, over which the beams project. Fitting to a cabin, especially a modern cabin, the structure is almost that of a big piece of furniture.

The living room is mainly designed as a place for eating meals and sitting in the warmth of the fire, though it has special furnishings that may alter its function. One is a folding desk, provided for the architect's vice of working at home and in spare time. The other is a suspended bed, which can double up as a sofa.

These variable arrangements contrast with the fixedness and ample size of the kitchen, and it is amusing to see how everything is the other way about in the huts in Picos de Europa. Here, as we said, the bed is fixed and large, and the llar rudimentary and small. In Erskine's cabin, the kitchen is fixed and large, and the bed can be whisked away. So Erskine's cabin is disguised as a house, or turns into one, if you like, and does so fully, as it has a house's functions, being permanent. In the light of what we have been saying it is interesting to remark also that in Picos de Europa the shepherds had simple but very good food: maize cakes with Cabrales cheese or fine chorizo, milk, chestnuts, the odd stew and wine. And when there were shepherdesses on the horizon, the romance they brought with them was no doubt accompanied by cooked dishes and fabada stew (oh, the sweetness of women!), which could be made only in the llar. And in any event, the huts in Picos de Europa belong to a land where the most intense and luxurious artistic culture is precisely that of food.

In Erskine's cabin, on the other hand, the kitchen, big enough for the whole house, would have been used, I imagine, for a cross between British food –which is as far as you can get from art– and Swedish food, which is a minimalist art, so it probably served for the preparation of little more than salads, smoked food and the like. Perhaps I am wrong, or I am exaggerating or being unfair, but the paradox is curious and appealing. Though it is true that, as befits the house of a couple, it is equipped for the vices of both spouses: if the husband insisted on working, the wife might spend time cooking, when not looking after her child, so there was perhaps more art –with more variety, produced by both spouses– than may seem at first.

What's more, Erskine's drawings are delightful: his pencil drawings, so Nordic and characteristic of their time, or the interior views of the hut executed with a pen, showing every detail such as the furniture and even the objects on it or on the floor (musical instruments, books), as well as plants, and the way the double windows act as showcases for other plants, instruments and objects. There is a third series of equally exquisite drawings: the exterior views, which put the house in its setting, including nature, a nearby farm –belonging to the kindly farmer who let Erskine build on his land– and a string of beehives, the house at night, a possible two-storey cabin, a landscape with snow, etc. After this, the photos of the actual house once built, with its pale wood, the white of its furniture and panels, and the white and blue of its blankets and rugs, allow us to admire and even to wish we lived in this tiny "House of Adam and Eve in Paradise", and to feel that nostalgia for Scandinavia which –in near-perfect symmetry with the nostalgia that Scandinavians feel for the Mediterranean– afflicts those who live in Latin countries.

We can only admire Erskine's spirit –that of an Englishman (such a proud race) who preferred to be a Swede and had the resources to carry it off, living in the countryside with simplicity and style–. As an architect he certainly showed, as this cabin witnesses, an ability to equal the refinement of design characteristic of the country of Asplund and Lewerentz.



09 la autoconstrucción ambiental de ralph erskine N1

FRANCISCO GONZÁLEZ DE CANALES



Francisco González de Canales es arquitecto por la ETSA de Sevilla y actualmente es co-director de la revista Neutra, *del Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla.*

ALREDEDOR DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Primero fue la desolación. Ya no había nada que se pudiera esperar, nada que mereciera ser esperado; eso simplemente significa el término existencialista desesperanza. La Segunda Guerra Mundial significa la pérdida de la confianza en el mundo de los hombres, el que la modernidad habría planificado para ellos, aquel futuro por esperar. Por otro lado, la Segunda Guerra Mundial es también una proyección científica. Millares de científicos trabajando conjuntamente que originan una Cultura de Guerra cuyas atribuciones serán transferidas a los ganadores. Esta Cultura no sólo supondrá una revolución en la industria pesada, sino que se caracterizará por el hecho de ser testigo del gran florecimiento de las ciencias humanas. En los cuarenta, en Estados Unidos, Adorno y Horkheimer harán sus primeras investigaciones sobre la floreciente Cultura de Masas (1941) **N2**, al tiempo que Lévi-Strauss hará la toma de datos en la New York Public Library con la que desarrollará la estructura elemental del parentesco (1949), obra inaugural de la antropología estructural. Hoy sabemos que la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX ha estado más influída por los saberes de estas nuevas ciencias humanas que por unas nuevas técnicas constructivas.

Desde el punto de vista espacial, las soledades del hombre de después de la Guerra Mundial serán un retorno a la indefensión por la falta de un ámbito exterior de referencia **N3**. A este hombre de posguerra se le ha expropiado doblemente su exterioridad, ya que, por una parte, la Naturaleza hace mucho que no ejerce como ámbito exterior de lo humano **N4**, pero tampoco la Historia puede ya establecerlo, puesto que si la modernidad abolió la relación con el pasado en beneficio del porvenir, ahora el futuro tampoco puede establecerse como un horizonte seguro de referencia. Al hombre sin exterior tan sólo le quedará confiarse a su propia existencia, a su propio hacer, a sus actos **N5**. Es la acción lo que justifica el estar-en-el-mundo. Aparecerán entonces las correrías de los Jack Kerouac y Neal Cassady, que no harán sino buscar esta ratificación en la acción.

También habrá quien encuentre en estas soledades algo acogedor. Una forma frágil de continuar en el mundo, encerrado en sí mismo y consustancial con el sufrimiento. "*No hay nada en el mundo por lo que un poeta haya de seguir escribiendo, no desde luego si el poeta es judío y la lengua de sus poemas es el alemán*", escribió Paul Celan en 1948, pero también "*Tal vez yo sea uno de los últimos que deba seguir viviendo para consumar el destino del espíritu judío en Europa*". El acogimiento a esta soledad del "último hombre" se plantea para Celan como una responsabilidad, quizá la única, con la que se pueda dar sentido a la propia existencia **N6**.

En cuanto al humanismo, el gran debate de la época, tampoco éste podrá ofrecer garantías de reconciliación cultural. Se revelará históricamente como un elitista sistema de transmisión y ordenación del conocimiento a través de los tiempos, que bajo la promesa de mantener la cohesión de la cultura –artificial, humana–, justificaba la crianza –explotación– del hombre por el hombre. Quedará disuelto e inútil, como una colección o baúl de informaciones neutralizadas, asépticas y dispersas, que en su mayoría sólo serán reutilizables como curiosidad turística, hobby o, a veces, como objeto de saber, pero nunca como raíz o principio de nada **N7**.
A pesar de esta desolación, la mayoría de los arquitectos se seguirán esforzando por humani-

N1 Quisiera agradecer a César Patín, arquitecto residente en Suecia, tanto su hospitalidad como el haberme abierto los ojos hacia una nueva forma de entender la obra de Ralph Erskine.

N2 Esta genealogía de encuentros entre civilización científico-técnica, masas, espectáculo y consumo, comenzada por Adorno y Horkheimer con su texto *Industria cultural* (1941), sería luego seguida por Paul Ricoeur: *Civilización universal y culturas nacionales* (1951), Guy Debord: *La sociedad del espectáculo* (1968), Jean Baudrillard: *Cultura y simulacro* (1978)...

N3 Volverá el espanto ante "el silencio eterno de los espacios infinitos" al que se refirió Pascal en sus *Pensées*, allá por 1670.

N4 Pues todo ha sido incluido en el ámbito de lo artificial, al menos en países como Inglaterra, Francia, Alemania, etc. Será el final de la relación agrarista entre Hombre y Naturaleza.

N5 "Martes: Nada. He existido". Estas breves palabras de un día en el diario de Antoine Ronquetin lo definen perfectamente (en SARTRE, JEAN-PAUL: *La Náusea*, ed. Losada, Oviedo, 2003 (1946).

N6 Una existencia débil que tendría su final en el fondo de las aguas del Sena, ya que Paul Celan se suicidó arrojándose desde el puente de Mirabeau el 20 de abril de 1970. Como escribió Elliot: "*April is the cruelest month*".

N7 Habría que tener en cuenta aquí la postura de Martin Heidegger con su triple rechazo al Cristianismo, Marxismo y el propio "falso Humanismo" (en especial como réplica a Sartre y a su *El existencialismo es un humanismo*), en su *Carta sobre el humanismo.*

The ambiental self-construction of Ralph Erskine

AROUND THE World War II
First it was the desolation. There was nothing to hope for, nothing that was worth waiting for; that is what the existential term desperation means. The Second World War meant the loss of confidence in the world of men, the world that modernity would have planned for them, the future to wait for. On the other hand, World War II is also a scientific projection. Thousand of scientists working together who originated a War Culture whose attributes would be transferred to the winners. This War Culture did not just mean a revolution in heavy industry; it was also characterized by the fact of being a witness of the great development of the human sciences. In the United States, in the forties, Adorno and Horkheimer did their first research about the new, flowering mass culture (1941), at the same time that Lèvi-Strauss researched the data at the NY Public Library with which he would develop the elemental structure of parentage (1949), inaugural work in structural anthropology. Nowadays we know that architecture in the second half of the 20th century has been more influenced by the knowledge of these new human sciences than by new building techniques.
From the spatial point of view, the solitudes of post-war man would be a return to defencelessness for the lack of an exterior sphere of reference. This man post-war has been expropriated of his exteriority doubly, as on one hand, Nature has stopped long ago being the exterior human sphere, but neither can History establish this, because if modernity abolished the relation with the past for the benefit of the future, now the future can not be established as a sure horizon of reference. The only thing left for the man without exterior is to trust his own existence, his own doing, his own acts. It is action that justifies the stay-in-the-world. Those years would see the publication of the stories of Jack Kerouac and Neal Cassady, which did nothing but look for this ratification of action.
There would also be those who find in these solitudes something friendly. A fragile way of continuing in the world, shut away in themselves and consubstantial with suffering. "There is nothing in the world for which a poet should keep writing, not if the poet is Jewish, of course and the language of his poem is German", wrote Paul Celan in 1948. But he also wrote, "Perhaps I am one of the last who must live to consume the destiny of the Jewish spirit in Europe". The accepting of this loneliness of the "last man" is taken by Celan as a responsibility, perhaps the only one, with which to give sense to his own existence.
In relation to humanism, the great debate of the time could not offer guaranties of cultural reconciliation. It would historically revealed as an elitist system of transition and ordering of knowledge through the times, which under the promise of keeping the cohesion of culture -artificial, human-, justified the upbringing -exploitation- of men by men. It would be dissolved and useless, like a collection or a chest with neutralized, aseptic and disperse information, that in general would only be reusable as tourist curiosity, hobby, or object of lore, but never as the root or beginning of anything.
Despite this desolation, most of the architects would make an effort to humanize the modern artificial environment (Barragán, Lewerentz, Coderch, Gardella, Scarpa, Kanh, and Siza); to make the scenes proposed by modern culture more human. They would



CASA ENGSTRÖM, VISTA GENERAL Y PLANTAS

zar el entorno artificial de lo moderno (Barragán, Lewerentz, Coderch, Gardella, Scarpa, Kahn, Siza), por hacer más humanos los escenarios propuestos por la cultura moderna. Serán los últimos en darse cuenta de que las bases sobre las que se configuraban estos escenarios han sido abandonadas por unos personajes cuyos papeles parecen ser del reparto de una obra de Beckett.

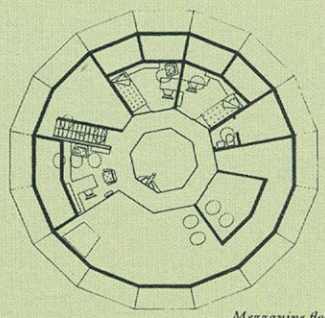
Algunos "otros" arquitectos, empapados de existencialismo, buscarán esta ratificación en la autoconstrucción de sus espacios de vida, realizando un giro hacia aquello informe, desrigidizado, flotante, imaginado, mítico, fluido, que empezó a definirse como acción del habitar. Es la reivindicación de la figura del habitante frente al cuerpo geométrico de la habitación de la arquitectura moderna: un giro que sería secundado por las artes del momento desde Cage y Fluxus, Independent Group, Cobra, a Manzoni o Klein, Warhol o Richard Hamilton.

ARQUITECTURAS PARA DESPUÉS DEL DESASTRE

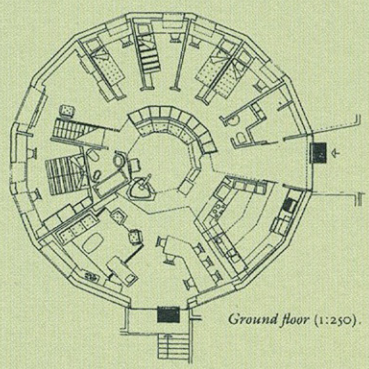
En este clima de incipiente dispersión individual es donde algunos arquitectos se darán al eremitismo. Ya no junto a una comunidad, como Wright en Taliesin u otros utópicos ruralizantes, sino desde un voluntario e individual aislamiento en la Naturaleza. Arquitectos anacoretas, como en el caso de la familia Erskine, los Eames, los Smithson, que, como individuos sin futuro ni historia, deberán aprender a autoconstituirse como una especie de eternos autodidactas en un mundo que les impide su entera comprensión.

Estados Unidos, como ganador de la guerra y, por tanto, nuevo promotor cultural e ideológico del mundo occidental, será el valedor de este nuevo modelo de dispersión e individualismo. Las Case Study planteadas a finales de los cuarenta por John Entenza y especialmente por los Eames, serán paradigmáticas de esta tendencia **N8**. La máquina es vista no sólo como algo positivo, sino como un instrumento heroico y triunfal que ha ayudado a ganar la guerra **N9**. Se incorpora a la vida cotidiana dando un nuevo impulso a lo doméstico basado en un nuevo grado de "eficiencia" empíricamente desarrollado en la guerra, y que se verá reflejada incluso en el propio Erskine, que trabajó casi siempre con sofisticadas tecnologías **N10**. Esta segunda época de la máquina, reivindicada por Banham y los Smithson, llegará a su punto álgido en Estados Unidos en la vivienda subterránea de Jay Swayze (1962), como apuntó acertadamente Beatriz Colomina **N11**.

Sin embargo, ésta no es la única cara del fenómeno estadounidense, puesto que en la vivienda subterránea de Swayze estaban también incorporados todos los elementos de otra gran transferencia cedida por la Cultura de Guerra: los mecanismos necesarios para el control de las masas (algo ya dominado por el nacionalsocialismo alemán), esta vez encauzados a través del consumo y el dominio de los nuevos *mass-media* **N12**. La industria cultural, nueva forma de producción tras la guerra, sería la encargada de convertir las ensoñaciones de la masa en objetos aptos para el consumo, dentro del marco de la dimensión material y cotidiana de la existencia. Esta conjunción entre pragmatismo y deseo, entre valor material y valor significativo, ya había sido expuesta en Estados Unidos a través de las algunas incursiones del surrealismo en



Mezzanine floo



Ground floor (1:250).

N8 En Estados Unidos estas arquitecturas tendrían su precedente en el prototipo Dymaxion de Fuller, de 1927, pero popularizado tras la exposición del MoMA en 1941.

N9 Son muchos los arquitectos que han trabajado para las fuerzas armadas: los Eames, Fuller, etc.

N10 Erskine llegó a construir una casa iglú con tecnología aeronáutica, la Casa Engström (1955-56), en Lisön, en el archipiélago junto a Estocolmo (lo que en Estocolmo se suele llamar Skerry). Su apariencia es bastante similar a los Dymaxion de Fuller.

N11 Ver COLOMINA, BEATRIZ: "Lo doméstico en guerra", *Transfer* 11.02, Madrid, 2002.

N12 Ya en 1941 Adorno y Horkheimer alertan sobre la transformación social que están produciendo los medios de comunicación y que implica a todos los estratos sociales. El mundo se está falseando, simplificando, mitificando, banalizando: los maestros modernos también forman parte de ello. Todo se recrudecerá cuando la televisión comience a emitir oficialmente en Estados Unidos en 1945. Ver ADORNO, THEODOR y HORKHEIMER, ALDO: "Industria cultural. La ilustración como engaño de masas", en *La dialéctica de la Ilustración, Fragmentos filofósicos*, Trotta, Madrid, 2001 (1941).

be the last to notice that the bases on which the stages of modernity were configured had been abandoned by some characters whose roles seem to be the casting of a work by Beckett.

Some "other" architects, soaked in existentialism, would look for the ratification in the self-destruction of their live spaces, turning towards something formless, de-rigidified, floating, imagined, mythical, fluid, which started to be called inhabiting action. The recognition of the figure of the inhabitant as opposed to the occupation of the geometrical body of modern architecture: a turn that would be seconded by the arts of the time, from Cage and Fluxus, Independent Group, Cobra, Manzoni or Klein, to Warhol or Richard Hamilton.

ARCHITECTURES FOR AFTER THE DISASTER

It is in this climate of incipient individual dispersion that some architects will turn into hermitism. Not near a community, like Wright in Taliesin or other rural utopias, but from a voluntary and individual isolation in Nature. Anchorite architects, like the cases of the Erskine family, the Eames, the Smithsons, who like individuals without future or history, must learn to build themselves as eternally self-taught in a world that not allows the understanding of the whole.

The United States, as winner of the war, and therefore, new cultural and ideological promoter of the western world, would be the defender of this new model of dispersion and individualism. The "case studies" done by John Entenza, and especially the Eames, at the end of the forties, would be paradigmatic of this tendency. The machine is not only seen as something positive, but also as a heroic and triumphal instrument that has helped to win the war. The machine would be incorporated into daily life giving a new impulse to the domestic based on a new grade of empirical "efficiency" developed during the war, and which would be reflected even in Erskine himself, who almost always worked with sophisticated technologies. This second phase of the machine claimed by Banham and A+PS would reach its climax in the US with Jay Swayze's subterranean house (1962), as Beatriz Colomina accurately pointed out. However, this is not the only face of the American phenomenon, as in Jay Swayze's subterranean house all the elements from the other great transference given by the War Culture, would also be incorporated: the necessary mechanisms for the control of masses (something already achieved by German national-socialism), this time channelled through consuming and the dominion of mass media. The cultural industry, the new post-war form of production, would be responsible for making the fantasies of the masses into suitable objects for consumption, within the frame of the material and daily dimension of existence. This conjunction between pragmatism and desire, between material value and significant value, had already been exposed in the United States through some incursions of the surrealism in NY; especially the surrealist and consumable scenes built by Dalí would leave the way open for the posterior American pop art. It is the self-construction of the domestic as synthesis between the edible of the material and the desire to fantasise, with a consequent explosion of all the carnal appetites, which would be perfectly recognizable in the houses Dalí inhabited in Portlligat or in Púbol.

Between these two aspects, pragmatism and fantasy, the doings of contemporary man would be drawn, where consumption internally reverts towards the creative act of configuring a personal environment. According to Michel de Certeau, this would be the main task of the man without attributes, as for him, the empty post-modern man is not essentialized in the environment he lives in.

Finally, it would be left to point out that the impossibility of imagining the Whole would result, in general lines, in a turn of the universal towards the singular, which parting from the plurality and dispersion of positions, advances towards the search for a new physical-natural support common to all of them. The questions would now be: where to live after what the war had meant? How to start living separately from what until then had been seen as civilized? Or in a simpler manner, how to take advantage of this rupture to recuperate all that had been sacrificed by this civilizing process? The natural, the anthropological, the imaginable…

There is a historical reference about the disaster of great systems in Bocaccio's Decameron. In it, there is an episode that happened during the plague which Europe suffered in the 14th century and after which all the civil and human connections that kept life satisfactory in the city broke: a young woman takes the initiative of convincing six girl friends and three young males to retire together to a country house near the gates of the city, so they can have protection and stay there, with happiness and humanity, until the end of the plague. That is to say, facing the fall of the great orders, the art of mutual belonging can only be started again from small orders.

The Erskine, the Eames, and later on the Smithsons, would also retire to the gates of the city in a pavilion of ephemeral appearance, in which they tried to generate the connections that would allow them to structure again human inhabitation. Like Bocaccio, they had the intuition that the new order in their lives would be conformed by the small, from the daily things, from the mutual belonging to human, nature, and memories.

The two houses that Erskine built to live in part from a pioneering initiative in the understanding of this "mutual belonging" that helps us to rebuild an alternative

New York, en especial los escenarios surrealistas y consumibles construidos por Dalí que dejarían el camino abierto para el posterior *pop art* americano. Es la autoconstrucción de lo doméstico como síntesis entre lo comestible de lo material y el deseo de la ensoñación, con una consecuente explosión de todos los apetitos carnales, que serían perfectamente reconocibles en las casa que el propio Dalí habitó en Portlligat o Púbol.

Entre estas dos vertientes, pragmatismo y ensueño, se dibujará el hacer del hombre contemporáneo, donde el consumo se revierte internamente hacia el acto creativo de la configuración de un ambiente propio. Según Michel de Certeau, ésta será la tarea principal del hombre sin atributos, pues para él, el vacío del hombre posmoderno no está esencializado en el ambiente en el que vive **N13**.

Finalmente, faltaría por destacar que la imposibilidad de imaginar el Todo dará lugar, en líneas generales, a un giro de lo universal hacia lo singular, que partiendo de la pluralidad y dispersión de las posiciones, avanza hacia la búsqueda de un nuevo soporte físico-natural común a todas ellas. Las preguntas ahora serían: ¿desde dónde empezar a vivir tras lo que ha supuesto la guerra?, ¿cómo empezar a vivir apartados de lo que hasta ahora era lo civilizado **N14**, ¿cómo poder aprovechar esta ruptura para recuperar todo aquello que sacrificó este proceso civilizador: lo natural, lo antropológico, lo imaginable...?

Existe un referente histórico sobre el desastre de los grandes sistemas en el *Decameron* de Bocaccio. En él se narra un episodio acontecido durante la Peste Negra que sufrió Europa en el siglo XIV y tras el cual se resquebrajaron todos los vínculos civiles y humanos que mantenían la buena vida en la ciudad : una mujer joven toma la iniciativa de convencer a seis amigas y tres varones jóvenes para que se retiren juntos a una casa de campo, frente a las puertas de la ciudad, a fin de protegerse y resistir allí, con alegría y humanidad, hasta el fin de la plaga. Ante la caída de los grandes órdenes, el arte de la pertenencia mutua sólo puede comenzarse de nuevo desde órdenes pequeños **N15**.

Los Erskine, los Eames, y posteriormente los Smithson, también se retiraron a las puertas de la ciudad, a un pabellón de apariencia efímera en el que trataron de volver a generar los vínculos que les permitieran volver a estructurar el habitar humano. Como Bocaccio, intuyeron que el nuevo orden de sus vidas se conformaría en lo pequeño, desde lo cotidiano, desde la pertenencia mutua de lo humano, la naturaleza y los recuerdos.

Las dos casas que construyó Erskine para habitarlas parten de una iniciativa pionera en el entendimiento de esta "pertenencia mutua" que nos ayudan a reconstruir un marco alternativo de conexiones naturales y humanas. Su experiencia nos sirve para intentar volver a establecer una relación con la tierra y con los otros a través de su lógica de lo sensible, que procura, en definitiva, sobrepasar una arquitectura analítica/productivista/moderna para llegar a una arquitectura antropológica en la que enraizar las relaciones de lo humano con el medio ambiente a través de sus significaciones más profundas.

N13 De Certeau da la vuelta a la popular idea de no-lugar advirtiéndonos de que la inestabilidad y la trashumancia contemporáneas no se refieren a que todos los lugares sean de paso, sino más bien a que nosotros estamos siempre pasando por lugares cualitativamente distintos, cuya recepción nosotros podemos entrecruzar creativamente. Es decir, lo que para Augé es un paisaje para De Certeau sería un pasaje. Ver DE CERTEAU, MICHEL: *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer,* Universidad Iberoamericana, México, 1996 (1992).

N14 En este sentido es esclarecedor el texto de RICOEUR, PAUL: "Civilización universal contra culturas nacionales", en *Historia y Verdad*, Encuentro, Madrid, 1990 (1951), pp. 251-263.

N15 Esta anécdota está bellamente relatada en el opúsculo de Peter Sloterdijk, *Normas para el parque humano* (Siruela, Madrid, 2000).

frame of natural and human connections. His experience is useful to try establishing a relation with earth again and with others through his logic of the sensible, which in the end tries to surpass an analytical-productivist-modern architecture to reach an anthropological architecture in which to root the relations of the human with the environment through their deepest meanings.

NEW EMPIRICISM

In 1947 an article titled "The New Empiricism" appeared in the Architectural Review which was about the new Nordic architecture, particularly the Swedish, along with the images of three houses by Ralph Erskine, Sven Markelius and Stur Frölen respectively. The article, signed by the editorial team (Richards, Pevsner, Lancaster and Hastings), justified its title in what they denominated as a new way of making modern architecture that consisted in a kind of "synthesis between rationalism and empiricism". An analysis that later would be extended to the meaning of "synthesis between craftsmanship and industrialization", "technology and traditional knowledge", and finally, between "rural and urban". Along with this text there was another one signed by Enric de Maré written in similar terms, that is, recognizing in this architecture a way towards "humanization" of the modern movement, or in Maré's own words, "to recuperate domestic comfort, common sense, traditional textures and colours, fantasy and taste for decoration, the value of good craftsmanship…"

In August 2004 I paid a visit to Ralph Erskine at his house in Drottningholm, and afterwards I went to see his Box (first self-built house by Erskine mentioned in the Architectural Review), and I hardly seemed to find anything that the British magazine had expressed. Ralph Erskine seemed to me, and still does, alien to a movement that later would be compared with the miseries of Italian realism. Tafuri said about the Swedish movement that they were little-bourgeois and retrograde pseudo-utopias based on the recuperation of the craftsmanship statute of architecture", something quite incongruent in relation with Erskine, as his architecture was always the most technologically advanced. Stephano Ray, who was the first specific expert on Erskine, however seemed more accurate. For him, only this emigrant architect, who came from a pragmatic culture, "has made the effort to contribute significant forms on which to base the continuous confrontation with the authentic demand of reality", giving a true sense to the word funkis, which is how the Swedish functionalism is known, but which in its most exact translation means "be useful, to serve, to participate", as Stephano Ray clearly pointed out at the beginning of his book about Erskine.

THE EXPERIENCE OF THE BOX

The box is a small house in the shape of a drawer that Erskine built himself to live with his family with waste materials, just after they moved to Sweden in 1941-1942. It is located half way up on a moderate slope and is open to a vast valley on the outskirts of Stockholm. The program is one single room dedicated to living room-bedroom-office, divided by an interior-exterior chimney that habilitates a small kitchen-office. The bathroom is situated in an outdoor hut, and the running water must be taken from a well also outside.

The interpretation that historiography has traditionally assumed in relation to the New Empiricism movement, in which this house seems to be included, is based on the minor impact of industry in these Nordic territories, and therefore, in a more moderate transition between industrial and craftsmanship, and somehow, between rural and urban. Actually, this interpretation, amply accepted nowadays, starts from a very superficial consideration, that is, that the use of means implies, ineluctably, a way of doing. However, we must suppose that in the case of Erskine, who is not a properly habitual inhabitant of these lands, this should not be so, and effectively, his later trajectory showed us a definite interest in the prefabricated, the latest technologies and all the developments that came with the war. That is why coming closer to Erskine's houses, we should ask: What does this small box posses of Scandinavian rurality? What does it posses of craftsmanship?

It can not be said that Erskine's initial approach was empirical. It is true that he used materials without use, like a bed structure as reinforcement for the concrete; but his box is still a small rationalist dream, pure and clear of the ornate, strictly executed according to a reductive outline of solar orientations: more isolation on the north, less on the east and west, open to the south. Neither does the definition of Peter Collymore for Erskine's architecture as "romantic functionalist" seem useful, that is, "it does not follow geometry or a classic program to which structure should conform, to study the two houses built by Erskine. His Box, as well as his house in Drottningholm, are preconceived houses, subtly supported and related to the environment -especially the second one-, but they are pre-established structures.

Moreover, in the construction of this work he did not even use a kind of empirical deductive method, in which he tried different materials, analyzing their sensitive properties, their adaptation to the environment, as A+PS did in the solar pavilion. Erskine simply used what was at hand, and he did it from his own approach to modernity. His empirical principle consists in withdrawing, in situ, in relation to the rationalist assumptions expressed a priori. That is, it can be considered that the architecture in Erskine's box is empirical but not his way of doing it, or rather the way of

"THE NEW EMPIRISM"

En 1947 aparece un artículo titulado "The New Empirism" en la *Architectural Review* en el que se habla de una nueva arquitectura nórdica, en especial la sueca, acompañado de imágenes de tres casas de Ralph Erskine, Sven Markelius y Stur Frölen respectivamente. El artículo, firmado por la redacción de la revista (Richards, Pevsner, Lancaster y Hastings) **N16**, justificaba su título con lo que ellos denominaban un nuevo modo de hacer arquitectura moderna, que consistía en una suerte de "síntesis entre racionalismo y empirismo". Un análisis que luego se extendía hacia el sentido de síntesis entre "artesanía y industralización", "tecnología y saber tradicional", y finalmente, "rural y urbano". Junto a este texto aparecía otro firmado por Enric de Maré enfocado en términos similares, es decir, reconociendo en esta arquitectura un camino hacia la "humanización" del Movimiento Moderno, o en palabras del propio de Maré, "*recuperar la comodidad doméstica, el sentido común, la textura y el color tradicionales, la fantasía y el gusto por la decoración, el valor de la buena artesanía...*" **N17**.

En agosto de 2004 visité a Ralph Erskine en su casa de Drottningholm, y posteriormente me acerqué a su Box **N18** (la primera casa autoconstruida por Erskine y reseñada en aquel *Architectural Review*), y apenas me pareció encontrar nada de lo que expresaba la revista inglesa. Ralph Erskine me parecía, y me sigue pareciendo, ajeno a un movimiento que posteriormente se llegó a comparar con las miserias del realismo italiano. Del movimiento sueco, Tafuri dijo que eran "*pseudoutopías pequeño burguesas y retrógradas que se basan en la recuperación del estatuto artesanal de la arquitectura*" **N19**, algo bastante incongruente respecto a Erskine, pues su arquitectura siempre fue tecnológicamente muy avanzada. Más acertado sin embargo parece Stefano Ray, primer estudioso de Erskine. Para él, sólo este arquitecto emigrado, procedente de una cultura pragmática, "*ha accedido al esfuerzo de aportar formas significantes sobre las que fundamentar la continua confrontación con la auténtica exigencia de la realidad*", dándole verdadero sentido a la palabra *funkis*, que es como se conoce el funcionalismo sueco, pero que en su traducción más exacta significa "ser útil, servir, participar", como puntualiza claramente Stefano Ray al comenzar su libro sobre Erskine **N20**.

LA EXPERIENCIA DE LA BOX

La Box es una pequeña casa en forma de cajón que autoconstruyó Erskine con materiales de desecho, para vivir con su familia poco después de llegar a Suecia entre 1941 y 1942. Se dispone a mitad de una pendiente moderada y está abierta a un extenso valle a las afueras de Estocolmo. El programa es una única habitación dedicada a salón-dormitorio-oficina, partida por una chimenea interior-exterior que habilita una pequeña cocina-office. El baño está situado en una caseta exterior, y el agua corriente debe ser tomada de un pozo también en el exterior.

La lectura que tradicionalmente ha hecho la historiografía respecto al movimiento New Empirism, en el que parece que se incluye esta casa, se basa en el menor impacto de la industria en estos territorios nórdicos, y por consiguiente, en una transición más moderada entre industria y artesanía, y de alguna manera, entre lo rural y lo urbano. En realidad, esta lectura, aceptada actualmente, parte de una consideración algo superficial, basada en que la utiliza-

N16 Una redacción claramente influenciada por Gordon Cullen, redactor en temas artísticos y compañero de estudios y seguidor de la trayectoria de Erskine

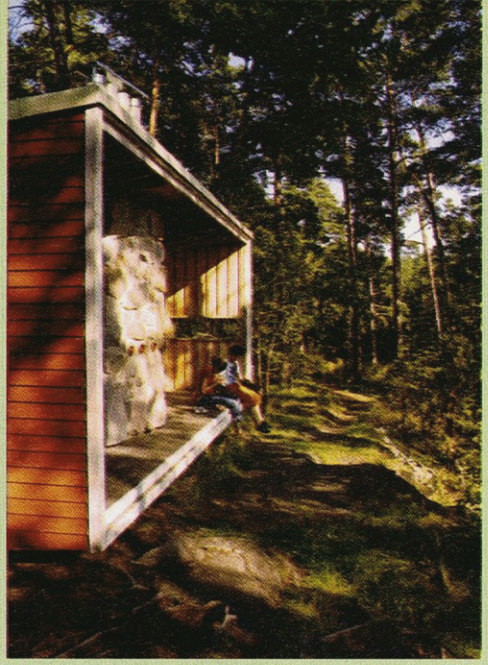
N17 AA.VV.: "The New Empirism", en *Architectural Review*, Londres, junio de1947; DE MARÉ, ENRIC: "The New Empirism. The antecedents and origins of Sweden´s latest style", en *Architectural Review*, Londres, junio de 1947.

N18 En realidad una reconstrucción fiel que hizo con la ayuda del propio Erskine el Museo de Arquitectura de Suecia en 1991. *The box* fue autoconstruida por Ralph Erskine en 1940.

N19 TAFURI, MANFREDO: "Réalisme et Architecture", en *Critique* nº476-477, Paris, 1987.

N20 RAY, STEFANO: *Ralph Erskine: architteture di bricolage e partecipazione*, Dedalo libri (Colezione Universale d´Architettura, dirigida por Bruno Zevi), Bari, 1978.





abiding-by-the-consequences-of. The Box is empirical because Erskine tries and experiments with himself, and that is what made him think for his next works, learning from his rationalist errors. Because it has been hardly pointed out that Erskine's Box was a true failure, an experimental place that basically failed, and that if he did not give up this torture it was because of the fame it was providing him.

But it was precisely when he finished his Box that his architecture ended up being truly empirical. Erskine had to modify it along the way, to cover the great windows on the south side with pre-supported panels, to thicken the paths between the house and the bath with big stones, to build up mounds to get protection. He had to dismantle and to assemble preconceived ideas, to reconstruct architecture from his own experience of inhabiting. An architect has seldom been so exposed to experimenting in his own skin his own preconceptions.

THE MEANING OF SETTLING

Actually, the architecture that Erskine respected most was Danish (Jacobsen especially). His journey to Sweden did not look for architecture, but a welfare society supported by a rather consolidated social-democracy, which had its peak between 1932 and 1947. For Erskine, the stimulating thing about Sweden is the opportunity to work with a pragmatic political program, which was directly focused on a precise social reality, and with which he would effectively have his first truly violent idea-reality encounter in his box. Violence sought before hand, like that suffered by Thoreau, which would be half between expiation and awareness. Like Dr Frankenstein's awful escape to the mountains, where peace and death meet on the same path, like the material waste that annihilated "the woodshed" of Robert Smithson, also nature ended up eroding Erskine's Box, reminding the biological origin of any human construction.

Erskine's Box tried, in the end, to pluck the old relations with Nature (rural) setting a new support on which to establish a whole set of relations born from the uncertainties of the present. This idea would be seen later in his Proposal for an Arctic City, which parts from the belief of the existence of an arctic vernacular. It is not that Erskine did not know the architecture of these latitudes, and especially Eskimo and Lapp cultures, but he only took them into consideration as an instructive but insufficient experience, as they seem not comfortable enough for modern man. With this reasoning, he decided to create a vernacular ex novo for the arctic, that is, a new architecture that connects with the arctic working with totally modern elements

With the installation of the box, Ralph Erskine entered into an intellectual discussion that goes back to Rousseau's Emile ou l'education -work in which the religiosity of the myth of Robinson Crusoe to enumerate secularly the list of man's need in Nature is cleaned-, going through Thoreau's Walden -already impregnated with a romantic complex of guilt-, and which would culminate with Heidegger's cabin in Todnauberg, where the philosopher based his metaphysical revolution from 1923, and which impregnated like a koiné the second half of the 20th century. Spaces of refuge for another experience that start in the solitude of nature, and which justify their beginning in a turning back to the origin -a completely enlightened romantic tradition-. In architecture, the cabin proposed by the abbot Laugier -ideological verification of the natural origin of architecture-, would be paraphrased by Le Corbusier, as his two works at the beginning and at the end of his career reflect: from his sketches of the house for an autarchical artisan to his own Big Cabin in Cap Martin. The discussion, tough as it is, has a complexity and contradictoriness that would deserve to be amply debated.

Perhaps it was Rousseau, in whose work this dramatic foundational conflict of the

ción de unos medios implica, ineluctablemente, un determinado modo de hacer. Sin embargo, debemos suponer que en el caso de Erskine, que no es propiamente un habitante habitual en estos territorios, no tenga por qué darse de este modo, y efectivamente, su trayectoria posterior nos muestra un definitivo interés por el prefabricado, las últimas tecnologías y todos los avances surgidos con la guerra. Acercándonos a las casas de Erskine no podríamos sino preguntarnos: ¿qué tiene de ruralidad escandinava esta pequeña caja?, ¿qué tiene de arteasanal?

El planteamiento inicial de Erskine no se puede decir que sea empírico. Cierto es que utiliza materiales sin uso, como el uso del armazón de una cama como armadura para el hormigón; pero su Box no deja de ser un pequeño sueño racionalista, puro y limpio de ornato, ejecutado a rajatabla según un reductivo esquema de orientaciones solares: mayor aislamiento al norte, menor al este y el oeste, abierto al sur. Tampoco la definición de Peter Collymore para la arquitectura de Erskine como "funcionalista romántica", es decir, "*que no se deja llevar por la geometría o un programa clásico al que deba conformarse la estructura*" **N21**, parece ser muy útil para estudiar las dos casas de Erskine. Tanto su Box como su casa de Drottningholm son dos cajas preconcebidas, sutilmente apoyadas y relacionadas con el ambiente –en especial la segunda–, pero que indefectiblemente son estructuras preestablecidas.

N21 COLLYMORE, PETER: *The architecture of Ralph Erskine*, Academy editions, Londres, 1994.



Además, en la construcción de esta obra ni siquiera va utilizado un cierto método inductivo empirista, en el que se van probando distintos materiales, analizando sus propiedades sensibles, su adaptación al medio, como harían los Smithson en el pabellón solar. Simplemente, Erskine utiliza lo que tiene a mano, y lo hace desde unos planteamientos propios de la modernidad. Su empirismo consiste en verse obligado a replegarse, *in situ*, respecto a los presupuestos racionalistas planteados *a priori*. Es decir, se puede considerar que la arquitectura de la Box es empírica pero no en su modo de hacer, sino más bien en el modo de atenerse-a-las-consecuencias-de. La Box es empírica en cuanto que Erskine se pone a prueba y experimenta consigo mismo, y eso es lo que le hace reflexionar para sus obras venideras, aprender de sus errores racionalistas. Porque poco se ha señalado que la Box de Erskine fue un auténtico fracaso, un lugar experimental básicamente fallido, y que si no abandonó ese calvario fue por la fama que ésta le estaba reportando.

Precisamente, al acabar la Box, su arquitectura acaba por hacerse verdaderamente empírica. Erskine se ve obligado a modificar sobre la marcha lo que ha construido, a tapar los grandes ventanales al sur con paneles sobreapoyados, a engrosar los caminos entre la casa y el baño con grandes piedras, a levantar bancadas para protegerse. Se ve obligado a desmontar y montar ideas preconcebidas, a reconstruir la arquitectura desde su experiencia misma del habitar. Pocas veces un arquitecto se ha expuesto tanto a experimentar en su piel sus propias preconcepciones.

EL SENTIDO DE LA INSTALACIÓN

En realidad la arquitectura por la que siempre tuvo mayor respeto Erskine es la danesa (Jacobsen en especial). Su viaje a Suecia no buscaba la arquitectura, sino una sociedad del bienestar apoyada en una socialdemocracia bastante consolidada, que tiene su auge entre 1932

modernity between artifice and nature is more vividly represented, who came with his Social Contract into a crossroads where, on one hand, nature is the origin and the support, and on the other, the artificial, with its pure geometries, is what "domesticates" man, and therefore, is what gives him the possibility of living in community. In this way, man would be half way between his biological origin and the architecture that lectures and represents him, or as Bataille would say more categorically, "man is the intermediate level between monkey and architecture". Architecture would be for man like the cell of the animal he has within. The model deducible of this approach, which would accompany all the modernity, would be the contemplation of nature from a restricted formal space, that cell from where to look, but not touch, as any tactile excess would be real depravation. Initially, Erskine's Box might seem to assume this model.

That is why the Box is also conceived as a space for production -as we can see in the photographs of Erskine perfectly dressed working in it-, rooted to the purest western tradition of work. A tradition that we know it brings with it, like the other side of the same coin, leisure. And with it, the melancholic contemplation of landscape, the mentioned look but not touch the impossibility of embracing the thing loved; melancholy for the distancing of nature that is in the genealogic base of modernity.

However, in the case of the Box there is something unexpected. Its obvious failure and the conditions in which this happened, made Erskine go out to "put his hand" into earth. It is a question of survival: putting stakes into the ground, moving stones, covering gaps. Erskine learnt the art of living in nature very quickly and in the house in Drottningholm, the ideal space for production would be transformed in the complex, dreamy and pragmatic sphere of the domestic.

In short, only the one who faces the task of inhabiting can recognize what are its keys, and it is in this way that Erskine understood his idea of participation, that is: "the users are specialists in their own needs". When these have become a live experience, or even, an experiment, the distance between inhabitant and habitation is dissolved. The house gains texture not because it is made with waste materials, reminders of life itself, but because it begins to be a mould of the body, a kind of dress that envelops anyone who submerges in it.

SETTLING INTO REALITY

"Architecture is the art that has most adepts because it is about real things".

Inhabiting would be the way of doing things whose logic of adaptation and reversibility would be capable of assimilating the speed and suddenness of the fast transformations constitutive of our environment.

It would be its reversibility (being provisional) that allows him to settle respectfully in strongly significant contexts, without suggesting a substitution or irreversible modification in this existent environment. The settling in works as an interesting process of progressive creative dislocation of the material culture that has now been displaced to the manipulation of the meaningful-as art postulates from the fifties onwards-, and as socialization of leisure time through DIY in our own daily life.

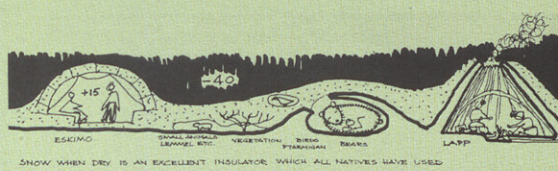
In Erskine's case, this form of settling came from his compromise with his surroundings (things, their disposition, men, atmosphere) made after his experience with the Box. Erskine installed, set, supported, but did not modify or transform in his house in Drottningholm. It was this respect for the precedent which convinced municipal authorities to allow its construction after seven years of struggles.

When Erskine drew a tree, a ford or a rock, it was actually there. This registration of the existent founded his respect for nature through the respect for physical reality. According to Erskine, only this procedure, as part of the experience lived by man, is capable of generating a support on which it is possible to make architecture, exercising with it a profound regressive introspection of the genesis of architecture itself as a constitutive action of human environment.

The disposition towards "reality", compromise which would be adopted by the Team X generation, meant for Erskine the recuperation of a sensible reality. When things are built sensibly, human language reflects, again, secondary significations associated to phenomenological sensations or impressions. Significations only solved by some poets. A more integral relation with the specific, the immediate, the perceptible and everyday things. The figure of the bricoleur, champion of the science of the specific and which Lèvi-Strauss defended in Wild Thinking opposed to the modern engineer, would be understood here as the capacity of "mythical language" to incorporate the sensible and material properties of what it enounces in a way that allows us to establish relations of environmental rooting with the environment in which we develop. This sensibility would come, in this case, with a sense of instability, reflected in the character of the architect, who had his studio in an old boat. The Verona, as the boat was called, moved the whole studio towards the archipelago during the summer, while in winter it was moored near the house. The myth of the mobile house, later present in Yona Friedman, the Smithsons, Archigram and with Reyner Banham, as his main theoretician, would be at the base of Erskine's way of settling. In his own words, "the house in Drottningholm has a certain nostalgia about the Verona". However, the bubble proposed by Banham as mobile domestic model, efficient and pragmatic, would have its answer in the house in Drottningholm, despite the fact that the house is two years prior to the article "A house is not a home" (1965) in which Banham introduced his bubble into scene. In Erskine's case, the co-belonging with the other, that is, the environment, would lead him to develop a whole series of

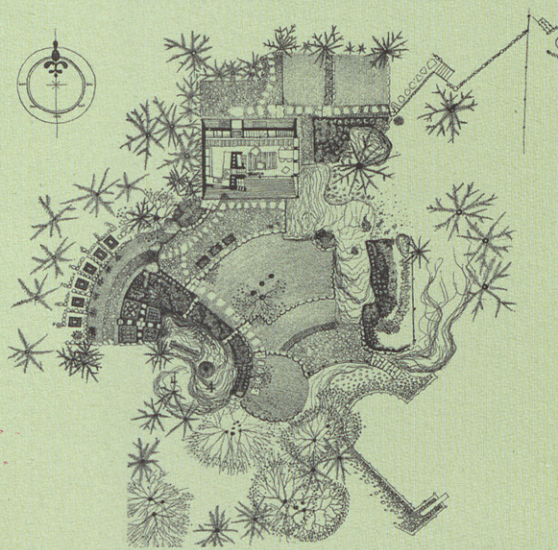
y1947. Para Erskine, lo estimulante de Suecia es la oportunidad de poder trabajar con un programa político pragmático, enfocado directamente sobre una realidad social concreta, y con el que efectivamente tendrá un primer encuentro idea-realidad verdaderamente violento en su Box. Una violencia buscada de antemano, como la que sufrió Thoreau, que sería a medias una expiación y una toma de conciencia. Como la penosa huida hacia las montañas del Dr. Frankenstein, donde la paz y la muerte se encuentran en un mismo camino, como los vertidos materiales que aniquilan "la leñera" de Robert Smithson, también la naturaleza acabó por erosionar la Box de Erskine, recordando el origen biológico de cualquier construcción humana.

La Box de Erskine trata, a fin de cuentas, de puentear las antiguas relaciones rurales con la Naturaleza planteando un nuevo soporte sobre el que establecer todo un conjunto de relaciones nacidas de las incertidumbres del presente. Esta idea se dejará entrever más adelante en su Propuesta para una Ciudad Ártica **N22**, que parte de la creencia de la inexistencia de un vernáculo ártico. No es que Erskine no conozca la arquitectura de estas latitudes, y especial de las culturas esquimal y lapp, sino que sólo los tiene en consideración como una experiencia instructiva pero insuficiente, pues le parecen demasiado poco confortables para el hombre moderno. Con este razonamiento, decide crear un vernáculo *ex-novo* para el Ártico, es decir, una arquitectura nueva que se enraice con el Ártico trabajando con elementos plenamente modernos.



N22 Desarrollado en los años cincuenta y expuesto en el CIAM de Oterloo en 1959.

Con la instalación de la Box Ralph Erskine entra en una discusión intelectual que se remonta al *Émile ou l'éducation* de Rousseau –obra en la que se limpia de religiosidad el mito de Robinson Crusoe para enumerar laicamente la lista de necesidades del hombre en la Naturaleza–, pasando por el *Walden* de Thoreau –impregnado ya de un complejo de culpa romántico–, y que culmina con la cabaña de Heidegger en Todnauberg, donde el filósofo fundamentó su revolución metafísica a partir de 1923, y que impregna a modo de *koiné* la segunda mitad del siglo XX. Espacios de refugios para otra experiencia que parte de la soledad en la naturaleza, y que justifica su principio en una vuelta al origen –toda una tradición romántica ilustrada–. En arquitectura, la cabaña propuesta por el abate Laugier –constatación ideológica del origen natural de la arquitectura–, sería parafraseada por Le Corbusier, como así lo reflejan sus dos obras al principio y al fin de su carrera: desde sus bocetos de la casa para un artesano autárquico hasta su propio *cabanon* de Cap Martin. La discusión posee una complejidad y contradictoriedad que merecerían ser debatidas más ampliamente.



Quizá sea en Rousseau, en cuya obra se representará más vivamente este dramático conflicto fundacional de la modernidad entre artificio y naturaleza, quien se coloca con su *Contrato Social* en una encrucijada donde, por un lado, la naturaleza es el origen y soporte, y por otro, lo artificial, con sus geometrías puras, es lo que "domestica" al hombre, y por tanto, lo que le da la posibilidad de vivir en comunidad. De esta manera el hombre estaría a medio camino entre su origen biológico y la arquitectura que lo alecciona y representa, o, como diría más tajantemente Bataille "*el hombre es el grado intermedio entre el mono y la arquitectura*", la arquitectura sería para el hombre como la celda del animal que lleva dentro. El modelo deducible de este planteamiento, que acompañará a toda la modernidad, será la contemplación de

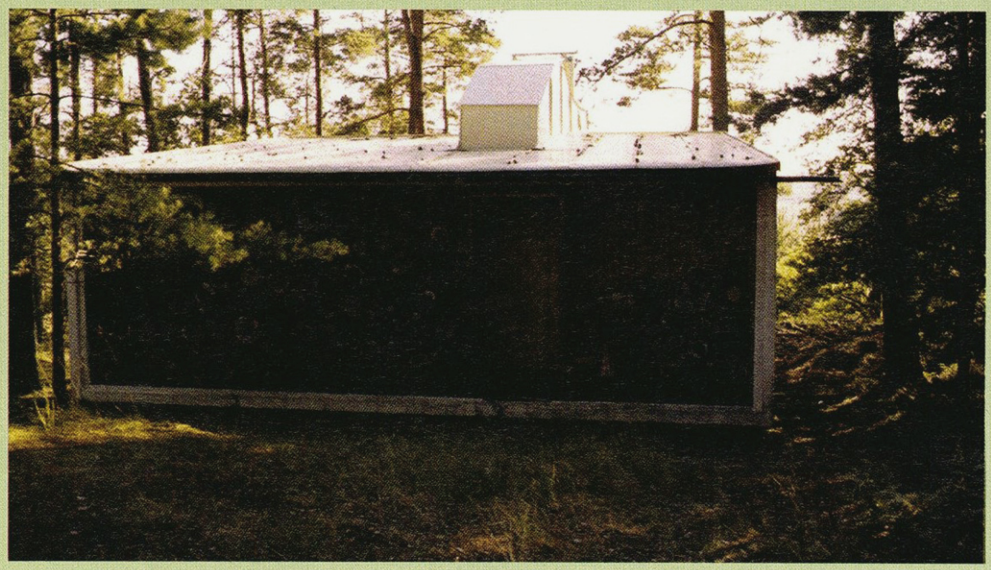
relations, whether as climatic inventions or as forms of dialogue, which would not only surpass the production and control idealism of the first modernity, but also Banham's supposed efficiency of a machine, which under an autism vainly human, lives on the expense of energetic waste, that is, on wearing others away -something that Banham would notice later.

INHABITING THE HOUSE IN DROTTNINGHOLM

This second house by Ralph Erskine is where we can find almost all the principles of his most successful domestic work, most of them learnt from the experiences suffered with the Box. In Drottningholm, Erskine would come to a level of maturity that reunites many clues mentioned before, that is: sense of settling, pre-fabrication, climatic understanding, logic of the sensible and culture of inhabiting.

The house is formed by three bodies: two bigger ones that enclose a patio (as in the patio & pavilion by A+PS or the Eames' house) and a smaller one on the front, which is used as storage and garage. We can find trees and some big rocks in the exterior and the topography, only slightly modified by paths-terraces (already seen around the Box), were originally in the plot. To deal with the topographic unevenness, the accesses are solved with a kind of floating and zigzagging catwalks that seem not to touch the ground.

Erskine's attitude would be again to support a closed shell, a ship, a refuge, but this time it would not be open to an infinite Nature, sublime and wild, but to a Nature partly domesticated by its immediate environment. Its domestication consists in surrounding the trees, setting pieces of stone and concrete slabs, throwing floating wooden floors in the most compromised places: like walking on your tiptoes. Going out into Nature is done voluntarily, not an imposition. It does not have to be controlled, or even contemplated. We simply know it is there, fifty steps behind the house. It does not have to be called or evoked, because it is there, behind a thin wall of concrete and glass, behind the trees. Nature, compare to the smallness of an individual, is infinite, and Erskine discovered the only way that man has to relate to it, through the house, and even more, the garden. As Leopardi wrote, the only thing that can protect man from the fears of the infinite is the hedge in the garden, the



la naturaleza desde un espacio formal restringido, esa celda desde la que ver, pero no tocar, pues cualquier exceso táctil serían una auténtica depravación. Inicialmente, la Box de Erskine podría parecer asumir ese modelo.

Por eso la Box está pensada también como un espacio para la producción –y así lo vemos en las fotos de Erskine perfectamente enchaquetado trabajando dentro de ella–, arraigado a la más pura tradición occidental del trabajo. Una tradición que, como sabemos, lleva aparejada otra cara de una misma moneda la del ocio, y en ella la contemplación melancólica del paisaje, el mencionado ver pero no tocar, la imposibilidad de abrazar lo amado. La melancolía por el distanciamiento de lo natural que está en la base genealógica de lo moderno.

Sin embargo, en el caso de la Box surge un imprevisto. Su patente fracaso y las condiciones en el que éste se produce, obligan a salir a Erskine para "meterle las manos" a la tierra. Es cuestión de supervivencia: clavar estacas, mover piedras, cegar huecos. Erskine está aprendiendo a marchas forzadas el arte de habitar en la naturaleza, y en la casa de Drottningholm el espacio ideal para la producción quedará transformado en el complejo, ensoñador y pragmático ámbito de lo doméstico.

En resumen, sólo el que se enfrenta a la tarea del habitar puede reconocer cuáles son sus claves, y es de esta manera como Erskine entiende su idea de participación, es decir: "*los ususarios son especialistas en sus propias necesidades*" **N23**. Cuando éstas se han convertido en una experiencia de vida, o incluso en un experimento, la distancia entre habitante y habitación queda disuelta. La casa gana textura, no por estar hecha con materiales de desecho, restos de la propia vida, sino porque empieza a convertirse en un molde del cuerpo, en una especie de vestimenta que envuelve a quien en ella se sumerge.

INSTALARSE EN LO REAL

"*La arquitectura es el arte que más adeptos ha hecho, porque trata tan sólo de las cosas reales*" **N24**.

La instalación será ese modo de hacer cuya lógica de adaptación y reversibilidad sea capaz de asimilar la velocidad y instantaneidad de las rápidas transformaciones constitutivas de nuestro entorno. Será su reversibilidad (provisionalidad) la que le permita establecerse respetuosamente en contextos fuertemente significados, sin plantear sustitución o modificación no retornable de ese medio existente. La instalación funciona como un interesante proceso de progresiva deslocalización creativa de la cultura material que ahora se ha visto desplazada a la manipulación de lo significante -como postula el arte desde los cincuenta en adelante-, y como socialización del tiempo del ocio por medio del bricolage protagonizado en nuestra propia cotidianeidad.

En el caso de Erskine, esta forma de instalación parte de su compromiso con aquello que le

N23 Declaración recogida en COLLYMORE, PETER: *The architecture of Ralph Erskine*, Academy editions, Londres, 1994 (hay una versión reducida en español, Gustavo Gili, Barcelona, 1982).

N24 ERSKINE, RALPH: "What is to be an Architect", en 63 *Perspective Jubilee edition*, University of Manitoba, Manitoba, 1963.



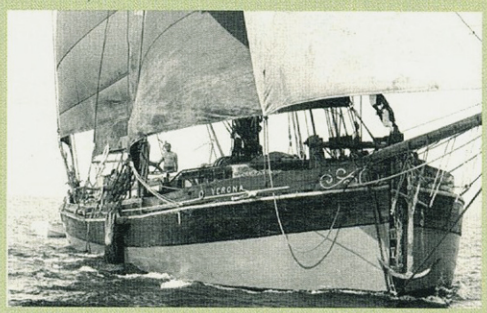
rodea (las cosas, su disposición, los hombres, el ambiente), adquirido tras su experiencia con la Box. Erskine instala, incrustra, apoya, pero no modifica ni transforma en su casa de Drottningholm. Fue este respeto de lo precedente lo que convenció a las autoridades municipales de su construcción tras siete años de pugnas.

Cuando Erskine pinta en un plano un árbol, un vado, una roca, es que realmente los hay. Este registro de lo existente funda el respeto a la naturaleza a través del respeto de la realidad física. Según Erskine, sólo este proceder como propio de la experiencia vivida por el hombre, es capaz de generar un soporte sobre el que poder hacer arquitectura, ejerciendo con ello una profunda introspección regresiva de la génesis de la propia arquitectura como acción constitutiva del entorno humano **N25**.

La disposición hacia "la realidad", compromiso que adoptaría la generación del Team X, significa para Erskine la recuperación de una realidad sensible. Al constituir sensiblemente las cosas, el lenguaje humano se hace eco, de nuevo, de las significaciones secundarias asociadas a sensaciones o impresiones fenomenológicas, significaciones tan sólo despejadas por algunos poetas. Una relación más integral con lo concreto, lo inmediato, lo perceptible y lo cotidiano. La figura del *bricoleur*, adalid de la ciencia de lo concreto y que Lévi-Strauss defiende en *El Pensamiento Salvaje* **N26** frente al ingeniero moderno, sería aquí entendida como la capacidad del "lenguaje mítico" para incorporar las propiedades sensibles y materiales de aquello que enuncia, de manera que nos permitan establecer relaciones de enraizamiento ambiental con el medio en que nos desenvolvemos.

Esta sensibilidad estaría acompañada en este caso de un sentido de inestabilidad, reflejado en el propio carácter del arquitecto, que dispuso su estudio en un viejo barco de cabotaje. *La Verona*, que es como se llamaba el barco, desplazaba a todo el estudio hacia el archipiélago durante el verano, mientras que en el invierno se amarraba cerca de la casa. El mito de la casa móvil, posteriormente presente en Yona Friedman, los Smithson, Archigram, y con Reyner Banham como su principal teórico, estaría en la base de la forma de instalarse de Erskine. Según sus propias palabras, "*la casa de Drottningholm guarda una cierta nostalgia de* La Verona". Sin embargo, la burbuja que propusiera Banham como modelo doméstico móvil, eficiente y pragmático, tendría en la casa de Drottningholm su respuesta, a pesar de que la casa sea dos años anterior al artículo "A house is not a home"(1965) en la que Banham pone la burbuja en escena **N27**. En el caso de Erskine, la copertenencia con lo otro, es decir, el medio ambiente, le llevará a desarrollar toda una serie de relaciones, ya sea como inventos climáticos o como formas de diálogo, que no sólo superarían el idealismo de producción y control de la primera modernidad, sino también la supuesta suficiencia banhamiana de una máquina, que presa de un autismo vanidosamente humano, vive a expensas del derroche energético, es decir, del desgaste de los otros –algo de lo que se daría cuenta Banham posteriormente–.

only thing that gives him calm facing the frights that the flat vastness of the horizon would suggest.
That is how, in this shell in Drottningholm the gaps would not be understood as a "contemplation of the landscape (as happened in the Box), but they would rather be gaps thought for the interior, as if they were looking in. Through them one can come into Erskine's domestic and small objects, but they are not made to look out. Only some specific gaps, on the sides, give a view of some exterior enclaves, but not as open nature, but which overlook parts of the exterior patio, and are also understood as an extension of the domestic interior. Thus the slanted gaps emerge to look from the kitchen to the garden table or from the working area to the access of the house. Erskine is not interested anymore in controlling or dominating Nature, only his own interior.
From the climatic point of view, this pre-fabricated and closed framework is what Erskine learnt as true shelter from extreme conditions. Apart from the formal forcefulness, Erskine designed a whole set of complementary climatic inventions to help endure the cold winters, making space for the already mentioned search for a Nordic vernacular ex novo. In this house one can see these technical inventions, like separating the salient elements of the compact and closed framework of the house (with the intention of avoiding thermal bridges) or the lateral poles that help the snow to fall from the eaves, protecting from the fall of icicles. One of the most interesting features employed in this house is the split between the roof and the nogging, allowing ventilation that favours a greater insulation due to the layer of snow that is on the surface. Opposed to the traditional roof of pronounced inclination, which the snow falls directly off, Erskine learns from animals and primitive cultures to use the snow as insulation material.
THE TEXTURE OF THE DOMESTIC
The great framework of the house is structurally a completely diaphanous body, which Erskine would fill with small daily operations. Everything is full of domestic nooks, small programs set within the great controlled space in the interiority. These domestic settings seem to be crossed in relation to the spaces they face, distorting

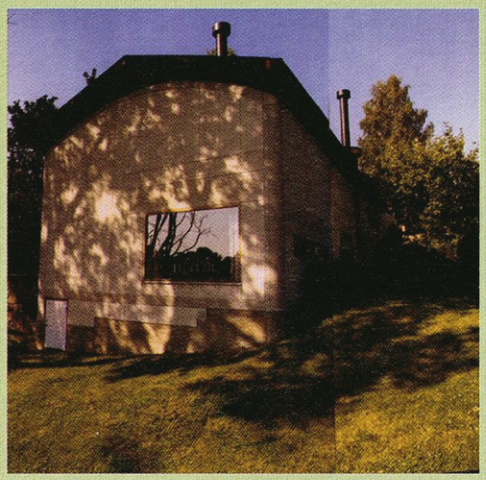


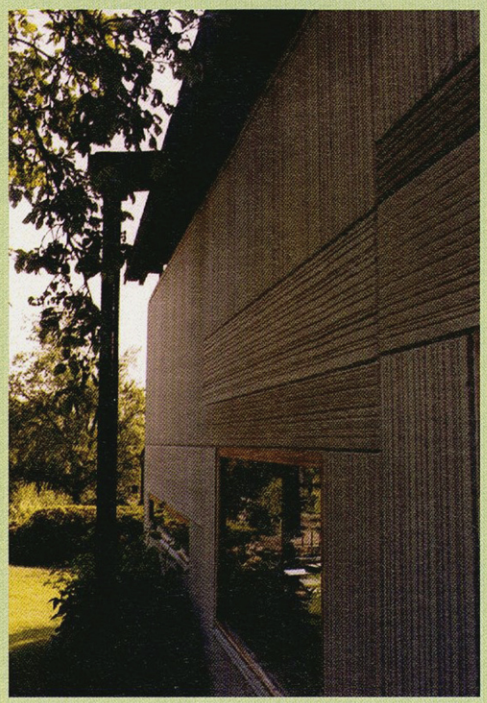
N25 Ver el análisis que hace Peter Slorterdijk en *Esferas II*, en especial en el capítulo 3; SLOTERDIJK, PETER: "Para una ontología del espacio cerrado", *Esferas II*, Siruela, Madrid, 2004, pp. 219-282.

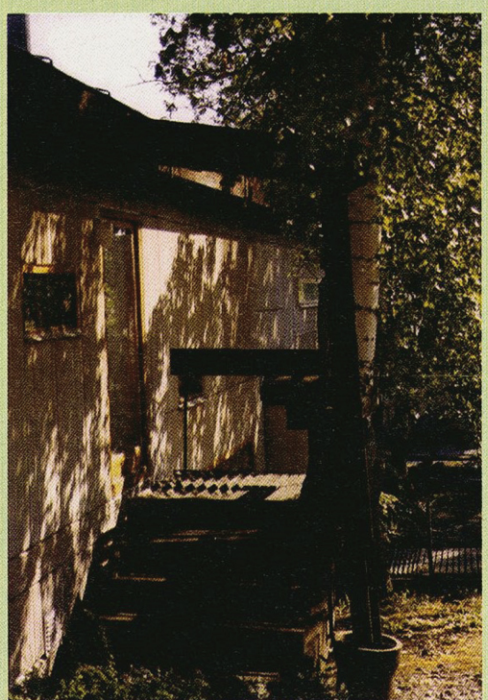
N26 Libro curiosamente dedicado al fenomenólogo Merleau-Ponty.



N27 Se ha hecho poca referencia a la importancia del tótem central mientras que se ha hablado mucho de la envolvente. En el desplazamiento de las relaciones "entre" los habitantes por un centro físico y "efectivo" se jugaría una representación de nuestro mundo presente.







N28 Me refiero a su conocido canto *L'infinito*.



HABITAR LA CASA DE DROTTNINGHOLM

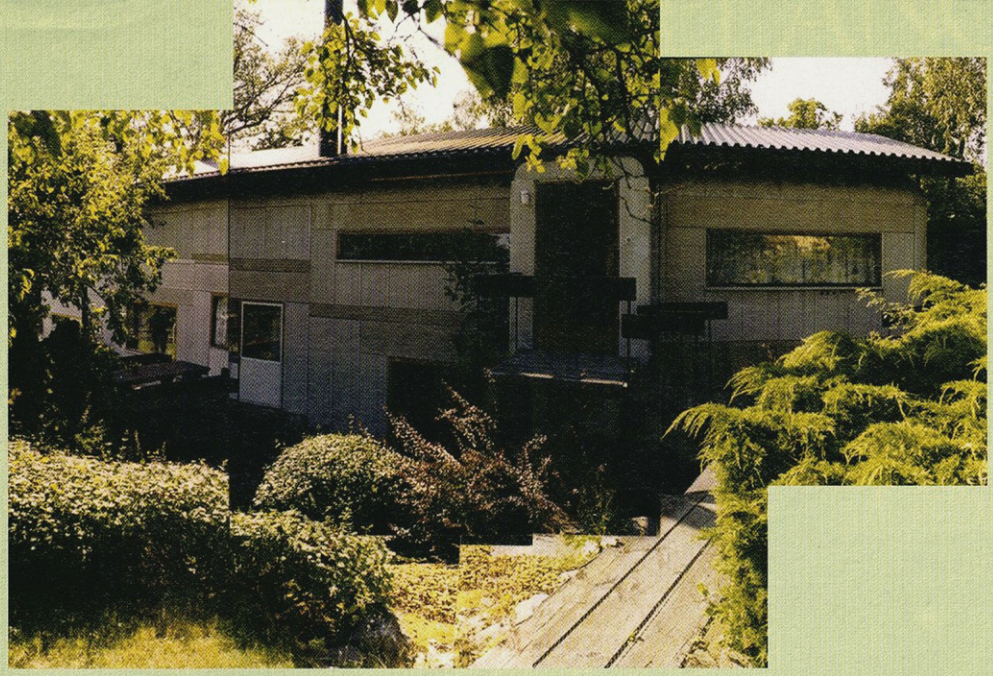
En esta segunda casa de Ralph Erskine es donde podemos encontrar casi todos los principios de su obra doméstica más lograda, aprendidos en su mayoría de la experiencia sufrida en la Box. En Drottningholm, Erskine llegará a una cota de madurez que reúne muchas de las claves enunciadas anteriormente, esto es: sentido de instalación, prefabricación, entendimiento climático, lógica de lo sensible y cultura del habitar.

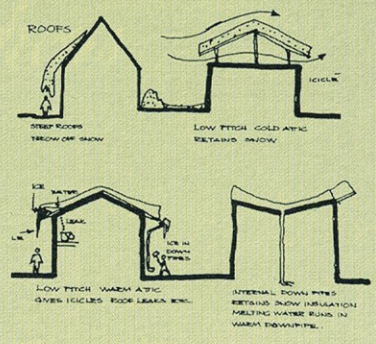
La casa en está compuesta por tres cuerpos: dos mayores que encierran un patio (tal como ocurre en el pabellón Patio&Pavillion de los Smithson o la casa de los Eames) y otro menor algo delantero, que se utiliza como almacén y cochera. Los árboles y algunas grandes rocas que podemos encontrar en el exterior, y la topografía, sólo algo modificada por caminos-bancadas (ya descubiertos en los alrededores de la Box), son los que se encontraban originalmente en la parcela. Para salvar los desniveles topográficos, los accesos se resuelven con una suerte de pasarelas flotantes y zigzagueantes que parecen apenas tocar el suelo.

La actitud de Erskine será la de apoyar de nuevo un cascarón cerrado, un navío, un refugio, pero esta vez no será abierto a la Naturaleza infinita, sublime y salvaje, sino a una Naturaleza en parte domesticada por su entorno más cercano. Su domesticación es la de rodear árboles, incrustar trozos de piedras, tablas de hormigón, lanzar suelos flotantes de madera en los lugares más comprometidos: andar como de puntillas. La salida a la Naturaleza es una voluntad propia, no una imposición. No hay por qué controlarla, ni siquiera contemplarla. Simplemente sabemos que está ahí, a cincuenta pasos detrás de la casa. No hace falta llamarla o evocarla, porque está ahí, detrás de una fina capa de hormigón y cristal, detrás de los árboles. La Naturaleza frente a la pequeñez del individuo es un infinito, y Erskine descubre en la casa, y más aún en el jardín, la única forma que tiene el hombre de relacionarse con ella. Como escribió Leopardi, lo único que puede proteger al hombre ante los temores del infinito es el pequeño seto del jardín, lo único que le da la calma ante los espantos que sugeriría la llana vastedad del horizonte **N28**.

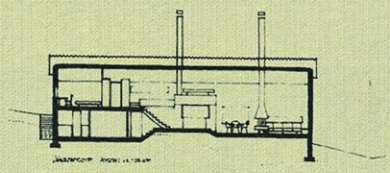
De esta forma, en este cascarón de Drottningholm los huecos no serán ya entendidos como una "contemplación del paisaje" (como sucedía en la Box), sino que serán más bien huecos pensados para el interior, como si miraran hacia dentro. A través de ellos se entra en la objetualidad doméstica y menuda de Erskine, pero no están hechos para observar. Sólo algunos huecos específicos, en los costados, controlan ciertos enclaves exteriores, pero no como naturaleza abierta, sino como partes del patio exterior entendido también como extensión del interior doméstico. Así surgen los huecos rasgados que miran de la cocina a la mesa del jardín, o de la zona de trabajo al acceso de la casa. A Erskine ya no le interesa controlar ni dominar la Naturaleza, sólo su propio interior.

Desde el punto de vista climático, esta carcasa prefabricada y cerrada es la que Erskine aprendió como verdadero resguardo de las condiciones extremas. A parte de la contundencia formal, Erskine ideó todo un conjunto de inventos climáticos complementarios para soportar los fríos inviernos, dando lugar a su ya mencionada búsqueda de un vernáculo *ex-novo* nórdico.





SECCIONES DE INVENTOS CLIMÁTICOS



SECCIÓN LONGITUDINAL DE LA CASA

En esta casa se ven muchos de estos inventos técnicos, como el separar los elementos salientes de el armazón compacto y cerrado de la casa (con el fin de evitar puentes térmicos) o las pértigas laterales que ayudan a evacuar la nieve en los alerones, protegiendo de la caída de estalactitas. Uno de los inventos más interesantes utilizados en esta casa es la separación entre el tejado y el forjado, permitiendo una ventilación que propicia un aislamiento mayor debido a la capa de nieve que se mantiene en la superficie. Al contrario de los tradicionales tejados de pendientes acusadas, que evacuan directamente la nieve, Erskine aprende de los animales y las culturas primitivas a utilizar la nieve como material aislante.

LA TEXTURA DE LO DOMÉSTICO

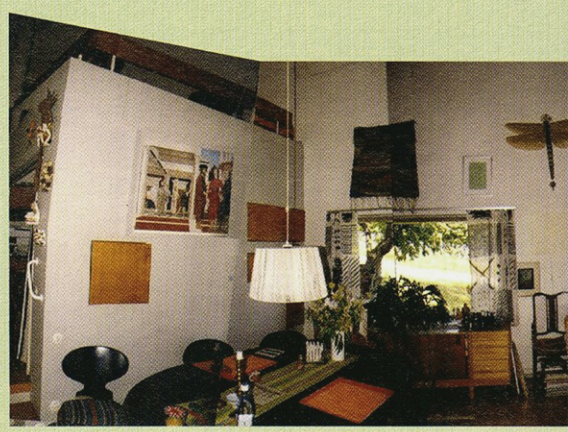
El gran cascarón de la casa es estructuralmente un cuerpo completamente diáfano que Erskine se encargará de llenar de pequeñas operaciones cotidianas. Todo está lleno de recovecos domésticos, incrustaciones de programas ínfimos dentro del gran espacio controlado de la interioridad. Estas incrustaciones domésticas aparecen cruzadas respecto a los espacios a los que se enfrenta, distorsionando la posición que nosotros mantenemos respecto a los mismos. Crean una continuidad de giros que nos reporta una sensación de confort envolvente una vez que vamos moviéndonos por la casa, realizando cada una de estas pequeñas operaciones que se nos ofrecen. En el caso del tocador, por ejemplo, el nicho acristalado en el que se dispone parece una ventana oculta en el dormitorio, dando al exterior un carácter de interioridad o a la inversa. En la percha y cepillo de trajes, camino del dormitorio, el giro necesario para su uso nos dejará una última visión a través de las chaquetas colgadas de aquellos que quedaron en cualquiera de las otras habitaciones de la casa (una táctica casi de espionaje), ya que la sección de la casa se dispone en cascada, de manera que desde el acceso al dormitorio se puede controlar casi todo. De esta forma se demuestra de nuevo que a Erskine lo que le interesa ya no es controlar el exterior, sino su propio interior. Con esta casa articulada por las instalaciones que conducen y posibilitan la acción de habitar, el arquitecto se sumerge en la mismísima textura de la vida cotidiana. En el caso de Erskine, la corrección de lo moderno se nutre de su propia experiencia como habitante, de forma que la casa empieza a convertirse en la expansión del propio cuerpo del arquitecto. A partir de ahí, éste se deja arrastrar por los sueños propios del habitante: las relaciones ininteligibles, la recalificación de los desechos, la acumulación objetual, los recuerdos, el coleccionismo, los símbolos... Pues el que se preocupa por lo suyo colecciona, apropia y guarda, pero también sufre las inquietudes y los desasosiegos de los propios sueños, deseos y cambios.

Ahora la casa será ese pequeño mundo perfecto, ese teatro de lo perfecto al que se refiere Sartre en *La Náusea*, donde todo parece encajar según la imagen que del mundo se ha hecho su creador, ese pequeño dios de lo doméstico. La casa acaba siendo como un espejo o proyección de uno mismo que no puede ser entendido sino como una forma indirecta de culto al yo. El amor por los barcos, los abrigos de sus largos paseos, sus colecciones de libros, de arte primitivo: todo encerrado en ese mundo de perfección...Pues el que ama esos mundos vividos y propios no deja de ser algo narciso, aunque, por otro lado, sea ésa precisamente la primera proyección que nos permite abrirnos a los otros, a aquellos protagonistas innombrados que, desde el primer momento, han acompañado mudos al protagonista de estos escenarios.

the position we keep in relation to them. They create a continuation of turns that gives us an impression of involving comfort once we start moving through the house, doing each of these small activities offered to us. In the case of the dressing table, for example, the glass niche in which it is placed seems to be a hidden window in the bedroom, giving to the exterior a character of interiority or the other way round. In the valet and suit brush, on the way to the bedroom, the necessary turn to use would allow a last vision through the hanging jackets of those who are in any of the other rooms in the house (almost an espionage tactic), as the section of the house is a cascade, so that from the access to the bedroom one can observe almost everything. In this way, it is once again demonstrated that Erskine is interested not in controlling the exterior, but his own interior.

With this house articulated by the premises that lead and make possible the action of inhabiting, the architect is submerged in the texture of daily life itself. In Erskine's case, the correction of the modern is nourished from his own experience as inhabitant, so that the house starts to become the expansion of the architect's body. From this point, he gets taken away by the dreams of the inhabitant: the unintelligible relations, the re-qualification of waste, the accumulation of objects, the collections, the symbols... Because he, who worries about possessions, collects, keeps and puts away, but also suffers the worries and sense of unease of his own dreams, desires and changes.

Now the house would be this small perfect world, this theatre of the perfect to which Sartre referred in Nausea, were everything seems to fit according to the image its creator has of the world, this small god of the domestic. The house ends up being like a mirror or projection of oneself that can not be understood as anything other than an indirect form of the cult of ego. The love of boats, the raincoats of his long walks, his collection of books or primitive art: everything enclosed in this world of perfection... Because he who loves those lived and personal worlds is a little narcissistic, but on the other hand, that is precisely the first projection that allows us to open up to others, to those unnamed protagonists, which from the first moment, have accompanied the protagonist mute to these stages.



10 RAFAEL DE LA-HOZ

junta municipal de retiro

[2003]

Avda Ciudad de Barcelona nº162
Madrid

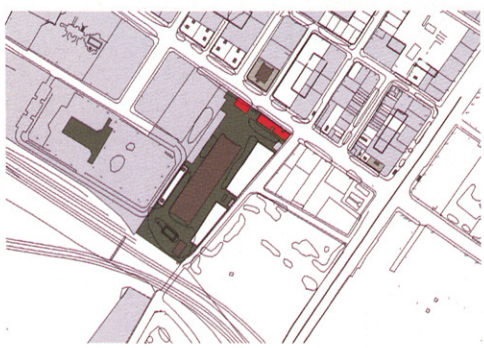
ARQUITECTOS:
Rafael de La-Hoz Castanys

COLABORADORES:
Nicolás Gabicagogeascoa, arquitecto
Manuel García y Javier Fernández, arquitectos técnicos
Ingeniería de Instalaciones: Atei
Estructuras: Jofemar
Constructoras: Necso-Entrecanales-Cubiertas
Fernández Molina Obras y Servicios S.A.
Contratista: Empresa Municipal de la Vivienda

PROMOTOR:
Ayuntamiento de Madrid

FOTOS:
Javier Azurmendi





Los Docks de Madrid eran un conjunto de almacenes que operaban según una logística ferroviaria de inspiración británica –de ahí su nombre–, construidos a principios del siglo XX junto a la estación de Atocha. Cuando perdieron vigencia, una parte del conjunto se transformó en las dependencias militares del cuartel de artillería de Daoiz y Velarde. Para recuperarlo, el Ayuntamiento traza un ambicioso plan que incluye la transformación de su frente a la avenida Ciudad de Barcelona como sede de la Junta Municipal de Distrito.

Se ha rehabilitado en primer lugar uno de los dos edificios de ladrillo que flanqueaban el "arco triunfal" de acceso al cuartel. Desaparecido con anterioridad el otro, se proyecta en su lugar uno de nueva planta que reequilibra la simétrica composición original. Finalmente, un zócalo que aloja las dependencias policiales vincula ambos edificios bajo el Arco y actúa como acceso único común.

Esta disposición –un zócalo común a dos cuerpos– permite que las tres piezas operen como un solo sistema y se materializa según una estrategia orientada a introducir la actividad pública del distrito al interior del antiguo tinglado militar, transformando un espacio residual en un ámbito de convivencia.

No nos corresponde proyectar esta plaza interior para convivir –sólo imaginarla– pero sí hacerla posible, lo que equivale a establecer los vínculos perímetro-interior y calle-plaza que la hagan verosímil.

Estaba previsto que la Policía Municipal ocupase un nuevo edificio situado sobre el frente de la calle Téllez lo que habría aislado el interior de la manzana de su viario lateral. Hemos preferido alojar la mencionada comisaría en el zócalo y así la plaza interior queda vinculada al barrio. Del otro lado, en el frente de la avenida Ciudad de Barcelona, el zócalo se talla en planos de rampa de forma que la superficie de la plaza fluye a través de sus pendientes hasta la avenida vinculando también calle y plaza. Para la entrada a la Comisaría una pequeña caja de vidrio perfora el zócalo y terminada la obra, se ha añadido un ascensor de escaso acierto.

El Arco conserva de este modo su función original de acceso y su simbolismo como tal.

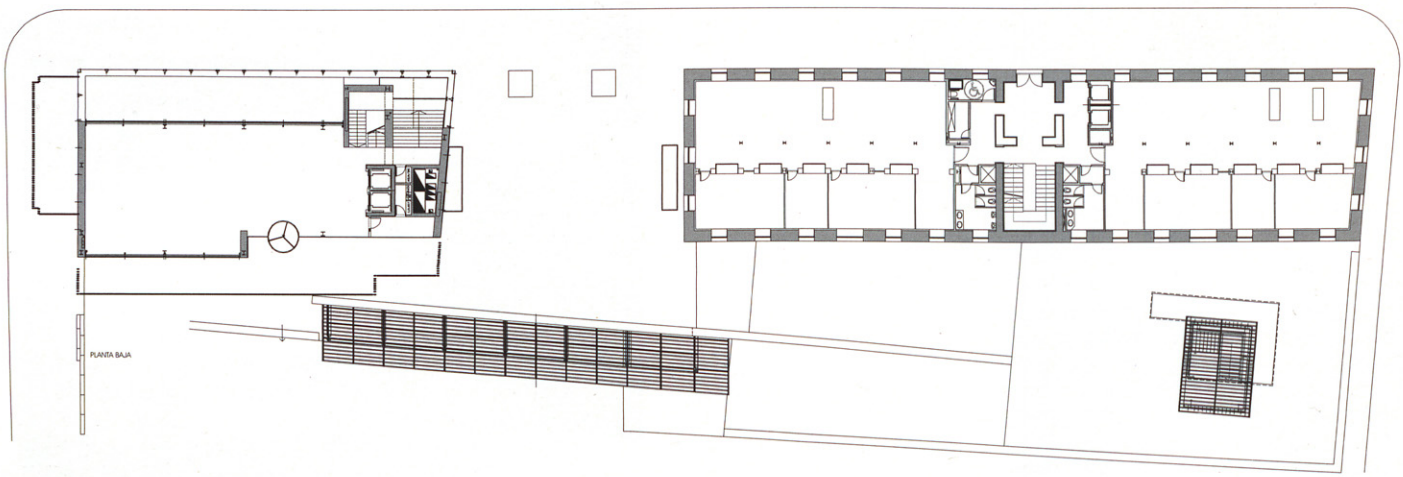
La arquitectura que rehabilita el bloque de ladrillo centra su atención en recuperar la estructura metálica roblonada y en revelar su tipología de nave.

La arquitectura de nueva planta sustenta su interés en el doble papel de restituir la envolvente desaparecida de la manzana y en la responsabilidad de representar el carácter institucional y público de la Junta.

Para lo primero se respetan los parámetros de alineación, altura de zócalo, cornisa, fondo y crujía que el lugar exige. Para lo segundo, se construye el edificio como un bloque de lamas. La percepción inmediata de esta caja, al igual que en los almacenes y tinglados originales, sugiere una arquitectura densa y opaca.

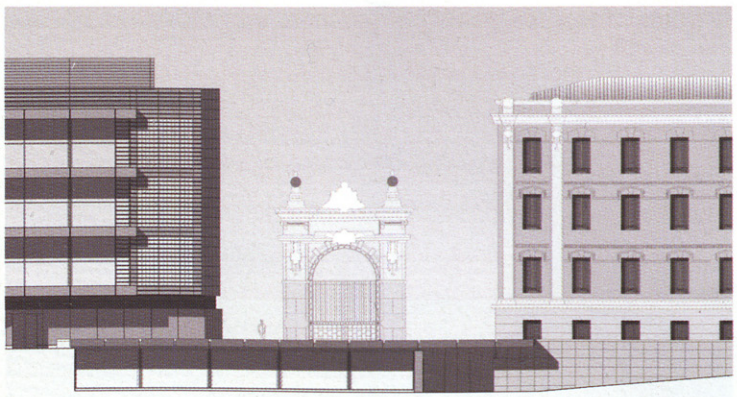
En la percepción lejana, la que anuncia la Junta Institucional al visitante, el bloque resulta liviano, transparente e ingrávido. Al mismo tiempo abierto y luminoso, como representación democrática de la institución pública y, a su vez, tan cerrado y hermético como una fábrica de ladrillo.

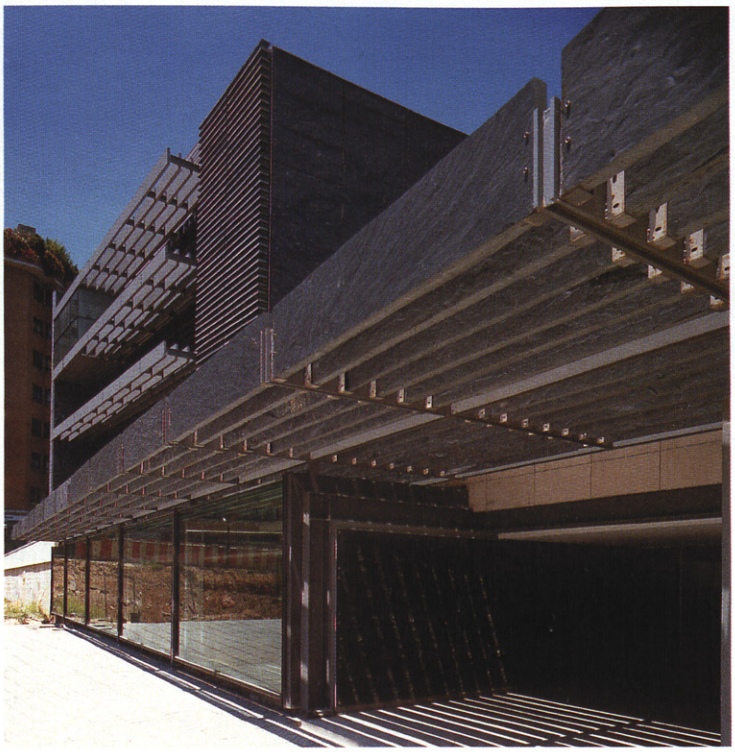


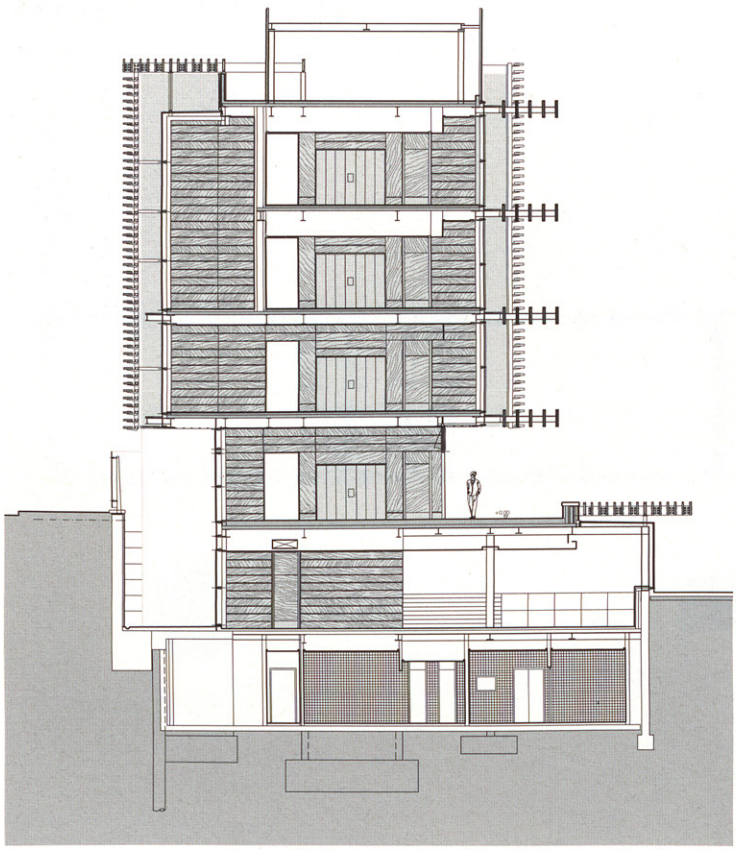


PLANTA DE ACCESO









SECCIÓN



centro empresarial bilma

[2003]

C/ María Tubau, 9
Madrid

ARQUITECTOS:
Rafael de La-Hoz Castanys

COLABORADORES:
Miguel Maiza, Concha Peña y Silvia Rodríguez, arquitectos
Manuel García y Rafael Vegas, arquitectos técnicos
Ingeniería de Estructuras: Otep Internacional
Ingeniería de Instalaciones: Ofinco, Estudios y Proyectos

PROMOTOR:
Bilma

CONSTRUCTORA:
Rambico S.A.

FOTOS:
Eduardo Sánchez

De entre todas las intuiciones previas al diseño, mencionaremos sólo dos: confiar la forma a la planta y elaborar un recubrimiento que transforme el objeto arquitectónico en un referente en el contexto.

Dos plantas rectangulares, de desigual longitud, deslizan una sobre otra solapándose lo justo para alojar entre ellas el núcleo de comunicaciones verticales. Esta experimentada disposición de planta despliega una volumetría de dos prismas estrictos que se sustentan sobre un cuerpo basamental. El carácter objetual se confía al acierto de esta forma de posicionarse y a la tensión que genera.

Sobre este cuerpo basamental los prismas se depositan de forma que un extremo supera el límite del basamento, mientras que el otro no llega a alcanzarlo. La contradictoria relación de los prismas ingrávidos y livianos superpuestos sobre un solemne basamento debe generar la tensión objetual que el proyecto busca.

Por otro lado, tal es la falta de interés visual del contexto, que casi es obligado "nublar" la visión. Por ello el vidrio se matea para que, sin renunciar a la transmisión luminosa, se desdibuje la vista del entorno. Esta cualidad translúcida del muro sólo se interrumpe en unas mínimas bandas de visión que evitan sensaciones claustrofóbicas.

Este muro cortina de superficie mayoritariamente translúcida ofrece mayor protección solar y evita recurrir a parasoles. Por ello la sombra puede utilizarse exclusivamente como recurso compositivo. La modulación horizontal en escamas de la fachada proyecta rítmicas líneas de sombra y permite la ventilación natural por la abertura que queda entre los planos de vidrio.

Más incierta resulta la fachada pétrea que se enfrenta al gran telón de ladrillo del edificio posterior existente. Esta fachada, contextual, de composición horizontal y masiva corporeidad, marca sus diferencias por contraste material.

Finalmente, el volumen edificado se remata en altura con un gran plano de lamas horizontales voladas. Protección solar que reafirma también la situación del espacio de acceso y orienta al viandante. La dimensión de la cubrición, que supera los límites del edificio afirmándose en un extremo y sobrevolando el otro, contribuye a la vinculación ambigua de los prismas. Su vuelo exagerado refuerza la sensación ingrávida y traslúcida de la piel.

El proyecto utiliza también el desnivel transversal del terreno para crear un plano horizontal como base del volumen edificado, plano que oculta un garaje al nivel de la calle posterior y crea el nivel de la plaza de acceso sobre el que se levanta el edificio. Automovilista y peatón son así tratados de forma equivalente en cuanto al interés de sus accesos, si bien la secuencia de ingreso peatonal es claramente más ceremonial, produciéndose un tránsito exterior/interior de acentos casi teatrales, en el que el espacio sugerido bajo la marquesina se comprime al interior de los vestíbulos de cada prisma mediante un pasaje común.

Un edificio en resumen limpio que se pretende elegante, translúcido, ingrávido y al mismo tiempo cerrado sobre sí mismo.

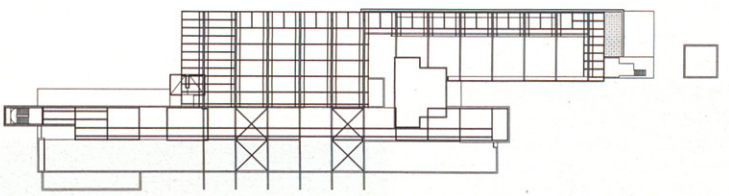


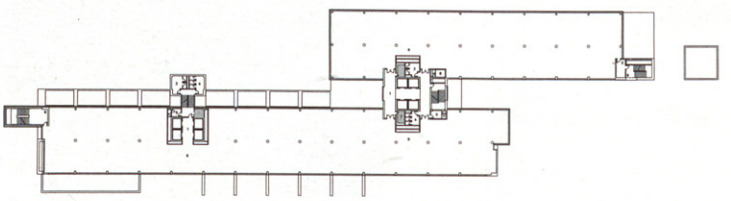


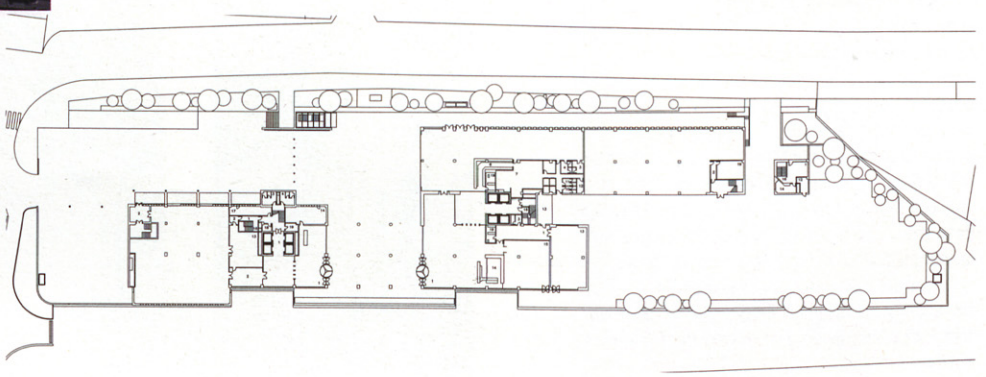




DE ARRIBA ABAJO, PLANTA DE CUBIERTAS,
PLANTA TIPO Y PLANTA BAJA





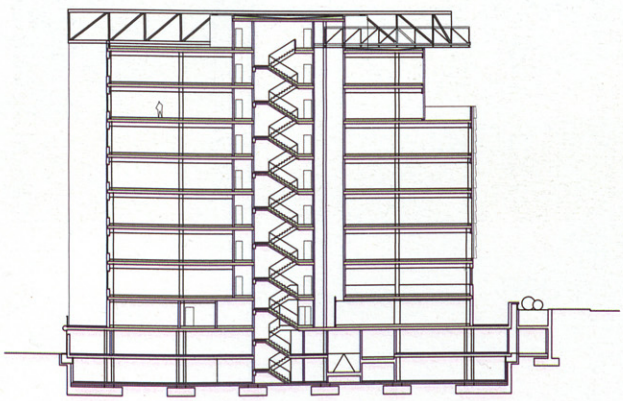


AYMERICH&SALVADÓ





Joan Mundó



SECCIÓN TRANSVERSAL

11 PABLO NOTARI

edificio de oficinas para airbus

Almoguera Guadalajara

[2004]

ARQUITECTOS:
Pablo Notari Oviedo

COLABORADORES:
Proyecto básico y de ejecución:

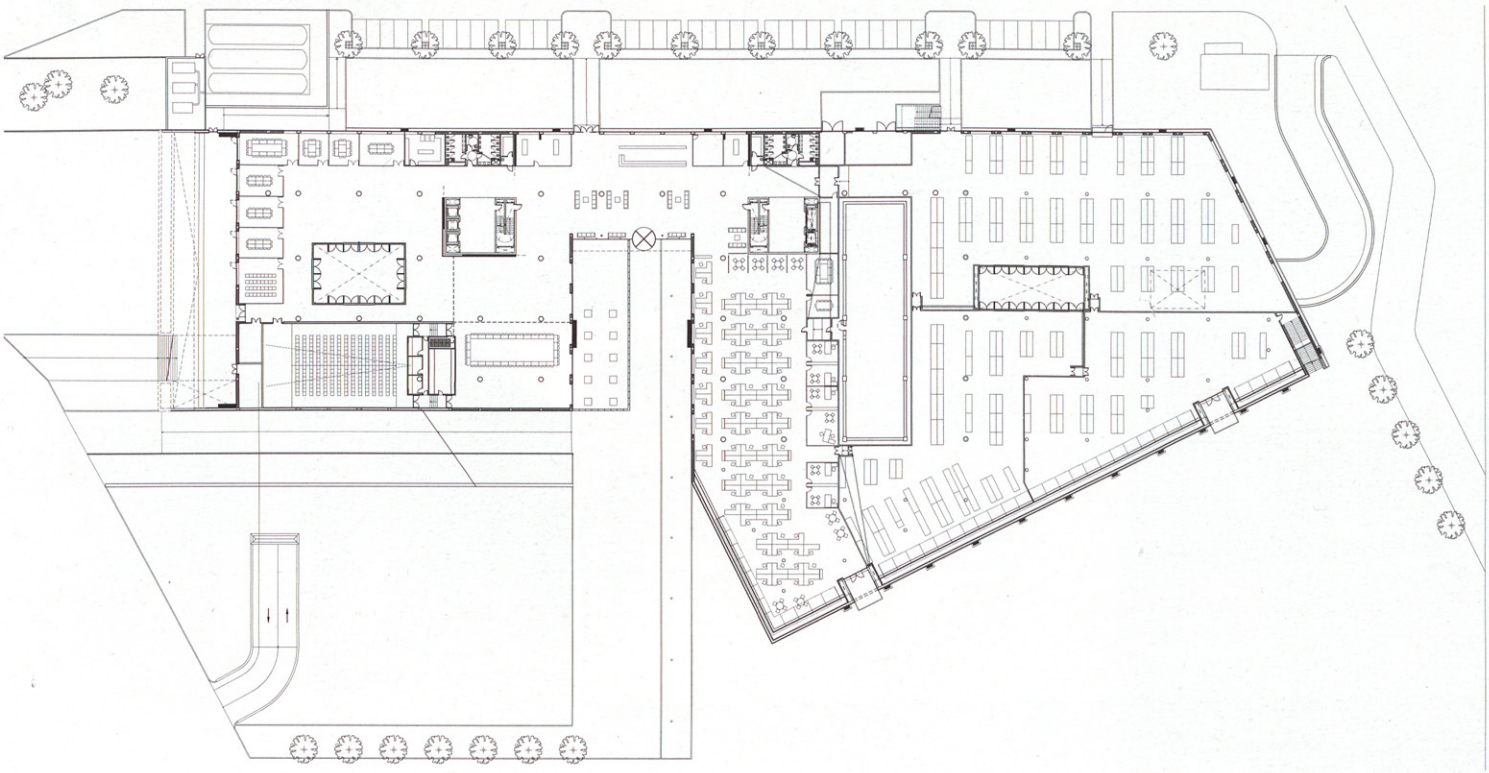
Conurma Ingenieros Consultores
Steffen Ringler (Jefe de Equipo), Begoña Vives Vinent, Amelia Mateos Yagüe, Judith Krassnig, Augusto Signorio Macro, arquitectos; David Torremocha Mesto, ingeniero industrial; Jose Luis Paredes Conde, delineante proyectista.
Gestión de proyecto: Raúl Ortega Carballo
Mediciones y presupuesto: Manuel Sevilla Seoane, Yolanda García Portillo, arquitectos técnicos.
Estudio de seguridad y salud: Manuel Alonso Sánchez, ingeniero técnico de obras públicas
Estructuras: Infotaller de Estructuras S.L.

Dirección de obra:
Arquitecto Técnico: Manuel Sevilla Seoane
Gestión del Proyecto: Raúl Ortega Carballo
Equipo técnico: Steffen Ringler, María Casariego, arquitectos; David Torremocha Mesto, ingeniero industrial

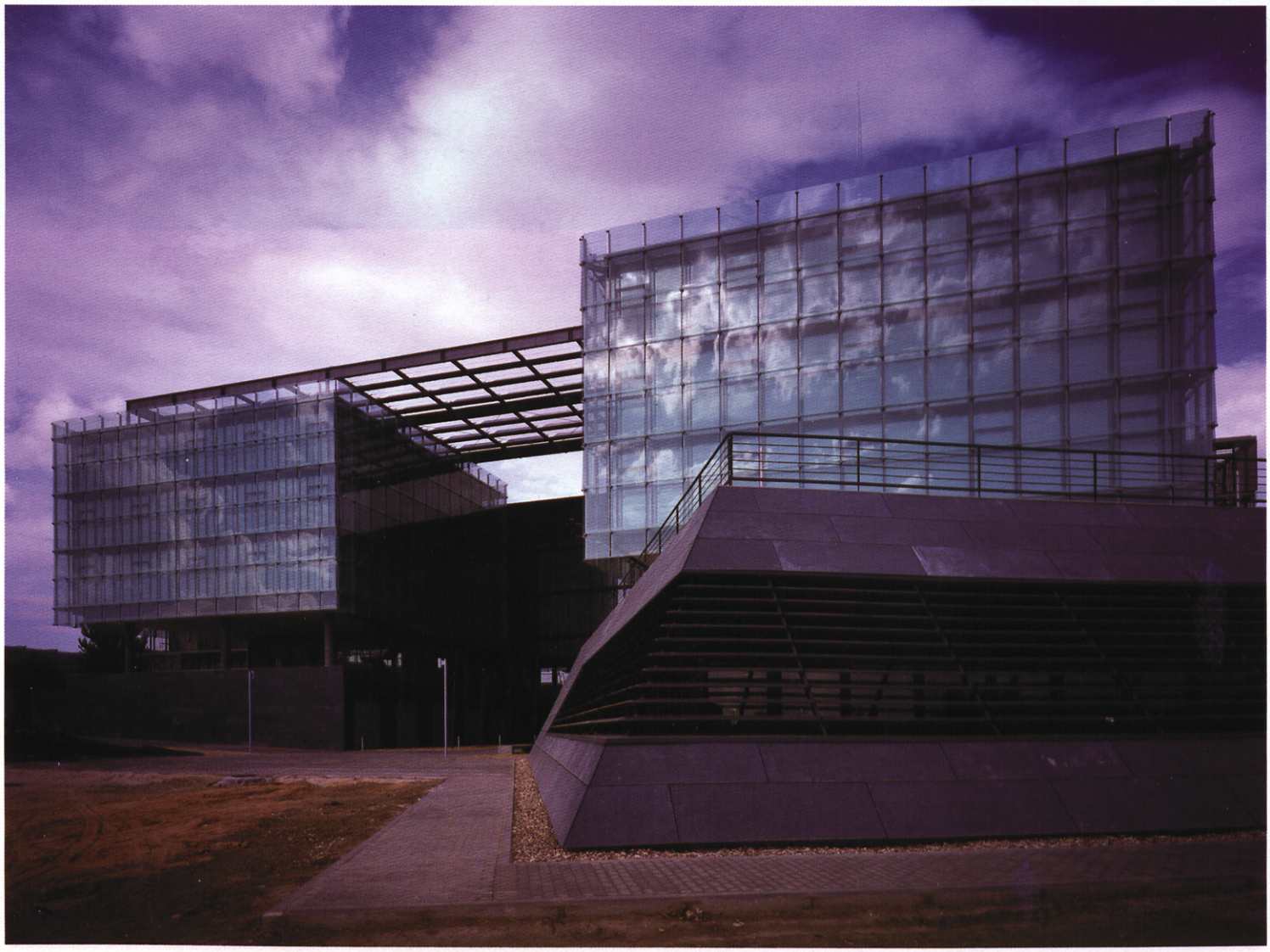
PROMOTOR: AIRBUS España S.L.

FOTOS:
Eduardo Sánchez

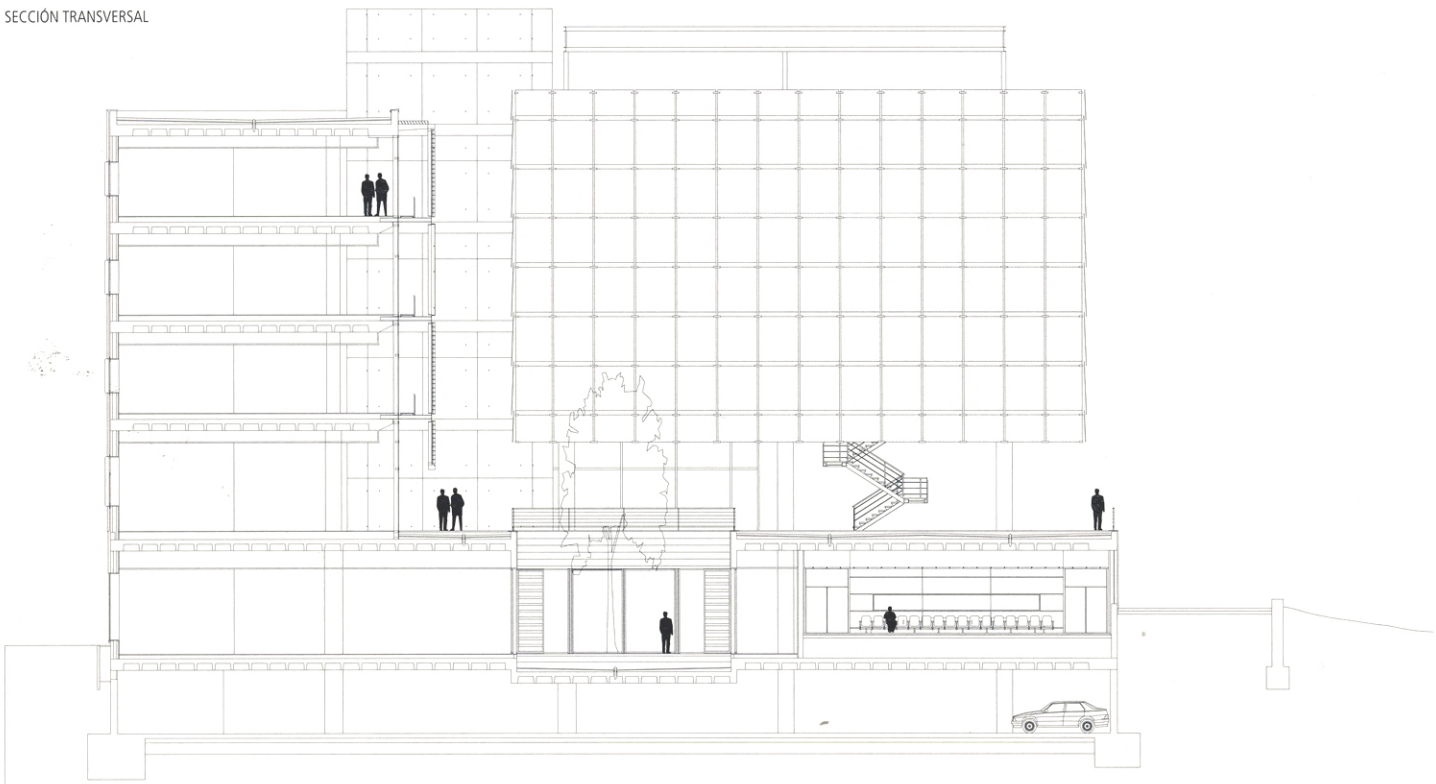




PLANTA BAJA



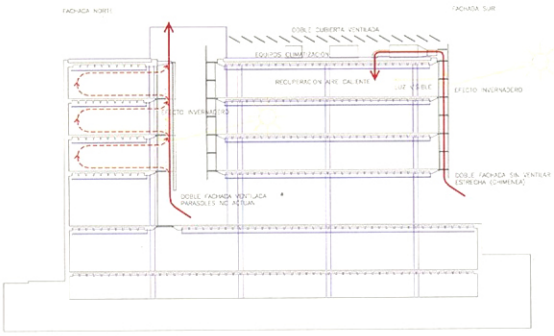
SECCIÓN TRANSVERSAL

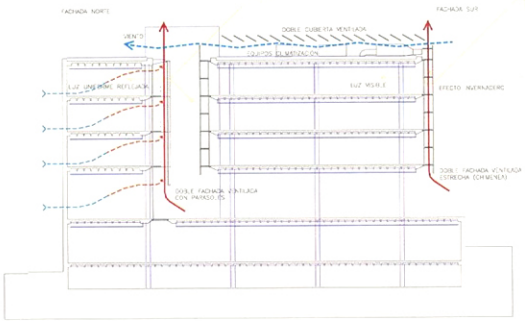


La solución espacial adoptada de tres bloques sustentados en un basamento pétreo, ligado a la topografía, es el elemento fundamental de su expresión, emblematizado por el patio central o espacio abierto en este basamento, donde se sitúa el acceso principal.

En la planta de acceso se han dispuesto dos patios como espacios orientadores del edificio, ámbitos dinámicos tanto por las circulaciones horizontales que se crean entorno a los mismos como por las distintas intensidades y reflejos de luz natural que se producen en estos espacios. Esta propuesta resuelve el correcto comportamiento bioclimático del edificio.

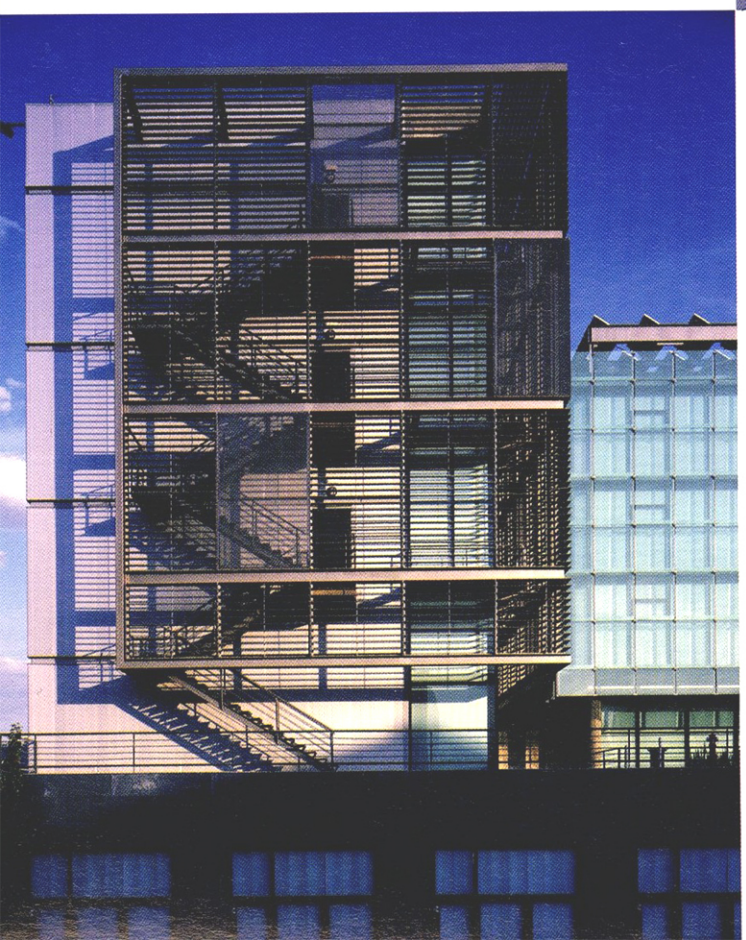
El gran bloque longitudinal que conforma la espalda del conjunto posee hacia el norte una fachada de paneles de chapa. Hacia el sur muestra una doble fachada compuesta por una piel de vidrio y una segunda fachada de lamas horizontales a modo de parasoles. Los cuerpos acristalados de oficinas también tienen dobles fachadas, aunque en este caso de vidrio con un espacio intermedio, cuyo objeto es evitar el efecto invernadero. El espacio entre ambas conforma una cámara que fuerza una circulación más fluida de aire caliente en su interior, eliminándose rápidamente en verano y permitiendo su reaprovechamiento en invierno, pues inyecta el aire caliente en el sistema de climatización.

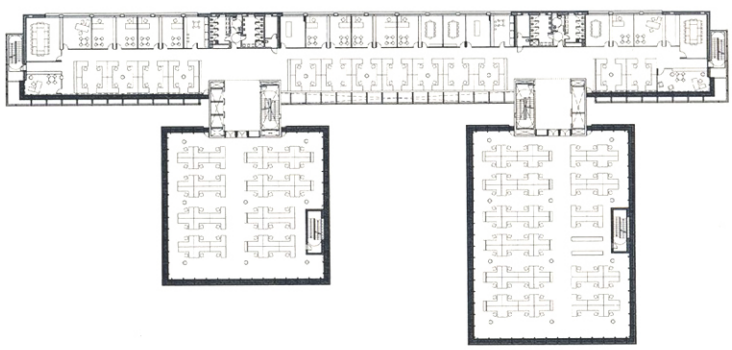




ESQUEMAS DEL COMPORTAMIENTO CLIMÁTICO DEL EDIFICIO.
ARRIBA, INVIERNO; ABAJO, VERANO







PLANTA TIPO

12 PRIMITIVO GONZÁLEZ

León

tesorería de la seguridad social

[2004]

ARQUITECTOS:
Primitivo González

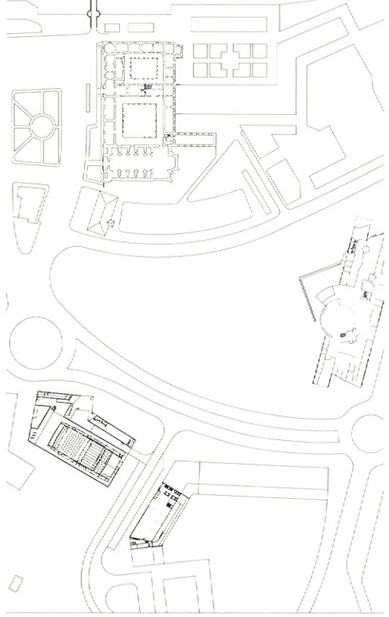
COLABORADORES:
Inés Escudero, Jorge Calle, Ignacio Duro, Rodrigo Almonacid, Jana Zschuppe
Ingeniería de Estructuras: Juan Carlos Alonso Monje, Pejarbo
Instalaciones: Carlos Ara, Argu Arquitectura
Dirección de obra: Antonio del Fraile, aparejador
Equipo de obra: Alejandro Muñoz, jefe de obra; Álvaro Fernández, ayudante de jefe de obra
Constructora: BAUEN S.A

PROMOTOR:
Tesorería General de la Seguridad Social

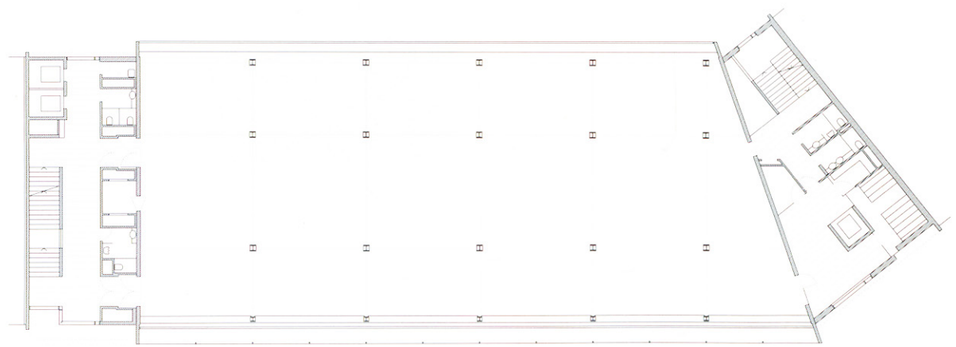
FOTOS:
Ricardo González, blanco y negro
Luis Asín, color



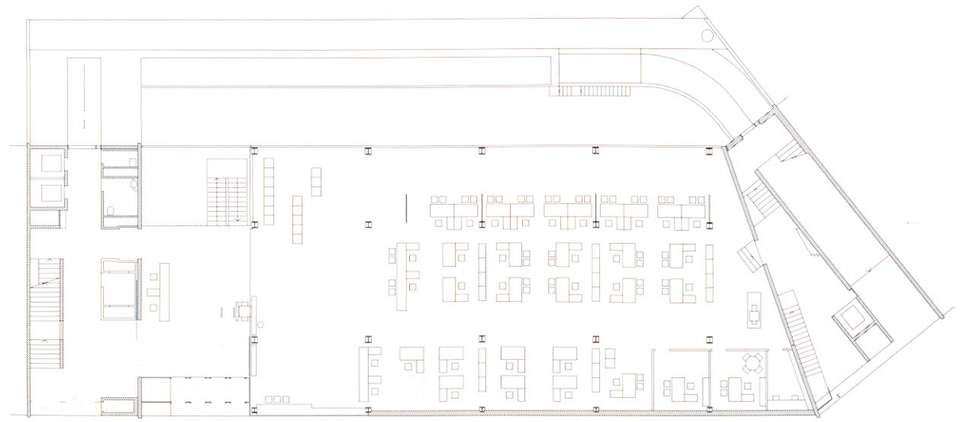
El edificio está situado en el exterior del casco histórico, próximo al Hostal de San Marcos, y frente al nuevo Auditorio, no lejos del Musac.
Se centra en resolver con claridad y precisión los aspectos organizativos y la búsqueda de cierta calidad ambiental. Dos núcleos de circulaciones verticales y servicios, construidos en hormigón, y situados en los extremos de la planta resuelven el esquema espacial: uno para visitantes y otro para funcionarios. Entre ellos, las plantas diáfanas, abiertas a norte y sur, pueden ser utilizadas como oficina paisaje o compartimentarse con mamparas de madera. La claridad formal aporta claridad de uso. La estructura del edificio es evidente para el usuario y la flexibilidad para disponer el programa funcional es fácilmente legible.
La planta baja y la semisótano, abierta a un patio inglés ajardinado, acogen el programa más público, reservándose la cuarta para dirección.
Los materiales son escasos y de calidad –hormigón y basalto en los núcleos de comunicación–, con materiales cálidos –heraclick, contrachapados de tilo y eucalipto, laminados de alta presión,...– para las áreas de oficinas. En algunos elementos –carpintería exterior, mamparas,...– se ha partido de elementos de catálogo rediseñados para crear soluciones específicas, particularizadas y no especialmente costosas. Las áreas de oficinas, luminosas y abiertas, tienen una cálida calidad ambiental, proporcionada tanto por los materiales como por su diafanidad, matizada por los elementos de control solar.
En la propuesta inicial se significaba el carácter "neutro y sistemático" de la composición de las fachadas. El carácter singular del auditorio próximo, hace inútil una significación de este edificio mediante gestos formales excesivos. La racionalidad, la eficacia y la contención formal son, a la contra, medios de significación y personalización en un entorno con edificios tan "singulares".







PLANTA TIPO



PLANTA

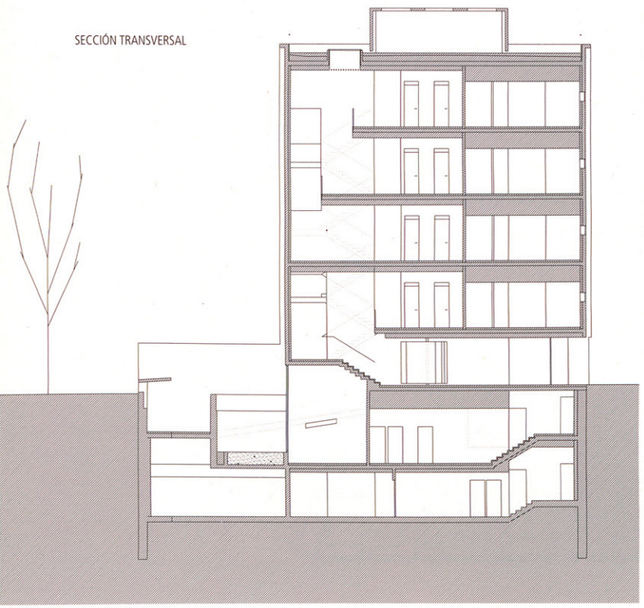








SECCIÓN TRANSVERSAL



PRIMITIVO GONZÁLEZ

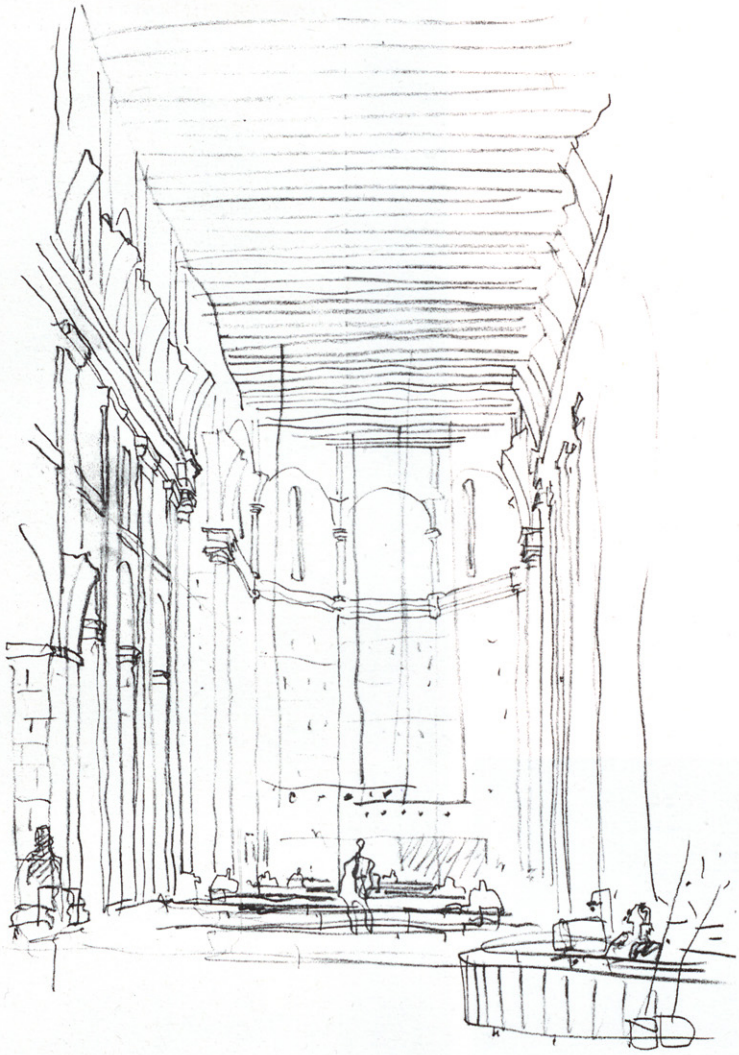


12 PRIMITIVO GONZÁLEZ y GABRIEL GALLEGOS

Valladolid

rehabilitación de la iglesia de san agustín para archivo municipal

[2004]

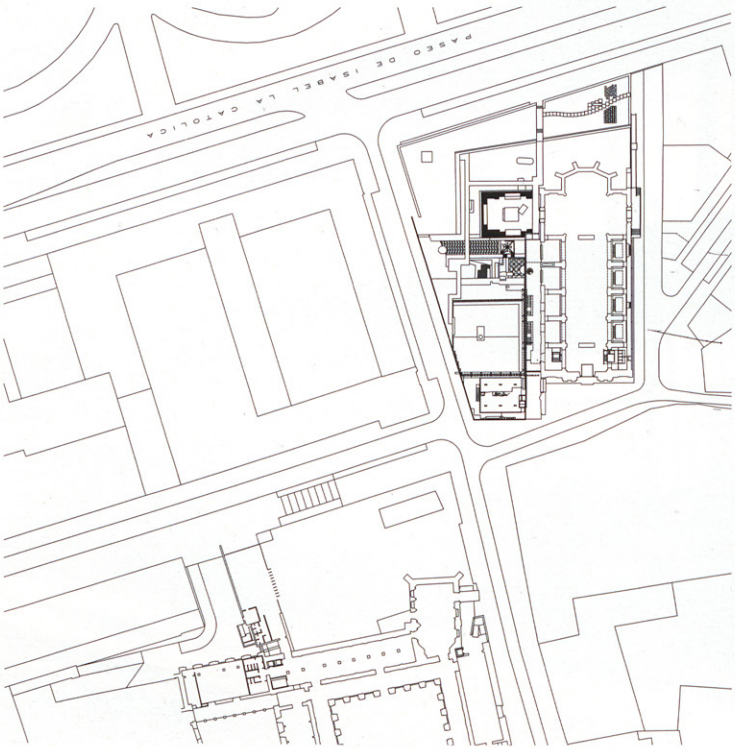


ARQUITECTOS:
Primitivo González y Gabriel Gallegos

COLABORADORES:
Arquitectura: Javier Martínez, Manuel García, (fase inicial)
Proyecto: Inés Escudero, Jorge Calle, Alexis Abril
Urbanización: Jana Zschuppe, Alexis Abril
Estructura: Juan Carlos Alonso Monje
Instalaciones: Carlos Ara, Argu Ingeniería
Dirección de obra de edificación:
Antonio del Fraile, José Ramón García, aparejadores
Supervisión municipal de edificación: Luis Álvarez Aller, arquitecto
Supervisión municipal de urbanización: Pablo Gigosos, arquitecto;
Daniel Sopeña, Ingeniero Técnico O.P.
Trabajos arqueológicos: Foramen S.L.
Obra artística: Jorge Oteiza.
Constructora: NECSO S.A.

PROMOTOR: Ayuntamiento de Valladolid

FOTOS:
Ricardo González, blanco y negro
Luis Asín, color









La iglesia de San Agustín constituyó el templo de un complejo conjunto que fuera el Monasterio de la orden agustina, fundado a principios del siglo XV. Abandonada y arruinada, alejada de su inicial cometido espiritual, con un entorno urbano también degradado y convertido parcialmente durante años en aparcamiento, sus ruinas todavía eran capaces de evocar su pasado.

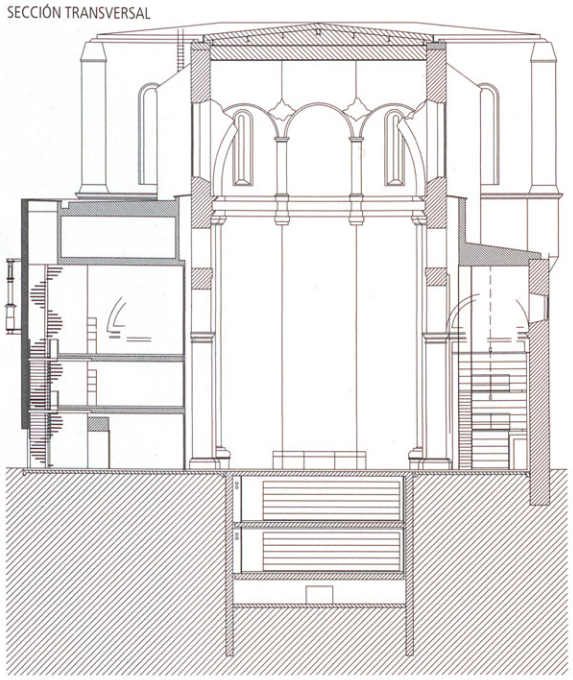
Adquirida por el Ayuntamiento en los años sesenta en que llegó a contemplarse su derribo, el cambio en la política cultural municipal ha posibilitado la recuperación de este monumento para Archivo de la ciudad de Valladolid.

La rehabilitación ha consistido en obras de conservación y restauración de las fábricas preexistentes y en la superposición de nuevas estructuras, indispensables para dotar de contenido al edificio, tales como la creación de los depósitos subterráneos, las nuevas cubiertas y el cerramiento sur que, en tres niveles, alberga la zona administrativa del Archivo y sus instalaciones.

Nuevos materiales, de texturas tersas, nítidas, constituyen el contrapunto de las fábricas ajadas, erosionadas y arrugadas por el transcurso tiempo, en definitiva una rehabilitación en la que se dan cita pasado y presente, tradición y renovación.

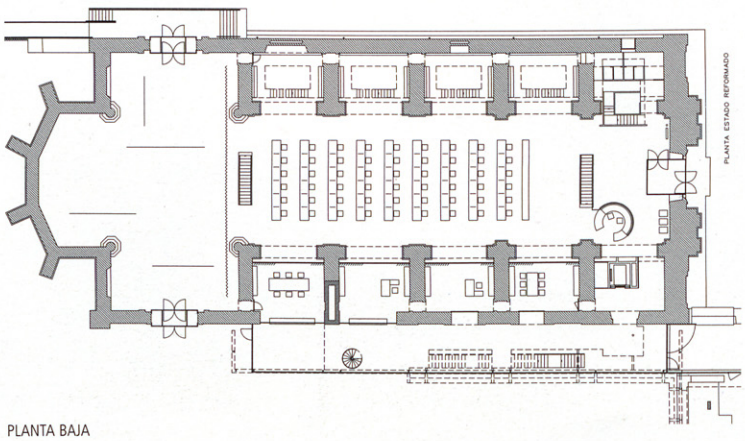


SECCIÓN TRANSVERSAL

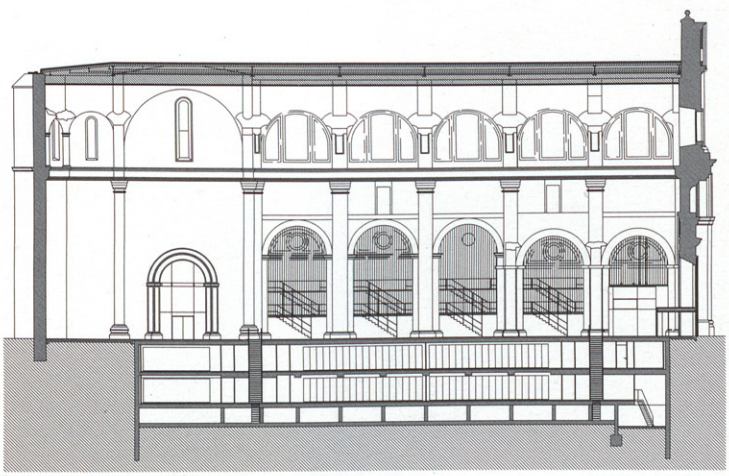








PLANTA BAJA



SECCIÓN LONGITUDINAL

13 GABRIEL RUIZ CABRERO

Cádiz

hotel en conil

[2004]

ARQUITECTOS:
Gabriel Ruiz Cabrero
Ángela Teresa Rodríguez
(arquitecta colaboradora)

COLABORADORES:
Cristina Villamil, María José Navarro,
Carlos Martínez de Albornoz
Ingeniería de Estructuras: Manuel Robredo
(MAD ingeniería)
Aparejadores: Enrique Gil (APARTEC),
Manuel Ballester

PROMOTOR:
Conil Park-Hotel, S.A

FOTOS:
Miguel de Guzmán

Las ordenanzas de Conil para esta zona no permiten más de tres alturas y todo tiene que estar pintado de blanco. Unas limitaciones justas para el clima y carácter del lugar.

El solar se emplaza inmediato al pueblo, colindante en un punto con el caserío, casi un cuadrilátero con una pendiente hacia el sur. Linda al este, al norte y al oeste con un pinar joven pero consolidado, y al sur con el "Carril de la Fontanilla", antiguo camino de Cádiz, después del que se encuentra la playa, ancha y larguísima.

El emplazamiento conduce a disponer la entrada de huéspedes por el norte a través del parque.

El programa propuesto contemplaba dos partes: un hotel con habitaciones convencionales y sus servicios correspondientes, y una serie de apartamentos que debían ser alquilados como tales o por habitaciones sueltas. Estas exigencias permitieron fragmentar la edificación. Las barras de las habitaciones se separan de las partes comunes combinándose con los apartamentos.

A la decisión anterior de fragmentar la fábrica añadimos que los coches tuvieran una presencia mínima, por lo que nada más entrar desaparecen en un aparcamiento.

Para disminuir más los volúmenes y aprovechando el aparcamiento, muchos servicios se sitúan en el sótano recibiendo luz y ventilación por medio de los desniveles y los patios. Todos estos locales se conectan por medio de pasillos, ascensores y escaleras.

El restaurante se coloca al borde del Carril para tener las mejores vistas y acceso desde la playa, y su cubierta se convierte en mirador y extensión de la superficie de la piscina.

Para ordenar los distintos fragmentos se utilizaron condiciones del lugar: la recepción, centro de todo, se ubicó en la posición de una antigua casa, cuyo arquitecto había escogido el mejor montículo y dibujado la mejor orientación. Una serie de habitaciones prolongan y refuerzan la figura central.

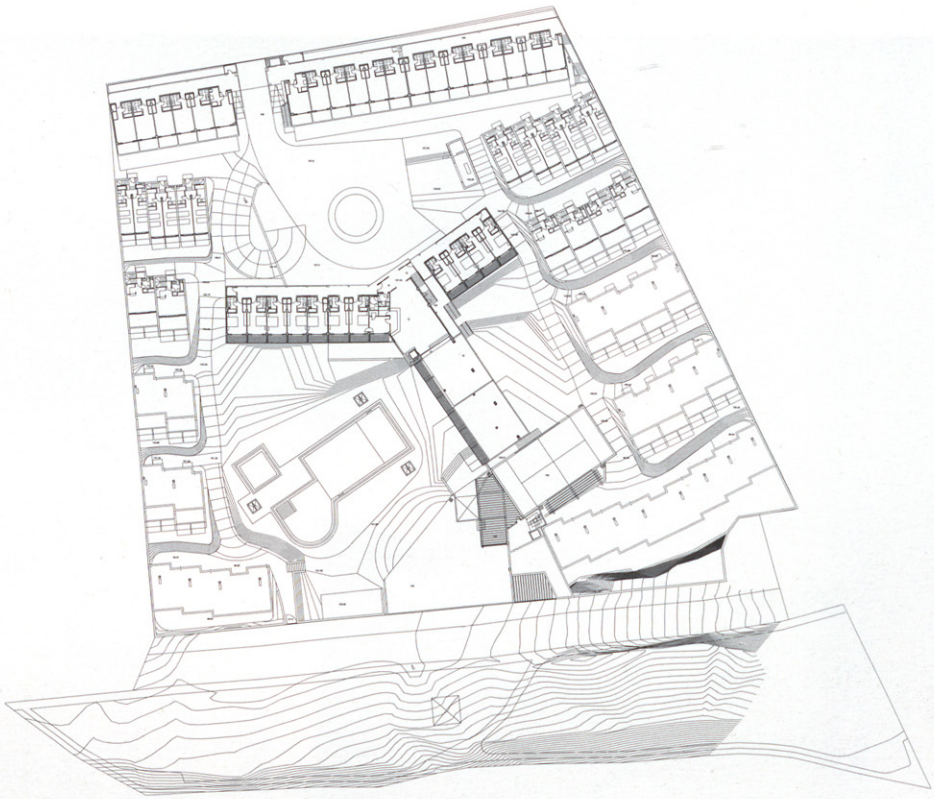
El resto de las habitaciones, siguiendo el dictado de la pendiente, se disponen en una larga barra de tres pisos en la que, por medio de un gran hueco, se abre la entrada. Todas, excepto las de la planta baja de esta barra, tienen vistas al mar.

Los apartamentos se agrupan en hileras breves y quebradas con arreglo a las vistas. Tienen todos vistas al mar desde la planta alta, por lo que es en ella donde se disponen los cuartos de estar, con excepción de la primera línea que los tiene en la baja. Las dimensiones de largo y ancho de los apartamentos vienen dictadas por la necesidad de escalonarlos, garantizando que todos tuvieran vistas sobre el horizonte.

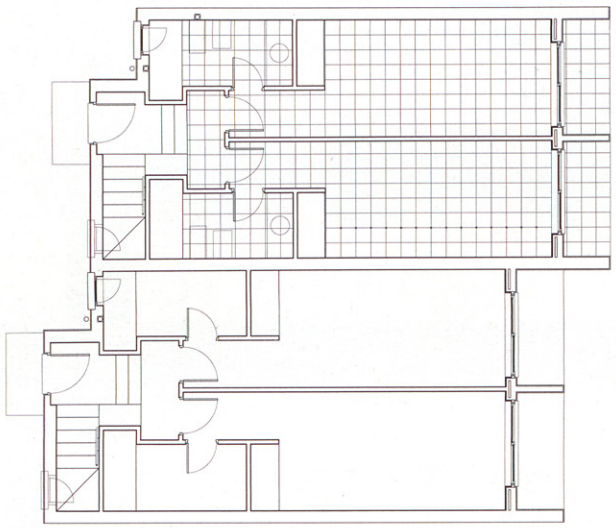
Cuando se ve el hotel desde el mar, éste queda envuelto por el pinar sin alterar el horizonte, y sus volúmenes se disuelven de modo que, blancos y menudos, parecen formar parte del pueblo.



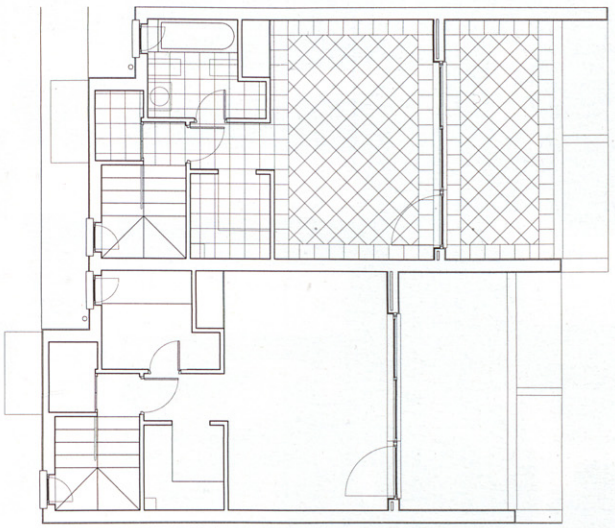




PLANTA GENERAL



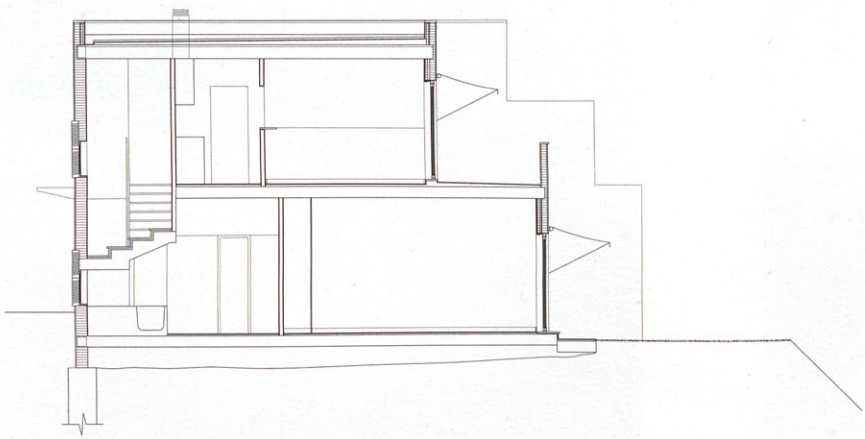
PLANTA BAJA. TIPO B



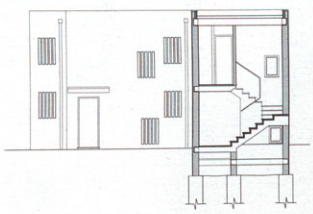
PLANTA ALTA. TIPO B



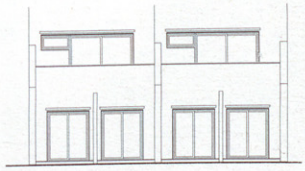
RUIZ CABRERO



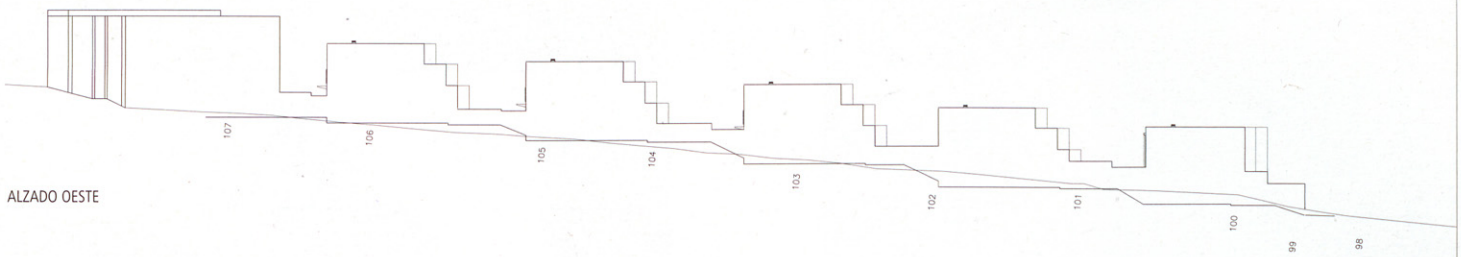
SECCIÓN TRANSVERSAL



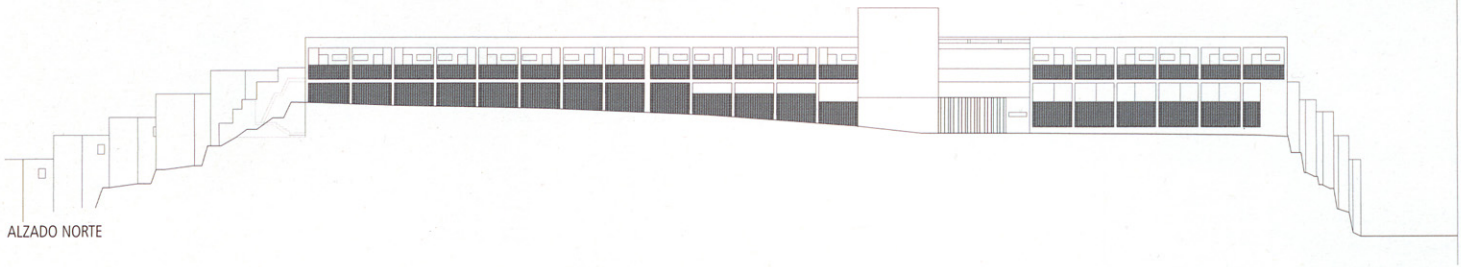
ALZADO NORTE



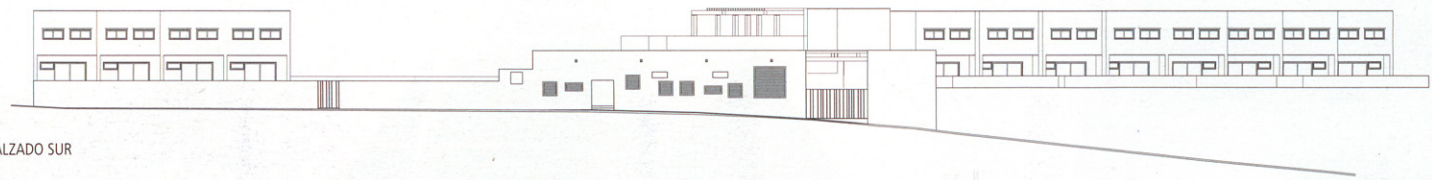
ALZADO SUR



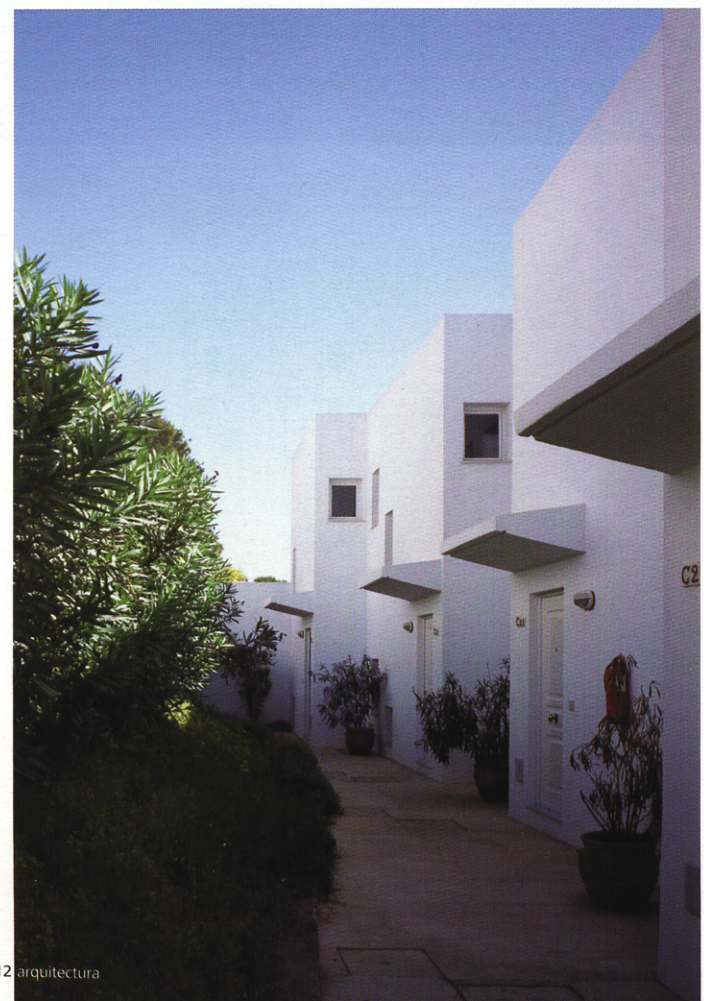
ALZADO OESTE



ALZADO NORTE



ALZADO SUR





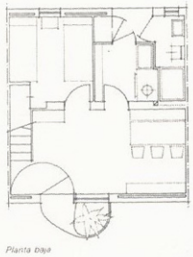
RUIZ CABRERO



14 demoliendo oportunidades históricas

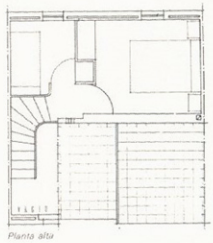
los poblados de fuencarral (de sáenz de oíza y de la sota) destruidos o amenazados por las piquetas oficiales.





Planta baja





Planta alta

EN ESTA PÁGINA, VIVIENDAS UNIFAMILIARES Y EDIFICIOS EN ALTURA DE FUENCARRAL B, DE ALEJANDRO DE LA SOTA. ARRIBA, ESTADO ACTUAL, ESTADO INICIAL Y PLANTAS DE LAS VIVIENDAS UNIFAMILIARES

Hace pocos días recibimos la noticia de la demolición del Poblado de Absorción Fuencarral A, proyectado por Fco. Javier Sáenz de Oíza en 1956, lo que hemos podido comprobar, contemplando en directo la voracidad con que las máquinas hacían desaparecer las modestas construcciones de un barrio, que a pesar de su precaria construcción y del escaso o nulo mantenimiento, habría merecido un destino y un tratamiento más acorde con su trascendencia histórica y arquitectónica. Esto nos lleva a reflexionar sobre la ligereza con que en muchos casos la Administración actúa contra nuestro Patrimonio bajo pretextos que van desde "incumplimiento del PGOUM" a las justificaciones de adecuación técnica a estándares actuales, y que en realidad encubren la imperiosa necesidad de conseguir metros cuadrados edificables, y una lamentable gestión de suelo público.



Los Poblados dirigidos y de Absorción se crean por la Comisaría De Ordenación Urbana de Madrid en 1956, con el fin de aglutinar de la manera más rápida posible a la población chabolista que corona los arrabales de la ciudad, en una serie de racimos compuestos por núcleos urbanos autónomos y situados en un radio de 5Km del centro de la ciudad, cerca de los lugares donde estaba prevista la ubicación de las zonas industriales.



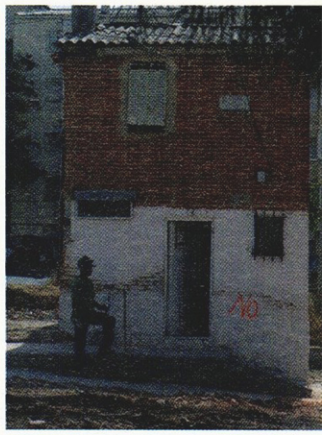
Estos poblados se construyeron en un tiempo récord, y con medios materiales muy escasos, pero no debemos olvidar que tanto en el caso de los Poblados Dirigidos, cuya construcción era en parte ejecutada por los propios usuarios finales (siempre bajo la dirección y el proyecto de un Arquitecto), como en los Poblados de Absorción, existió una finalidad tanto del Ministerio de la Vivienda, como del posterior Instituto Nacional de la Vivienda, que sobrepasaba los intereses meramente funcionales en aras de la investigación de nuevas formas de habitar y la búsqueda de soluciones capaces de garantizar una mínima calidad arquitectónica. Un punto de vista totalmente vanguardista que estimuló a los arquitectos del momento, y que éstos aceptaron como un reto con la ilusión de aportar las mejores respuestas posibles a programas realmente complejos donde no sólo entraba en juego la pericia constructiva, sino una sensibilidad hacia los habitantes que iban a ocupar estos poblados, que no renunciaba a un lenguaje tan intemporal como plenamente contemporáneo. La experiencia generó unos resultados más que satisfactorios, y un catálogo de soluciones tremendamente arriesgadas, hermosas y de plena actualidad formal que enriquecen el patrimonio arquitectónico, histórico y documental de nuestra ciudad; patrimonio que sería una











EN ESTA PÁGINA, EDIFICIOS EN ALTURA Y VIVIENDAS UNIFAMILIARES DE FUENCARRAL A, DE SÁENZ DE OÍZA, EN DEMOLICIÓN. PENÚLTIMA FOTO, RESTOS DEL CONJUNTO DE CUBILLO EN CANILLAS. ÚLTIMA FOTO, VISTA DE LA SUSTITUCIÓN OFICIAL DEL POBLADO DE CANILLAS.

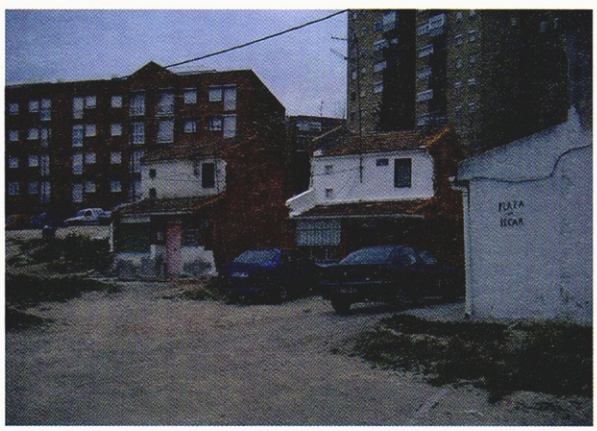
desgracia perder sin un análisis riguroso y una justificación que trascienda razones puramente económicas.

Ejemplos de aquella política son estos dos poblados: Fuencarral A (obra de Fco. Javier Sáenz de Oíza) y Fuencarral B (Obra de Alejandro de la Sota). Si bien el primero respondía a necesidades de realojo inmediato siguiendo criterios básicamente funcionales, con espacios mínimos optimizados hasta el límite y con una traza urbana que busca un aprovechamiento máximo del suelo, en el segundo encontramos soluciones de gran belleza plástica a la par que una respuesta inmediata y óptima funcionalmente, con espacios exteriores públicos que conforman y dan unidad al conjunto. No obstante en ambos poblados y en la mayoría de los que aún no han desaparecido, pese a la fragilidad de su construcción es fácil leer la fuerza absoluta del gesto atemporal, del germen que aún hoy podría fructificar si la Administración pertinente (IVIMA) buscara criterios de rehabilitación o sustitución que respondieran a intereses que fueran más allá de la mera especulación.
Nos preguntamos por qué el IVIMA, heredero de las políticas progresistas de aquel régimen contradictoriamente reaccionario, no ha recogido aparte de las atribuciones administrativas de los antiguos organismos, el espíritu que llevó a producir una arquitectura innovadora y de calidad en tiempos más difíciles y de mayor estrechez económica.
El hecho de que los solares donde se implantan estos poblados ya no sean solares restituibles al anonimato de una geometría sin referencias, sino lugares urbanizados, con viales, vegetación, escala e identidad urbana, exige actuaciones coherentes con el medio desde la imaginación y la calidad arquitectónica que produjeron las edificaciones que hoy se pretenden suprimir.

El IVIMA como administración tiene la obligación de mantener las características de emplazamiento, moderada escala, proporción entre zonas verdes y edificación, y otros positivos valores urbanísticos de estos conjuntos, además de preservar el dato histórico y arquitectónico que supone la presencia viva de los edificios mejor conservados. Resulta inconcebible que quienes deberían investigar, promover y dar ejemplo de un sentido más humano y culto del habitar, destruyan los ejemplos que esforzadamente se hicieron en peores tiempos, actuando como el más descuidado de los promotores privados y derrochando las oportunidades que aún ofrece nuestra ciudad.

Comisión de Patrimonio del COAM. Consuelo Martorell, Presidente. Jose María Churtichaga, Antonio Lopera, Vicente Patón y Concha Roa, vocales.



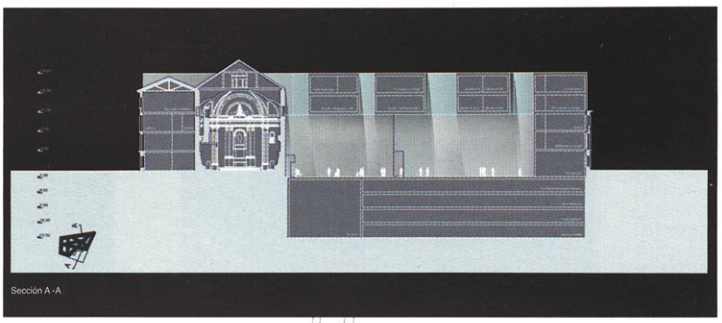




Calle Hortaleza
Madrid

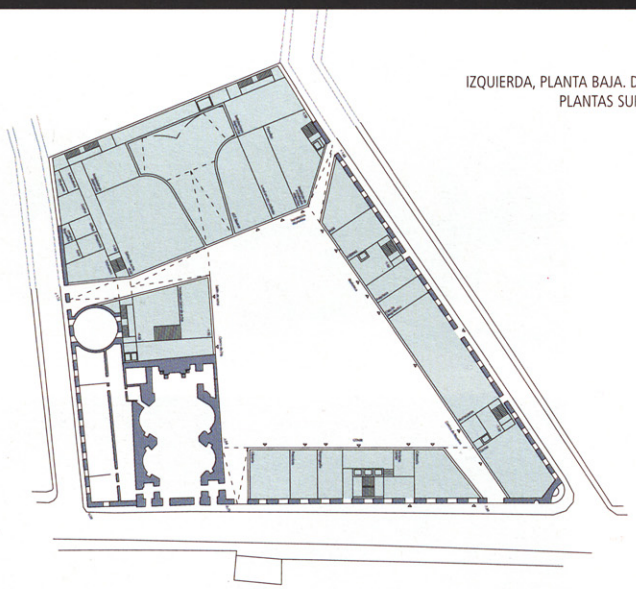
concurso de ideas en las escuelas pías para la nueva sede del colegio oficial de arquitectos de madrid

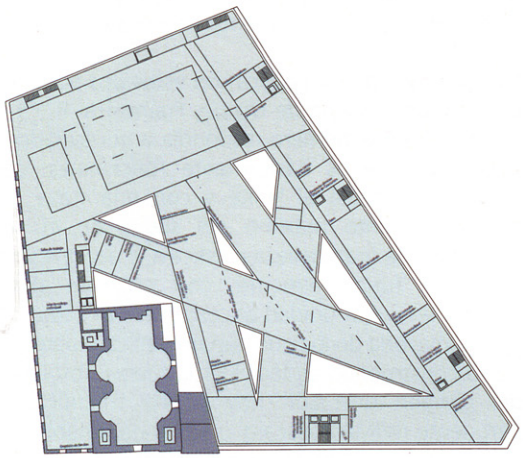
Presentación de los 6 anteproyectos que han ganado la primera fase del concurso para la nueva sede del Colegio y que deberán concursar a la segunda fase. El jurado estuvo compuesto por Pilar Martínez, concejal de Urbanismo, y por los arquitectos Bernardo Ynzenga, Vicedecano, Guillermo Sánchez, Manuel de las Casas, Paloma Sobrini, Oriol Bohigas, José Antonio Corrales, Manuel Gallego, José Antonio Martínez Lapeña, Antonio Miranda y Antonio Ortiz. Lo completaban Fernando Carrión, de la Dirección Gral. de Patrimonio de la Comunidad, el concejal de Centro, Luis Asúa, y el arquitecto Jose María García del Monte, director de la oficina de concursos del colegio.

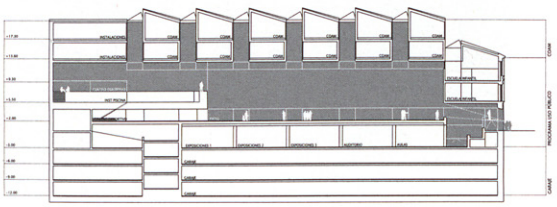


Lema: "Plaza de San Antón"
Arquitectos: Jean Pierre Diirring,
Margarita Mene Castiñeiras,
Katia Gieriz,
Simon Kempf,
Valentina Patrono

IZQUIERDA, PLANTA BAJA. DERECHA, PLANTAS SUPERIORES

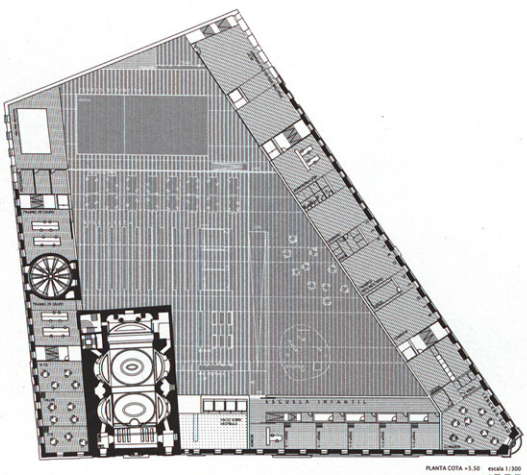


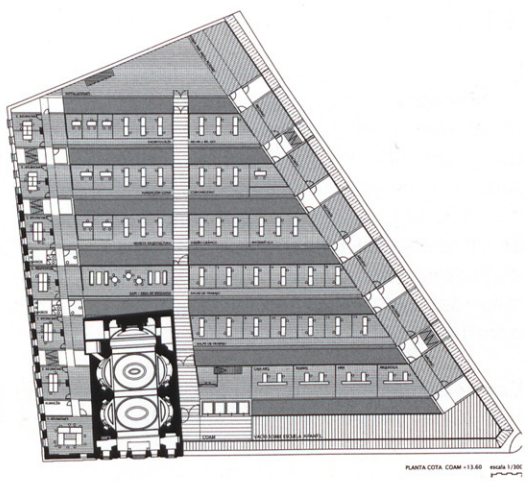




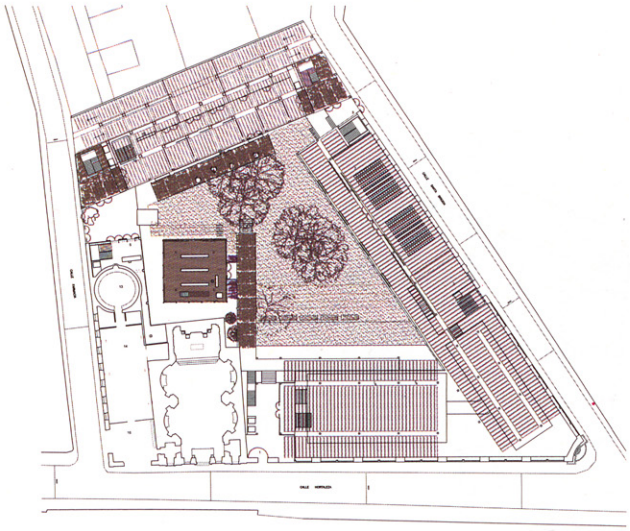
Lema: "Cane"
Arquitectos: Javier Ulargui y Eduardo Pesquera

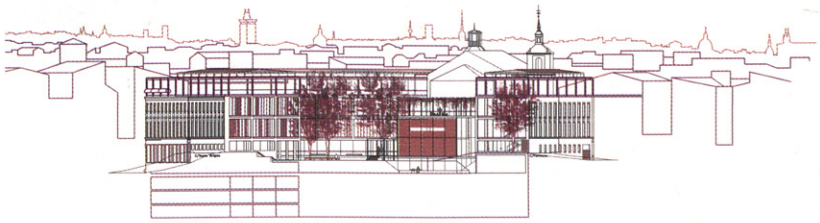
IZQUIERDA, PLANTA BAJA. DERECHA, PLANTAS SUPERIORES



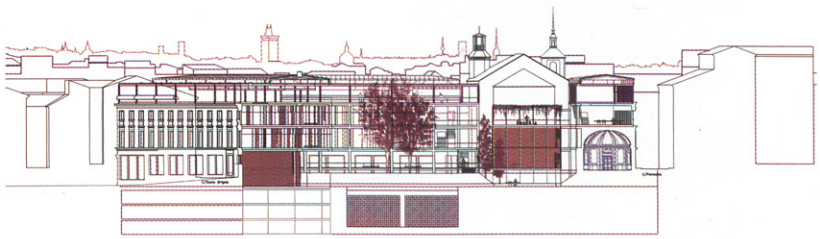


Lema: "Sobre un jardín"
Arquitecto: Gonzalo Moure

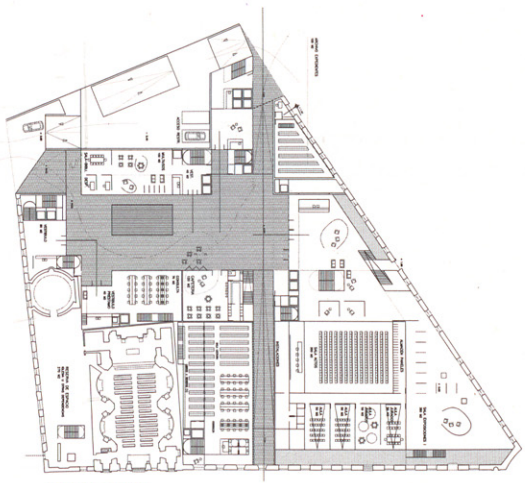




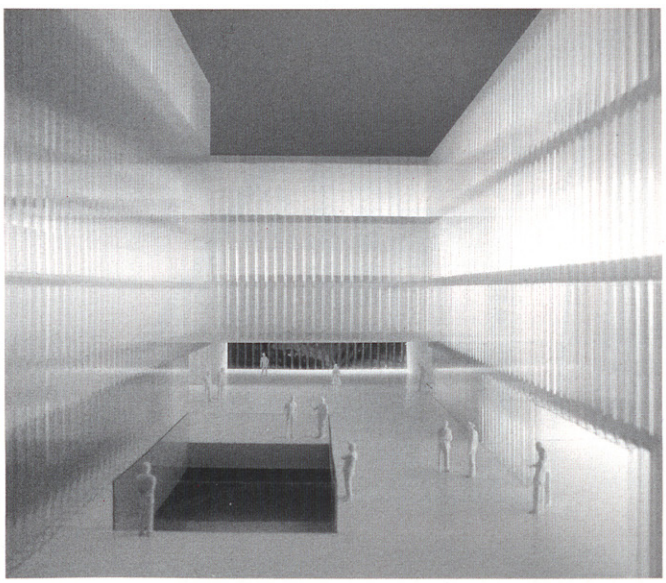
PLANTA Y SECCIONES



Lema: "Not Guilty"
Luis Suárez Mansilla y Asier Santos Torres



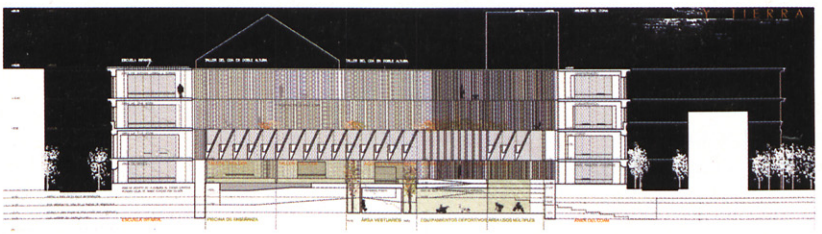
PLANTA ACCESO



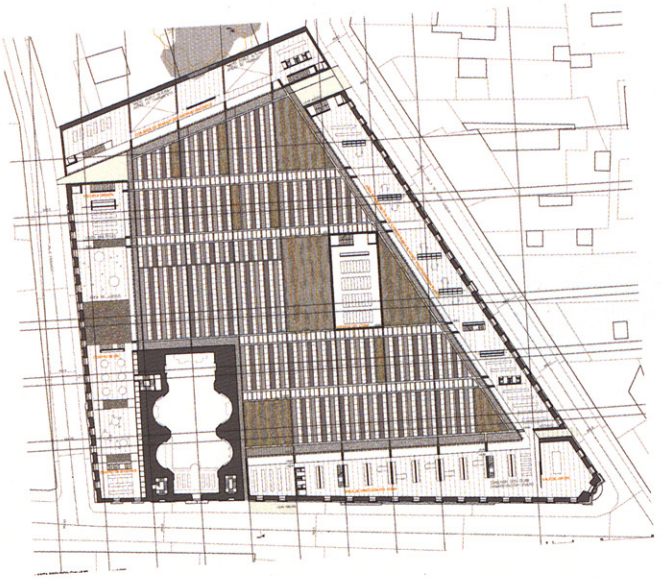


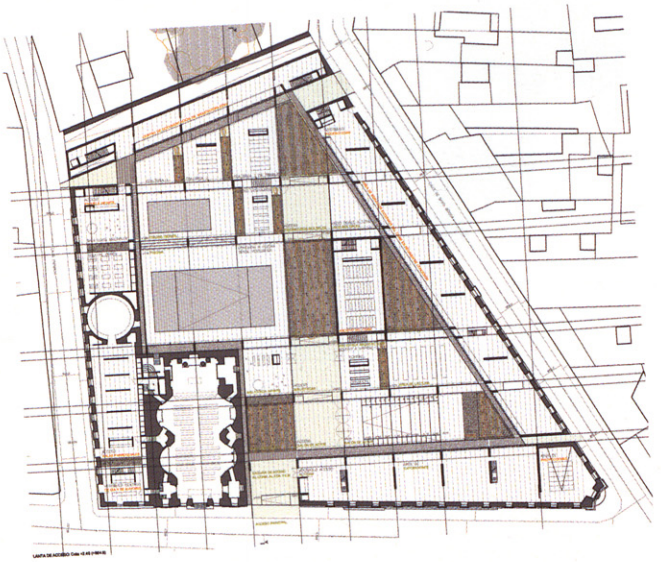
PLANTA SEMISÓTANO

Lema: "Cielo y tierra"
Arquitectos: Carmen Martínez Arroyo y
Emilio Penjeam Muñoz

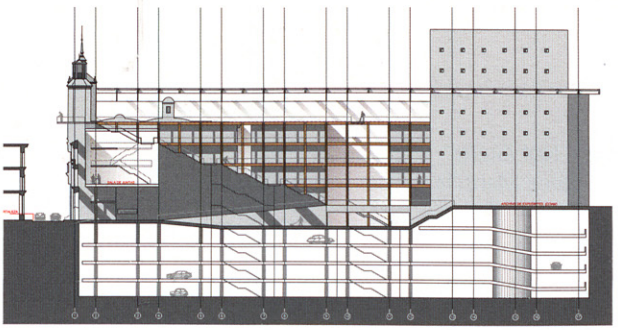


SECCIÓN, PLANTA ALTA Y PLANTA BAJA

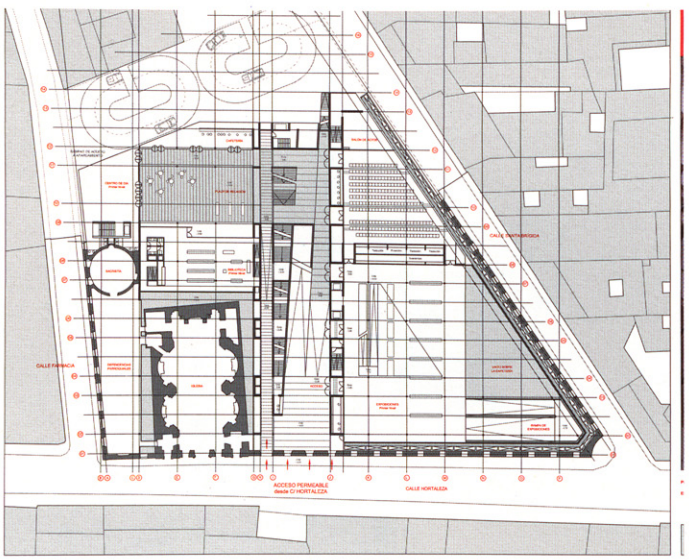


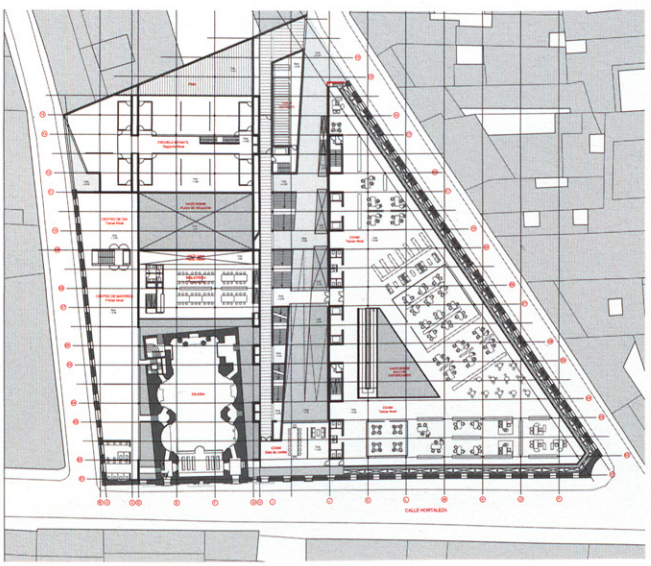


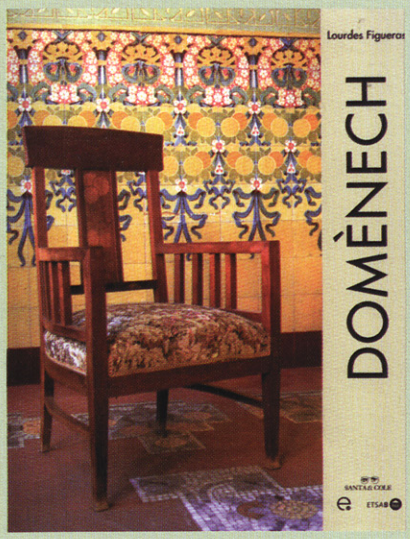
Lema: "Bajo la sombra"
Arquitecto: Ignacio Mendaro Corsini

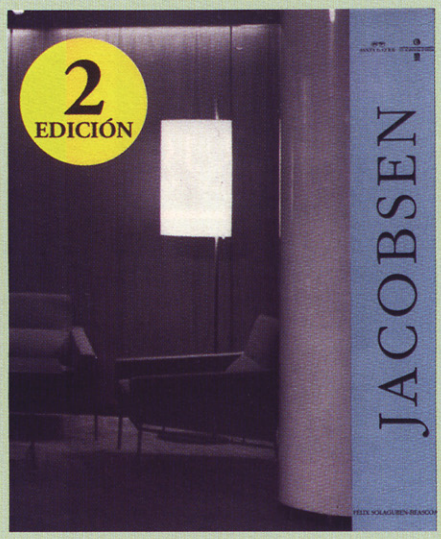


SECCIÓN, PLANTA BAJA Y PLANTA ALTA

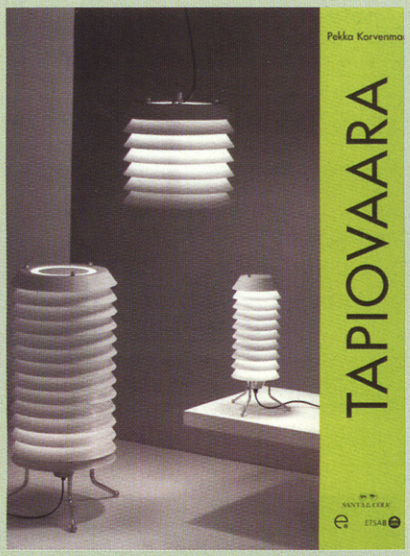


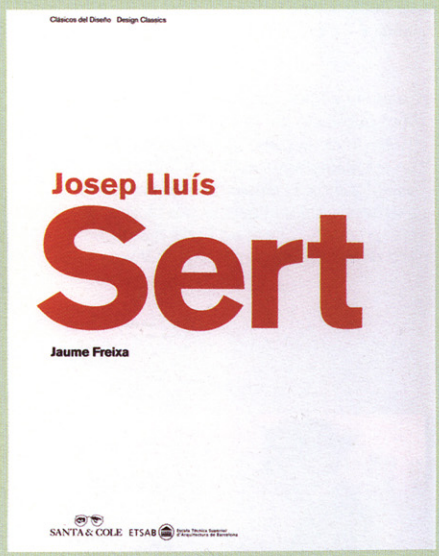




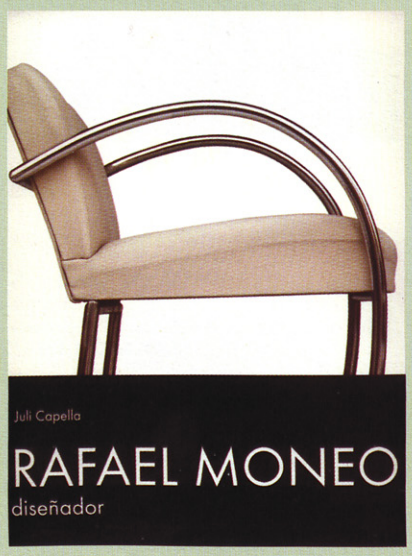


SANTA & COLE, LIBROS SOBRE DISEÑO

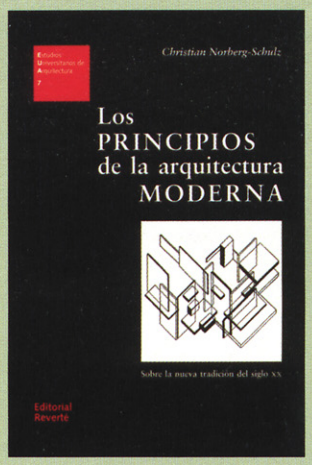




Hace ya tiempo que la firma de objetos de diseño Santa&Cole está publicando dos importantes colecciones de libros, Clásicos de Diseño y Contemporáneos del Diseño. La primera ha editado libros sobre Sert, Gavina, Coderch, Gaudí, Bonet Castellana, Tapiovaara, Torres Clavé, Doménech i Montaner, Jacobsen y Moragas. La segunda de Gabriel Ordeig, Seis diseñadores argentinos de Barcelona, Santiago Roqueta, Rafael Moneo, Carles Riart y Miguel Milá. Publicamos cuatro de las portadas como ejemplos de las dos colecciones. A cargo de Jaime Freixa, el libro de Sert incluye un largo texto introductorio de aquél, así como una antología de textos sobre el arquitecto barcelonés y otra sobre sus conferencias y escritos. El de Jacobsen tiene textos de Lisbet Balslev Jorgensen, de Eric Möller y de Félix Solaguren-Beascoa. El del malogrado Gabriel Ordeig Cole, a cargo de Borja Folch y Rosa Serra, e incluye textos de éstos y de Javier Nieto Santa, Llàtzer Moix, así como textos del propio Ordeig. El de Rafael Moneo, a cargo de Juli Capella, tiene textos de éste y del mismo Moneo. Todos los libros son bilingües, castellano e inglés. Las colecciones, realizadas en colaboración con la Escuela de Arquitectura de Barcelona, son de gran interés y atractivo.



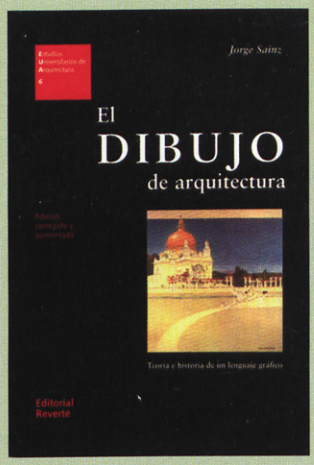




LOS PRINCIPIOS DE LA ARQUITECTURA MODERNA
Christian Norberg-Schulz

Editorial: Reverté Barcelona
283 páginas, 24 x 16,5 cm., cubierta blanda de doble solapa
ISBN: 84-291-2107-2

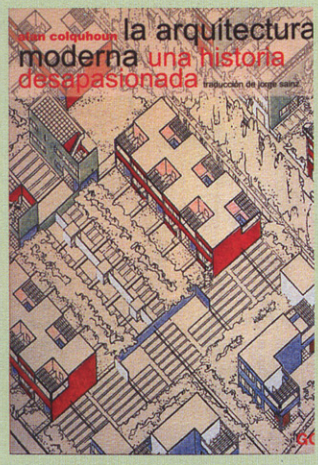
Este libro tiene como propósito explicar en qué consiste la arquitectura moderna, dando por sentado que es preciso recordar lo que realmente quería el Movimiento Moderno y poner de manifiesto lo que efectivamente consiguió, pues realmente tenía un fundamento y una orientación, y sólo cuando se comprenda esto podremos hacer una evaluación justa de sus resultados, incluidos los empeños postmodernos.



EL DIBUJO DE ARQUITECTURA
Jorge Sáinz

Editorial: Reverté. Barcelona
253 páginas, 24 x 16,5 cm., cubierta blanda de doble solapa
ISBN: 84-291-2106-4S

Segunda edición corregida y aumentada del libro publicado por la editorial Nerea en 1990. Trata de cómo se reflejan las ideas y las realidades arquitectónicas sobre un plano gráfico. El dibujo de arquitectura se examina sobre una perspectiva teórica, al tiempo que se ofrece un breve repaso histórico de sus ejemplos más significativos



LA ARQUITECTURA MODERNA. UNA HISTORIA DESAPASIONADA.
Alan Colquhoun

Editorial: Gustavo Gilí. Barcelona
287 páginas, 24 x 17 cm., cubierta semi blanda
ISBN: 84-252-1988-4

Nuevo estudio del veterano arquitecto y autor sobre la arquitectura moderna internacional, en el que analiza las complejas motivaciones que impulsaron este movimiento revolucionario, valorando sus triunfos y fracasos. Se reexamina la obra de los principales arquitectos del período, a la vez que se arroja nueva luz sobre su papel como maestros.



LA CAJA MÁGICA. CUERPO Y ESCENA
Fernando Quesada

Editorial: Fundación Caja de Arquitectos. Colección Arquíthesis. Barcelona.
245 páginas, 22 x 24 cm., cubierta blanda de doble solapa
ISBN: 84-933-701-2-6

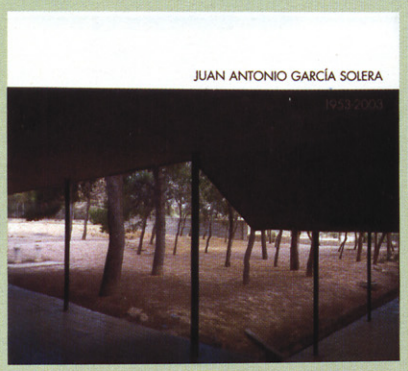
En origen, el término latino *espectácula* designaba el lugar del espectador, su espacio. Y cabría la posibilidad de ver en el espectáculo el mejor instrumento para la autorrepresentación. Es decir, considerarlo como el lugar arquitectónico disponible para la escritura de la autobiografía del espectador.



RAFAEL ABURTO, ARQUITECTO.
LA OTRA MODERNIDAD.
Iñaki Bergera

Editorial: Fundación Caja de Arquitectos.
Colección Arquíthesis. Barcelona.
277 páginas, 22 x 24 cm., cubierta blanda de doble solapa
ISBN: 84-933-701-6-9

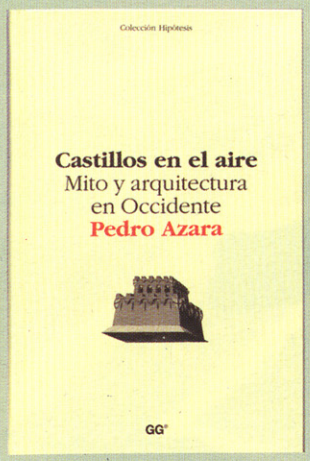
Es esta la primera revisión sistemática de la trayectoria personal y profesional de Rafael de Aburto, arquitecto titulado por la Escuela de Madrid en 1943. El autor acomete un estudio del legado de Aburto a la modernidad arquitectónica española del siglo XX.



JUAN ANTONIO
GARCÍA SOLERA. 1953-2003.
Edición a cargo de Justo Oliva Meyer

Editorial: Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante
199 + 55 páginas, 22,8 x 25 cm., cubierta rígida
ISBN: 84-609-4931-1

Monografía de la obra completa del arquitecto (Alicante 1924). Textos de Carmen Rivera, Lola Alonso, Javier García-Solera, Santiago Varela, José Ramón Navarro, Pablo Martí, Andrés Martínez Medina, Juan Calduch y Justo Oliva.



CASTILLOS EN EL AIRE. MITO Y ARQUITECTURA EN OCCIDENTE.
Pedro Azara.

Editorial: Gustavo Gilí. Colección Hipótesis.
Barcelona.
278 páginas, 20,7 x 13,5 cm., cubierta rígida
ISBN: 84-252-2018-1

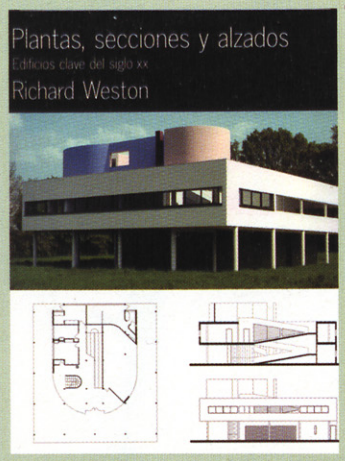
No bien hubo llegado de la guerra, Gundosforo, el miótico rey de la India pidió que le enseñaran el palacio que había encargado a su esclavo Tomás. Era un castillo en las nubes: Tomás no había hecho nada... Siglos más tarde se convertiría en el patrón de los arquitectos.



INTERSECCIONES
Luis Martínez Santa-María

Editorial: Rueda. Madrid
120 páginas, 19 x 12 cm., cubierta blanda de doble solapa.
ISBN: 84-7207-173-1

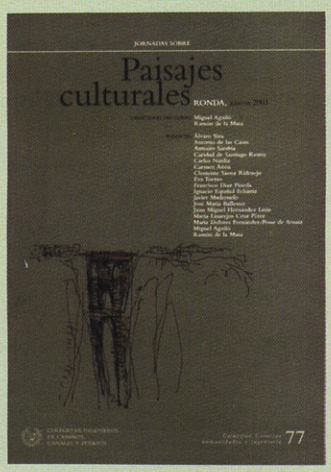
Intersección de los autores de los textos, los dibujos, los proyectos, las obras y las fotografías por el mismo orden en que aparecen dentro. Intersecciones es el segundo libro de Martínez Santa-María, extracto del proyecto de investigación que presentó al concurso como titular de proyectos en la Escuela de Madrid.



PLANTAS, SECCIONES Y ALZADOS. EDIFICIOS CLAVE DEL SIGLO XX
Richard Weston

Editorial: Gustavo Gilí. Barcelona
239 páginas, 29 x 25 cm., cubierta blanda de doble solapa
ISBN: 84-252-1986-8

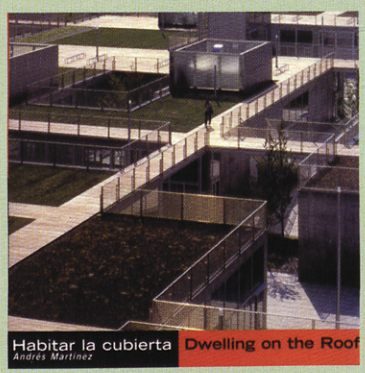
Este libro presenta más de un centenar de obras de entre las más significativas e influyentes de la arquitectura del siglo XX, desde proyectos de los maestros del movimiento moderno como Wright, Le Corbusier, Mies y Aalto, hasta otras de contemporáneos como Koolhaas, Nouvel, Gehry o Moneo.



PAISAJES CULTURALES
AA.VV

Editorial: Colegio de Ingeneros de Caminos, Canales y Puertos. Madrid
277 páginas, 24 x 17 cm., cubierta blanda
ISBN: 84-3800-280-3

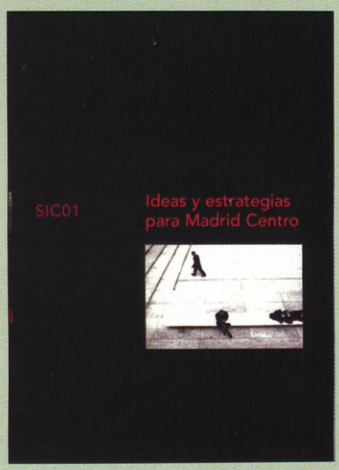
La ampliación del concepto de patrimonio histórico al paisaje natural constituye, hoy en día, una de las cuestiones más relevantes en el mundo de la cultura y uno de los problemas más significativos que las sociedades deberán resolver en aras a la conservación del patrimonio heredado.



HABITAR LA CUBIERTA
Andrés Martínez

Editorial: Gustavo Gilí. Barcelona
207 páginas, 20 x 20 cm., cubierta blanda de doble solapa
ISBN: 84-252-1989-2

Habitar la cubierta trata de averiguar las razones de ese impulso ancestral, de ordenar sus períodos históricos y de analizar sus manifestaciones formales. El resultado es un ensayo entre la teoría, la historia y la construcción. Edición bilingüe en castellano e ingles.



IDEAS Y ESTRATEGIAS PARA MADRID CENTRO
Bernardo Ynzenga (editor)

Editorial: Fundación COAM. Madrid.
105 páginas, 21 x 15 cm., cubierta blanda

Los Foros Madrid Centro organizados por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid en diciembre de 2004, tuvieron como objetivo conocer y debatir las ideas, líneas de acción, propuestas y proyectos de muy diversa índole recogidos en el plan para la revitalización del centro urbano de Madrid.



Colaborador de la Fundación

promotores inmobiliarios de madrid

asprima

Imaginar, crear, diseñar...

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

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



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

PAREDES CON ALMA DE ACERO

PLADUR®

GRUPO URALITA

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

Pladur® es una marca registrada propiedad del Grupo Uralita

LiB | bibliotecas
libraries
bibliothèques

Puro, robusto, elegante: es el estilo personal LiB. Una biblioteca con mucha personalidad, y en sintonía con el espíritu minimalista del nuevo milenio.
Presencia escultórica para un diseño limpio que nace del perfecto equilibrio entre forma y función.

ESPACIOS DE LECTURA

HEMEROTECA









ESPACIOS PERSONALES

MEDIATECA

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







COSENTINO®

SILESTONE & NATURAL STONE

www.cosentino.es

www.silestone.com

Información Consumidor: 902 444 175

COSENTINO MADRID
Avda. Gumersindo Lorente s/n
Colonia Fin de Semana - 28022 MADRID
Telf.: 91 329 13 36 / 91 329 15 21
Fax.: 91 329 34 20
e-mail: madrid@cosentino.es







LA NUEVA MARCA DEL LÍDER EN TEJAS

ITECE

ARB



COBERT

Grupo Uralita

REDLAND

CEDEKSA

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

www.uralita.com

bluemind

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





TASVALOR MEDIO AMBIENTE C/Espalter,15 28014 Madrid - C/Tarragona,112 -114 05015 Barcelona - Tf:913600169* Fax:913600273 www.tma-e.com



damos dimensión a sus ideas







Imágenes 3D.

Animaciones

Tratamiento de planos 2D y 3D

Diseño y Producción Gráfica
presentaciones, folletos y carteleria

Entorno web

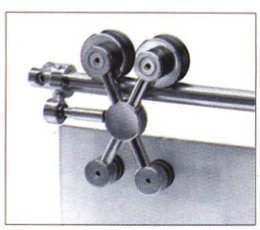


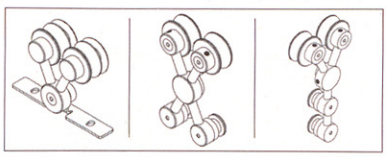
lorena blanco

infografías hechas por arquitectos

www.lorenablanco.com
lorena@lorenablanco.com
teléfono: 91 351. 87 42
Pozuelo de Alarcón-Madrid

Impactante de lejos, impecable de cerca





De lejos, la puerta corredera Exterus, una patente exclusiva de Krona, muestra un aspecto personalísimo, único, luciendo su rail, su carro y frenos amortiguadores, que otras ocultan y aquí son de acero inoxidable lucidado a mano.

De cerca se comprueba la perfección del acabado de esos carros, en forma de X, Y o V (según sea para hojas de cristal o madera), y que el deslizamiento de la puerta resulta sencillamente impecable. *Foto: Exterus en vidrio opaco viola con carro en X.*

krona®
Puertas nada corrientes

[correderas y batientes]

KRONA - KOBLENZ - Tel. 935910410 - Fax 935910498 - info@kronakoblenz.es - www.k-group.com

ARQUITECTURA **SOSTENIBLE**



ANTIDESLIZANTE SUPERGRIP

Una segura propuesta de Roca

Los pavimentos antideslizantes SUPERGRIP son una nueva conquista de **Roca** en busca de la seguridad. En lugares expuestos a la humedad o con tránsito elevado, es básico suprimir los accidentes por resbalamiento. Construcciones seguras, resistentes y de mantenimiento fácil, son conceptos muy apreciados por la moderna arquitectura. **Roca** garantiza una gama de pavimentos Rock & Rock Supergrip que contribuyen a mantener los recursos naturales y al tiempo cumplen todas las normativas europeas y americanas de seguridad.

Rock & Rock

Departamento Proyectos

proyectos@rocatile.com

Roca


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

Todo lo que necesita...
...y en un mismo programa

Tricalc

Cálculo de Estructuras Tridimensionales

- Barras de hormigón
- Barras de acero
- Barras de madera
- Zapatas y vigas
- Forjados unidireccionales
- Forjados reticulares
- Losas macizas de forjado
- Forjados de chapa metálica
- Losas de cimentación y vigas
- Muros de sótano
- Muros de contención o ménsula
- Muros de hormigón y ladrillo
- Muros de Termoarcilla®
- Muros de bloques armados
- Pilotes y encepados
- Escaleras y rampas integradas
- Conexión con AllPlan®
- Editor de CAD integrado

Para aprender...

demoTricalc

Descargar en:
http://www.arktec.com/demotricalc

descarga **Gratis**

para empezar...

Tricalc Pórticos

sólo por **185€***

para continuar...

Tricalc Básico

desde **495€***

para siempre...

Tricalc

desde **900€***

para comprarlo...

Convenio **Arktec** *y* **caja de arquitectos** Q

por **66€/mes****

***Cuotas con I.V.A. incluido, interés nominal 6,50%
Gastos de formalización 12€ y 1% de apertura
Condiciones válidas hasta 31 de diciembre de 2005*

...y para pedirlo

Arktec

Software para arquitectura, ingeniería y construcción

Cronos, 63 - Edificio Cronos - 28037 Madrid
Tel. 91 556 19 92 - Fax 91 556 57 68
www.arktec.com - madrid@arktec.com

**Precios +16% I.V.A. o impuestos equivalentes*
Consultar prestaciones de Tricalc Pórticos y Tricalc Básico