

# ARQUITECTURACOAM 342

EMBT  
Capitel  
Cachón  
Fraile y Revillo  
Mansilla + Tuñón  
Torres y Palmero  
SAS  
Puente  
Bayón  
Rojo  
Moure  
Mangado  
Moneo  
Navarro  
Souto de Moura  
Rogers  
Perrault  
Barceló  
Meri  
Frechilla y  
López-Peláez  
Ulargui y Pesquera  
AMID (Cero9)  
De las Casas  
Mangada y  
Macnicholls  
Montenegro,  
Borrego y Toro  
Infantes,  
Baumgarten,  
Peñafiel y Bravo  
Aburto



15 euros año 56



# 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](http://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.

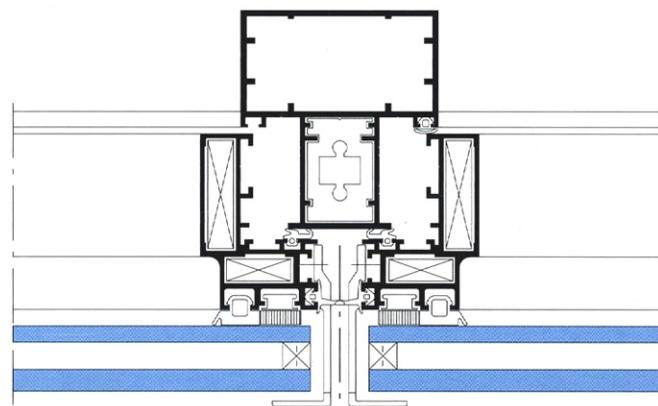
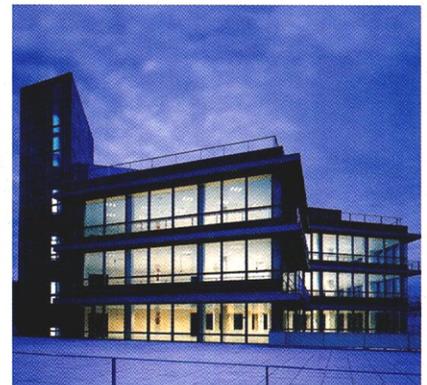
Vitra Hispania S.A.  
Calle Marqués de Villamejor, 5  
28006 Madrid

Tfno.: 91 426 45 60  
Fax: 91 578 32 17  
[www.vitra.com](http://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.



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](http://www.technal.es)  
[hbs.spain@hydro.com](mailto:hbs.spain@hydro.com)

Industrial: Cerrajería Teófilo  
Tel. 91 352 39 14

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



# Nuevo Saab Sport Hatch



Diseñado en el cielo

En carretera desde 1947



Saab 93 Sport Sedán



Saab 93 Cabrio



Saab Sport Hatch



Gama Saab 5 estrellas

Gama Saab Sport Hatch: Consumo mixto desde 5,5 a 11 l/100 Km. Emisiones de CO<sub>2</sub> desde 149 a 264 gr/Km.



move your mind™



Pilotado en la tierra.

Volando desde 1938.



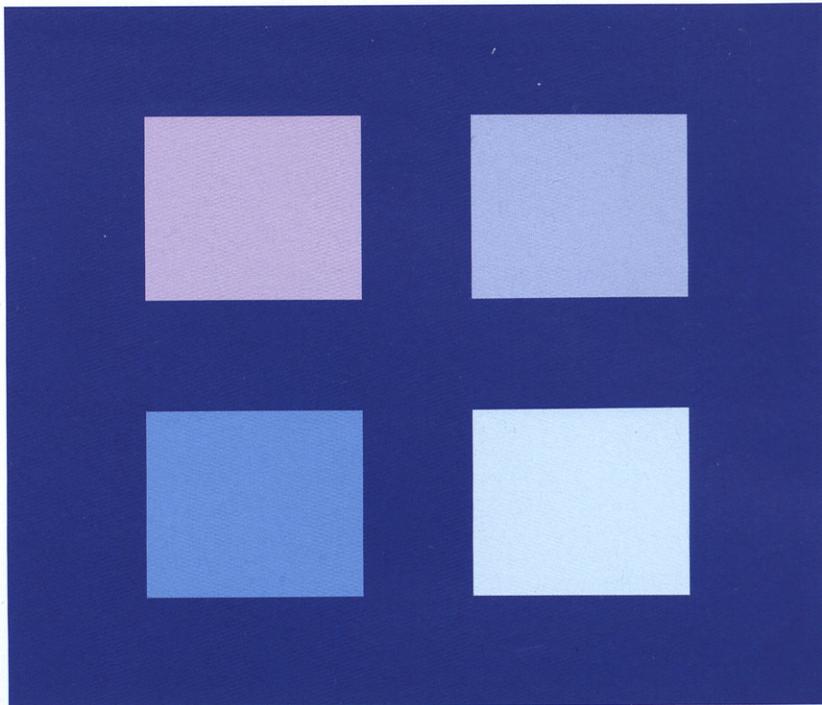
Hatch



Saab 95 Sedán



Saab 95 Wagon



2006  
10<sup>th</sup> International  
Window, Curtain  
Walls and  
Structural Glass  
Trade Show  
May 10<sup>th</sup>-13<sup>th</sup>, 2006  
Feria de Madrid  
Spain

# VETECO

10<sup>o</sup> Salón  
Internacional  
de la Ventana  
y el Cerramiento  
Acristalado

10-13 de Mayo de 2006  
Feria de Madrid  
España

[www.veteco.ifema.es](http://www.veteco.ifema.es)

Colaboran  
Collaborators:



Patrocina  
Sponsored by:



## LINEA IFEMA

INFOIFEMA 902 22 15 15  
EXPOSITORES 902 22 16 16  
INTERNACIONAL (34) 91 72230 00

FAX (34) 91 722 58 07

IFEMA  
Feria de Madrid  
28042 Madrid

[veteco@ifema.es](mailto:veteco@ifema.es)



IFEMA  
**Feria de  
Madrid**

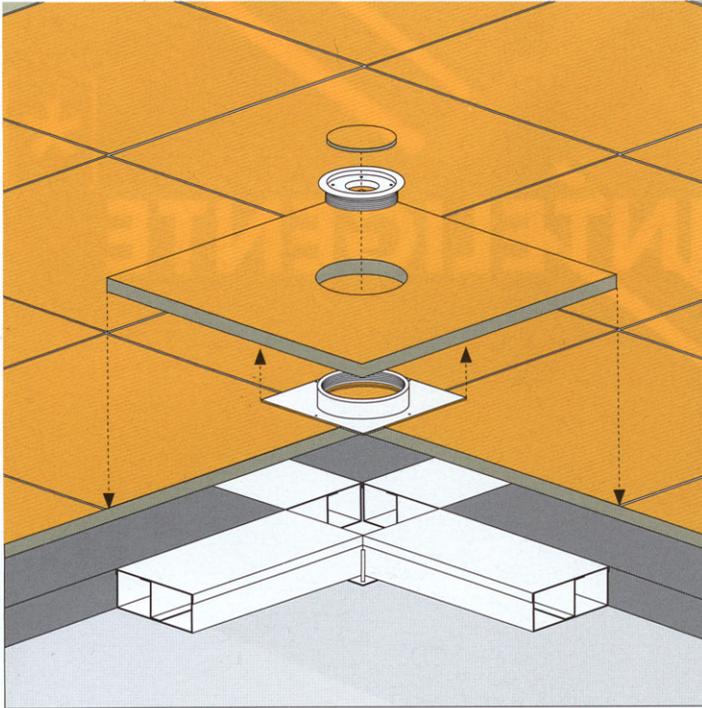
**IBERIA**  
Transportista Oficial  
Official Carrier

# STC

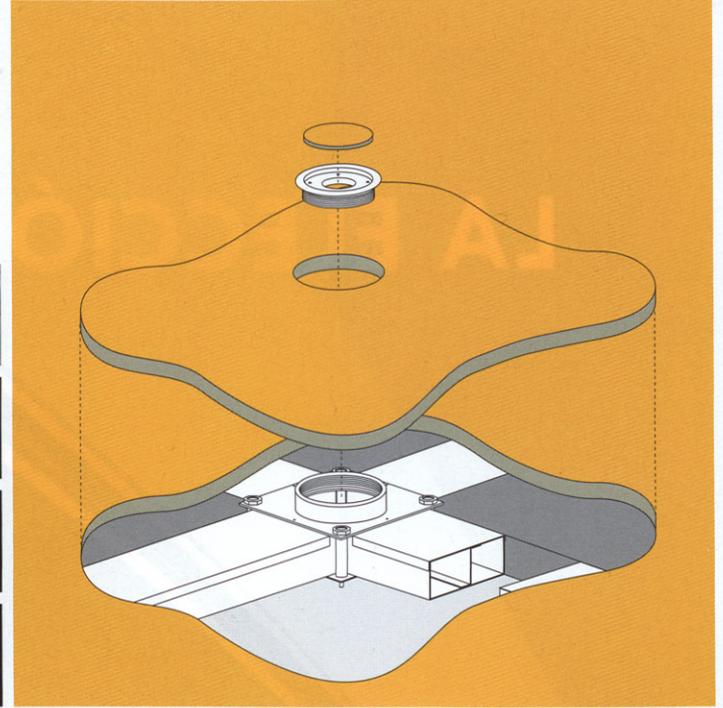
Suelo Técnico Compacto

## En 55 mm se puede tecnificar un suelo.

El STC no es un 'suelo elevado', es una red de canalizaciones embebida en la solera de relleno del pavimento, y permite cualquier acabado posible.



STC Excentrico para pavimentos Modulares.



STC Concéntrico para pavimentos Continuos.



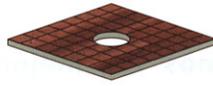
Cerámicos



Terrazos



Piedras



Maderas

Parquet



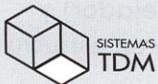
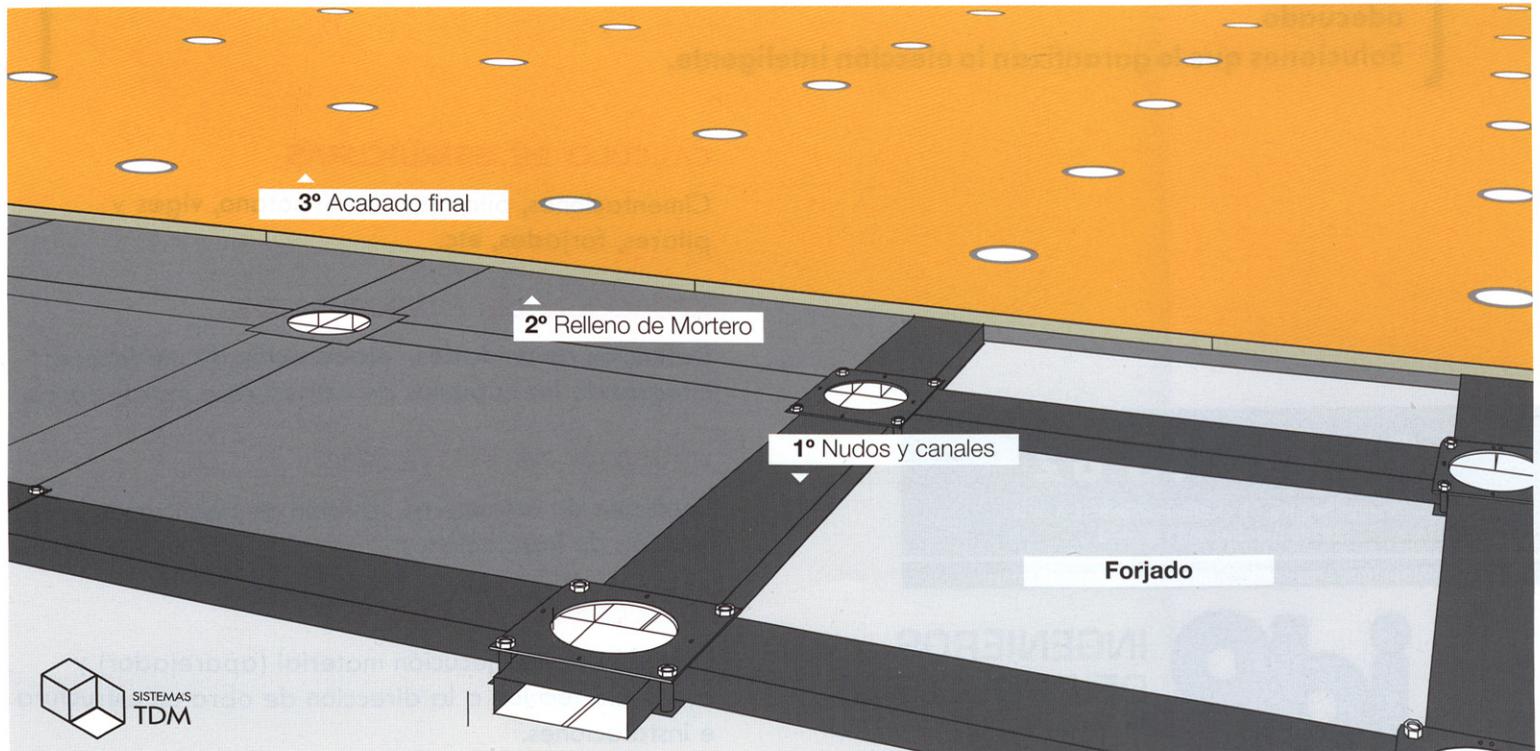
Linóleos



Cementos



Resinas



# LA ELECCIÓN INTELIGENTE



En IDP Ingenieros de Proyectos y Obras, le ofrecemos las mejores soluciones en la realización de proyectos que requieren de un gran nivel de exigencia. Soluciones en las que aplicamos un método personalizado para conseguir la máxima calidad en el tiempo adecuado.

Soluciones que le garantizan la elección inteligente.

## CÁLCULO DE ESTRUCTURAS

Cimentaciones, pilotajes, muros sótano, vigas y pilares, forjados, etc.

## REDACCIÓN DE PRESUPUESTOS

Definición de unidades, elaboración de mediciones integrando los capítulos de estructura e instalaciones.

## REVISIÓN DE PROYECTOS

Recálculo de estructuras, revisión de mediciones, revisión de instalaciones.

## DIRECCIONES DE OBRA

Dirección de la ejecución material (aparejador) y asistencia técnica a la dirección de obra en estructura e instalaciones.

**91 490 13 82**

C/ Anabel Segura, 11 - Edificio Albatros A, 3ªA  
28108 Alcobendas - Madrid

[www.idpingenieros.com](http://www.idpingenieros.com) [info@idpingenieros.com](mailto:info@idpingenieros.com)



**INGENIEROS  
DE PROYECTOS  
Y OBRAS**

## ARQUITECTURA COAM 342

4T 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 Buades  
Celia Armenteras Buades  
Juan Roldán Martín  
Inmaculada Esteban Maluenda

### 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

Escuela para la Fundación Vicky Sherpa. EMBT

### 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  
Oscar Ortiz, Pablo Lovelle  
Hermanos Bécquer, 4-8  
28006 Madrid  
Tfno: 91 563 61 38  
ech\_exp@teleline.es

### Impresión

Técnicas Gráficas Forma S.A.

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

Los criterios expuestos en los artículos  
son de exclusiva responsabilidad  
de sus autores y no reflejan  
necesariamente la opinión de la  
dirección de la revista.

El editor se reserva el derecho  
de la publicación de los  
originales recibidos.

Queda prohibida la reproducción total  
o parcial del contenido de la revista,  
aun citando procedencia,  
sin autorización expresa  
y por escrito del editor.

PVP España: 18 EUROS  
PVP Europa: 22 EUROS  
PVP América y África: 25 EUROS  
PVP Asia: 33 EUROS

01. Editorial	09
02. EMBT	
<i>LA OBRAS Y PROYECTOS DE MIRALLES-TAGLIABUE, o un doble homenaje a Enric Miralles</i>	10
<b>Antón Capitel</b>	
Rehabilitación del mercado de Santa Caterina. Barcelona	12
Nueva sede de Gas Natural. Barcelona	19
Diseño de espacios abiertos en torno al río. Hamburgo	24
Biblioteca pública en Palafolls. Barcelona	28
Escuela primaria para la Fundación Vicky Sherpa. Nepal	31
03. <i>LA ARQUITECTURA COMO JUEGO, EL ARTIFICIO COMO NECESIDAD. A propósito de embt</i>	32
<b>Carlos Cachón</b>	
04. <b>JAVIER REVILLO Y MARÍA FRAILE</b>	
Edificio de servicios en Viladecans. Barcelona	40
05. <b>MANSILLA + TUÑÓN</b>	
Fundación Barrié de la Maza en Vigo. Pontevedra	44
06. <b>SAMUEL TORRES Y PEDRO PALMERO</b>	
Edificio de viviendas en Avilés. Asturias	50
Vivienda unifamiliar en Aravaca. Madrid	54
Edificios de oficinas en Oeiras. Lisboa	58
07. <b>SAS (VAÍLLO E IRIGARAY)</b>	
Sede Central del Foro Europeo en Ugarrandía, Huarte. Navarra	62
Casa Quintana en Gorraiz. Navarra	64
08. <b>CARLOS PUENTE</b>	
Centro Cultural en la antigua hospedería de Fonseca en Salamanca.	66
09. <b>MARIANO BAYÓN</b>	
Centro de Artes Escénicas en Salamanca	72
10. <i>CON-TEXTO O SIN ÉL. LA ARQUITECTURA COMO MÉTODO DE ERROR</i>	77
<b>Luis Rojo</b>	
11. Concursos	
<b>Concurso para la nueva sede del COAM.</b>	86
Proyecto ganador: Gonzalo Moure	
<b>Palacio de Congresos en Palma de Mallorca:</b> Mangado, Moneo, Navarro Baldeweg, Meri, Barceló&Balanzó y Alegre&Lloveras, Souto de Moura, Rogers, Perrault.	90
<b>Ciudad de la Justicia. Madrid:</b> Frechilla y López Peláez; Ulargui y Pesquera; AMID* [cero9]; De las Casas, Mangada y McNicholl; Montenegro, Borrego y Toro; Infantes, Baumgarten, Peñafiel y Bravo.	103
12. Noticias	113
Premios del Ayuntamiento	
Medalla a Ángel Fernández Alba	
Sentencia	
13. Exposiciones	114
Aburto en el MOPU	
14. In Memoriam. A propósito de la arquitectura de Fernando Távara: 1923 - 2005. Por Alvaro Siza	116
15. Libros	118
16. Noticias COAM	120
Debate Paseo del Prado	
Galardones de calidad del COAM	



SANTA & COLE



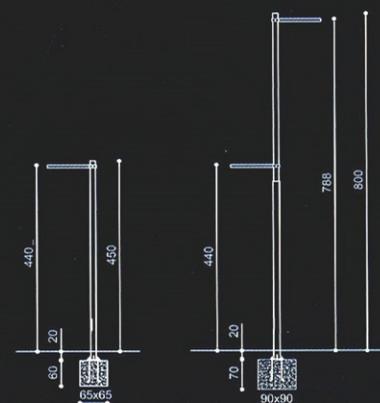
[www.santacole.com](http://www.santacole.com)

## Farola Rama

Gonzalo Milá 2000

 Premio Delta 2001

Luminaria de inyección de poliamida equipada con lámpara de descarga (VSAP / HM) o de fluorescencia compacta: columnas de 4,70 o 6,00 m de altura de acero galvanizado en caliente o acero inoxidable acabado pulido para 1 o 2 luminarias a igual o distinta altura; columna de 8,00 m de dos tramos para 2 o 5 luminarias a distintas alturas.



#### PROYECTO DEFINITIVO DE GONZALO MOURE PARA LA NUEVA SEDE DEL COAM EN LA CALLE DE HORTALEZA

En el número pasado (ARQUITECTURA 341) publicamos los seis proyectos seleccionados para el concurso de rehabilitación del edificio de las Escuelas Pías de San Antón, en la calle de Hortaleza, con destino a la nueva sede del Colegio de Arquitectos de Madrid. Los seis finalistas presentaron en segunda fase su proyecto más elaborado y el jurado decidió elegir el realizado por el arquitecto Gonzalo Moure, con los también arquitectos Myriam Pascual, Pedro Barranco, Vanesa Antigüedad y José María Cristóbal como colaboradores. Los lectores pueden consultarlo en las páginas de este mismo número.

El proyecto establece un logrado equilibrio entre antiguo y nuevo al respetar no sólo las fachadas y alineaciones como algo obligado, sino también la posición de los cuerpos de fábrica, que, aunque realizados en una arquitectura de tradición racionalista, conservan la idea de un conjunto en torno a un patio cuya condición no excavada permite un jardín arbolado. La arquitectura contemporánea se mezcla con naturalidad con la antigua, pues incluso las viejas fachadas se abren en planta baja con huecos más amplios y se coronan con una logia. La apuesta institucional que significa la realización de sede parece empezar con buen pie.

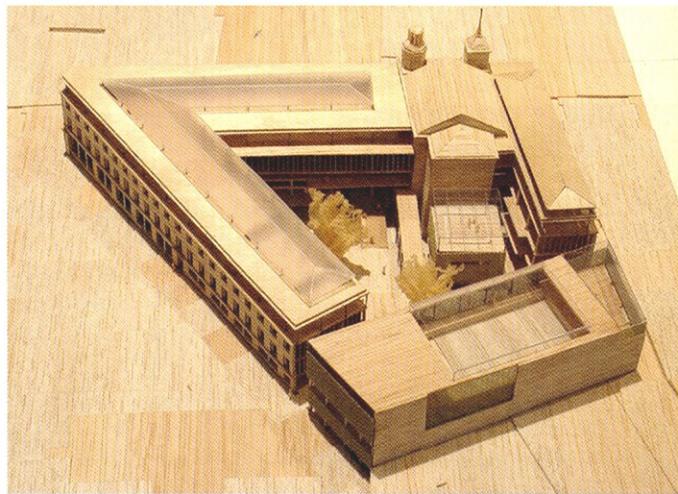
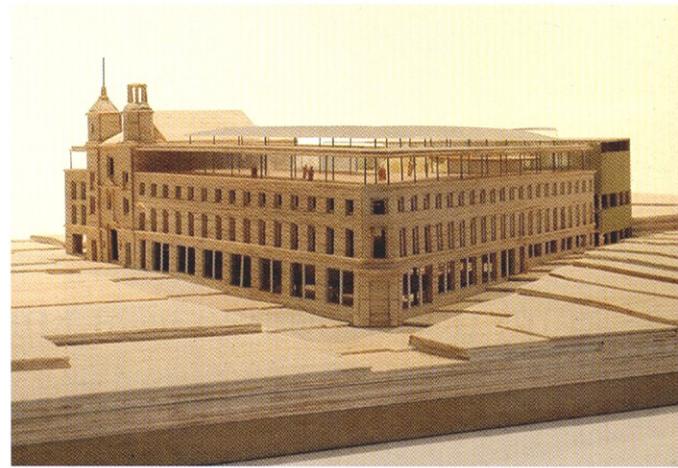
#### ACTIVIDADES COAM Y FUNDACION COAM

Las actividades de la Fundación continúan siendo múltiples. Se ha celebrado la Semana de Arquitectura de este año –en colaboración entre la Fundación, el Colegio, el Ayuntamiento de Madrid, la Hermandad Nacional de Arquitectos y el Metro de Madrid– con visitas a edificios para el gran público, exposiciones en diferentes lugares, conferencias muy diversas, jornadas cursos y talleres, así como proyecciones de películas especializadas en la Escuela de Arquitectura de la UPM, ente otras actividades.

En cuanto a las actividades culturales de la Fundación, han destacado, a la hora de cerrar estas páginas, la transformación del ciclo de exposiciones que antes se llamaba *Obra reciente* y que ahora, con el título de *Abierto*, han tomado un formato audiovisual con la nueva comisaria, la arquitecto María Hurtado de Mendoza. También la exposición *Le Corbusier y el libro*, dedicada a las primeras ediciones de los libros del maestro suizo y comisariada por el profesor y arquitecto José Quetglas, y coincidente con la de la Galería dedica a la obra gráfica de Le Corbusier. Nuestro consejero de dirección Ricardo Sánchez Lampreave ha programado un segundo ciclo de conferencias –*La ciudad, las ciudades, 2*– con la intervención de intelectuales no arquitectos (Luisa Castro, Enric Satué, Gonzalo Armero, Horacio Fernández y Rafael Argullol). Cuando este número aparezca estará inaugurada la que promete ser muy interesante exposición *Diseño de muebles en el Madrid de los años 50*, cuyo comisario es el arquitecto Pedro Feduchi Canosa.

#### OTROS CONCURSOS

Dentro de los múltiples concursos que se celebran de modo continuo, nos ha parecido oportuno para el conocimiento de los lectores publicar el del Palacio de Congresos de Palma de Mallorca, ganado por Francisco Mangado entre un importante grupo de arquitectos, así como el de la Ciudad de la Justicia de Madrid, ganado por el equipo dirigido por Javier Frechilla y José Manuel López-Peláez, como es conocido por la prensa.



## Las obras y proyectos de Miralles-Tagliabue, o un doble homenaje a Enric Miralles

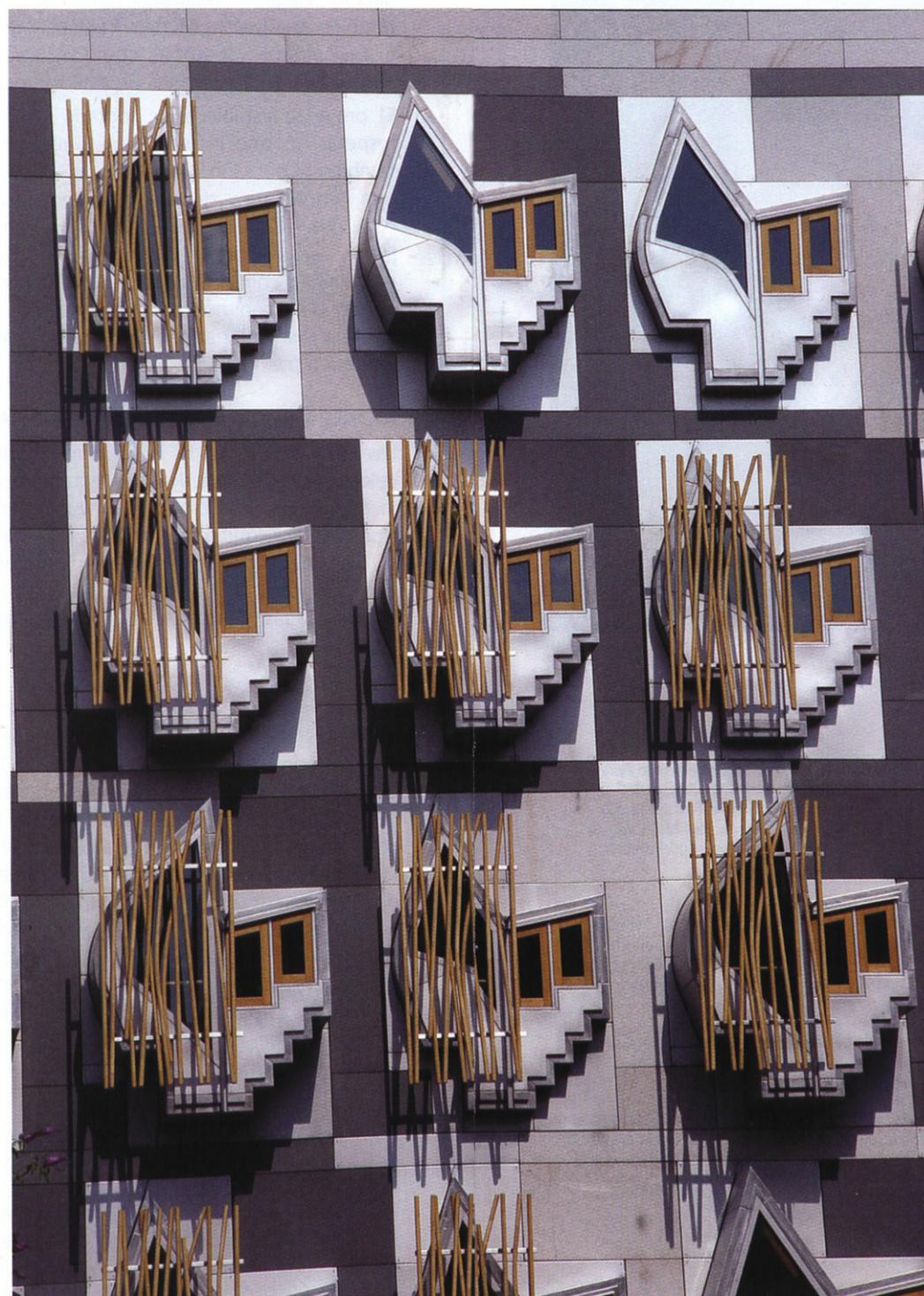
ANTÓN CAPITEL

La arquitectura de Enric Miralles ha sido, y es todavía, uno de los soplos más frescos y atra-yentes del viento de las nuevas vanguardias en nuestro país, y el reconocidísimo prestigio nacional e internacional que con ella alcanzó ha testimoniado su fuerza. Una fuerza que es, a mi entender, muy superior al interés que despiertan muchas de las otras neovanguardias que nos solicitan de continuo, pues en la feliz realización de sus trabajos –todavía hoy recientemente acabados o aún en marcha– se ha ido demostrando que las ideas que desarrolló no podían confundirse con la promesa caligráfica y conceptual a que tantos otros parecen, casi, limitarse.

Pues la obra de Miralles no necesitó rendir un culto abusivo a cosas como la levedad o la ligereza, uno de los tópicos neomodernos bien conocidos; o no lo hizo, al menos, más allá de la ilusión gravitatoria presente en tantas arquitecturas modernas y de todos los tiempos. Tampoco se especializó en el cultivo privilegiado de las llamadas pieles, o superficies en general; ni se detuvo desordenadamente en la caligrafía, arquitectónica o puramente gráfica; ni tampoco en el uso obsesionado de las metáforas, ni en otros de los abusos tan habituales ahora.

Rey de la originalidad y de una cierta libertad formal, campeón de lo insólito, fue capaz de destruir cualquiera que fueran las convenciones, y sería así justo acordar que en este camino no fue a la zaga de nadie. Pero lo que querría apuntar, en definitiva, es que Enric fue capaz de revolucionar la arquitectura sin renunciar a tantas cosas que la actividad del proyecto moderno llevaba consigo. Esto es, sin renunciar por ejemplo a la construcción –y a la estructura resistente en particular– como medio fundamental de la forma y del espacio, entendiendo por este término aquella carta de naturaleza específica que fue tan cara a los modernos. Podríamos decir, por ello, que Enric Miralles fue, en buena medida, un importante renovador, pero también un encendido continuador de la línea orgánica.

¿Prosiguen muchos en ese camino? Tal parece que ésta sea, una de las claves de la actualidad, pero considero pertinente, en su caso, contemplar su trabajo frente al de Frank O. Gehry y al de Zaha Hadid. Enric compartía con ellos bastante de lo ya apuntado: el cultivo de lo insólito, el derribo de las convenciones, la búsqueda de la libertad formal; y, consecuentemente, la investigación plástica y espacial en sentidos en alguna medida comunes o próximos. Pero Gehry, por ejemplo –el mejor Gehry de los últimos tiempos, que es, a mi parecer, el de Bilbao– bebía en las fuentes históricas del expresionismo, y concretamente en la obra de Hans Scharoun, y no tanto, o no sólo, en las del organicismo exacerbado derivado de Wright, pues superó a éstas por completo mediante una plástica libérrima que debía olvidar toda relación entre forma y estructura y dejar a ésta como mero e invisible auxiliar de sus fines. Miralles, en cambio –que admiraba a Gehry, y, concretamente, el museo bilbaíno– utilizaba la estructura como un franco y dúctil instrumento para conseguir sus intenciones, plásticas, espaciales, y



otras diversas, pero sin que ésta dejara de estar por completo presente, indisolublemente unida a la forma. Parece que, como barcelonés, participaba del contagio de Gaudí: la más insólita configuración, pero sin que la construcción y la estructura, aún siendo medios, perdieran un protagonismo cedido en último extremo al resultado completo que tienen como fin.

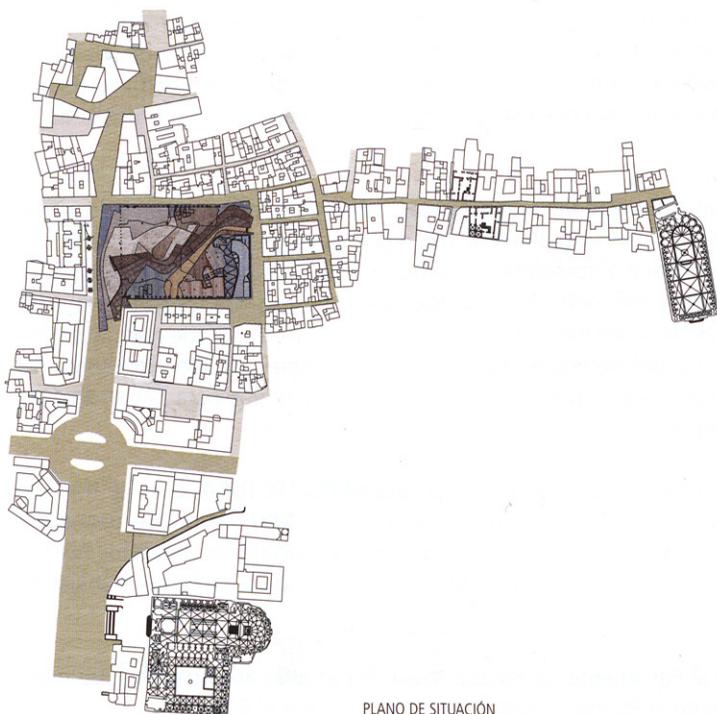
Gehry o Hadid no quieren engañarnos, desde luego; persiguen la arquitectura como obra de arte y a esa apuesta arriesgan todo. Gehry con más variedad, Hadid con más reiteración. Ambos son así *formalistas*, entendiendo ahora este término en el sentido más profundo y no banal: conceden a la forma un valor de contenido, y es así el mayor o menor acierto en su apuesta plástica el que dota finalmente a cada caso de su propia calidad y distinta condición. El que lo vuelve, o no, vacío.

Por ello –y sin entrar en una comparación de valor, sino sólo de naturaleza– creo que Miralles era un arquitecto más completo, menos esquemático, al fin; y, en este sentido, más prudente, y –aunque sea paradójico– incluso con algo de tradicional. Su talento de constructor, su pericia de dibujante, y su inmensa habilidad artesana conducían la poderosa fuerza de sus arriesgadas interpretaciones e invenciones más allá de la simple figuratividad, habiendo llevado a la vieja disciplina por caminos insólitos sin que ésta perdiera, en tan difícil viaje, la complejidad de todas sus características.

Miralles, como Gaudí, era un arquitecto tan original y plásticamente extremo, de un lado, como centrado, en realidad, y de otro; pues no abandonaba ninguno de aquellos diversos contenidos y cualidades que hacen buena y completa a la arquitectura. En este sentido estaba muy dentro de la tradición catalana y española. Pues aunque pueda decirse que formalmente estaba más cerca de un cierto Hans Scharoun –incluso con su *violencia*–, en lo que hace a la condición centrada y completa a la que hemos aludido se acercaba también a Aalto. No se me ocurren más justos y explicativos elogios que todos estos grandes nombres para cerrar aquí mi homenaje tardío a Enric Miralles.

El segundo homenaje que presentamos es el principal para ARQUITECTURA, pues se trata de la publicación de un conjunto de obras y proyectos del estudio EMBT, en el que Benedetta Tagliabue nos muestra su habilidad para llevar adelante la realización de los proyectos hechos con su marido después de la trágica desaparición de éste, así como para continuar trabajando en una línea semejante.

Es ocasión de recordar que el Parlamento de Escocia, cuyas fotografías acompañan estas páginas, ha recibido recientemente el Premio James Stirling que concede el R.I.B.A.



PLANO DE SITUACIÓN

ARQUITECTOS:  
Enric Miralles & Benedetta Tagliabue  
Arquitectes Associats

COLABORADORES:  
Hirotaka Koizumi, Josep Miàs, Marta Cases,  
Constanza Chara, Fabián Asunción,  
Eugenio Cirulli, Santiago Crespi,  
Gianfranco Grondona, Lluís Corbella,  
Massimo Chizzola, Makoto Fukuda, Joan  
Poca, Alejandra Vázquez, Marco Dario  
Chirdel, Josep Belles, Alicia Bramon, Laura  
Valentini, Adelaide Passetti, Jorge Carvajal,  
Andrea Landell de Moura, Torsten Skoetz,  
Karl Unglaub, Adrien Verschuere, Loïc  
Gestin, Annie Marcela Henao, Ezequiel  
Cattaneo, Leonardo Giovannozzi, Annette  
Hoëller, Sabine Bauchmann, Silke Techen,  
Barbara Oel Brandt, Mette Olsen, Florencia  
Vetcher, Nils Becker, Raphael de Montard,  
Montse Galindo, Barbara Appolloni, Jean  
François Vaudeville, Peter Sándor Nagy,  
Ignacio Quintana, Christian Molina, Stefan  
Geenen, Maarten Vermeiren, Torsten  
Schmid, Tobias Gottschalk, Stefan Eckert,  
Ute Grolz, Thomas Wuttke, Luca Tonella,  
Stephanie Le Draoullec, Mónica Carrera  
Director del proyecto: Igor Peraza

Colaboración especial: Ricardo Flores,  
Eva Prats

Estructuras (General): Robert Brufau  
Ingeniero cubierta: José María Velasco  
Ingeniero viviendas: Miquel Llorens  
Instalaciones: PGI

Proyecto básico  
Joan Callis, Makoto Fukuda, Hirotaka  
Koizumi, Fabián Asunción, Ane Ebbeskov  
Olsen, Dani Rosselló, Francesco Mozzati,  
Francesco Jacques-Dias, Fernanda Hannah

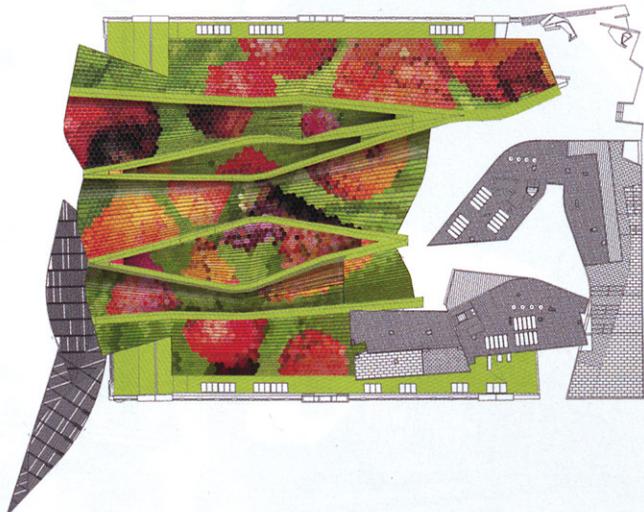
Concurso  
Elena Rocchi, Makoto Fukuda, Ricardo  
Flores, Fabián Asunción, Germán  
Zambrana, Lluís Cantalops, Anna Maria  
Tosi, Marc Forteza Parera, Anna Galmer,  
Liliana Bonforte, Tobias Gottschalk, Stefan  
Eckert, Ute Grölz, Thomas Wuttke, Luca  
Tonella, Stéphanie Le Draoullec, Mónica  
Carrera.

PROMOTOR:  
Foment de Ciutat Vella S.A.

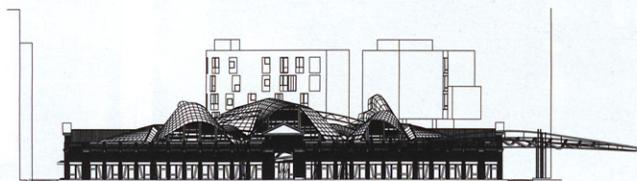
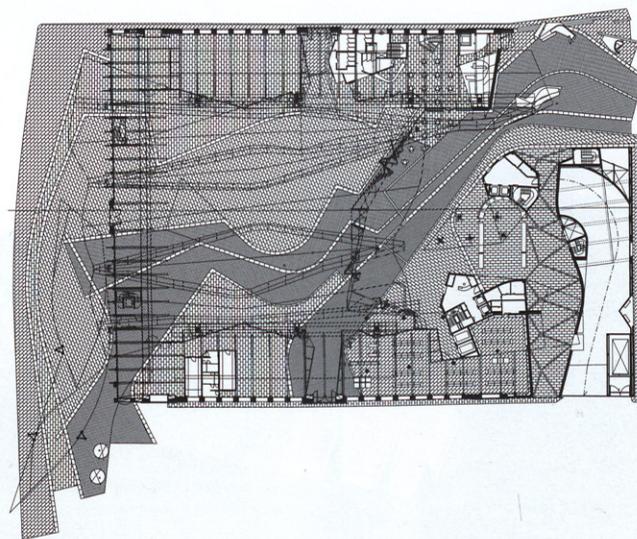
FOTÓGRAFO:  
Duccio Malagamba



PLANTA DE CUBIERTAS



PLANTA BAJA



ALZADO A CALLE FRANCESC CAMBÓ



ALZADO A CALLE FREIXURES

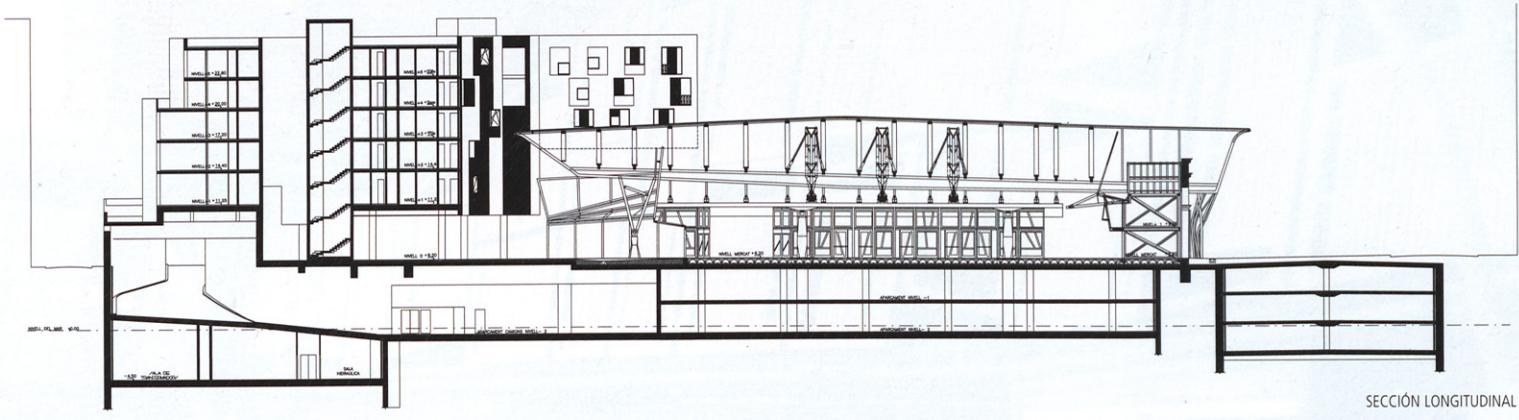
Ciutat Vella, a diferencia de otros barrios de Barcelona, es una ciudad completa... Quizá ésta sea la más clara cualidad de los centros históricos. A partir de ahí todo se complica. El planeamiento existente no es capaz de gestionar la complejidad de la situación. Y el planeamiento, en su deseo de eficacia inmediata, simplifica hasta límites insoportables las reglas del juego.

1. El primer equívoco es que se pueda hablar de nuevo y viejo. La forma construida tiene una compleja relación con el tiempo. Quizá experimentar en nuestra casa de Mercaders algo parecido a habitar—otra vez— los mismos lugares. Como si habitar no fuera más que moverse en el tiempo de un lugar... Lo que ha conseguido llegar hasta hoy es actual, útil, contemporáneo. Y además te permite volver hacia atrás en el tiempo para seguir adelante.

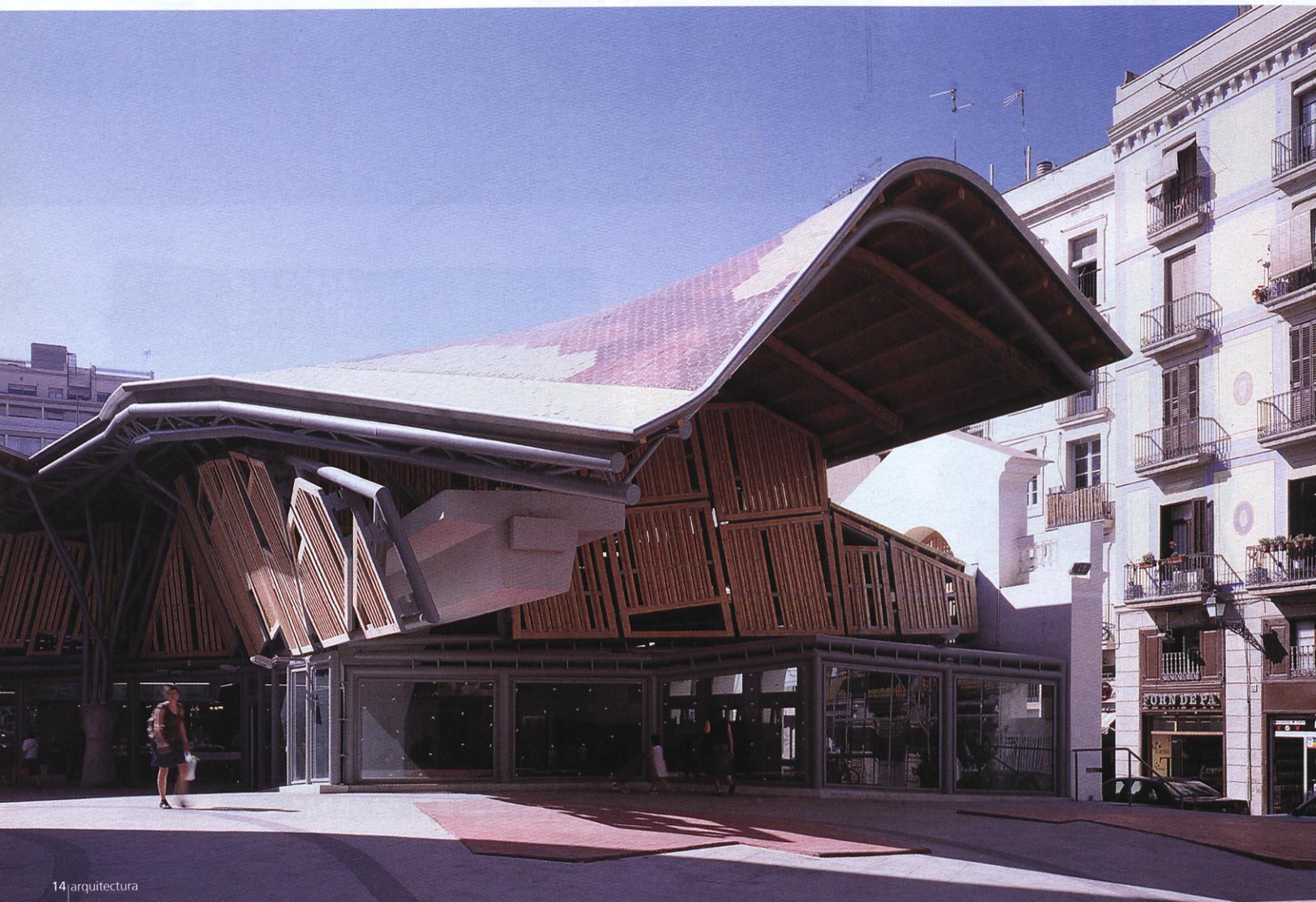
2. Otro equívoco es el que defiende el derribo como la única posibilidad de "solucionar" las cosas. Al contrario. Usar y volver a usar. Es como pensar y repensar las cosas. Y la arquitectura no es más que un modo de pensar sobre realidad. Así pues las nuevas construcciones se superponen a las existentes. Se mezclan, se confunden para hacer aparecer ese lugar en sus mejores cualidades... Así parece lógico usar términos como conglomerado, híbrido, etc. Términos que intentan superar la dicotomía del blanco y negro.

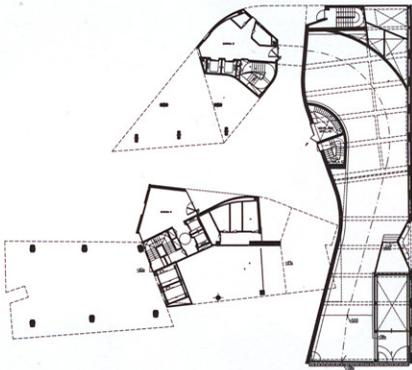
3. La superposición de los distintos momentos en el tiempo ofrecen el espectáculo de las posibilidades. Abren un lugar al juego de las variaciones. Es difícil sacar conclusiones más allá de lo más elemental que define unas mínimas condiciones de vida. Sin embargo, la fuerza de las variaciones constantes sobre un lugar nos colocan en la línea de trabajo.

Repetir. Volver a hacer. El proyecto no debe insistir en un momento concreto del tiempo, sino instalarse en él. Nuestro proyecto se inicia con la crítica al planteamiento existente (una normativa que atiende algo más que a la anchura de la calle y la altura de edificación) y propone un modelo que permita adaptarse a la complejidad del lugar. Un primer esquema que permita desarrollar la complejidad de la ciudad y que respete los compromisos públicos adquiridos. Proponemos un modelo donde no sea tan fácil distinguir entre rehabilitación y nueva construcción. Donde las plazas, el trazado continuo de ensanchamientos, pasa por encima de la calle como único mecanismo urbano. Se reduce el número de puestos de venta, racionalizando los sistemas de accesos y servicios. Aportando espacio público y densidad residencial. Desplazamos la zona comercial hacia la Avenida Cambó, reduciendo su sección, abriendo la antigua construcción del Mercado hacia el interior del barrio de Santa Caterina.

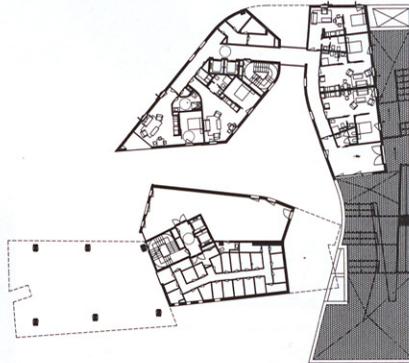


SECCIÓN LONGITUDINAL





PLANTA BAJA



PLANTA 1



PLANTA 2



PLANTA 3



PLANTA 4

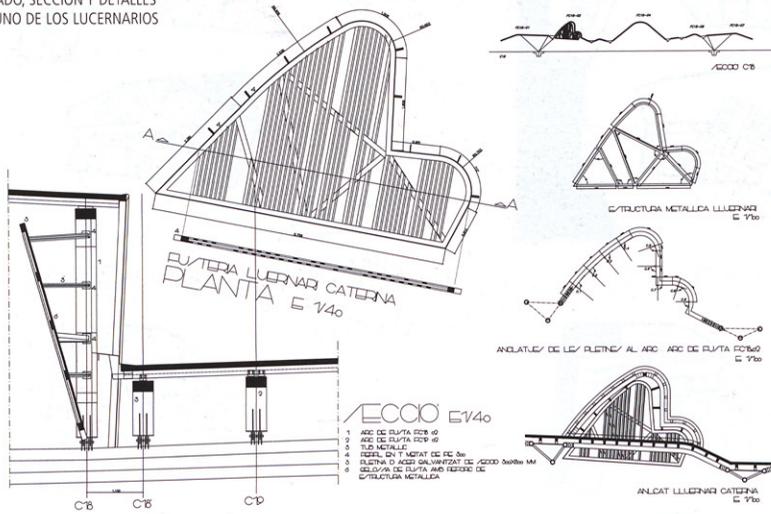


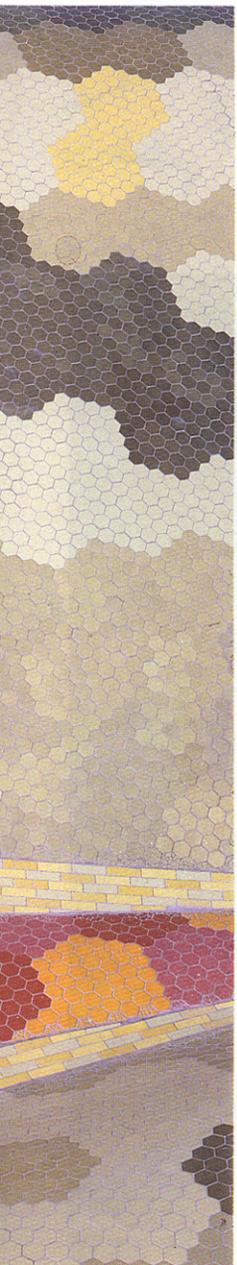
PLANTA 5





ALZADO, SECCIÓN Y DETALLES DE UNO DE LOS LUCERNARIOS







# ENRIC MIRALLES & BENEDETTA TAGLIABUE

[2003]

nueva sede de gas natural

EMBT 02

salvat papasseit y dr aiguader  
barcelona



## ARQUITECTOS:

Enric Miralles & Benedetta Tagliabue  
Arquitectes Associats

## COLABORADORES:

Concurso  
Director de proyecto: Elena Rocchi  
Colaboradores: Xavier Rodríguez, Tomoko Sakamoto, Javier García Germán, Daniel Roselló, Marc de Rooij, Umberto Viotto, Torsten Skoetz, Sania Belli, Josep Miàs, Marta Cases, Ezequiel Cattaneo  
Maqueta: Fabián Asunción, Leonardo Giovannozzi, Francesco Matucci, Rafael de Montard, Sonia Henriques, Jan Lücke, Cristiane Stauss, Barbara Oelbrandt, Mette Olsen, Jad Salhab, Akira Kita, Annie Marcela Henao.

## Proyecto básico

Director de proyecto: Elena Rocchi, Lluís Cantallops  
Equipo de proyecto: Roberto Sforza, Andrea Landell de Moura, Lluís Corbella  
Colaboradores: Leonardo Giovannozzi, Fabrizio Massoni, Umberto Viotto, Mònica Batalla  
Maqueta: Fabián Asunción, Rafael de Montard.  
Estructura: Julio Martínez Calzón, MC2 Estudio de Ingeniería, Madrid  
Instalaciones: PGI Grup  
Aparejadores: CIC. M.Roig i Assoc. S.L.

## Proyecto ejecutivo

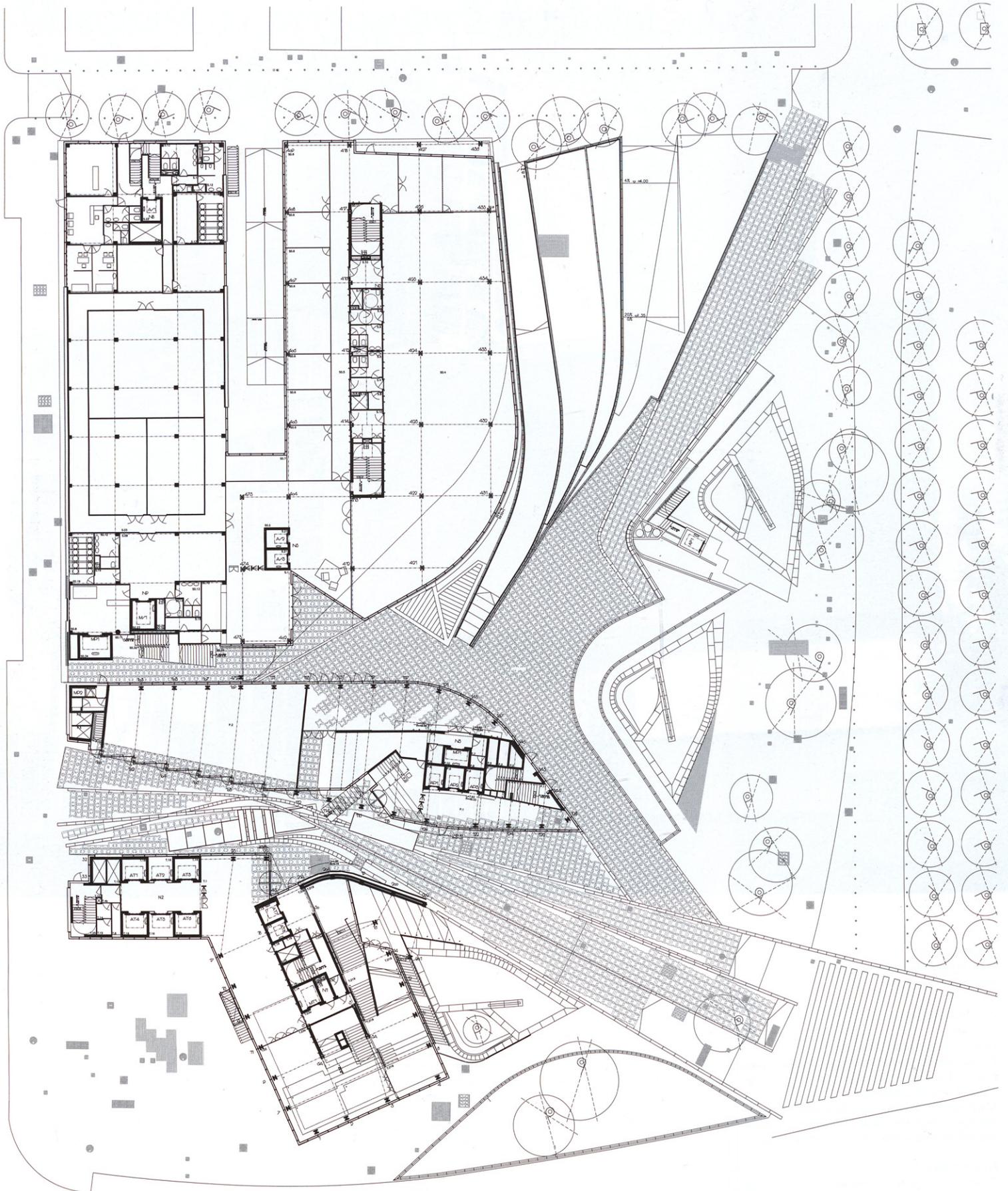
Dirección de obra: Josep Ustrell, Elena Rocchi  
Director proyecto: Lluís Corbella, Andrea Landell de Moura, Roberto Sforza, Montse Galindo, Eugenio Cirulli, Marco Dario Chirdel  
Colaboradores: Laura Valentini, Massimo Chizzola, Santiago Crespi.  
Miguel del Olmo, Elena Nedelcu, Nagy Péter Sándor, Christian Kreifelts, David Robinson, Celine Carbes, Paulo Carneiro, Liliana Sousa, Katrin Wittman, Fabio Sgroi, Alexandra Spiegel, Federica Gozzi, Adriana Ciccarolo  
Maqueta: Christian Molina, Stefan Geenen, María Pierres, Felipe Bernal, Abelardo Gómez, Daniel Erfeld, Jordi Rollán, Miguel Sánchez, Ana Stoppani, Dirk Mayer, Nuno Rodríguez, Gabriele Rotelli, Rocco Tenca

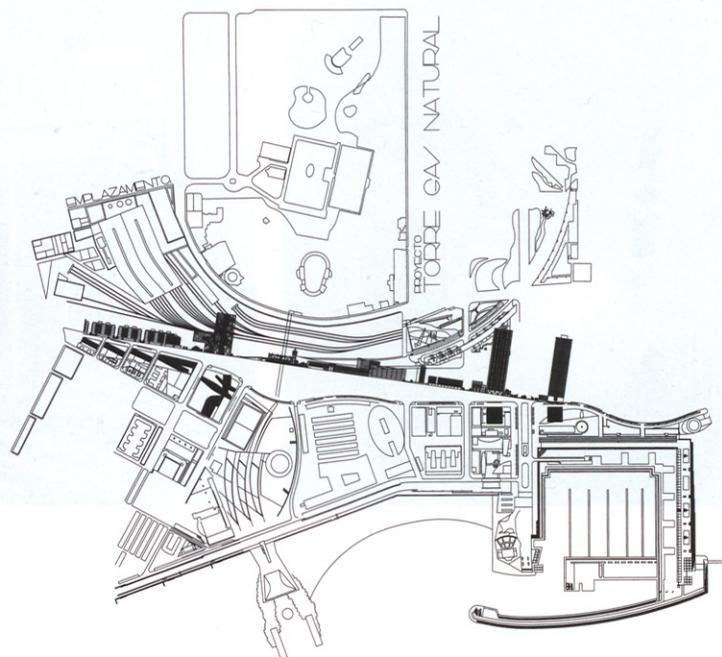
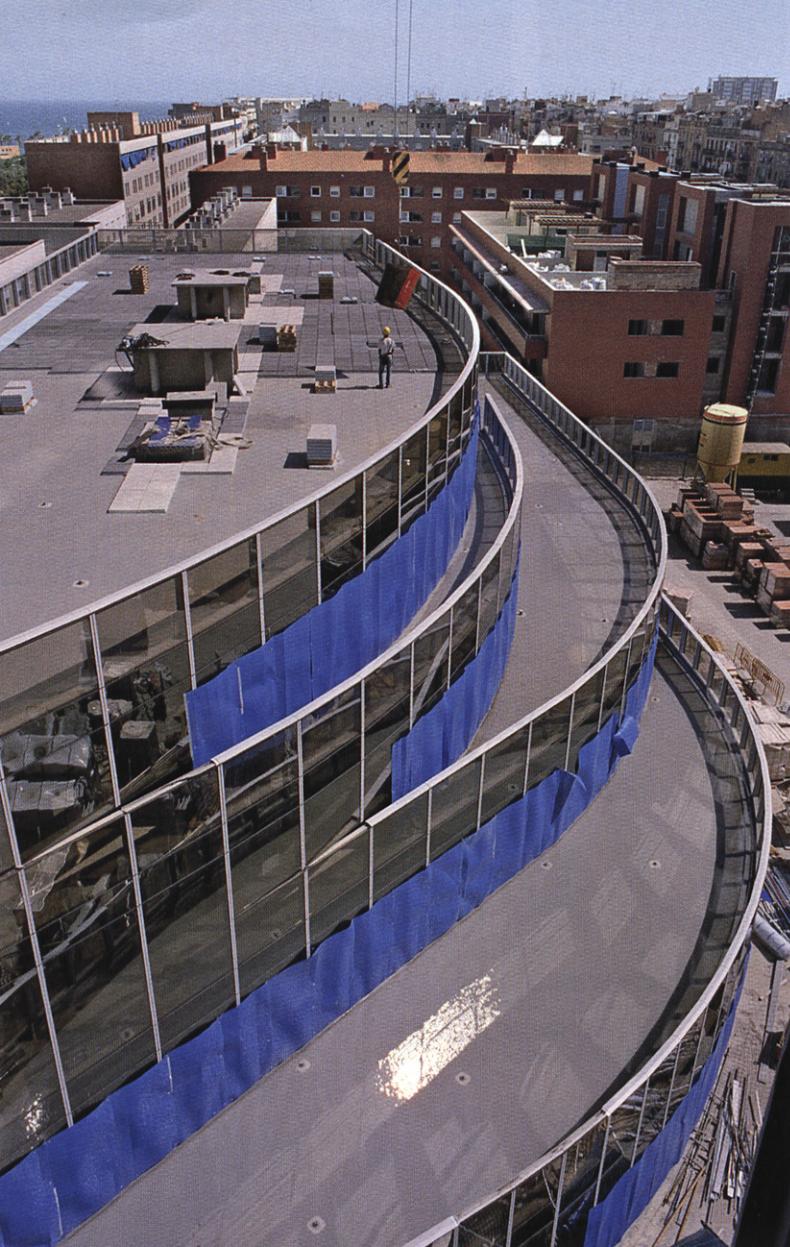
## PROMOTOR:

Torre Maremagnum S.L. / Gas Natural SDG S.A.

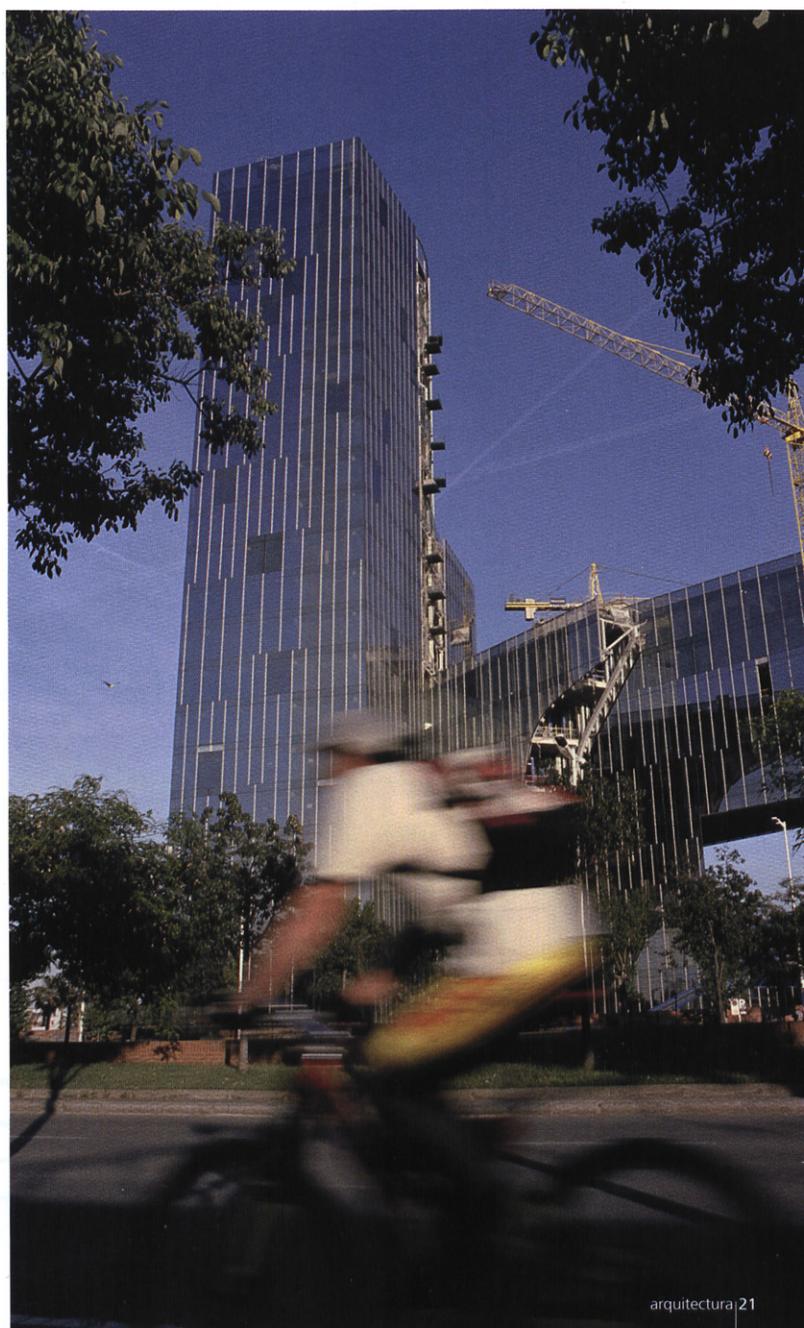
## FOTÓGRAFO:

Alex Gaultier





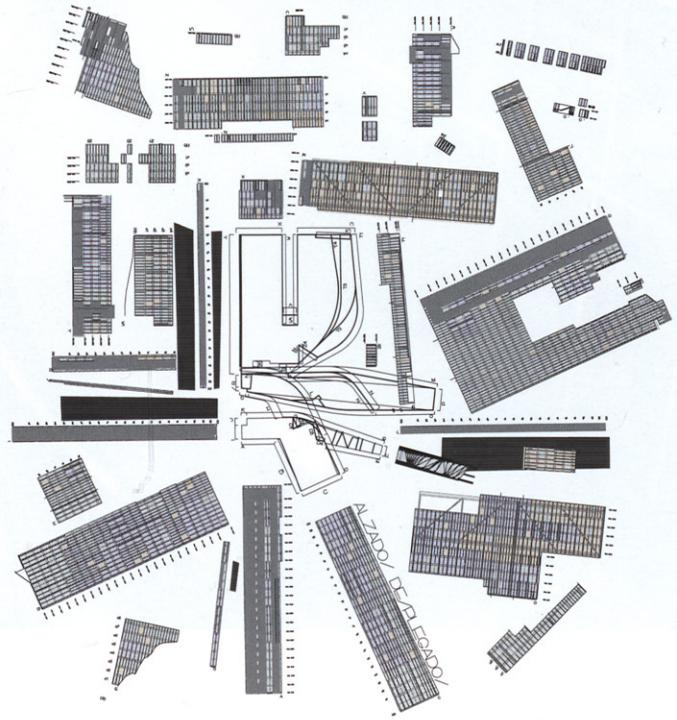
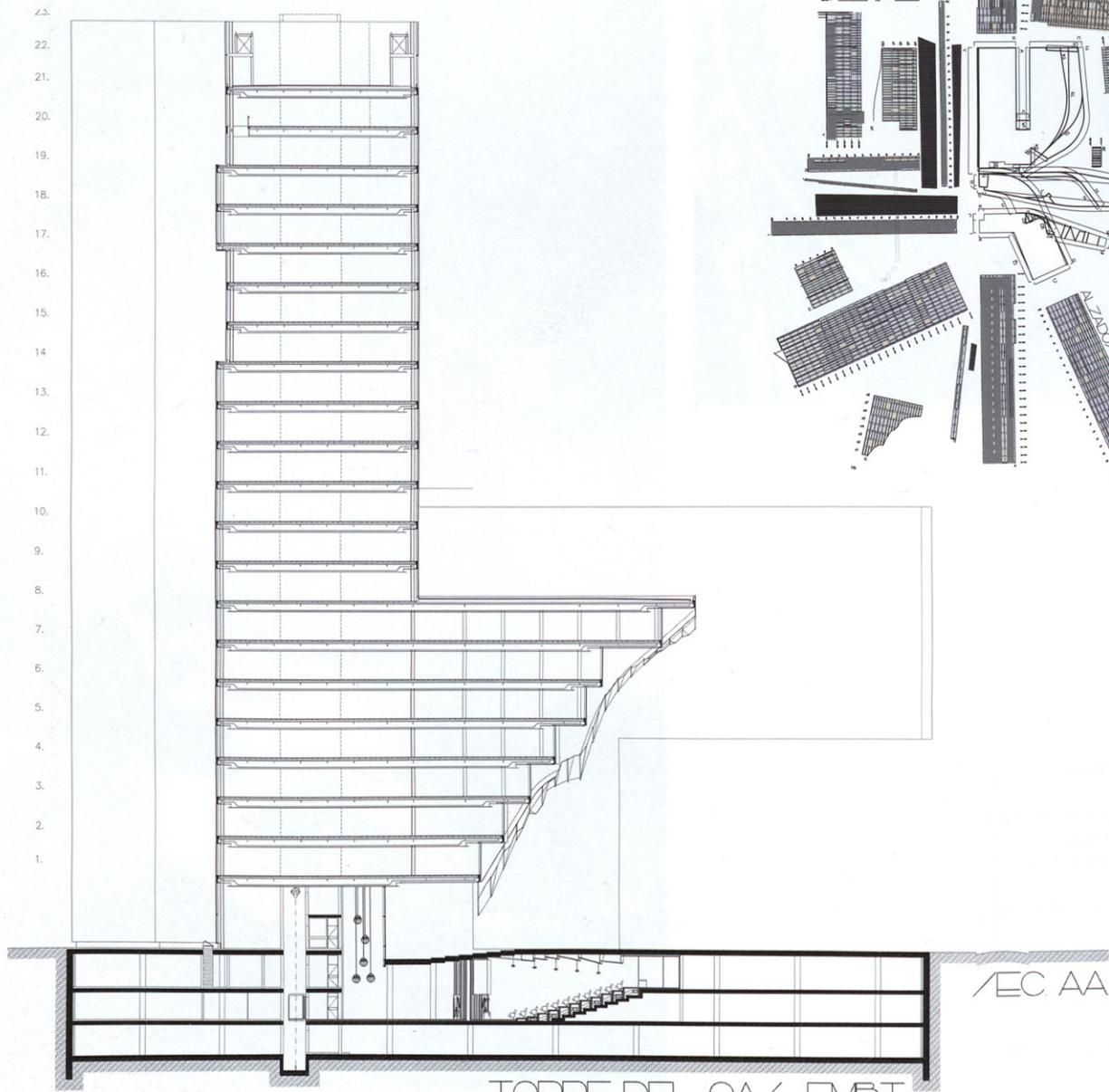
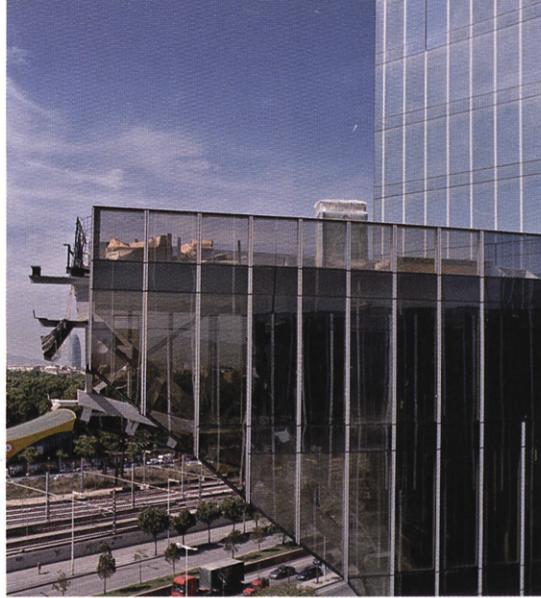
PLANO DE SITUACIÓN



El volumen edificable,  
el carácter singular de este nuevo edificio,  
su relación con el cinturón litoral,  
hace que el nuevo edificio de oficinas de Gas Natural  
pertenezca a la familia de edificios nuevos  
que van apareciendo en la silueta de la ciudad.

Pero esto no quiere decir que el nuevo edificio no tenga una voluntad muy clara de ser  
compatible con su entorno urbano...

la pequeña escala del barrio de la Barceloneta...  
las viviendas cercanas y el parque...  
tiene la verticalidad de una torre de oficinas,  
que a la vez  
ofrece una entrada donde se muestra el carácter representativo  
del edificio  
a una visión rápida desde el interior.



TORRE DEL GAV EMBT

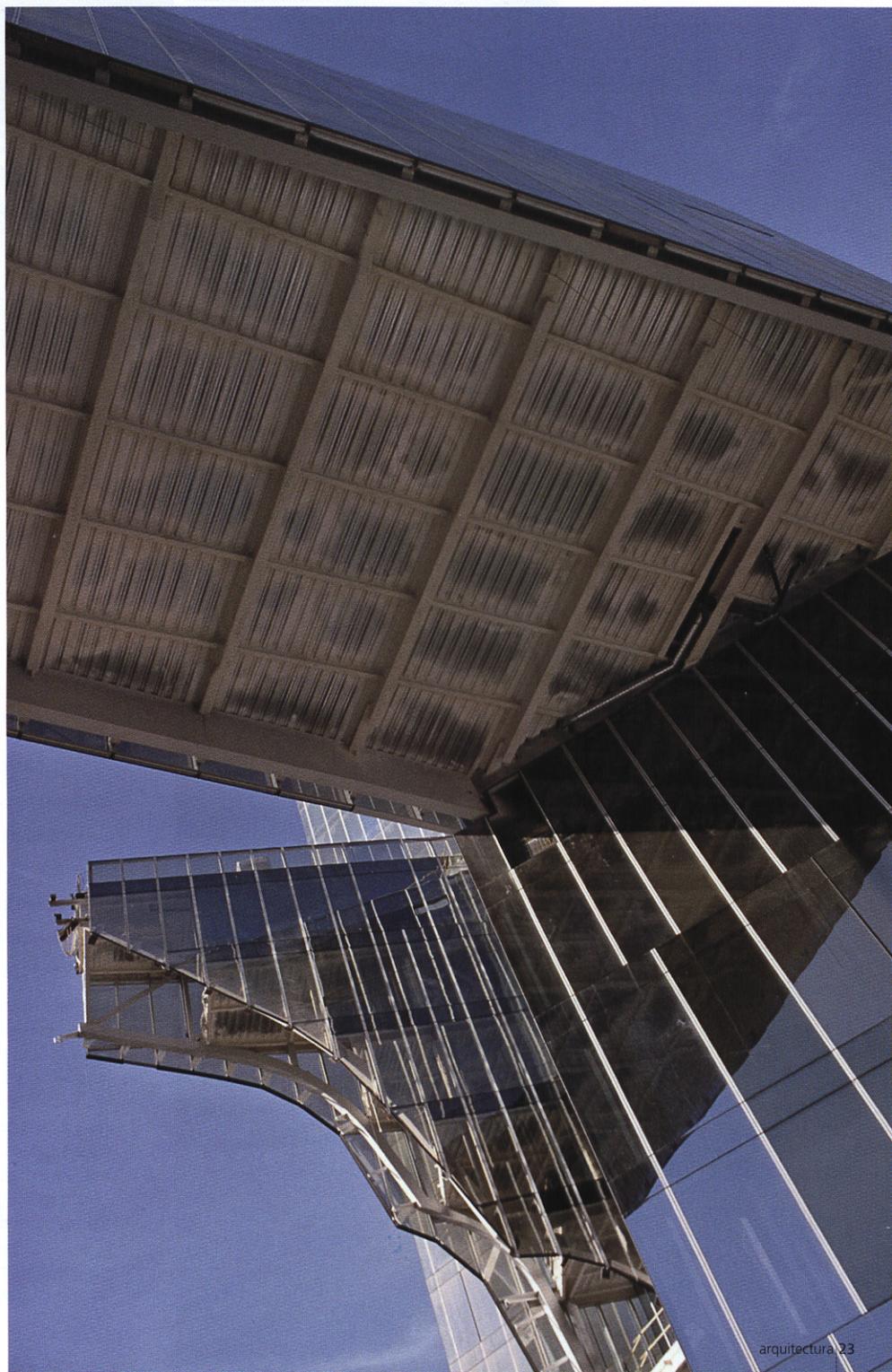
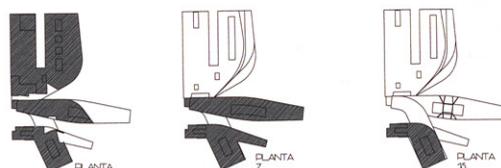
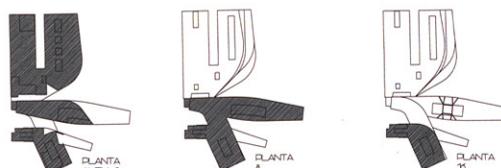
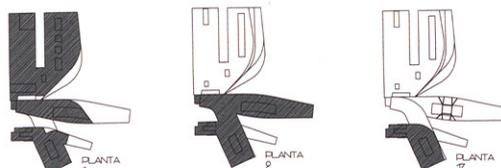
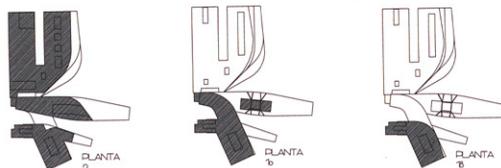
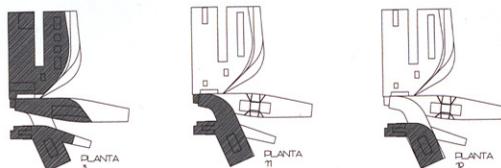
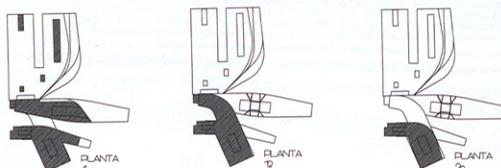
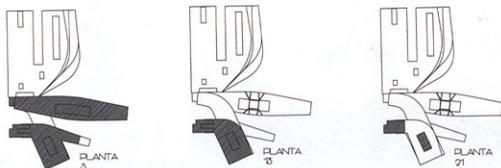
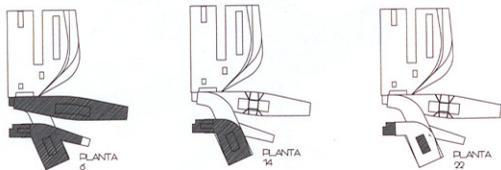
SECCIÓN Y ALZADOS DESPLEGADOS

Por eso hemos  
hecho una propuesta  
donde su interés está  
en la fragmentación del volumen edificable en una serie de construcciones  
que al final forman un volumen unitario...  
pero responde a escalas distintas,  
y una clara relación con los edificios de viviendas...  
formando una gran puerta que permite  
abrirse al barrio de la Barceloneta...

y de un espacio público singular que baja la construcción hasta el suelo,  
hasta formar un paisaje urbano de diferentes dimensiones...

El tratamiento de las fachadas sigue un criterio parecido...  
Una serie de grandes ventanas le dan interés desde una visión cercana...  
mientras que un tratamiento volumétrico indiferenciado  
que protege el edificio del sol y del ruido muestra unos volúmenes abstractos  
que se confunden con las otras construcciones a lo largo del cinturón.

## PLANTAS

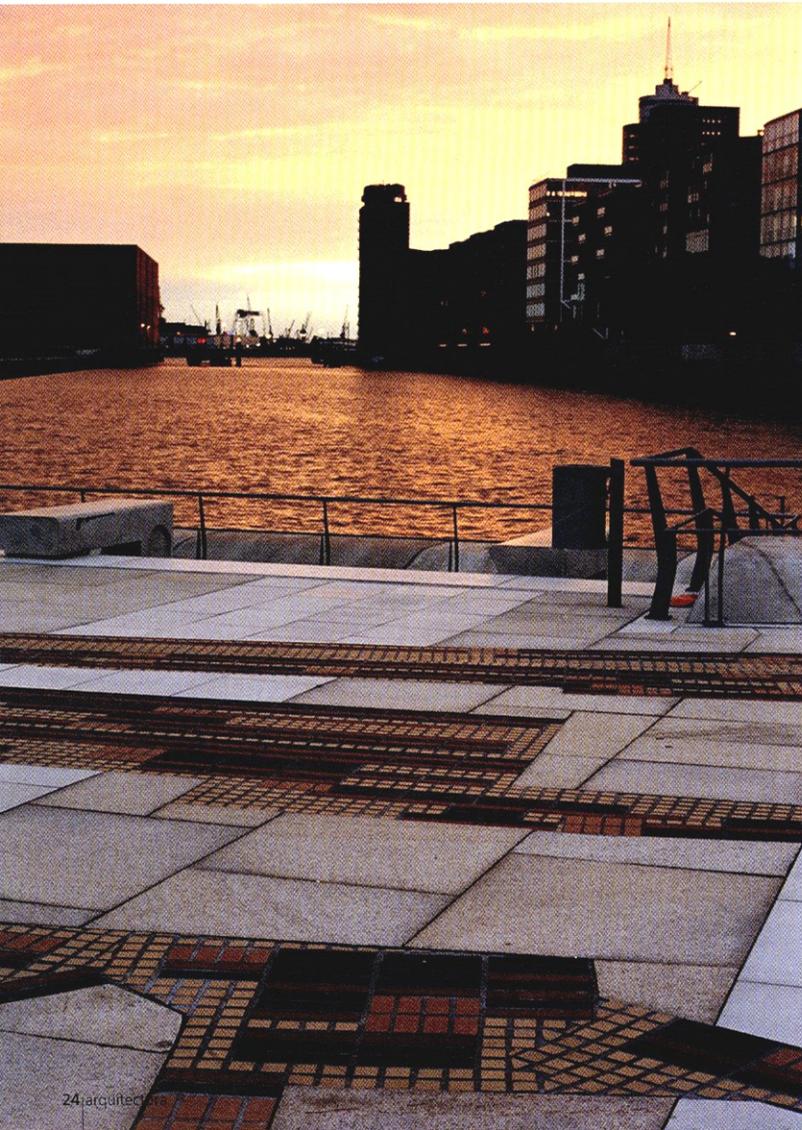
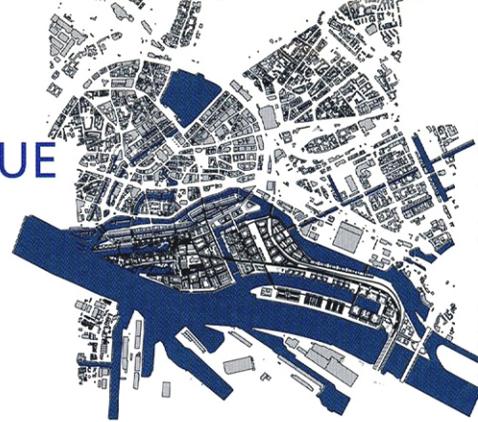


02

# EMBT ENRIC MIRALLES & BENEDETTA TAGLIABUE

hamburgo  
alemania  
diseño de espacios abiertos en  
torno al río en hafencity

[2004]



## WIEDERKEHR ... SIGNIFICA

VOLVER A REGRESAR!

...para que la gente desee volver y regresar...

se vincula con el agua y los árboles y se siente feliz,

... la marea crea figuras distintas, cada mañana y cada noche.

Un terreno en cambio permanente!

... un paisaje que cambia con una escala humana, moviéndose la gente con la marea más cerca del agua.

... una nueva plaza-paseo flota, y se mueve con la marea arriba y abajo.

Los tres niveles de este trozo de ciudad se unen:

A nivel del agua +0.00... una plataforma gigante, flotante, hace posible el acceso a la gente para pasear junto a los pequeños barcos.

A nivel de los muelles +4.5... se pasea al lado del agua, sin una barandilla que obstaculice la vista.

A nivel de la calle +7.50... percibir el agua, los árboles, el espacio verde con zonas de juegos, paseos acompañados de pérgolas.

Árboles, plantas y paseo.

... árboles y agua estarán presentes en cada nivel, desde lo más alto de la ciudad hasta el nivel del Elba.

... una combinación de plantas y árboles, cambiará sus texturas y colores durante las temporadas del año.

Así que diferentes dimensiones de hojas y flores generarán variaciones.

**ARQUITECTOS:**

Eric Miralles & Benedetta Tagliabue Arquitectes Associats,  
con Wes+Partners en proyecto de ejecución

**COLABORADORES:**

Directores de proyecto (1ª y 2ª fase del concurso):

Karl Unglaub, Elena Rocchi

1ª Fase: Massimo Chizzola, Laura Valentini, Gianfranco  
Grondona, Lucía Ortiz, Beatriz Mínguez.

Maqueta: Stefan Geenen, Christian Molina, Nuno Rodrigues,  
María Pierres, Jordi Roldán, Daniel Erfeld, Abelardo Gómez,  
Miguel Sánchez, Catalina Pinzón, Felipe Bernal.

En colaboración con Thomas Bayrle y Thomas Saraceno

2ª Fase: Stefan Geenen, Nuno Torres, Elena Nedelcu, Lucía  
Ortiz, Umberto Viotto, Roberto Sforza, Adelaide Pasetti,  
Gianfranco Grondona, Jorge Carvajal, Fernando Mota, Sandy  
Brunner, Jorge Rollán, Eugenio Cirulli, Santiago Crespi, Beatriz  
Mínguez, Judit Rigerszki, Christian Molina, Nuno Rodrigues,  
María Pierres, Elizabeth Farkas, Jordi Roldán, Daniel Erfeld,  
Giovanni Cardone, Abelardo Gómez, Miguel Sánchez, Catalina  
Pinzón, Felipe Bernal, Dirk Mayer, Anna Stoppani, Nuno  
Almeida, Abelardo Gómez Infante.

En colaboración con: Thomas Bayrle, Thomas Saraceno,  
Andreas Zybach, Ing. Alberto Scotti

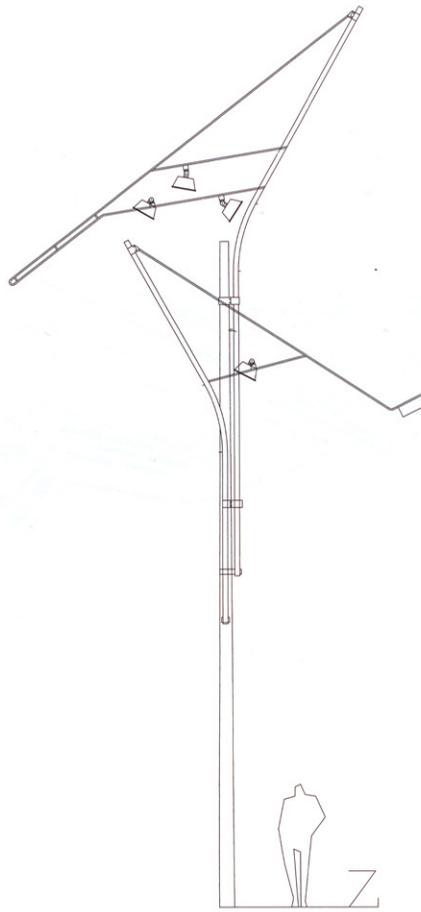
Proyecto básico: Elena Nedelcu, Stefan Geenen, Santiago  
Crespi, Lucía Ortiz, Umberto Viotto, Simon Junge, Alex  
Schmidt, Thorsten Saul.

Proyecto de ejecución: Stefan Geenen, Elena Nedelcu, Joana  
Guerra, Lucía Ortiz, Sabine Zaharanski, Kerstin Schwindt, Ana  
Catarina Miguel, Ida Sborgia, Annunziata Dezio, Alexandra  
Spiegel

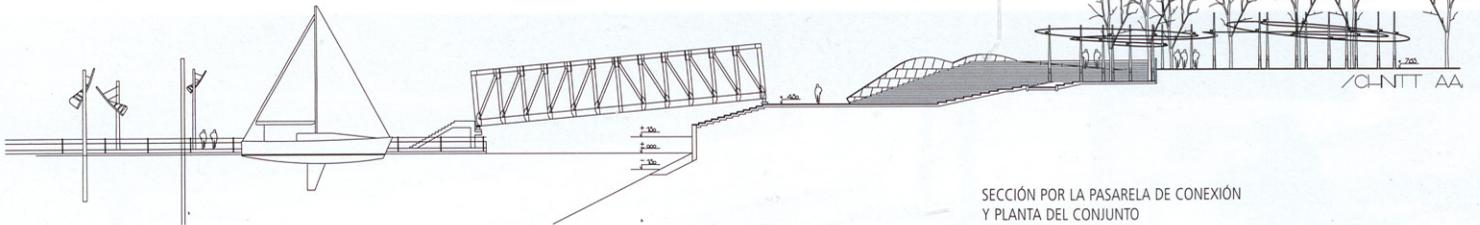
Maqueta: Stefan Geenen, Christian Molina, Carolina Civarolo,  
Simon Junge, Martina Viganò, Desirée Mann, José Manuel  
Latorre, Javier Logreira, Miguel Romero, Ligita Nicgale, Lina  
Parra, Carla Cruz, Rafael Galvis, Gabriele Rotelli, Rocco Tenca,  
Ina Fertig, Jana Scheifele, Enno Hergenhan

**FOTÓGRAFO:**

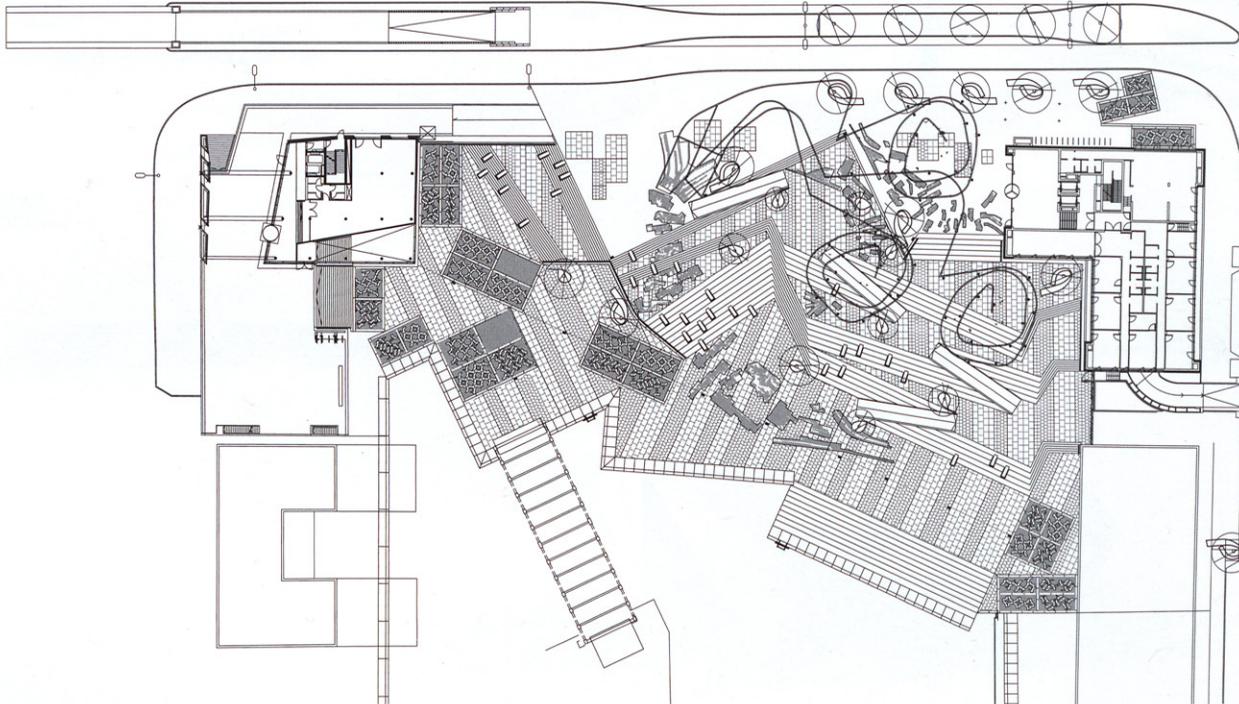
Alex Gaultier



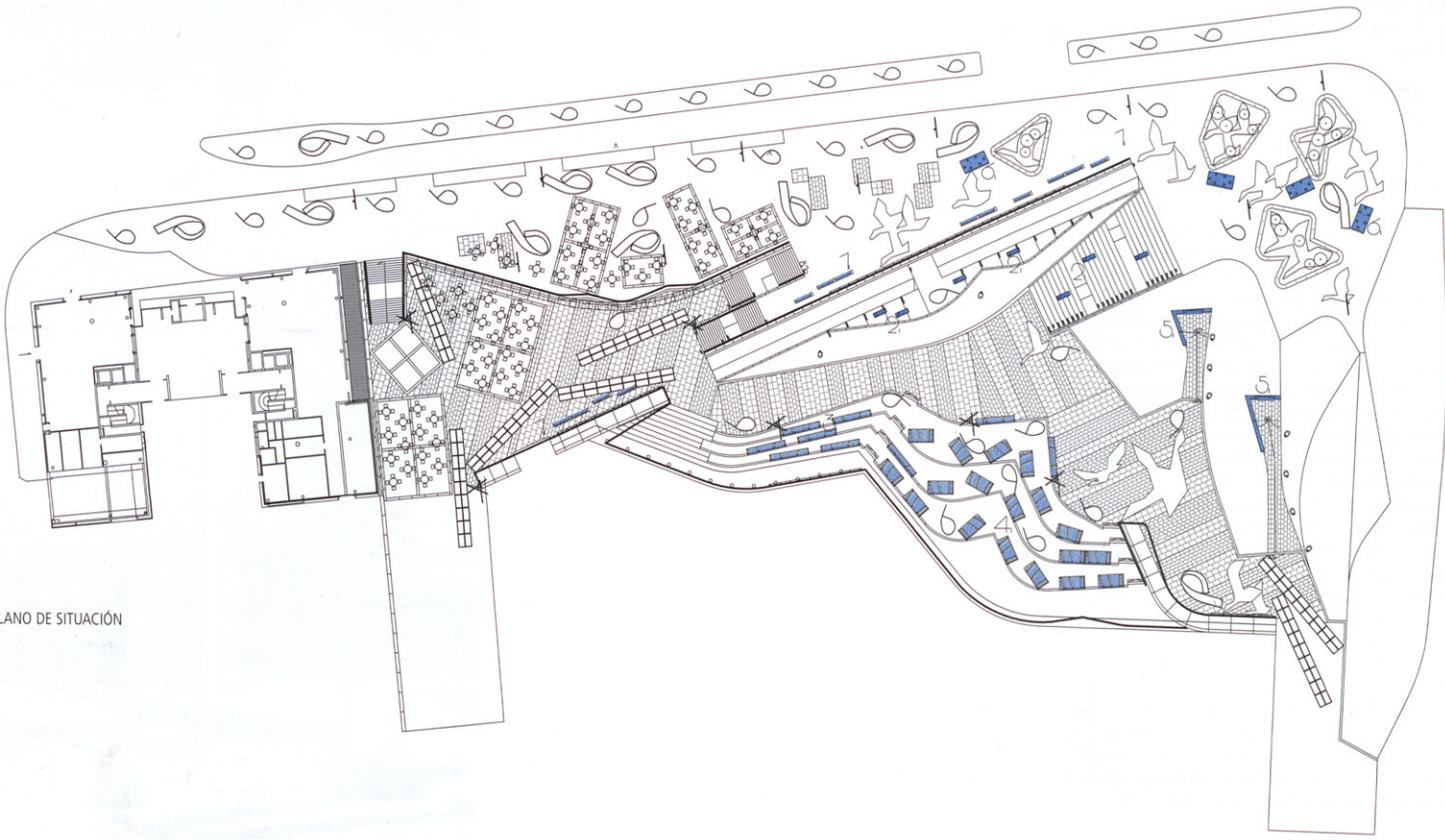
ALZADO DEL POSTE DE ILUMINACIÓN



SECCIÓN POR LA PASARELA DE CONEXIÓN  
Y PLANTA DEL CONJUNTO



PLANO DE SITUACIÓN







## ARQUITECTOS:

Enric Miralles & Benedetta Tagliabue  
Arquitectes Associats

## COLABORADORES:

Concurso (primer premio):

Elena Rocchi, Michael Eichorn, Niels Martin Larsen, Nicolai Lund Overgaard, Isabel Sambeth, Ana María Romero, Germán Rojas, Carlos Alberto Ruiz, Alfonso López, Marc de Rooij.

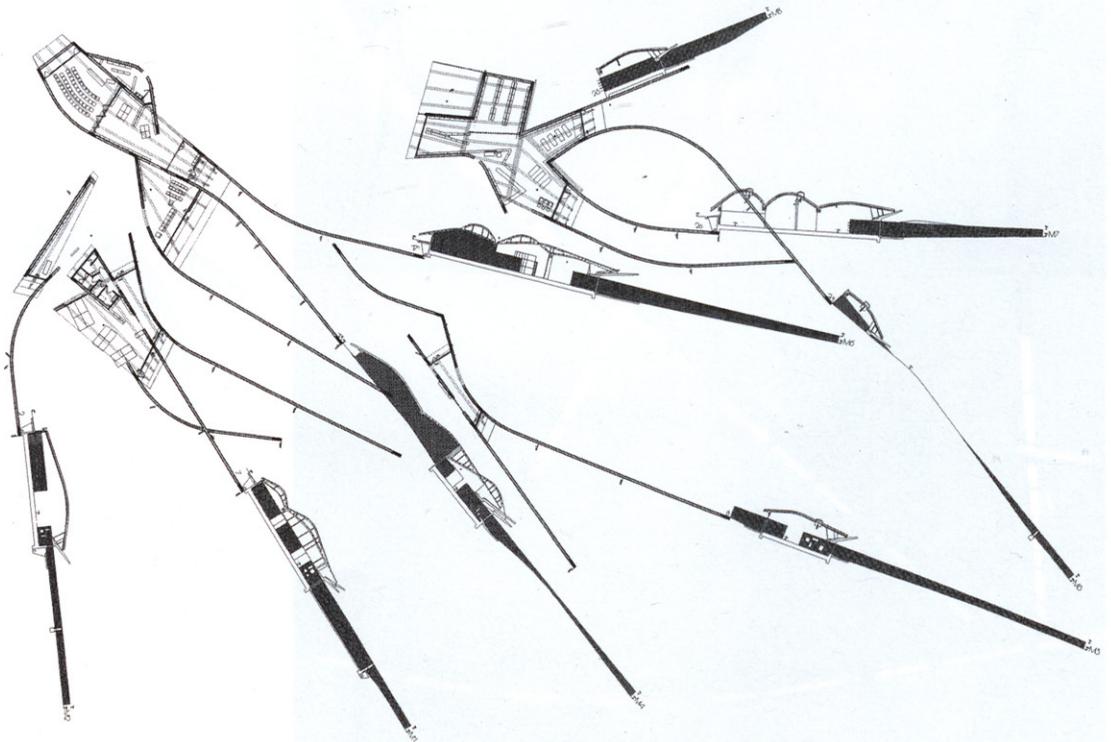
## Proyecto básico:

Equipo de proyecto: Makoto Fukuda, Hirotaka Koizumi  
Colaboradores: Guillame Faraut, Ángel Gaspar Casado

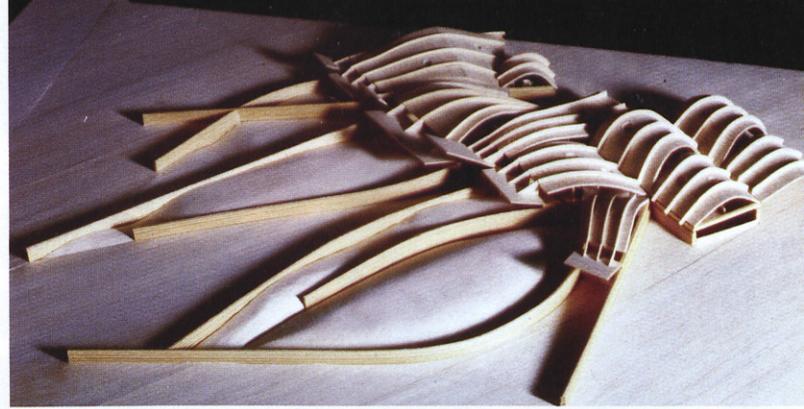
## Proyecto de construcción:

Arquitectos *in situ*: Josep Ustrell, Makoto Fukuda.  
Colaboradores: Tomoko Sakamoto, Sania Belli, Koichi Tono, Markus Lechelt, Jan Maurits Locke, Juan Carlos Mejía del Valle, Adrien Versuere, Richard Breit, Florencia Vetcher, Jad Salhab, Nils Becker, Ezequiel Cattaneo  
Ingeniería: STATIC, Gerardo González, Barcelona, Nilo Lletjós (IOC).  
Aparejador: Albert Ribera  
Servicios: PGI, Josep Massachs

FOTÓGRAFO DE LA MAQUETA:  
Lourdes Jansana



PLANTA Y SECCIONES



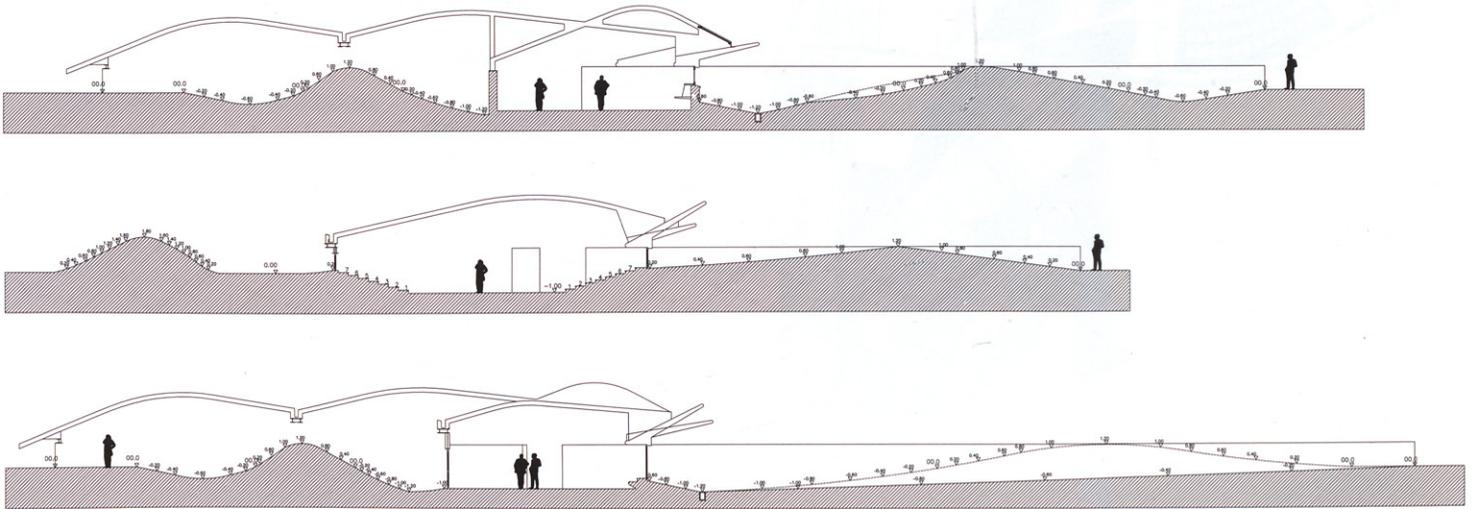
Unos libros y un sueño...

El edificio es una construcción  
Cualquiera en un jardín...  
no guarda ningún recuerdo  
del carácter institucional de las bibliotecas.  
...Son unos muros que quizá estaban en este lugar.

Nosotros hemos estado intentando a través de diferentes caminos  
dar a la biblioteca un tipo de gravedad de laberinto.  
Una serie de habitaciones y jardines ensamblados no de manera lineal.

El edificio es un experimento que usa cada desarrollo del proyecto...  
Sus continuos cambios y variaciones,  
así como la autoridad de aceptar el resultado final...

Solamente una curiosidad: el Palacio de deportes de Isozaki es  
nuestro vecino.  
Y Palafolls, dirigido por su alcalde Valentí Agustí, está construyendo una ciudad donde él  
quiere que cada arquitecto construya según sus propios sueños.

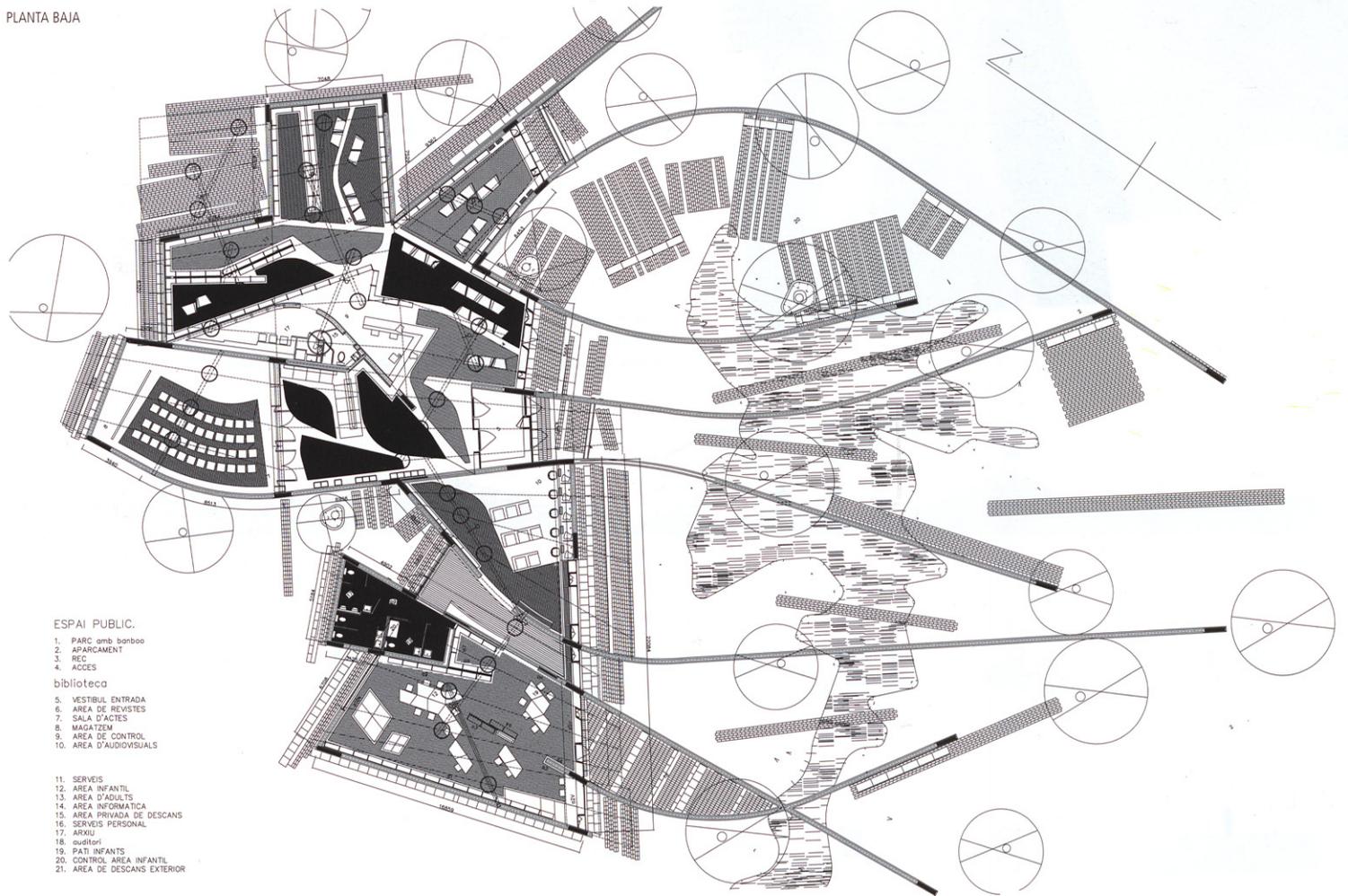


ALZADOS





PLANTA BAJA



ESPAI PUBLIC.

- 1. PARC amb bambú
  - 2. APARCAMENT
  - 3. REC
  - 4. ACCES
- biblioteca
- 5. VESTIBUL ENTRADA
  - 6. AREA DE REVISTES
  - 7. SALA D'ACTES
  - 8. MAGATZEM
  - 9. AREA DE CONTROL
  - 10. AREA D'AUDIOVISUALS

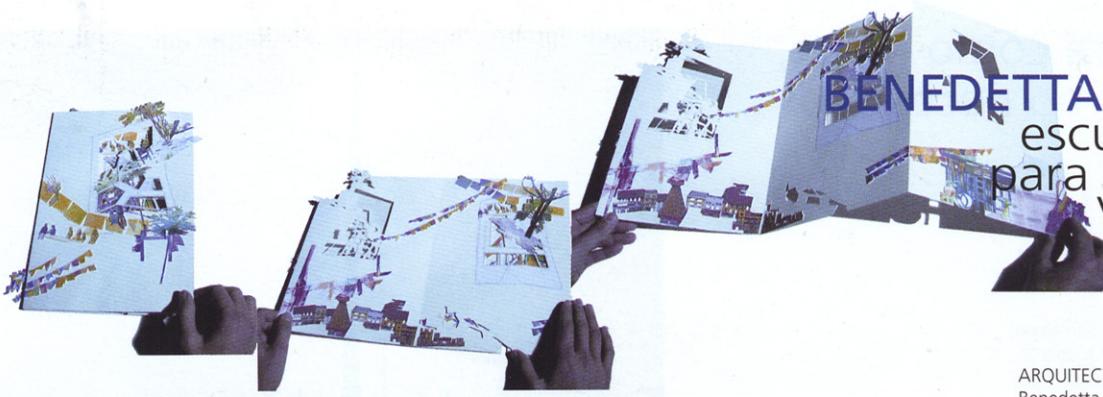
- 11. SERVEIS
- 12. AREA INFANTIL
- 13. AREA D'ADULTS
- 14. AREA INFORMATICA
- 15. AREA PRIVADA DE DESCANS
- 16. SERVEIS PERSONAL
- 17. ARXIU
- 18. auditori
- 19. PATI INFANTS
- 20. CONTROL AREA INFANTIL
- 21. AREA DE DESCANS EXTERIOR



# EMBT BENEDETTA TAGLIABUE

escuela primaria  
para la fundación  
Vicky Sherpa

[2004]



## ARQUITECTOS:

Benedetta Tagliabue

Enric Miralles &amp; Benedetta Tagliabue Arquitectes Associats

## COLABORADORES:

Lucía Ortiz, Annie Kwon, Joana Karatzas, Avi Gallii, Annunziata Dezio, Angie Ferrero, Carolin Setzer, Eulalia Mareima

Director de proyecto: Gustavo Barbaelena Rocchi

## PROMOTOR:

Eduqual Fundació Vicky Sherpa



La escuela primaria para la Fundación Vicky Sherpa proyectada por EMBT sirve como un edificio complementario a la escuela ya existente. Entre otras cosas, alberga aulas para los niños de entre tres y cinco años, una cocina con espacio para comer y unos dormitorios para los huérfanos. El diseño de la escuela es el resultado de una profunda investigación no sólo de la cultura nepalí sino también de las necesidades básicas de un país subdesarrollado socialmente.

Basado en la filosofía de su fundadora, Vicky Sherpa, este proyecto alegre a la vez que funcional, se esfuerza en proporcionar a los niños llamados "intocables" de la sociedad nepalí el mejor ambiente para su educación.

Debido a la pequeña escala del proyecto, EMBT propone una planta baja con un gran patio cubierto que sirve como un lugar de encuentro central para jugar, bailar y comer. Este patio está rodeado por la cocina, un estudio de trabajo y una tienda de joyas hechas a mano que ofrece posibilidades económicas para las mujeres locales. También lo rodea un gimnasio y una sala de ordenadores. Las habitaciones para los profesores así como los dormitorios de los huérfanos se encuentran en el primer piso. Las aulas se encuentran en el segundo piso.

Encima del edificio de ladrillo y hormigón se sitúa una cubierta que forma un jardín desde el cual los niños se pueden deslizar hasta el suelo por una especie de tobogán que llega hasta la planta baja.



# 03 la arquitectura como juego, el artificio como necesidad

a propósito de embt

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.*

## architecture as a game, artifice as a necessity speaking of embt

A pillar goes up in the middle of the terrain. And a thin concrete slab in the shape of a Y crosses an important traffic point from side to side. These bodies do not touch each other. It is not necessary. Steel braces links what supports and what is supported and transmits an impression of lightness, of floating in the air. It is the footbridge by Leonardo Fernández and Javier Manterola in Barcelona. I remember when I was an adolescent, the pleasure of crossing it, at night time, with no one around me, going above the traffic and watching the city a few metres under my feet, like someone who rises into in the air. Later it was decided that the place for pedestrians is on the ground and not in the sky, that the cars must show respect to the walkers, and traffic and pedestrians regained the same plane and the bridges were demolished and the footbridge was dismantled and taken to some other marginal corner. Millares and Pinós once designed a bridge in Lleida –look for another by A+PS in which the structure that connects the sides is covered with climbing plants and flowers, in which people are drawn not crossing but talking, looking, sitting by a table- stopped halfway across, in the air. To observe from there the tops of the trees, listening to the murmur of the current...

From the beginning this need was there. Forms that wish to float, that seem unstable but do not fall. There was only one way to support the pergolas in Parets del Vallès. A plane, a beam, a pillar. The planes are sustained like cards just thrown into the air, they project shadows on the ground and do not fall. Fragile and robust. The benches on the ground follow the same design.

This farce, the farce of buildings that fly, is the same fabric as literary lies. Fictions that have to follow some fortuitous laws without excuse, constructions that have to be mixed with illusions, with invented scenes, none copied from reality, although they have been inspired by it, but all sufficiently well elaborated as to appear true, not real but possible. So we believe them –we swallow them–.

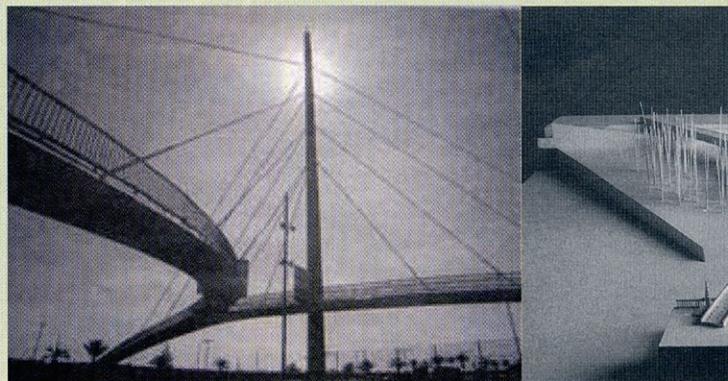
This need was always present in Miralles, at the time he shared it with Carme Pinós as well as with Benedetta Tagliabue. We can follow it in almost all of his projects. The spirit of one who dares to make possible the impossible, knowing that is not a feat, a great challenge, but a way of being in the world.

There is a square on the wall. Then there is another one, unaligned, in its interior; it is a window. The second one is necessary; a window to give light, the first one is not. The game consists in making this contrast of rectangles consistent, showing freedom through the dislocation of their perimeters. Walking up one of the lateral, old and narrow, insalubrious streets which run alongside the Market in Santa Caterina, this image is the end of the perspective, everything that the view offers us: the façade. Then it was painted in ugly pastel shades and is protected by a wooden blind and one wonders what is left of the brilliant initial idea –one wonders, one does not affirm that nothing is left nor that it remains-. It is only wondering, because in this case the final result seems even better.

There is a long shape, like a hump. And it is the roof. The gesture is repeated. It could be the elephant that Saint-Exupéry dreamt inside a boa. A roof with lumps like humps, like elephants. Deformed. Is something better as a building imaginable? Then heavy wooden structures spring up that negate any lightness. Always that constrictive need... Then some hexagons of fragmented ceramics, with all the imaginable colours. The heavy reference to Gaudí...

There is a double curvature, underneath the roof that covers the stands. And one represents a solid, tall, white wall: a plane. The other the same stands which fly over an access make a cantilever. Supported on pillars that follow a homogeneous rhythm. A double ramp follows the wall directrix, and in the middle an irregular gap opens up, like a door, like a window, through which we slip in. The important thing is to let oneself go through this double inflexion curve, by this insinuation of movement, for what it suggests for our route. It is not important whether it is the main access or not.

There is a very ugly building. It has roofs inclined towards the interior cut in half and gaps in some corners and an emphasized diagonal. It is vaguely reminiscent of Melnikov's pavilion because that apparent diagonal divides the building in half. Then the interior fol-



Un pilar se levanta en medio del terreno. Y una fina losa de hormigón con forma de Y cruza un importante núcleo de circulación de lado a lado. Esos cuerpos sólidos no se tocan. No hace falta. Unos tirantes de acero unen lo que soporta y lo que es soportado y le transmiten esa sensación de ligereza, de flotar en el aire. Es la pasarela de Leonardo Fernández y Javier Manterola en Barcelona. Recuerdo, cuando era adolescente, el placer de atravesarla, en plena noche, sin nadie a mi alrededor, elevarme sobre el tráfico y ver la ciudad unos metros por debajo de mis pies, como quien penetra en el aire. Después se decidió que el lugar de los peatones está en el suelo y no en el cielo, que los coches deben pagar pleitesía a los que caminan, y tráfico y peatones recuperaron el mismo plano y los puentes se derribaron y la pasarela se desmontó y se trasladó a otro rincón marginal.

Miralles y Pinós diseñaron una vez un puente en Lleida –buscar otro de A+PS en que la estructura que salva orilla y orilla se reviste de enredaderas y flores, en que la gente se dibuja no cruzando sino charlando, mirando, sentándose en una mesa– que se detenía a mitad de camino, en el aire. Para observar desde allí las copas de los árboles, escuchar el murmullo de la corriente...

Desde el principio esa necesidad estuvo ahí. Formas que aspiran a flotar, que parecen inestables pero no se caen. Sólo había un modo de soportar las pérgolas de Parets del Vallès. Un plano, una viga, un pilar. Los planos se sostienen como naipes recién lanzados al aire, arrojan sombras en el suelo y no se caen –no siempre, claro–. Frágiles y robustos. Los bancos del suelo siguen el mismo esquema.

Esa farsa, la farsa de los edificios que vuelan, es de la misma pasta que las mentiras literarias. Ficciones que han de seguir sin excusa unas leyes fortuitas, construcciones que han de amasarse con ilusiones, con escenas inventadas, nunca copiadas de la realidad, aunque hayan sido inspiradas por ella, pero todas lo suficientemente bien elaboradas como para que resulten verídicas, no reales pero sí posibles. Para que nos las creamos, traguemos.

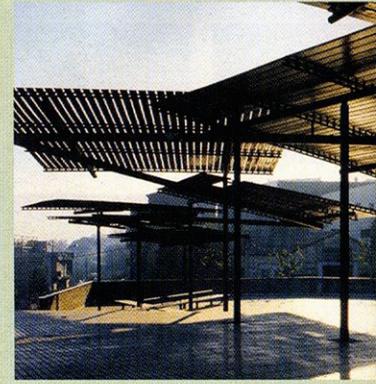
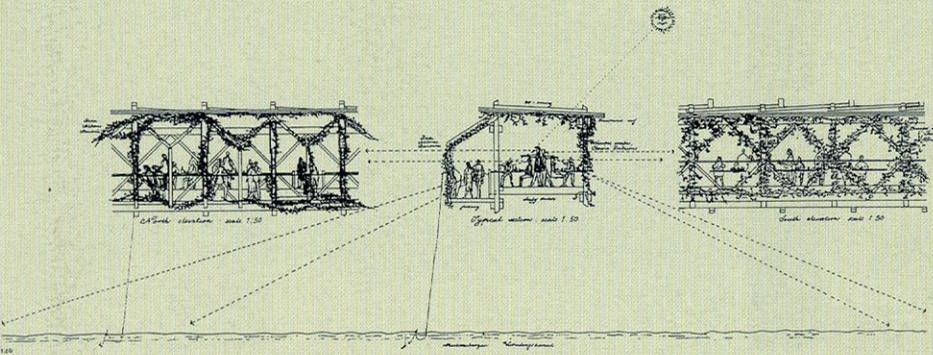
Esa necesidad siempre estuvo presente en Miralles, tanto en la etapa que compartió con Carme Pinós como con Benedetta Tagliabue. Podemos seguirla en casi todos sus proyectos. Ese espíritu de quien osa hacer posible lo imposible, sabiendo que no se trata de una proeza, de un gran desafío, sino de una forma de situarse en el mundo.

Hay un cuadrado en la pared. Después hay otro desencajado en su interior. Y es una ventana. El segundo es necesario, una ventana para dar luz, el primero no. Y el juego consiste en hacer consistente ese contraste de rectángulos, mostrar libertad a través de la dislocación de sus perímetros. Avanzando por una de las calles laterales, viejas y estrechas, insalubres, que bordean el mercado de Santa Caterina, esa imagen es el final de la perspectiva, todo lo que se nos ofrece a la vista: la fachada. Después se pinta de feos tonos pastel y se protege con una persiana de madera y uno se pregunta qué queda de la brillante idea inicial –se lo pregunta, no afirma que no quede nada ya, tampoco que permanezca–. Se lo pregunta sólo, porque en este caso el resultado final parece incluso mejor.

Hay un bulto alargado, como una joroba. Y es una cubierta. El gesto se repite. Podría ser ese elefante que Saint-Exupéry soñaba en el interior de las boas. Una cubierta con bultos como jorobas, como elefantes. Deformada. ¿Es imaginable algo mejor como edificio? Después surgen unas pesadas estructuras de madera que niegan toda ligereza. Siempre esa necesidad constructiva... Después unos hexágonos de cerámica fragmentada, con todos los colores imaginables. La pesada referencia gaudiniana...

Hay una doble curvatura, por debajo de la cubierta que cubre parte de las gradas. Y una representa una pared maciza, alta, blanca: un plano. Y la otra las mismas gradas que vuelan sobre el acceso: un voladizo. Apoyadas en pilares que siguen un ritmo homogéneo. Y una doble rampa sigue la directriz del muro. Y en su mitad se abre un hueco irregular, como una puerta, como una ventana, por el que nos colamos en su interior. Y lo importante es dejarse llevar por esa doble inflexión curva, por esa insinuación de movimiento, por lo que tiene de sugestión para nuestros pasos. Carece de importancia que se trate del acceso principal o no.

Hay un edificio muy feo. Tiene unas cubiertas inclinadas hacia dentro cortadas por la mitad. Y vacíos en alguna esquina y una diagonal enfatizada. Y recuerda vagamente al pabellón de



Mel'nikov porque esa diagonal aparentemente divide el edificio por la mitad. Luego el interior sigue la direcci3n de esa diagonal. Y las puertas y ventanas parecen querer plegarse. Y el centro de la casa est1 ocupado por espacios de almac3n. Y todos los rincones est1n dibujados hasta el absurdo, hasta el detalle m1s nimio: una olla, unos cubos de basura, una escalera. Como si lo importante de la arquitectura fuera habitar, la domesticidad. Como si ning3n espacio tuviera sentido hasta que no le imprimes las huellas, hasta que no lo haces tuyo.

Hay un edificio alto, una torre que sigue la gram1tica de Mies. Reticula exterior, prisma puro, coronamiento. Pero al lado la acompa'nan dos torres m1s. M1s peque'as, como si tanta altura fuese una temeridad, como si quisiesen adaptarse al entorno urbano m1s modesto renunciando a su agresividad, mostr1ndose humildes. Y entre las torres surge un espacio intermedio que es un trozo de ciudad, al que se sube por unas escaleras. Y las esquinas se achaflanan, como si hubiese que abrir las vistas desde la calle, como si el sacrificio de renunciar al prisma puro fuese insignificante frente a primar la visi3n del transe'unte.

Hay un edificio que es una escuela de arquitectura. Y tiene cubiertas planas y cubiertas inclinadas. Y muros gruesos y delgados. Y ventanas grandes y peque'as. Y paredes rectas y oblicuas. Y una logia. Y un n'cleo de comunicaciones macizo que asciende en mitad del edificio como una especie de chimenea. Y un frente con forma de front3n partido. Y las cosas pesadas est1n abajo y las ligeras arriba. Y hay diferentes modos de recoger la luz, seg'ın la orientaci3n, seg'ın la posici3n. De acuerdo, es una escuela, una escuela de arquitectura. Y tiene elementos did1cticos. Pero se agradecería que hubiera algo m1s que elementos did1cticos. O algo menos, vaya.

Qu3 hay de Miralles en Smithson, qu3 de Smithson en Miralles. Siempre me lo he preguntado.

**solidez** La ligereza es una de las propiedades que asociaríamos a una arquitectura formalista. Cuando se est1 construyendo un mecanismo abstracto aut3nomo, que pretende regirse por sus propias leyes, nada m1s que esas leyes tiene importancia. Un edificio-objeto no tiene techos, no tiene suelo, no tiene estructura, no tiene programa. Como m'ınimo, aunque est3n ah'ı, no tienen ninguna necesidad de explicitarlos, de hacerlos comprensibles, porque su juego consiste en depurar su imagen. Una arquitectura fragmentada no debera ser s3lida.

Hay algo extra'no en esa escuela. Tiene muros de hormig3n. Prefabricados en apariencia. Y ventanas de acero corridas, como t'ıpicas galerías gallegas. Sorprendentemente mon3tonas en alguien que hace de la libertad su norma. Y cubiertas de chapa. Y elementos industrializados por todas partes que dan a algunos de sus interiores la apariencia de naves industriales m1s que de espacios acad3micos. Si miramos sus plantas las piezas se dislocan, se disponen en abanico intentando transmitir una cierta fluidez espacial. El edificio se eleva sobre el suelo, vuela, aspira a ser una sucesi3n de fragmentos, pero su apariencia no es ligera. Ocurre tambi3n en Escocia. Los barcos varados est1n ah'ı, pero su apariencia es extra'namente s3lida, posee una curiosa sintonía con las construcciones vecinas, edificios de piedra, ruinas cl1sicas, monta'as, como si los cuerpos reci3n contruidos no fuesen radicalmente modernos al modo en que aparecen en las maquetas, como si no fuesen nuevos. Hay cubiertas, hay ventanas, hay suelo. ¿D3nde est1n por ejemplo en Gehry, en Mayne, en Owen Moss, las j1cenas que soportan, que expresan el peso de los elementos a los que sirven de sustento —no es esto una cr'ıtica, es una comparaci3n, si hemos de construir casas que no lo parezcan—? Todo parece diluirse en ellos en un orden abstracto que no est1 preocupado m1s que en expresar su propio car1cter aleatorio. No as'ı en EMBT. En Vigo podr'ıa explicarse quiz1s en secci3n, las cubiertas se inclinan para configurar espacialmente las aulas, abriendo lucernarios —referencia a los Smithson— en su zona intermedia, cuya disposici3n se repite en las diversas salas, es decir, que nacen de su interior, no estrictamente del exterior. Hay en EMBT una recurrente tendencia a buscar una conexi3n entre lo que sucede en el interior y en el exterior, por explicar los mecanismos constructivos de sus edificios. El edificio se abre en el medio pero, exagerando, sirve para mirar el cielo. ¿Un bromista que sufre arrebatos de seriedad?

lows the direction of that diagonal. And the doors and windows seem to want to fold. The centre of the house is occupied by the warehouse spaces. All the corners are drawn to the absurd, to the pettiest detail: a pot, some rubbish bins, and a staircase. As if the important thing of architecture was inhabiting, domesticity. As if no space had any sense till you leave prints, till you make it yours. There is a tall building, a tower that follows Mier's grammar. Exterior reticula, pure prism, capping. But on the side two more towers accompany it. They are smaller, as if such height was temerity, as if they wanted to adapt to the most modest urban environment relinquishing their aggressiveness, showing humbleness. Between the towers opens an intermediate space that is a fragment of the city, to which one goes up through stairs. The corners become *bevelled*, as if the views from the street had to be opened, as if the sacrifice of renouncing to the pure prism was insignificant compared to emphasising the pedestrian's view.

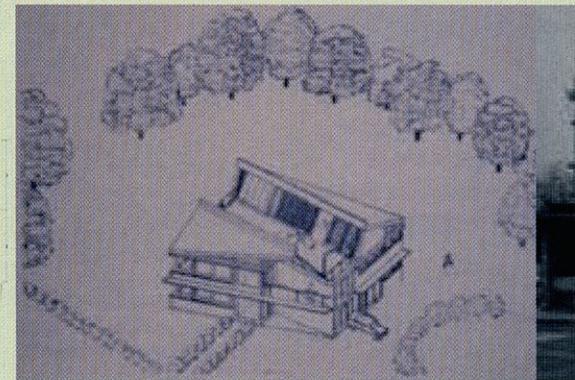
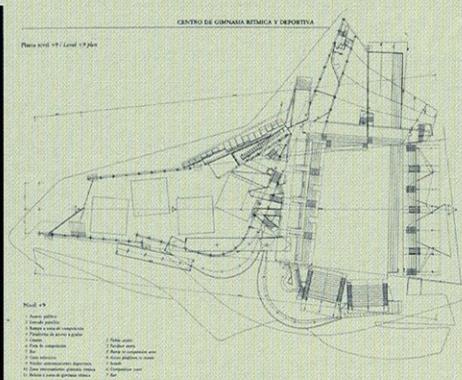
There is a building that is a school of architecture. It has flat roofs and inclined roofs, and thick and thin walls, and big and small windows, and straight and oblique partitions, and a loggia, and a solid centre of communications that goes up in the middle of the building like a kind of chimney, and a front with the form of broken pediment, and the heavy things are underneath and the light ones above, and there are different ways to collect light, depending on the orientation, depending on the position. All right, it is a school, a school of architecture, and it has didactic elements. But it would have been nice if there had been more didactic elements. Or some less, anyway.

What is there of Miralles in Smithson, what of Smithson in Miralles. I have always wondered.

#### solidity

Lightness is one of the proprieties that we would associate with a formalist architecture. When an autonomous abstract mechanism is being built, one which wants to be ruled by its own laws, only these laws have importance. A building-object has no ceilings, no floor, no structure, no program. At least, although they are there, they have no need to be explicit, to make them comprehensible, as their game consists of purifying their image. A fragmented architecture should not be solid.

There is something strange in that school. It has concrete walls. Precast concrete and steel bay windows —like the typical Galician bay window—. They are surprisingly monotonous for someone who makes freedom his norm. And the sheet roofs, and industrialized elements everywhere which give an appearance more of industrial warehouses than academic spaces to some of the interiors. If we look at its plans the pieces are dislocated, they are displayed in a fan trying to transmit some spatial fluidity. The building rises above the ground, it flies, it wants to be a succession of fragments, but its appearance is not light. This also happens in Scotland. The grounded boats are there, but their appearance is strangely solid, in curious concord with neighbouring constructions, stone buildings, classical ruins, mountains, as if the recently built bodies were not radically modern in the way they appear in the model, as if they were not new. There are roofs, there are windows, there is floor. For example, where are —in Gehry, in Mayne; in Owen Moss— the breast beams that support, that express the weight of the elements to which they serve as support? (This is not a criticism; it is a comparison, if we have to build houses that do not seem so). Everything seems to be diluted in them in an abstract order that is only concerned about expressing its own random character. It is not like this in EMBT. In Vigo it could perhaps be explained in section, the roofs are inclined to specially configure the classrooms, opening skylights —reference to Smithson's— in its intermediate zone, whose disposition is repeated in several halls, that is, they are born from the interior, not strictly from the exterior. In EMBT there is a recurrent tendency to look for a connection between what happens in the interior and in the exterior, to explain the constructive mechanisms of his buildings. The building opens in the middle but, exaggerating, this serves for looking at the sky. A joker who suffers fits of seriousness? As there is something strange in the female residence. The windows want to have the width of the bedrooms. The units are repeated, without fear of expressing the organization of the building itself. It



is a serious building that explains its position in the world. It is necessary to have admired Mies to know what there is of homage to his architecture in it, and at the same time the concern for the inhabitants reappears. A horizontal element is needed, at the height of the hip, to do away with the fear of those who look out of the windows and another one at almost ceiling height to have the feeling that we are being protected from solar radiations and some other oblique ones, horizontal or vertical, to believe we are shielded, to have the impression that we do not directly face the views of the street. What emerges is a wooden framework that gives the building an appearance of an ossuary. Children act like this. They get a pencil and draw a pure prism and then they feel attracted by a corner without thinking about the whole and they start manipulating it and again and again, and the final result is a heterogeneous form unimaginable at the beginning. The Smithson's can not be understood without this will to make forms go down to floor of everydayness. Serious architects who cannot resist playing with their buildings, who understand that only the mindless manipulations will give life to their buildings? A construction like this one can be considered a precursor of *high-tech*, but there is no need to scrape away a lot to guess the differences. What there is there of rhetorical exclamation, of exaltation of technique, here is a lesson of simplicity.

#### game, 1

There is always a negation of the roles established in the game. It comes to fair play. It does not matter who you have been, your position in the world, in the game everyone is a member of the same class. This situation is repeated every game. With the gesture of throwing the dice the position reached in the previous game disappears so you can try your luck again from zero. There is always a return to childhood in the game, an aggression against adult space, caprice as oppose to work.

A feature of mischievous children is trying to do exactly what they have been forbidden. Putting a house next to the wall, exactly on the corner, on the plot's limit. Building a party wall where it is possible to have all the walls detached, come closer to noises when what is sought is to shut yourself away, to look at the street when what is demanded is an introverted, silent, retired world. That the limit between wall and the object-building is diluted. That this wall acquires thickness, a hedge underneath, a bench above, that it becomes a space for walking, for playing, for looking; parapet, balcony, division. Paint the solid elements with the same colour, and call it the Yellow House.

As if it was not the fundamental but the accessory that determines the shape of things. That it is not the program which dictates the shape of the building but the furniture making the walls of the house fold or the motion of a child delimiting the volumes of a wooden *little house*. Game as opposition to the past, to history, to reality.

#### topography, 1

As there are planes that go up and down it would seem that we are talking about landscaping. This preciousness, it would be ridiculous to say otherwise, is not exempt in projects that surge from the plan, that are outlined without rest, until the fortunate synthesis is found. Perhaps there is something of conscious reproduction of childhood mechanisms in what Miralles sometimes explained. A child who had the potentiality to transform the world would act like this: he is given a space and starts to deform it, takes a line, pulls it, takes it up to the limit of his head. He takes another, moves it to the border that his feet mark, then draws it up to his knees, to let it fall again. In each gesture, unwittingly, he is making the world his. He gives it his scale. But it is not only that, what really gets him close to pre-adult methods is the need to get a first contact with places, telluric phenomenology, which generates empathy. An approximation that mistrusts the eye, reason, to succumb to senses, to emotions. To understand the floor as something that is touched, is stepped on, on which one rests. A photograph would not be enough to understand these buildings, they would have to be visited, walked in, smelled... Also this, if I am allowed, is doubtful. The abstract compo-

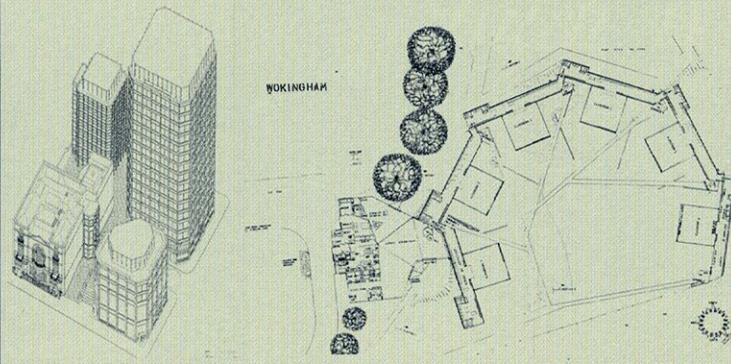
Como hay algo extraño en esa residencia femenina. Las ventanas aspiran a tener el ancho de las habitaciones. Las unidades se repiten, sin miedo a expresar la organización del propio edificio. Se trata de un edificio serio. Que explica su posición en el mundo. Hace falta haber admirado a Mies para saber lo que hay de homenaje a su arquitectura en él. Y a la vez la preocupación por los habitantes reaparece. Se necesita un elemento horizontal, a la altura de la cadera, para quitar el miedo de quienes se asoman a las ventanas y otro casi a la altura del techo para tener la sensación de que nos estamos protegiendo de las radiaciones solares y otros más, oblicuos, horizontales o verticales, para creernos arropados, para tener la impresión de no enfrentarnos directamente a las vistas de la calle. Y lo que surge es un entramado de madera que le proporciona al edificio la apariencia de un osario. Los niños actúan así. Cogen un lápiz y dibujan un prisma puro y luego se sienten atraídos por una esquina sin pensar en el conjunto y empiezan a manipularla y luego otra y luego otra, y el resultado final es un conjunto heterogéneo inimaginable al principio. No se entiende a los Smithson sin esa voluntad por hacer descender las formas hasta el suelo de lo cotidiano. ¿Arquitectos serios que no pueden resistirse a jugar con sus edificios, que comprenden que sólo las manipulaciones distraídas les proporcionarán vida a sus edificios? Una construcción como ésta puede considerarse precursora del *high-tech*, pero no hace falta rascar mucho para adivinar las diferencias. Lo que hay allí de exclamación retórica, de exaltación de la técnica, es aquí una lección de sencillez.

**juego, 1** Existe siempre una negación de los roles establecidos en el juego. Se llega al juego limpio. No importa quién se ha sido, la posición que se ocupa en el mundo, en el juego todos son miembros de la misma clase. Esta situación se repite a cada partida. Con el gesto de tirar los dados la posición que se alcanzó en la partida anterior desaparece para volver a tentar la suerte desde cero. Hay siempre en el juego un regreso a la infancia, una agresión contra el espacio adulto, capricho frente a trabajo.

Es un rasgo de los niños traviosos intentar hacer justamente aquello que les han prohibido. Colocar una casa pegada a la pared, exactamente en la esquina, en el límite de la parcela. Construir una medianera donde es posible tener todas las paredes exentas, acercarse a los ruidos cuando lo que se busca es enclaustrarse, mirar a la calle cuando lo que se exige es un mundo introvertido, silencioso, retirado. Que el límite entre la pared y el objeto-edificio se diluya. Que esa pared adquiera grueso, abajo un seto, arriba un banco, que se convierta en espacio para caminar, para jugar, para mirar, parapeto, balcón, divisoria. Pintar los elementos sólidos de un mismo color. Y llamarle la Casa Amarilla.

Como que no sea lo fundamental sino lo accesorio lo que determine la forma de las cosas. Que no sea el programa el que dicte la forma del edificio sino los muebles obligando a los muros de una vivienda a plegarse o los gestos de un niño delimitando los volúmenes de una casita de madera. El juego como oposición al pasado, a la historia, a la realidad.

**topografía, 1** Puesto que hay planos que suben y bajan parecería que hablamos de paisajismo. Ese preciosismo, sería ridículo afirmar lo contrario, no está exento en unos proyectos que surgen de la planta, que son esbozados sin descanso, hasta encontrar la síntesis afortunada. Quizás hay algo de reproducción consciente de los mecanismos infantiles en lo que a veces explicaba Miralles. Un niño que tuviera la potencialidad para transformar el mundo actuaría así: le dan un espacio y empieza a deformarlo, agarra una línea, tira de ella, la sube hasta el límite de su cabeza. Coge otra, la desplaza hasta el borde que marcan sus pies, la eleva a continuación hasta sus rodillas, la vuelve a dejar caer. En cada gesto, inconscientemente, está haciendo suyo el mundo. Le da su escala. Pero no se trata sólo de eso, lo que verdaderamente lo aproxima a los métodos pre-adultos es la necesidad de obtener una toma de contacto con los lugares fenomenológica, telúrica, que genere empatía. Una aproximación que desconfíe del ojo, de la razón, para entregarse a los sentidos, a las emociones. Entender el suelo como algo que se toca, que se pisa, sobre el que uno se apoya. Una foto no sería suficiente



para comprender esos edificios, habría que visitarlos, recorrerlos, olerlos... También eso, si se me permite, es dudoso. La componente abstracta que, de igual modo poseen, permite reconstruirlos desde un plano, desde una imagen. Pero sin olvidar sus motivos. El edificio no quiere ser objeto sino lugar.

Sólo cuando uno mira con atención el Pabellón descubre esa ventana. Esa ventana no está en el Pabellón. Está en el muro. Del mismo modo que sólo cuando observamos por enésima vez los edificios de EMBT, descubrimos esas líneas en el suelo alargándose como brazos —como las gradas de hormigón reteniendo taludes de hierba en Edimburgo—. El edificio crece desde los pocos centímetros en el borde del solar hasta los varios metros en su centro, donde ya es habitable, donde ya es interior. Sin ruptura. Ocurre en Edimburgo y ocurre en muchos otros proyectos. Muros que se convierten en ventanas en las que uno apoya los brazos y mira al otro lado. Las fotos del Pabellón de A+PS que interesan son esas. Desde fuera, donde el revestimiento de chapa y de piedra se quiebran, donde las ventanas son atravesadas por esa línea que separa tapia y vivienda. Desde dentro, pegados a la pared, donde ésta se prolonga en el plano de la casa. Eso se entiende también en los planos de situación de EMBT, un muro se prolonga, una cubierta se empotra en el terreno. Y en su fracaso inevitable. Cuando miras esos emplazamientos se reconocen por sus manchas, hay una variación de densidad, hay un aumento de marcas —como les sucedía a las obras modernistas con respecto a sus construcciones vecinas— que no se repite en el entorno. El edificio quiere extenderse a todo el espacio que le rodea pero choca con los límites de su propiedad. El edificio se convierte sólo en mundillo dentro de los límites del solar. También en A+PS, en el concurso para la universidad de Sheffield, por ejemplo. Hay diferentes niveles, puentes. Peatones arriba, tráfico abajo. Esas plataformas, como en Berlín, aspiran a extenderse en todas direcciones, a abarcar el universo... Pero se acaba el edificio. Se acaba la parcela y las construcciones vecinas ignoran el orden prometido, y la cota del suelo se retoma.

Construir los edificios con vistas, sombras, caminos, pavimentos, curvas de nivel, no con metros cuadrados, no con compartimentaciones, no con usos. Cos gestos, con trazos que se repiten, no reaccionando frente a la topografía, intentando construirla. Como en Hamburgo. Es el árbol el que da forma al edificio y no al revés. Es un intento fallido pero está ahí.

Aún hay un rasgo más, un rasgo de futuro. En ocasiones el lugar no está construido del todo hasta que no ha crecido el último árbol. Mirar Vigo. Nada nuevo, claro.

**periferia** Lo periférico es al espacio lo que el juego es a la realidad. Es periférico lo que no está en el centro. Se trata de un concepto negativo. Entendemos que algo es periférico en cuanto que muestra una carencia. Entornos urbanos que nos hablan de un momento que ya no existe pero que sin embargo se muestran válidos para establecer un diálogo con ellos desde nuestras convicciones presentes, con una potencialidad que anida en lo periférico. No se trata simplemente de una presencia (el cuarto de los trastos en cuanto que espacio marginal en relación con las estancias principales de la vivienda) sino de algo más profundo: un concepto. Es posible entender lo periférico como una actitud, una respuesta ante la vida, y actuar desde lo periférico. Hay en el recurso a lo periférico un impulso revolucionario: demostrar que lo que no tiene valor lo posee.

Parece una fachada hecha con ladrillos perforados en su canto visto, pero no, nos equivocamos, es una expresión de lo periférico. El acabado de mortero resigue los contornos de los ladrillos. Se detiene donde considera oportuno, dibuja borrones asimétricos. Se trata de una composición. El tabique de ladrillo está colocado al exterior y su cara menos digna, la perforada, vista.

Los diferentes muebles están perfectamente aplomados y, sin embargo, no tienen ningún reparo en compartir su espacio con las vigas exentas del techo, plagadas de irregularidades, combadas. Las paredes se detienen en no pocas ocasiones antes de llegar al techo. Se retranquean. Hay barandillas de hierro forjado pintadas de blanco completadas con otras de dimensiones

ment, that in any case they possess, permits them to be built from a plane, from an image. But without forgetting their reasons. The building does not want to be object but place.

Only when you look attentively at the Pavilion one discovers this window. This window is not in the Pavilion. It is on the wall. The same way that only when we observe the EMBT buildings for the umpteenth time, we discover those lines on the floor expanding like arms —like the concrete stands holding grass slopes in Edinburgh—. The building grows from a few centimetres on the border of the site to several metres in its centre, where it is already inhabitable, where it is already interior. Without rupture. It happens in Edinburgh and happens in a lot of other designs. Walls that become windows in which one rests his arms and looks to the other side. Those are photos of the Pavilion by A+PS that have interest. From the outside where the metal and stone cladding break, where the windows are crossed by this line that separates fence and house. From the inside, close to the wall, where it extends to the plan of the house. This is also understood in the situation plans of EMBT, a wall is prolonged, a roof is fitted into the terrain. Its failure is unavoidable. When you look at those sites they are recognized by their marks, there is a variation of density; there is an increase of marks —as happened to the modernist works in relation to their neighbouring constructions— that is not repeated in their surroundings. The building wants to extend to all the space around it but collides with the limits of its property. The building only becomes a world within the limits of the site. Also in A+PS, in the contest for Sheffield University, for example. There are different levels, bridges. Pedestrians above, traffic below. These platforms, like in Berlin, aspire to extend in all directions, to cover the universe... But the building ends. The site ends and the neighbouring constructions ignore the promised order, and the height of the ground is retaken.

To construct the buildings with views, shadows, paths, pavements, contour lines, not with square metres, not with compartments, not with uses. With gestures, with strokes that recur, not reacting against topography, trying to build it. Like in Hamburg. It is the tree which gives the shape to the building not the opposite. It is a failed attempt, but it is there.

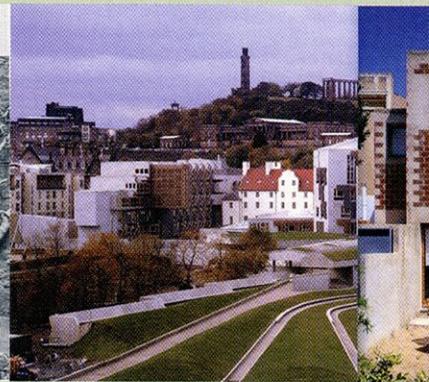
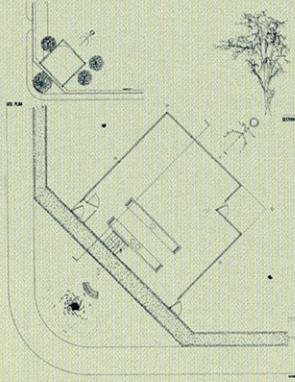
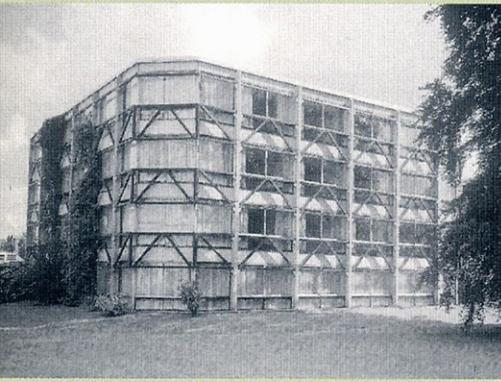
There is still one more characteristic, a feature of future. Sometimes the place is not totally built until the last tree has grown. Look at Vigo. Nothing new, of course.

#### periphery

Periphery is to space what game is to reality. Periphery is what is not in the centre. It is a negative concept. We understand that something is peripheral as soon as it shows a lack. Urban environments that tell us about a moment that does not exist any longer but which, nevertheless, provided a valid dialogue from our present convictions. A potential lies in the periphery. It is not simply a presence: the junk room as marginal space in relation to the main rooms of the house, but something deeper: a concept. It is possible to understand the peripheral as an attitude, an answer to life. To act from the periphery.

There is a revolutionary impulse in the resource of peripheral: to prove/demonstrate that what has not value actually possesses it. It looks like a façade made of perforated bricks in the visible edge, but no, we are mistaken, it is an expression of the peripheral. The finishing coat of mortar follows the outline of the bricks. It stops where it wants, it draws asymmetric smudges. It is a composition. The brick wall is put on the exterior and its less decent face, the perforated, is seen.

The different pieces of furniture are perfectly composed and, nonetheless, they have no inconvenience in sharing their space with beams on the ceiling, plagued with irregularities, bent. The walls stop on many occasions before reaching the ceiling. They are set back. There are wrought iron banisters painted in white completed with another one with almost twin dimensions but formally opposed —a steel platen handrail is complemented with a wooden one—. The skylight is exaggerated in size. It is white. Its language is clearly modern. Asymmetric. It matters that the beams to which it is



fixed, the same ones as before, talk a different dialect, from another time, that of a rehabilitated building which does not try to hide its origins. Why should it mind it?

Everything in La Clota is peripheral.

As peripheral are those superimpositions of silk paper bands of diverse colours which turn into polychromic compositions.

Those combinations of semitransparent paper cylinders hanging from the ceiling, emptied with scissors until they turn into the real captors of light are peripheral. Cutting, waste, wrapping paper conceived as architectural material. They are on the border of architecture, on the margin, built with elements that are not their own and nonetheless are architecture. Bands as generators of shadows, ribbons, pergolas, it does not matter –you can contemplate those ribbons of irregular forms which embellish a stone door, their image will not call your attention, but it is their movements, the shadows that are projected on the walls that is truly important-. He who has no commissions and is an architect by vocation –not by desire but by need- makes architecture with paper.

We have to see it raw, as in La Clota, to recognize it. The peripheral was always present in EMBT: the roof that does not follow the limit of the plan which is covered; the elements of urban furniture that show an exaggerated structure. Someone once said that he knew when a building started to fail when the roof did not coincide with what it covered...

## topography, 2

What the resource of topography has of game is the capricious, unnecessary, component. Not being satisfied with the role of building, with its nature. It wants to go beyond, to make territory the object.

It is a space and it is between buildings. We feel what is under our feet and we experiment it perfectly flat, polished. But it is a mountain. We have seen it before, and in later well-known projects of his, Golden Lane, Robin Hood Gardens. This emptiness is not emptiness; it is not a gap, but a topographic mechanism. A topographic mechanism in as much as it separates us from the ground. There is a new construction: there is an artificial topography. To each solid form corresponds a spatial cavity which surrounds it. Someone who goes up there does it for a reason. Because he is going to The Economist offices or because he is a vagabond, an idler. The rest of the pedestrians have been banished. Elevating space, not fearing to understand it as what is left between buildings. We can see it in the photographs: men alone, from a few decades earlier, some of them with bowler hats. Without recognizing it, but surely experimenting this variation of the quality of space. We are in a symbolic space that has been built without form, without rhetoric. Sometimes one turns to the trees to explain the works by A+PS, by EMBT. The trees give shade, offer shelter to those who come closer, create the place. This emptiness possesses the same proprieties. It is a space-tree. It is emptiness and it is between niches. A rest between solid rows. It is a cut in a zigzag not above the ground but underneath, and they call it a cemetery.

## rationality

The rejection of Cartesian clarity resides in this point –in the strategies of chaos-chance the accent has always been put on the chaos when it seems to truly be in chance-. It is not a whim; it is the yearning of empirics. If the rational operation renounces to the empirical as being ambiguous to create an uncontaminated autonomous truth because of the untrustworthy real data; the expressionist needs to create an ambiguous net, a complex network where this dubious data, which is sought on the ground, is mixed; this reality discovers not a truth but small certainties. Clarity produces absolute certainties when what the expressionist activity wants, though, is the type of knowledge that comes from ambiguous data. The sketches, the accumulation of the marks of EMBT –in the end it could be said that their finished works, when they are fortunate, are just sketches- aim to build a dense net, a structure –I mean a non-constructive graphic structure- that serves as an inter-

casi gemelas pero opuestas formalmente –un pasamanos de pletina de acero se complementa con otro de madera-. El lucernario es exagerado en tamaño. Y blanco. Y su lenguaje es claramente moderno. Asimétrico. No le importa que las vigas a las que se agarra, las mismas de antes, hablen un dialecto diferente, de otro tiempo, el propio de un edificio rehabilitado que no quiere esconder sus orígenes. ¿Por qué habría de importarle?

Todo en La Clota es periférico.

Como son periféricas esas superposiciones de bandas de papel de seda de diversos colores convertidas en composiciones policromas.

Son periféricas esas combinaciones de cilindros de papel semitransparente colgados del techo, vaciados con tijera hasta convertirlos en verdaderos captosres de luz. Recortes, desechos, papel de embalar concebidos como material arquitectónico. Están al borde de la arquitectura, en el margen, contruidos con elementos que no le son propios y sin embargo son arquitectura. Bandas como generadoras de sombras, cintas, pérgolas, qué más da –puedes contemplar esos lazos de formas irregulares que adornan una puerta de piedra, su imagen no te llamará la atención, pero son sus movimientos, las sombras que proyectan sobre los muros lo que de verdad importa-. Quien no tiene encargos y es arquitecto por vocación –no por deseo sino por necesidad- hace arquitectura con papel.

Tenemos que verlo en crudo, como en La Clota, para reconocerlo. Lo periférico siempre estuvo presente en EMBT. La cubierta que no sigue el límite de la planta que cubre. Los elementos de mobiliario urbano que muestran una estructura exagerada. Alguien dijo una vez que se sabía que un edificio empezaba a fallar cuando la cubierta no coincidía con lo que cubría...

**topografía, 2** Lo que el recurso topográfico tiene de juego es la componente caprichosa, innecesaria. Ese no conformarse con el rol de edificio, con su naturaleza. Tratar de ir más allá. Hacer del objeto territorio.

Es un vacío y está entre edificios. Sentimos lo que hay bajo nuestros pies y lo experimentamos perfectamente plano, pulido. Pero se trata de una montaña. La hemos contemplado antes, después, en reconocidos proyectos suyos, Golden Lane, Robin Hood Gardens. Ese vacío no es un vacío, no es un hueco, es un mecanismo topográfico. Un mecanismo topográfico en cuanto que nos separa del suelo. Hay una construcción nueva: hay una topografía artificial. A cada forma sólida le corresponde una oquedad espacial a la que circular. Quien sube allí lo hace por un motivo. Porque se dirige a las oficinas de The Economist o porque es un vagabundo, un ocioso. El resto de transeúntes ha sido desechado. Elevando el espacio, no temiendo entenderlo como lo que queda entre edificios. Lo vemos en las fotos. Hombres solos. De varias décadas atrás, algunos con bombín. Sin reconocer pero seguramente experimentando esa variación de la cualidad del espacio. Estamos en un espacio simbólico que se ha construido sin la forma, sin retórica. A veces se recurre a los árboles para explicar las obras de A+PS, de EMBT. Los árboles dan sombra, ofrecen cobijo a quienes se les acercan, crean lugar. Ese vacío posee las mismas propiedades. Es un espacio-árbol.

Es un vacío y está entre nichos. Un resto entre hileras sólidas. Un corte en zig-zag no por encima del suelo sino por debajo, y lo llaman cementerio.

**racionalidad** El rechazo de la claridad cartesiana reside en ese punto –en las estrategias del caos-azar siempre se ha puesto el acento en el caos cuando en verdad donde parece estar es en el azar-, no es un capricho, en una ansia de empirismo. Si la operación racional renuncia a lo empírico por ambiguo para crear una verdad autónoma no contaminada por los nada fiables datos reales, la expresionista necesita crear una red ambigua, una trama compleja en la que se mezclen esos datos contrapuestos que rastrea a pie de tierra, esa realidad para descubrir no una verdad sino pequeñas certezas. La claridad produce certezas absolutas y la actividad expresionista lo que pretende sin embargo es el tipo de conocimientos



que surge de los datos ambiguos. Los bocetos, la acumulación de marcas de EMBT –al final se podría decir que sus obras concluidas, cuando son afortunadas, no son sino bocetos– pretenden construir una malla densa, una estructura –me refiero a una estructura gráfica no constructiva– que sirva de intermedio con la realidad, una mezcla en la que la acumulación de elementos y trazos sea contradictoria y permita múltiples interpretaciones porque lo que se está buscando es un factor de sugerencia, un accidente, un elemento del que no se tenía conocimiento antes de empezar a rasgar el papel.

Se ve en uno de los cuerpos en que se fragmenta la propuesta de EMBT para el auditorio de Copenhague. Hay dos líneas de definición del sólido en el nivel superior y tres de los pilares que han de soportarlo en el inferior. Todas confinadas dentro de directrices sinuosas. En realidad se trata sólo de dos filas de columnas. Cuando la libertad que exige el movimiento de la curva incrementa el voladizo lateral y la luz a salvar se vuelve excesiva, el problema no se resuelve renunciando al desplazamiento sino que aparece una tercera franja, que además no imita el ritmo de las gemelas de pilares, sino que desaparece, se camufla camuflándose en la que definía al sólido, justo encima de ella, consiguiendo así preservar la fluidez espacial. Frente a la racionalidad que suele someter los problemas dentro de un orden lógico –en el que la situación de los pilares ya está marcada– aquí se permite que sea la fluidez espacial la que dicte las normas, la que determine incluso la ubicación de los elementos estructurales.

Se ve también en *La casa del futuro* de A+PS. Lo importante no es que sea ortogonal u oblicuo, completo o fragmentado, curvo o recto, lo importante es que el proceso se convierta en mecanismo. Mecanismo de exploración. Las paredes son todas de plástico. No hay rectas, no hay pasillos, no hay bisagras. Todas las esquinas son redondeadas. Se titula *La casa del futuro*, pero más que una proclama, una demostración de cómo ha de ser el futuro, parece ser una exploración de las posibilidades del presente. Se toman materiales recién aparecidos y se prueban, se juega con ellos, olvidando las costumbres conocidas, intentando descubrir sus potencialidades. No es una declaración, es una búsqueda.

Consciente o inconscientemente Deleuze está detrás. Ese rasgo de incluir el azar, lo exógeno, de entender nuestro entorno como un ámbito abierto, advertir que todos los elementos que componen nuestro campo subjetivo, cuando se vuelven relevantes dentro de él, son susceptibles de ser incorporados a la realidad, no a nuestra realidad subjetiva sino a la completa realidad del mundo –signifique ésta lo que quiera significar–, es uno de los mayores hallazgos de los enfoques, si queremos etiquetarlos así, posmodernos. Seguramente podría hacerse una lectura, comparando los escritos de Deleuze y las obras de EMBT –como podría hacerse otra confrontando las principales construcciones postmodernas y la filosofía de Deleuze para comprobar la ausencia de similitudes– con objeto de advertir las coincidencias. Una filosofía que busca las discontinuidades, las desconexiones. Que adopta la actitud, los métodos de exploración infantil como metáfora, como emblema del posicionamiento adulto, proporcionándoles el rigor del que carecen en las caprichosas mentes de quienes aún no han sido sojuzgados por la educación. Retomándolos justo allí donde aquéllos abandonan a medias sus exploraciones. Apropiándose los con la mentalidad de los adultos, es decir, de quienes saben que las leyes de los juegos son ficticias y por tanto, con una cierta perversión, se esfuerzan por llevar sus postulados hasta el final, no dejándose arrastrar por ellos sino tratando de sacarles el máximo provecho.

**juego, 2** Uno puede perderse en el cumplimiento de las convenciones. Seguir las normas correctas, punto por punto, hasta que no quede nada de nosotros mismos. A veces hay que pararse y preguntar: ¿dónde está lo que me atrapa? El juego como una inclinación por el sentimiento frente a la razón: haz lo que quieras, pero que lo que hagas sea importante. Haber logrado retener todo lo que interesa al final de cualquier proceso. Rehuir las formas gastadas, rechazar lo gregario, por muy aceptado que esté, cuando no es

mediary with reality, a mixture in which the accumulation of elements and tracings is contradictory and allows multiple interpretations because what is being sought is a factor of suggestion, an accident, an element that was not acknowledged before tearing the paper.

It can be seen in one of the bodies in which the proposal of EMBT for the auditorium in Copenhagen is fragmented. There are two lines of definition of the solid on the upper level and three of the pillars that support on the lower. All confined within sinuous lines. Actually, it is only two rows of columns. When the freedom which demands the movement of the curve increases the lateral cantilever and the span to be covered becomes excessive, the problem is not resolved by renouncing to movement but by having a third stripe, which rather than not imitating the rhythm of the twin pillars disappears, it is camouflaged in what defined the solid, just above it, thus preserving the spatial fluidity. Faced with the rationality that usually subjects problems within a logical order –in which the situation of the pillars is already marked– here spatial fluidity is allowed to dictate the rules, it even determines the situation of the structural elements.

It can also be seen in *La casa del futuro* by A+PS. The important thing is not that it is orthogonal or oblique, completed or fragmented, curved or straight; the important thing is that the process becomes mechanism. Mechanism of exploration. The walls are all made of plastic. There are no straight lines, there are no corridors, there are no hinges. All the corners are rounded. It is called *La casa del futuro*, but more than a proclamation, a demonstration of how the future is going to be, it seems to be an exploration of the possibilities of the present. They take materials that have come out recently and try them, play with them, forgetting the known customs, trying to discover their potentialities. It is not a declaration, but a search.

Consciously or not, Deleuze is behind this. This characteristic of including chance, the exogenous, of understanding our surroundings as an open environment, noticing that all the elements that compose our subjective field, when they become relevant in it, are susceptible to being incorporated into reality, not our subjective reality but the complete reality of the world –whatever that means– is one of the biggest finds of post-modern approaches, if we want to label them thus. Surely, an interpretation could definitely be made, comparing Deleuze's writings and works by EMBT (as another could be made confronting the main post-modern constructions and Deleuze's philosophy to check the absence of similarities) with the objective of noticing the coincidences. A philosophy that looks for discontinuities, disconnections, which adopts the attitude, the methods of child exploration as a metaphor, as emblem of adult positioning, giving them the rigor they do not have in the capricious minds of those who have not yet been subjugated by education. Taking them up again exactly where they give up their explorations.

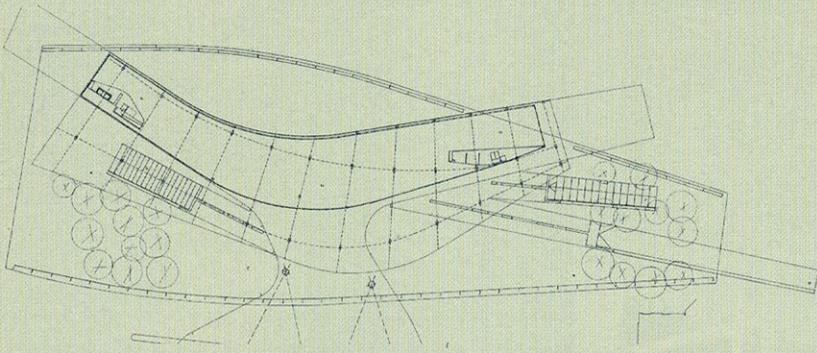
Appropriating them with the mentality of adults, that is to say, of those who know that the rules of the games are fictitious and therefore, with a kind of perversion, they make an effort to take their postulates to the end, not being dragged by them but trying to get the maximum benefit out of them.

## game, 2

One can get lost in the performance of conventions. To follow the correct norms, point by point, until there is nothing left of ourselves. Sometimes one has to stop and ask: where is it that is trapping me? The game as an inclination for feeling opposed to reason: do what you want, but whatever you do it has to be important. Having managed to retain everything that is interesting at the end of any process.

To shy away from spent forms, to reject the gregarious, even if it is widely accepted, when it is not possible to discover anything significant. It can be more important to imitate the profile of a curious stone found on a nearby beach than to perpetuate a known type –a curtain wall, a rational pure prism–.

The building is not just the concrete; it is not the structure, not the



exterior. But rather the discovering of a significant element that explains it. A gesture. A gesture of platforms gliding like in Hostalets, a gesture of houses turning on themselves, as if trying to catch the views, like piled sardine tins, like in Cookie's Nook. Tac, tac, tic, toc, toc... As some important Catalan architects described the sounds of the steps walking on the different zigzagging surfaces in Hostalets. The building is the sound of the feet that walk in it.

We can build sophisticated explanations about the tower for the Gas Natural headquarters, to explain it from the fluidity of forms that await us on the ground floor, from the boldness of its supremacist lateral cantilever, from the ethereality of an abstract skin. To me there is only one profile. I only understand it when I distance myself and its contour works together. I do not think I am mistaken when I affirm that this tower tries to simply show one certainty: a skyscraper might not be a mere prism. Each of the directrices builds a set of echoes, that is all. Only a form. It could seem superficial but it would be wrong to understand it thus. This form is explaining something to us, a positioning, a way of understanding reality and being in the world.

### flâneur

The essence of the *flâneur* is doubt. To walk without aim. To go round the streets without any other task but to experience the events that take place as you go further. Its doubt goes against the system. If the object of beings in society is to produce, to do an activity that reverts into benefit for those who surround them, that is, to work; the *flâneur* is the unproductive par excellence. Not only does he not detest his lack of productivity, he sees a value in it. He knows that where there should be nothing a complete world of experiences actually opens. Not only that, but he makes them his sense, of the lack of aim is an aim.

While the *voyeur* only lives in others, he gives sense to his looking in others, and at the same time that he looks he comes out of himself because nothing is taking place in his interior, the *flâneur* swallows up what he sees, cannot come out of himself, takes everything around him to feed his reflections. In this the concept of *flâneur* links up with *drift*. He not only understands that the insignificant is endowed with sense but reclaims it as his field of experience, demands it as existential mechanism: going out into the avenues in search of events. One has to walk the streets without direction, it does not matter which way but any way, not in one line but all, because all the experiences are valuable, valid, they enrich us. The *flâneur* cries for the openings of minds, of experiences, of events. His radicalism is more destabilizing than the idler's. Not only does he reject productivity but he knows that beyond it there is a true value. To walk the city in search of experiences is to open the senses.

The tiny Simon and Samantha Smithson, none of them reaching ten in the photo, are playing. Their scene is a floor about three metres above the earth: a building in construction, a pavilion. The building is not finished, at that moment it is only a structure of wooden beams and strips, but it is already possible to walk on it, to entertain themselves among its contours, to become its fictitious user. The house is the dry leaves on the glass roof. A seasonal, temporal, protecting roof. The glass as captor of dry leaves. It was already drawn in the sketches of the fifties, in the contest for the primary school in Wokingham, corridors with glass roofs that show the clouds, birds, trees –and perhaps even a jet-. The experience of the individual would be the one built by the house. The method of design appears to be connected to the idea of snooping around, of enjoying oneself. More interested in variation, in surprise, than in the general concept of the project.

### topography, 3

All these works of EMBT and A+PS can be considered topographic as the objects seek to transform in space. There is something diabolic in those forms for our Calvinist mentalities. It seems that

posible descubrirle nada significativo. Puede ser más importante imitar el perfil de una piedra curiosa encontrada en una playa cercana que perpetuar un tipo reconocido, un muro cortina, un prisma puro racional.

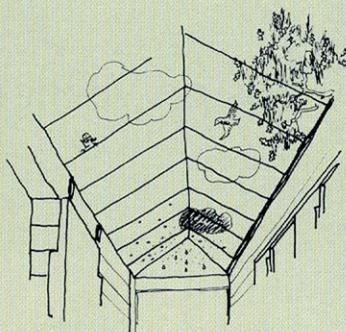
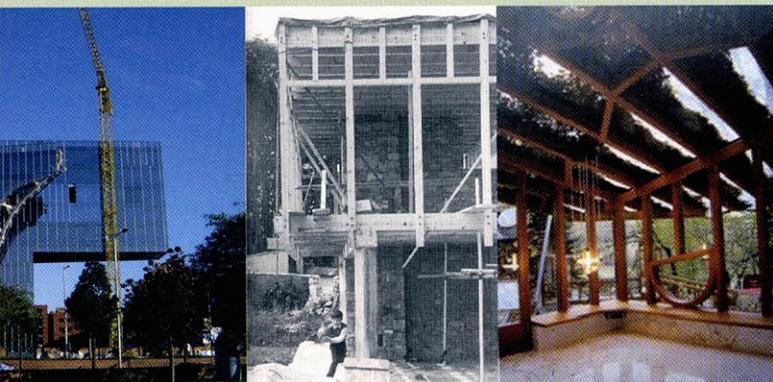
El edificio no es el hormigón, no es la estructura, no es la envolvente. Es descubrir un elemento significativo, que lo explique. Un gesto. El gesto de unas plataformas deslizándose como en Hostalets, el gesto de unas viviendas girando sobre sí mismas, como intentando captar las vistas, como latas de sardinas apiladas, como en Cookie's Nook. Tac, tac, tic, tic, toc, toc... describían los sonidos de los pasos recorriendo las diferentes superficies zigzagueantes de Hostalets unos importantes arquitectos catalanes. El edificio es el sonido de unos pies que lo recorren. Podemos construir sofisticadas explicaciones sobre la torre para la sede de Gas Natural, explicarla desde la fluidez de las formas que nos reciben en planta baja, desde la osadía suprematista de su voladizo lateral, desde la eteridad de una piel abstracta. Para mí no hay más que su perfil. Sólo la entiendo cuando me alejo y su contorno trabaja en conjunto. No creo equivocarme si afirmo que esa torre quiere exponer simplemente una certeza: un rascacielos puede no ser un mero prisma. Cada una de las directrices construye un juego de ecos, nada más. Sólo una forma. Podría parecer superficial pero sería erróneo entenderlo así. Esa forma nos está explicando algo, un posicionamiento, una manera de entender la realidad y situarse en el mundo.

**flâneur** La esencia del *flâneur* es la duda. Caminar sin meta. Recorrer las calles sin más cometido que el de experimentar los sucesos que tienen lugar a medida que se avanza. Su duda va contra el sistema. Si el objeto del ser en sociedad es producir, llevar a cabo una actividad que revierta en beneficio de quienes te rodean, es decir, trabajar, el *flâneur* es el ser improductivo por excelencia. No sólo no detesta su falta de productividad sino que ve en ella un valor. Allí donde no debería haber nada, él sabe que en realidad se abre un mundo completo de experiencias. No sólo eso sino que hace de ellas su sentido, de la falta de meta una meta.

Mientras que el *voyeur* sólo vive en los demás, da sentido a su mirar en los demás, y al tiempo que mira sale de sí porque no está teniendo lugar nada que suceda en su interior, el *flâneur* sin embargo fagocita lo que ve, no puede salir de sí, se apropia de todo lo que le rodea para alimentar sus reflexiones. En eso enlaza el concepto de *flâneur* con el de deriva. No sólo entiende que lo insignificante está dotado de sentido sino que lo reclama como su campo de experiencia, lo exige como mecanismo existencial: salir a las avenidas a la búsqueda de acontecimientos. Hay que recorrer las calles sin dirección, no importa en qué sentido pero en algún sentido, no en una sola línea sino en todas, porque todas las experiencias son valiosas, son válidas, nos enriquecen. El *flâneur* clama por la apertura de mentes, de experiencias, de acontecimientos. Su radicalidad es más desestabilizadora que la del ocioso. No sólo rechaza la productividad sino que sabe que más allá de ella hay un valor cierto. Recorrer la ciudad a la búsqueda de experiencias es abrir los sentidos.

Unos diminutos Simon y Samantha Smithson, ninguno alcanzará la decena de años en la foto, juegan. Su escenario es un suelo a unos tres metros por encima de la tierra. Un edificio en construcción, un pabellón. El edificio no está concluido, de momento sólo es un entramado de vigas y listones de madera, y sin embargo ya es posible recorrerlo, entretenerse entre sus contornos, convertirse en su usuario ficticio.

La casa son las hojas secas sobre el techo de vidrio. Una cubierta estacional, temporal, protectora. El vidrio como captor de hojas secas. Ya aparecían dibujados en los bocetos de los '50, en el concurso para la escuela de primaria en Wokingham, pasillos con el techo de vidrio que mostraban las nubes, los pájaros, los árboles –y si se terciaba hasta un avión a reacción, seguramente-. La experiencia del individuo sería la que construiría la casa. El modo de proyectar aparece



ligado a la idea de curiosear, de distraerse. Más interesado en la variación, en la sorpresa, que en el concepto general del proyecto.

**topografía, 3** Todas esas obras, las de EMBT, las de A+PS, pueden considerarse topográficas en cuanto que los objetos buscan transformarse en espacio. Hay algo diabólico en las formas para nuestras mentalidades calvinistas. Parece que allí donde hay formas no pudiese haber significado. Parece que no pudiesen ser autónomas. Sin embargo cuando cedan paso a las personas da la sensación de que el crítico debería callar, que el espectador debiese abrir la boca con admiración. Hay algo falso también ahí.

El verdadero valor, no cabe duda, en uno y otro caso, es que cuando cedan los juegos de artificio, los recursos disciplinarios, los guiños seductores, lo que queda son las personas, una arquitectura traducida en espacios que tienen a sus usuarios, a sus necesidades, a sus sensaciones, en el punto de mira: una cubierta que se convierte en un suelo transitable acabado en una barandilla desde la que mirar el horizonte; unos planos que simulan volar y cuya verdadera intención es provocar sombras protectoras; una ventana entendida no como elemento compositivo, no como elemento funcional, sino como alféizar, como base en la que apoyarse para mirar al exterior; un edificio entendido no como imagen fija sino como tiempo, como espacio a ser recorrido, de punto a punto por el usuario. A+PS tienen una escala gráfica en que la distancia no se mide en metros sino en tiempos. 100 yardas = 5 minutos. Le Corbusier generó una imagen fija, un sistema de medida, el modulator, como modo de proporcionar el mundo. A+PS generaron un sistema móvil, el paseo como unidad de medida de la forma construida. El valor en ambos casos reside en el esfuerzo por traducir las formas construidas en espacios de relación para las personas que los habitan.

Pero en EMBT también hay otra cosa. Valorar lo insustancial. A pesar de ser conscientes de que lo importante está en los significados, en las esencias, en los usuarios que habitarán, recorrerán el edificio, siguen, como niños rebeldes, confiando, experimentando, en, con las formas. También eso quiero recalcarlo.

*"Fui a escuchar a Alison Smithson sin saber con qué iba a encontrarme. Y vi paquetes de regalo, cometas cabeceando, pirotecnias de papel de seda, cintas verdes y doradas, fiestas, cumpleaños, invitaciones, patios de juego, bailes, bodas, recortes de papel como de barquillo, casetas de niños, campos identificados, alterados y cargados de sentido sólo por la tenue indicación de un gesto de papel, por las huellas de unos pasos, por la escarcha. Nunca había supuesto que podía hacerse arquitectura como quien dibuja con el dedo en el vaho de un cristal"* **N1**

Hay unos niños que juegan a la raya. Dan vueltas en torno a una líneas de tiza y unos números pintados sobre el suelo. No hay nada más, sólo asfalto y marcas de tizas. Algo absurdo si se piensa fríamente. Y sin embargo, en su instante de juego ése es todo su mundo. No conocen nada más. Hasta el punto de que, parecen incapaces de separar sus ojos de esas marcas, hasta el punto de que no paran de dar saltos, de que circulan entre ellas como si les fuese la vida ello. Hasta el punto de que uno podría apostar que matarían por defender su posición.

Hasta el punto de que fotografiados desde el cielo sólo se ven rayas de tiza, sus figuras con las cabezas inclinadas hacia abajo y sus hermosas sombras duplicándolos sobre el suelo y esa imagen resulta sorprendentemente seria, esclarecedora y expresiva. Y puede incluirse en un libro sobre los Smithson y convertirse en una brillante metáfora sobre su obra y su actitud. Porque una regla básica de los juegos es que no tienen sentido si uno no se los toma absolutamente en serio, si no sigue sus absurdas premisas como si no hubiese nada más importante en el mundo. Repetir esa inconsciencia que permite considerar absolutamente significativo lo que no lo es, para acabar descubriendo así importantes partes de nosotros mismos que no hubiésemos imaginado que estaban ahí y que sólo de ese modo, jugando, podemos hacer visibles en un mundo que siempre ha tenido la peligrosa tendencia de tomar demasiado en serio su propia seriedad.

where there are forms there cannot be meaning. It seems that they cannot be autonomous. Although when they make way to people one has the impression that the critic should shut up, that the spectators ought to open their mouths with admiration. There is something false there too.

The true value, there is no doubt, in both cases, is that when the artifice games, the disciplinary resources, the seductive winks give way, what is left is people, an architecture translated into spaces that have their users, their needs, their impressions, from in the front view: a cover that becomes a passable floor finished with a railing from where to see the horizon, plans that would like to fly and whose true intention is to create protecting shade, a window understood not as a composition element, not as a functional element, but as a windowsill, as a base on which to rest to look at the exterior, a building understood not as a static image but as time, as a space to be walked from point to point by the user. A+PS has a graphic scale in which distance is not measured in metres but in times. 100 yards = 5 minutes. Le Corbusier generated a still image, a measurement system: the module, as a way of proportioning the world. A+PS generated a mobile system: the walk as a unity of measurement of the built form. The value of both resides in the effort to translate the built forms into spaces of relation for the people who inhabit them.

But in EMBT there is also another thing: valuing the insubstantial. Despite being conscious that the importance is in the meanings, in the essences, in the users who will inhabit, walking the building, to keep trusting, like rebel kids, experimenting in and with forms. I also want to underline this.

*"I went to hear Alison Smithson without knowing what I was going to find. I saw present boxes, kites moving, pyrotechnics of silk paper, green and gold ribbons, celebrations, birthday parties, invitations, playgrounds, dances, weddings, paper cuttings like wafers, children's houses, identified fields, altered and charged with meaning only by the faint indication of a paper gesture, by the marks of steps, by the frost. I had never supposed that architecture could be done like drawing with your finger on the steam of a glass".* **N1**

There are some children playing hopscotch. They are going round chalk lines and numbers painted on the ground. There is nothing else, only asphalt and chalk marks. Something absurd if you think about it. But, in their instant of playing this is their whole world. They do not know anything else. To the point in which it seems that they are incapable of taking their eyes off those marks, to the point in which they do not stop jumping, in which they circulate around them as if their lives depended on it. To the point in which one could bet that they would kill to keep their position.

To the point where photographed from above you can see the chalk lines, the figures with their heads bent over and their beautiful shadows duplicating them on the ground and that image is surprisingly serious, enlightening and expressive. It could be included in a book about the Smithson and become a brilliant metaphor about their work and attitude. Because a basic rule of games is that they make no sense if they are not taken absolutely seriously, if you do not follow their absurd premises as if there was nothing more important in the world. Repeating this irresponsibility that allows us to consider very meaningful what is not. To end up discovering thus parts of ourselves that we had never imagined were there and that only in this way, by playing, can we make visible in a world which has always had the dangerous tendency to take too seriously its own seriousness.

**N1** QUETGLAS, JOSEP: "No te hagas ilusiones", *El Croquis* 49-50, Madrid, junio-septiembre 1991.

# 04 MARÍA FRAILE JAVIER REVILLO

avda. siglo XXI s/n  
barcelona

## edificio de servicios en viladecans

[2004]

### ARQUITECTOS:

María Fraile  
Javier Revillo

### COLABORADORES:

Proyecto: Almudena Burkhalter, Luca Donadoni, Antonio Tavera  
Dirección de obra: Elena Mir, María Espinosa, Silvia Lupi, Daniel Blanco  
Aparejadores: Santiago Hernán, Juan Carlos Corona, proyecto; José María Oller, Xavier Badia, Enric Peña, dirección de obra  
Ingeniería de instalaciones: J.G. & Asociados  
Ingeniería de estructuras: Alfonso Gómez Gaité  
Constructora: VIMED

### PROMOTOR:

Ayuntamiento de Viladecans

### FOTÓGRAFO:

Luis Asín



El ayuntamiento de Viladecans se encuentra inmerso en una amplia operación urbana destinada a configurar su crecimiento hacia el mar, para dotar de sentido urbano a aquellos espacios indefinidos, resultantes del desarrollo edificatorio del término municipal en los últimos 30 años.

El parque lineal que acompaña las obras de cubrición de la riera de Sant Climent acoge diversas actuaciones, entre las que se encuentra el edificio multiusos de Viladecans, con objeto de ordenar mediante edificios específicos estas áreas de carácter residencial, industrial y territorial.

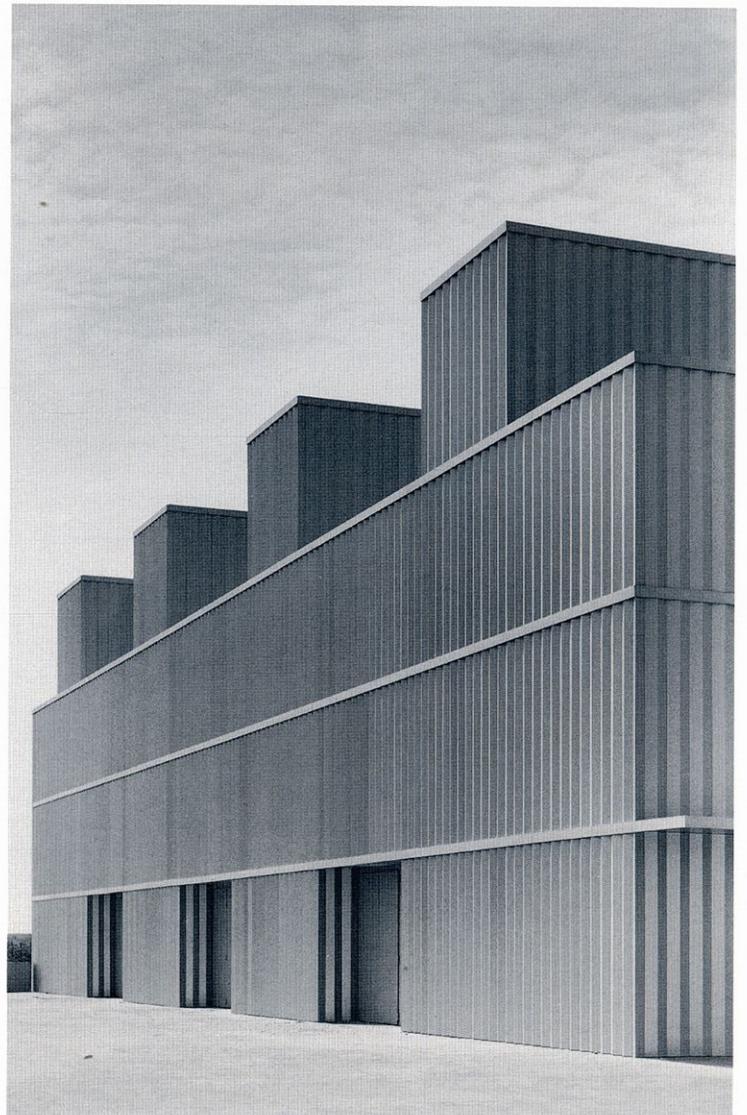
Los edificios multiusos pertenecen a un reciente modelo edificatorio que cubre una escala intermedia de uso entre las ofrecidas por los pabellones feriales y los palacios de congresos, posibilitando realizar actos que, en muchos casos, tienen lugar en edificios prestados: conciertos, recitales, celebraciones, mítines, exposiciones, etc.

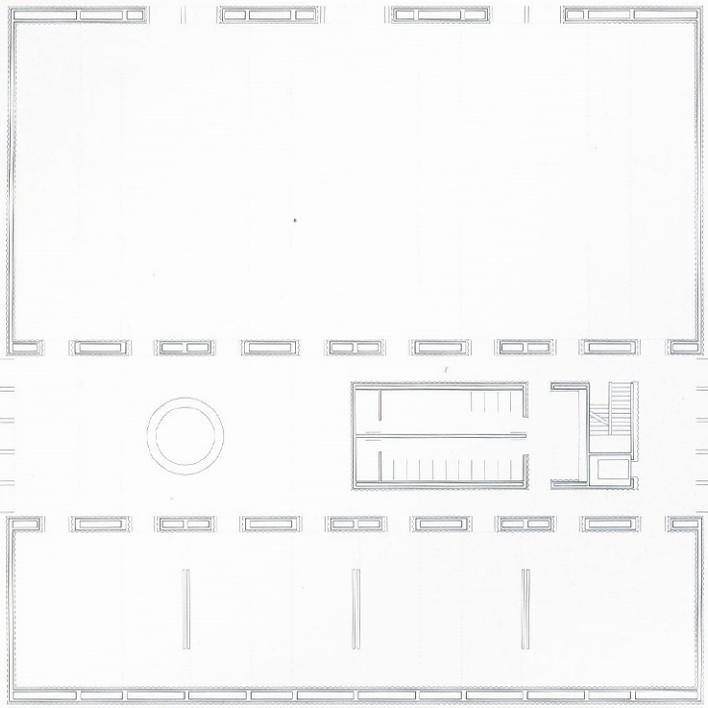
La característica propia del multiusos es su adaptabilidad al cambio de función, para lo que aporta una estructura básica de espacios y de instalaciones, mientras que el personal y el equipamiento necesarios para cada uso son gestionados desde las empresas de servicios, permitiendo, de este modo, una mayor capacidad para la preparación y celebración de actos.

El edificio es un volumen cerrado, sin aperturas al exterior distintas a las puertas de ingreso. Su imagen se confía a la composición continua de sus alzados mediante tres niveles de bandejas verticales de aluminio anodizado. Las marquesinas emergentes sobre las puertas de ingreso son los únicos elementos figurativos utilizados.

El interior se ordena espacialmente mediante tres naves paralelas que se iluminan natural y artificialmente por el plano de cubierta. Las salas proyectadas no disponen de un uso específico, por lo que se ha adoptado un sistema general de materias para el revestimiento interior de los espacios: un primer zócalo de 3 metros de altura de aluminio anodizado que da paso a lienzos blancos hasta un techo de luz natural y artificial.

La indeterminación del uso de las naves se garantiza desde una planta técnica inferior. Este nivel contiene los espacios de climatización y de instalaciones que dan servicio a una red de tomas distribuidas uniformemente en el pavimento de las naves.



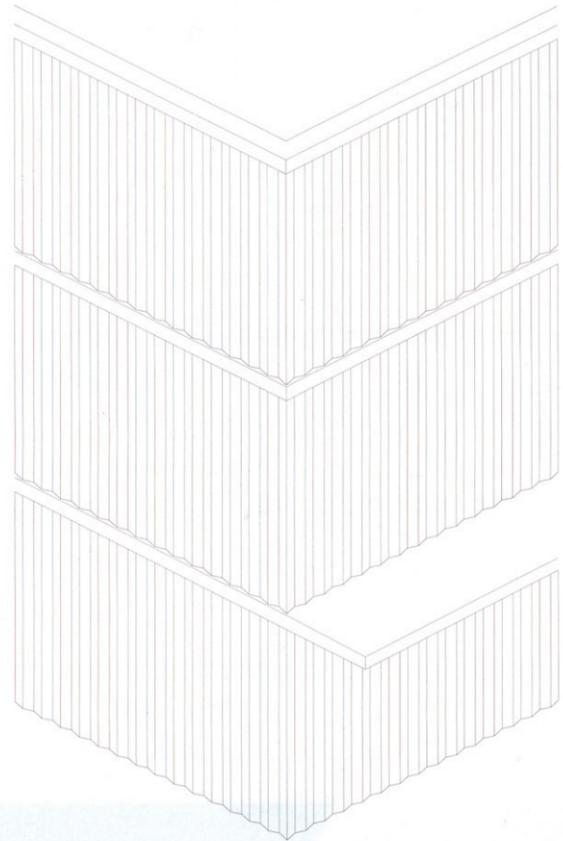
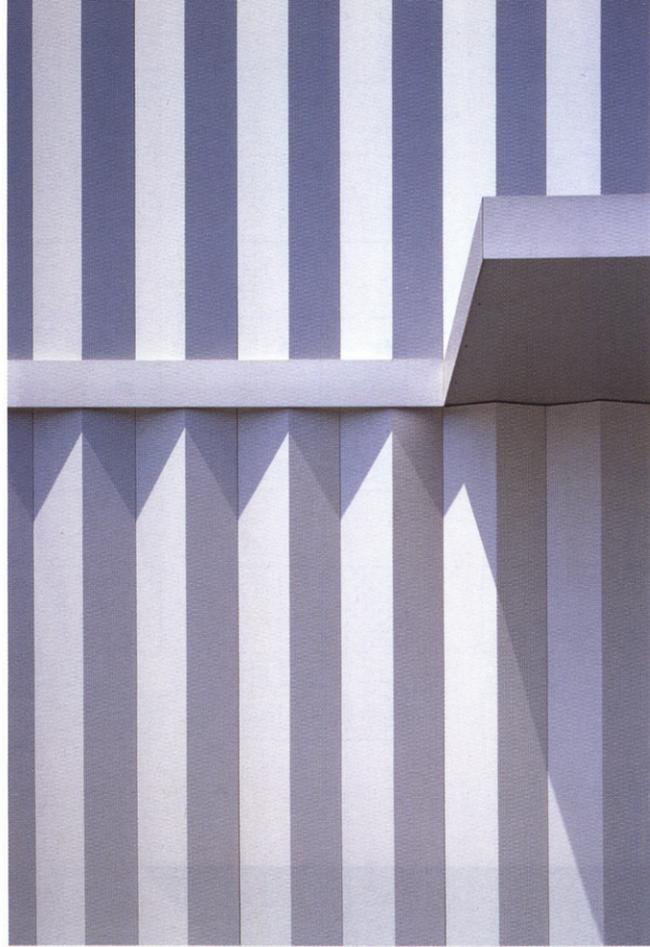


PLANTA BAJA

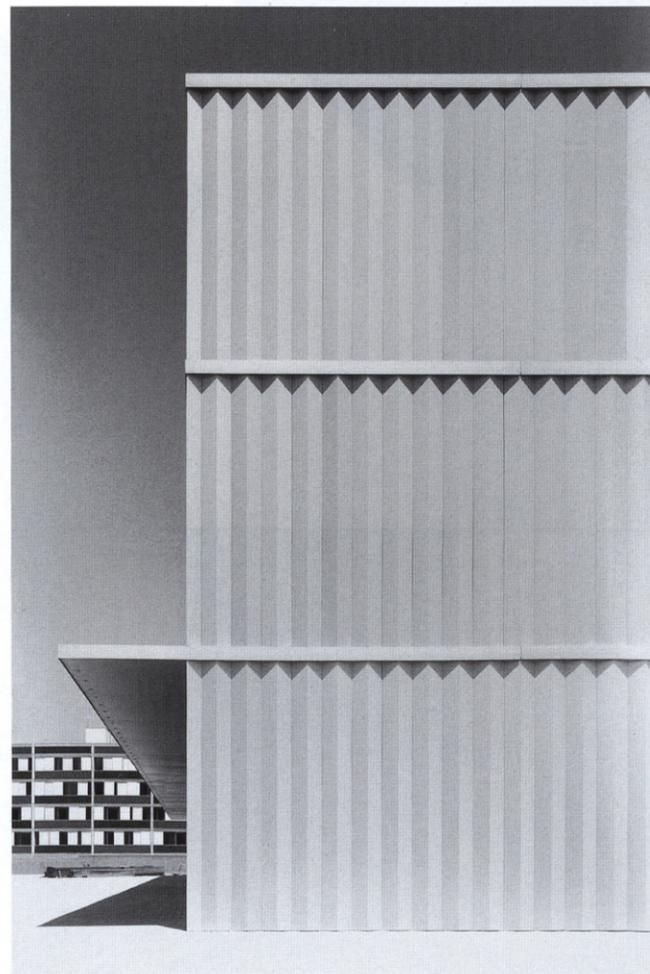
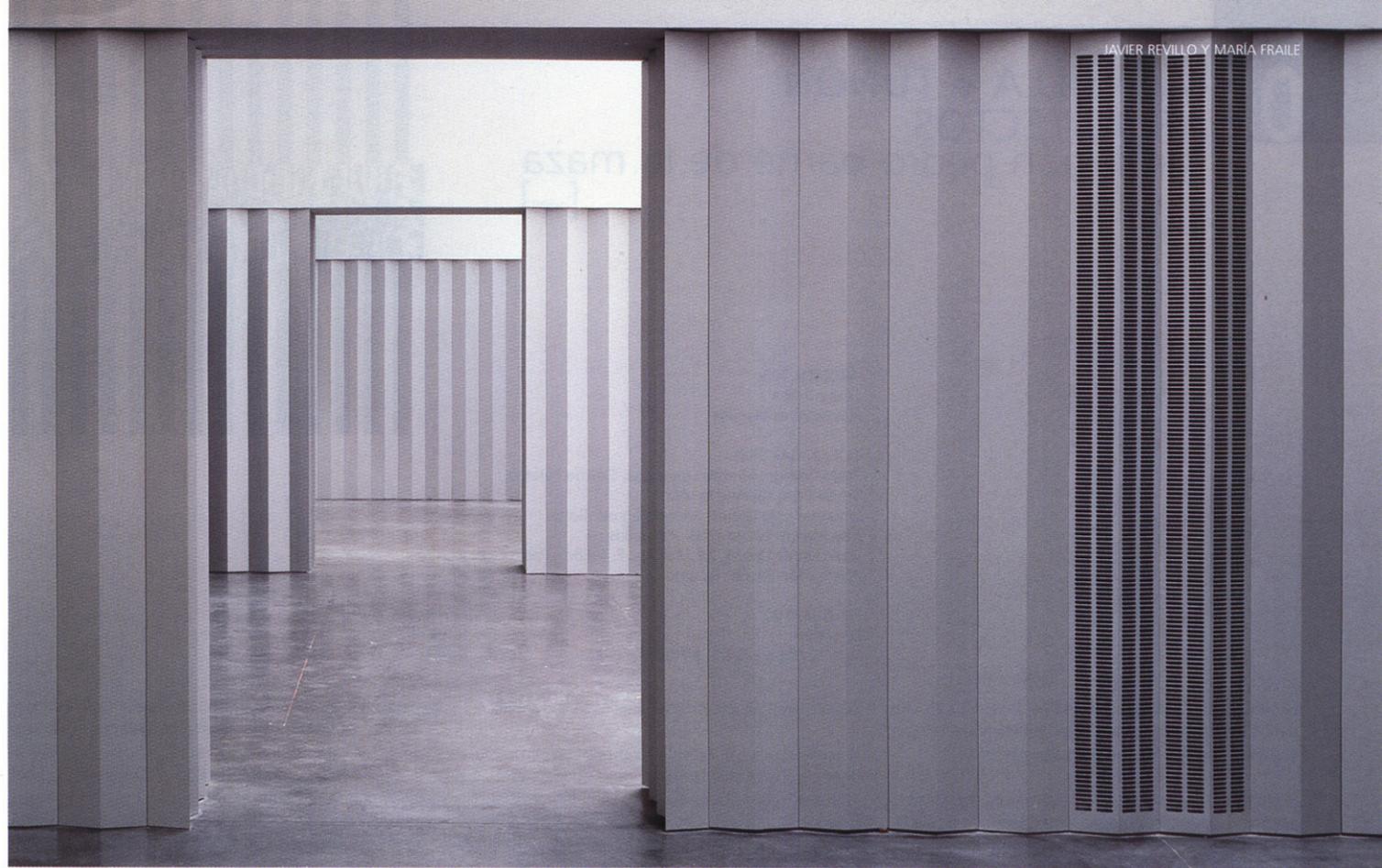


ESQUEMA DE USOS

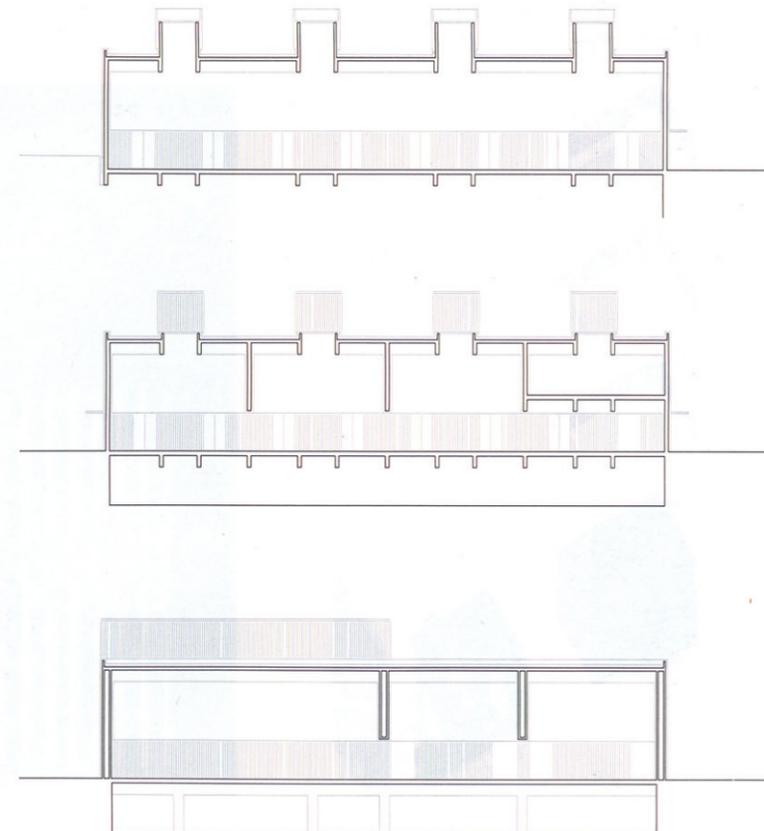




AXONOMETRÍA DE LA ESQUINA



DE ARRIBA ABAJO, SECUENCIA DE DOS SECCIONES LONGITUDINALES Y UNA SECCIÓN TRANSVERSAL



# 05 MANSILLA + TUÑÓN ARQUITECTOS

polcarpo sanz, 31  
vigo

## fundación pedro barrié de la maza

[2005]

### ARQUITECTOS:

Emilio Tuñón  
Luis Moreno Mansilla

### COLABORADORES:

Pablo Gallego, Ricardo Lorenzana, Sancho Páramo,  
Teresa Cruz, Matilde Peralta  
Empresas consultoras: Alfonso Gómez Gaité,  
José Manuel López y J.G. Asociados.  
Dirección de obra: L. M. Mansilla, E. Tuñón y Pablo Gallego  
Aparejador: Sancho Páramo

### FOTÓGRAFO:

Luis Asín  
Juan Rodríguez (fotos del taller).

La sede para la Fundación Pedro Barrié de la Maza, en Vigo, se ubica detrás de la fachada de un edificio proyectado por el arquitecto vigués Manuel Gómez Román en 1919.

El proyecto da una respuesta contemporánea, equilibrada y precisa, al contenedor existente, cuya disposición de huecos en fachada condiciona, y posibilita, la resolución del programa de la nueva sede, desde criterios de "flexibilidad y versatilidad funcional". Contempla la materialización de una "caja de los milagros", donde acoger cualquier actividad posible, mediante el apilado de un conjunto de escenarios polivalentes, dinámicos y cambiantes.

Todas las plantas se organizan, de forma similar, en dos bandas claramente diferenciadas: una crujía paralela a la fachada, existente en la actualidad, y otra que acoge unos cuer-

pos de mayor tamaño, hacia el interior de la manzana.

La primera crujía, de menor tamaño, constituye un umbral de respeto hacia el edificio existente, sirviendo de espacio de distribución en todas las plantas. En el cuerpo interior se resuelven las salas de exposiciones, y eventos diversos, así como el núcleo técnico de comunicación vertical e instalaciones. Entre los dos cuerpos se ubican dos grandes ascensores de vidrio de transparencia regulable que recorren el edificio, de abajo arriba, resolviendo el acceso rápido a los diferentes niveles de la construcción.

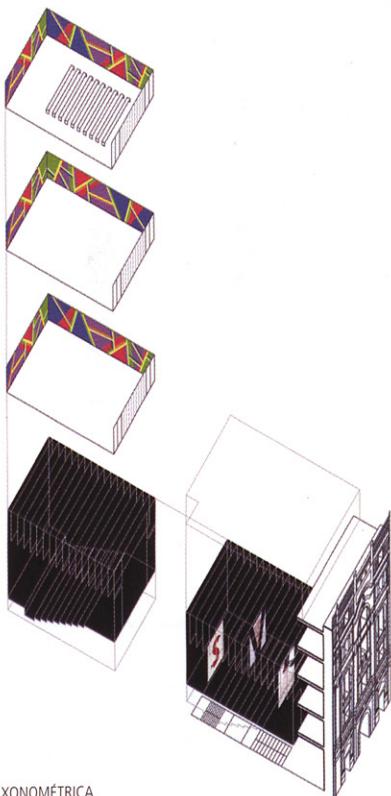
A partir de este esquema organizativo la propuesta extrema la capacidad de flexibilidad del edificio, tratando de sacar ventaja de sus ajustadas dimensiones.

En la planta de acceso se ha proyectado el espacio más

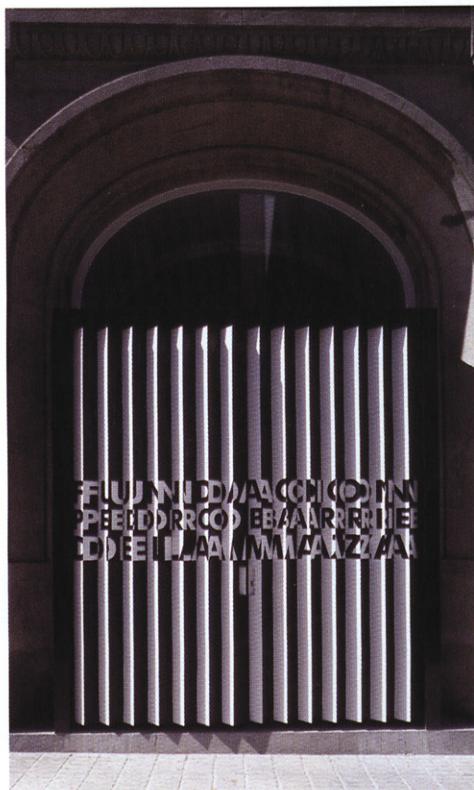
importante de toda la fundación; un dilatado *lobby* extremadamente alto, flexible y cambiante; un auténtico "escenario de actividades", capaz de ser transformado, mediante la incorporación de avanzada tecnología escénica teatral, de tal modo que modificando el suelo, escamoteando paneles o haciendo descender objetos y telones, puede llegar a utilizarse para presentaciones, exposiciones, conciertos, etc.

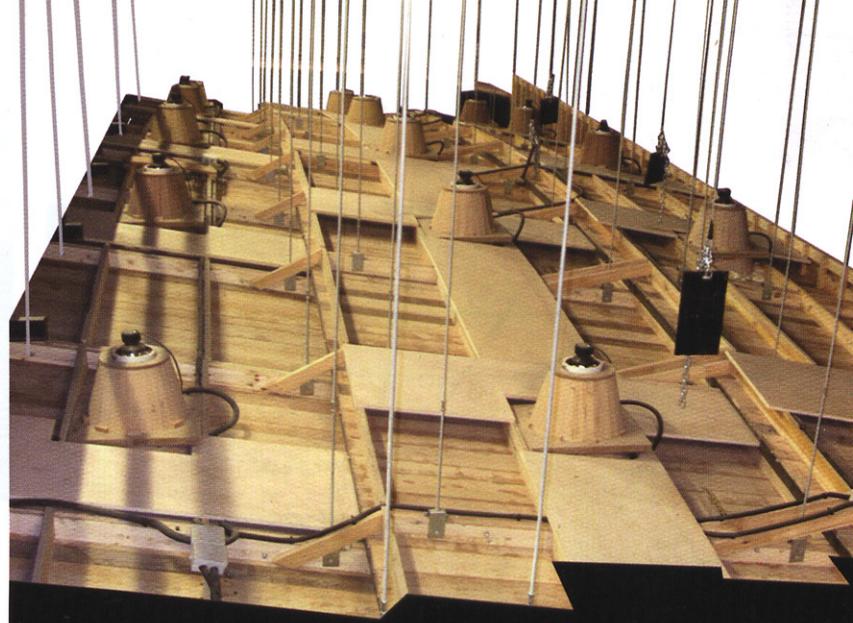
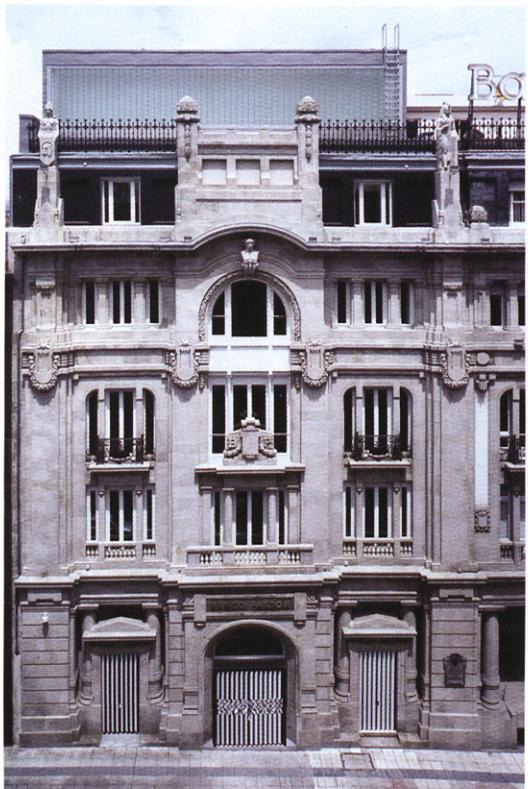
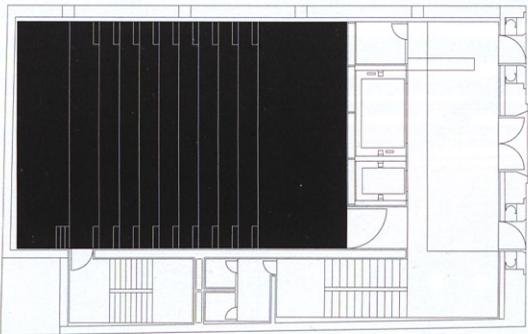
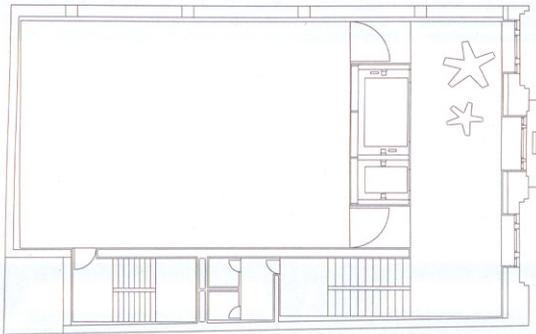
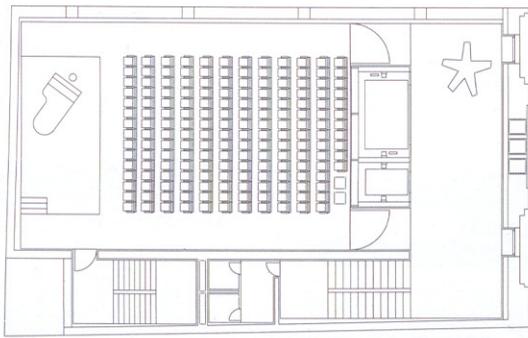
Sobre esta planta, por medio del núcleo técnico de comunicación vertical, se puede acceder a las dos plantas de exposiciones polivalentes, configuradas como espacios diáfanos y claros.

Y en la planta alta se sitúa el salón de actos dotado con un mecanismo escenográfico que permite escamotear los asientos, dejando el espacio diáfano para ser utilizado como sala de exposiciones complementaria, o taller polivalente.

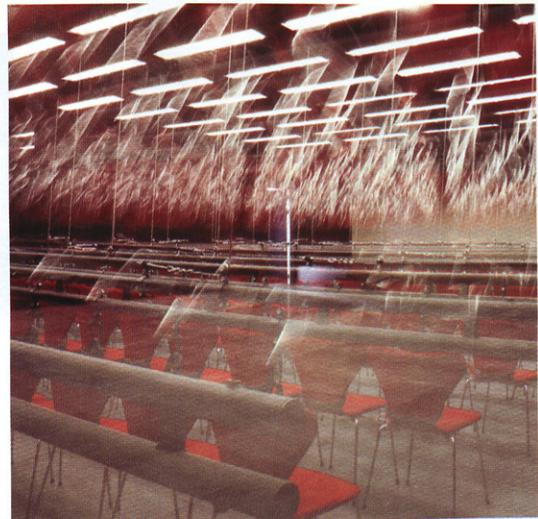
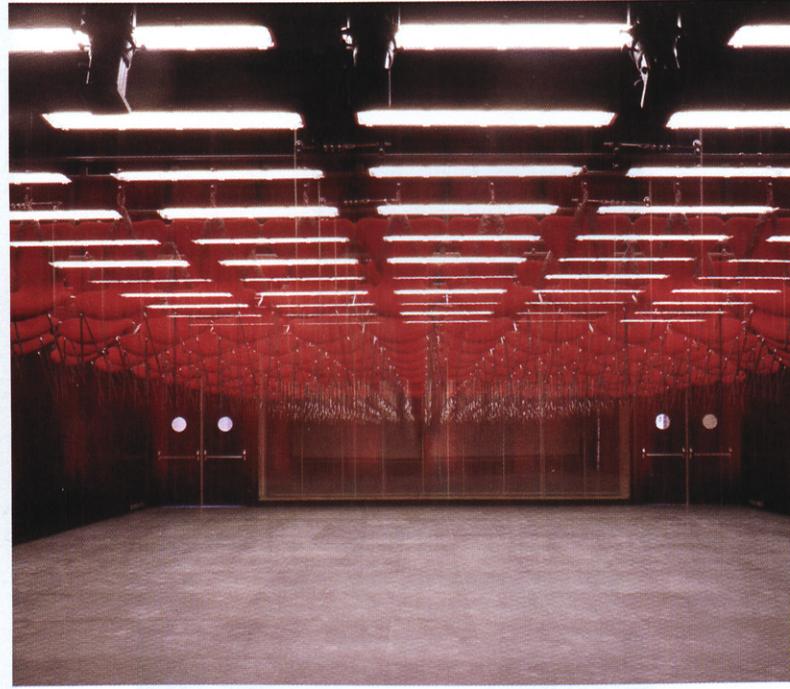
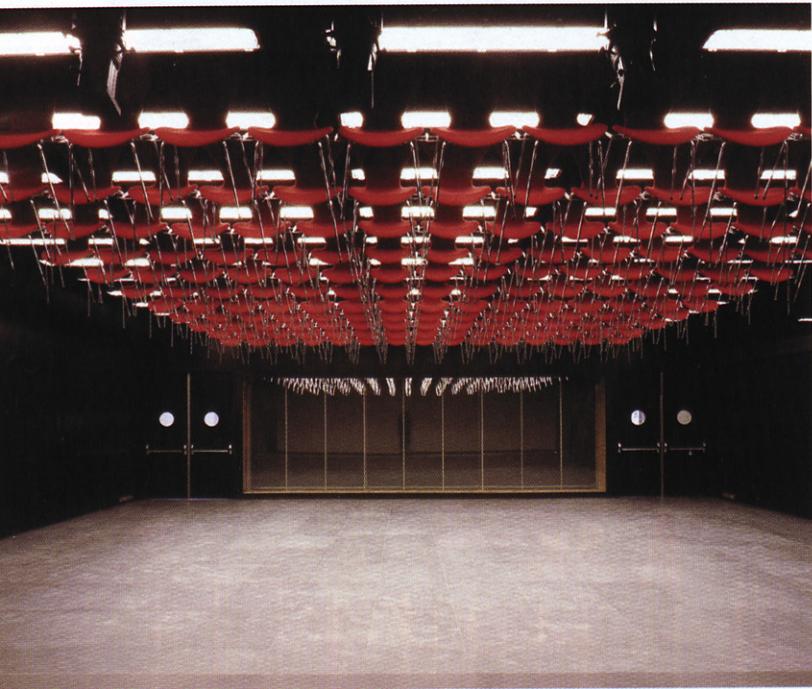


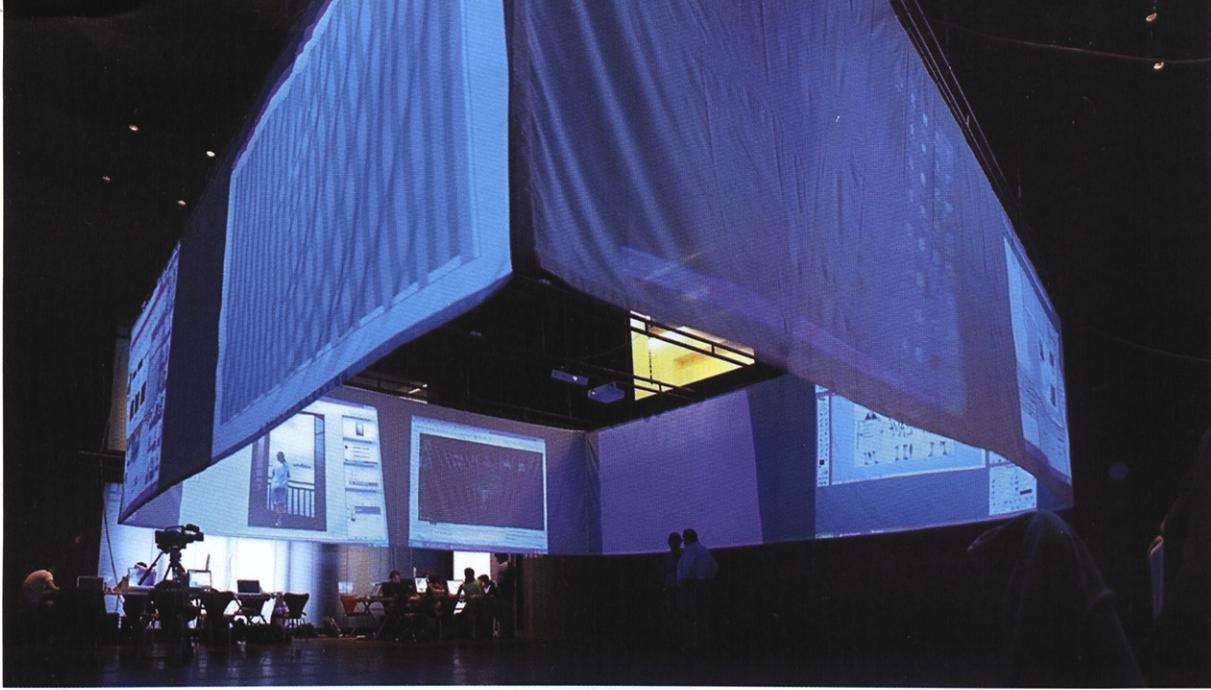
AXONOMÉTRICA



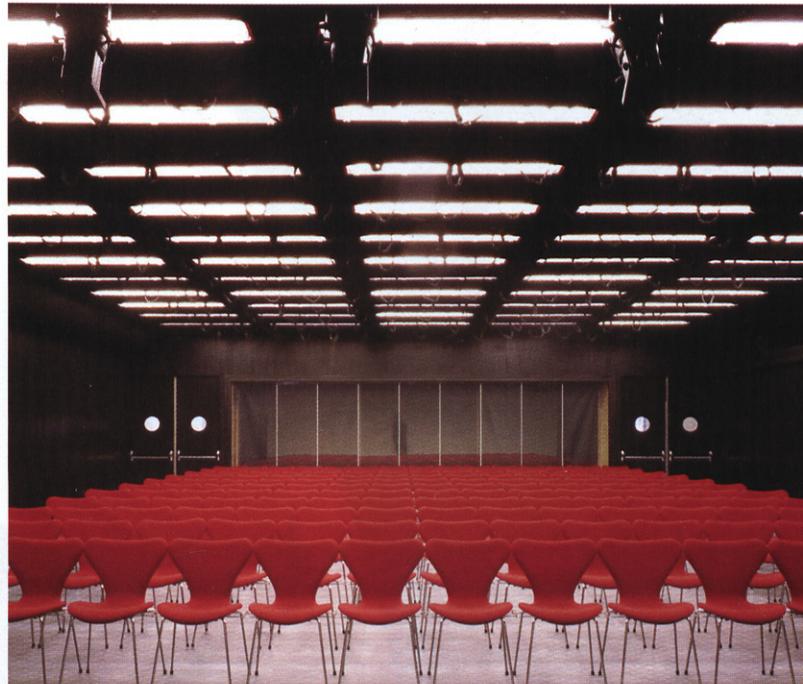


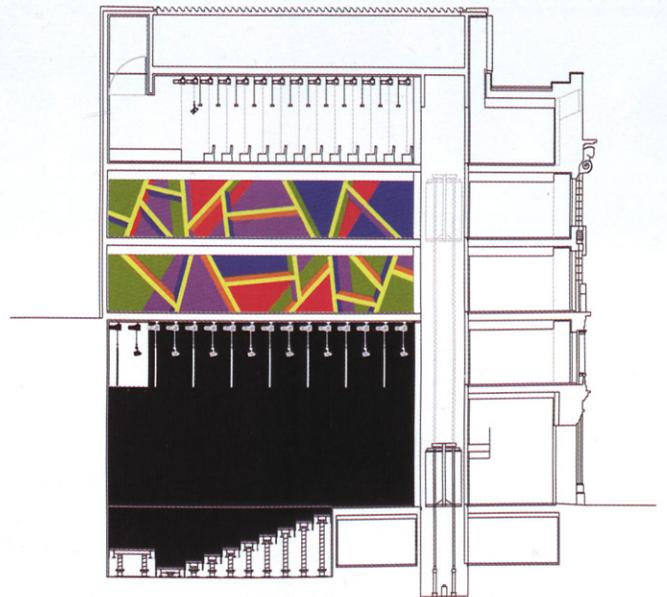
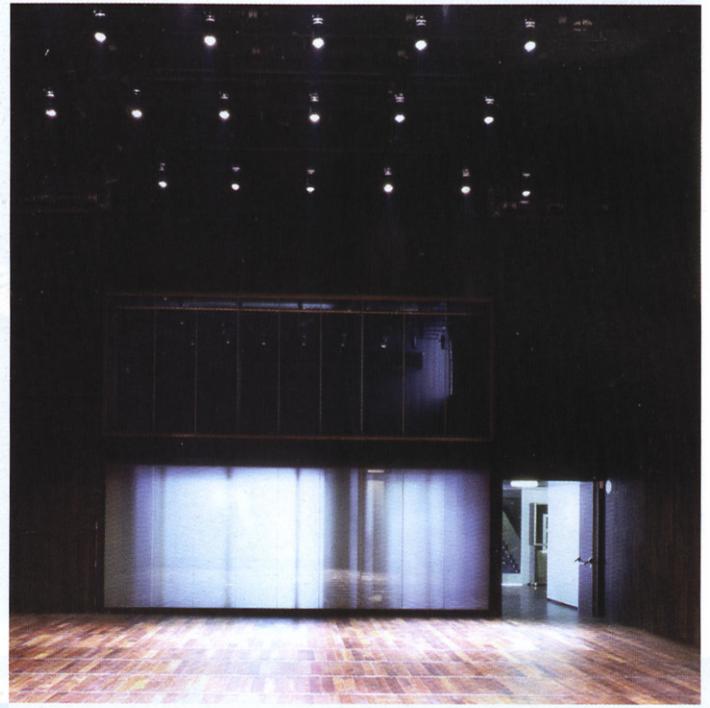
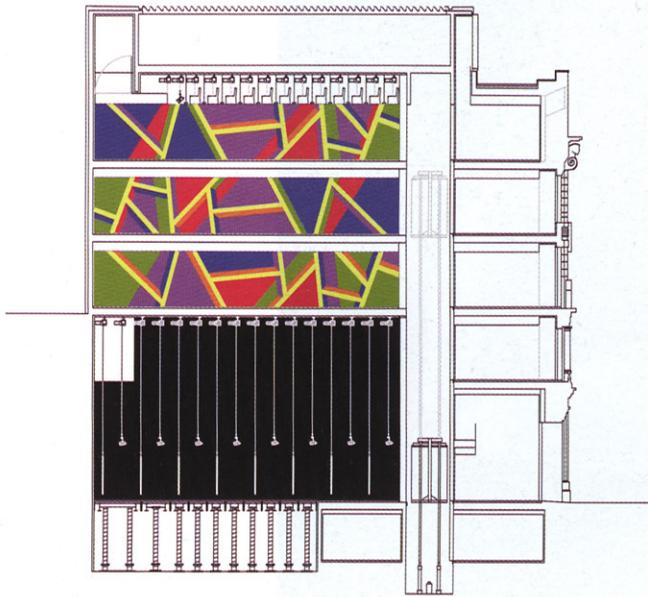
EN LA COLUMNA DE LA IZQUIERDA, DE ARRIBA ABAJO, NIVEL CUARTO DEL SALÓN DE ACTOS, NIVELES INTERMEDIOS TERCERO Y SEGUNDO, DEL ÁREA EXPOSITIVA, Y NIVEL DE ACCESO A LA 'CAJA DE LOS MILAGROS'





FOTOGRAFÍA DEL TALLER "DESPUÉS DEL ESPACIO" QUE CONSISTIÓ EN UNA PRIMERA OCUPACIÓN (CON PERSONAS, HECHOS Y ARTEFACTOS) DE LOS DIFERENTES AMBIENTES





SECCIONES LONGITUDINALES:  
ARRIBA POR SALAS DE USOS MÚLTIPLES  
SOBRE ESTAS LÍNEAS POR SALA DE ACTO



06

SAMUEL TORRES  
PEDRO PALMERO

edificio de viviendas  
en avilés

[2004]

el balandro, 18-20  
asturias

ARQUITECTOS:

e4d (Samuel Torres de Carvalho, Pedro Palmero Cabezas)

COLABORADORES:

Sara Solé Wert, Jesús Crespo Alcoceba, Holger Sulitze,  
Ignacio Lumbier Sanz, Britta Echinger, Adelino Magalhães  
Moreira, João Manuel Alegria Rodrigues, Alfonso Gorriz  
Figuera, Axel Klein O'Farrel, Enrique Encabo Seguí,  
Ignacio Braquehais Conesa, Ana Isabel Godoy Esmeralda,  
José Miguel Muñoz Fernández, Javier Cruz Treviño,  
José Luis Díez Amago, Oscar Poveda Pérez, Oscar Pozuelo  
López, Alejandro Murciano Guijarro, Elena López Agüero,  
M<sup>a</sup> del Mar Secades Pérez, Gema Esteban Abad  
Aparejadores: Marcelo Menéndez, Alejandro Tamayo  
Palacios, Miguel Ángel Moreno Sánchez  
Ingeniería de Estructuras: Jesús Hierro Sureda  
Constructora: C.O.P.R.O.S.A.

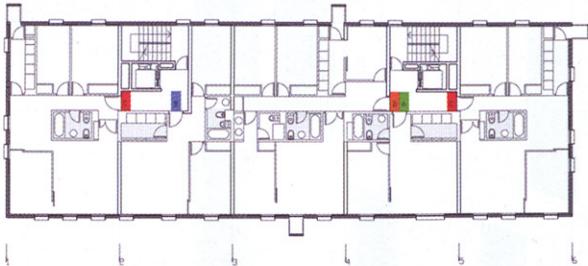
FOTÓGRAFOS:

Eduardo Sánchez

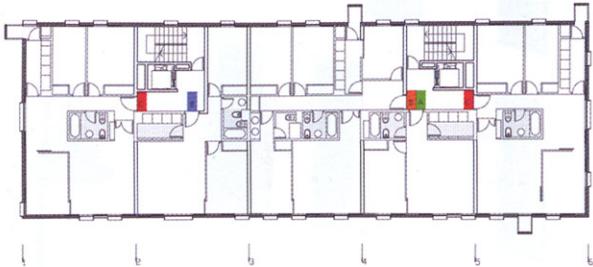
Samuel Torres (inferiores páginas 52 y 53)

PRIMER PREMIO EUROPAN IV (1996)

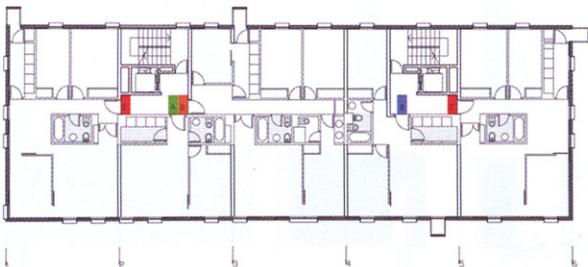




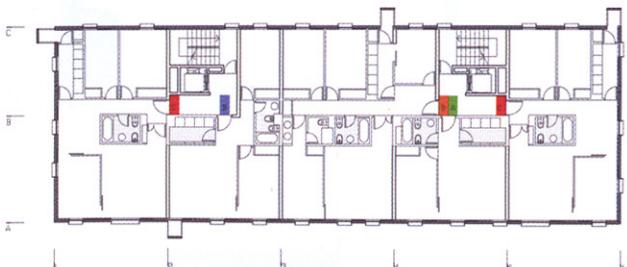
PLANTA CUARTA



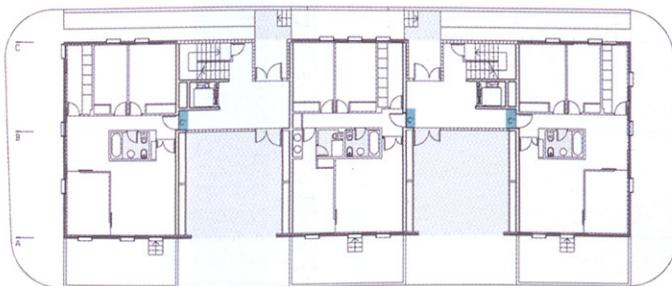
PLANTA TERCERA



PLANTA SEGUNDA



PLANTA PRIMERA



PLANTA BAJA

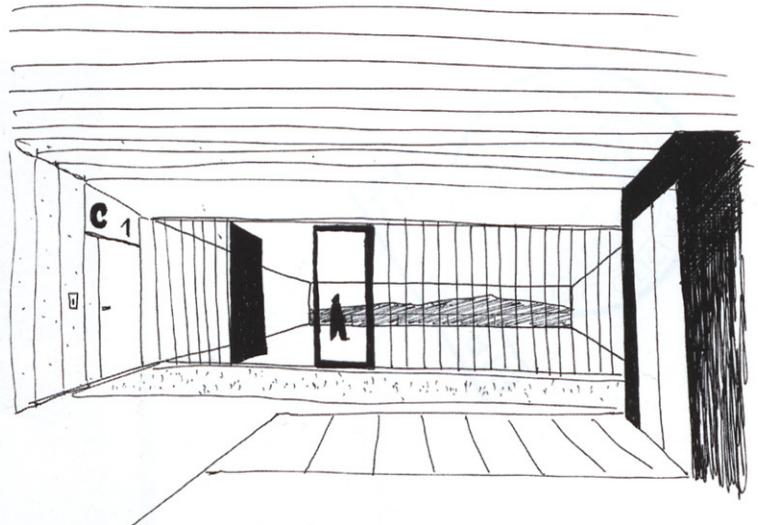


"... me gustaría vivir en un edificio con 'un no sé qué'..." Miguel Fisac.

Avilés es una ciudad con un marcado carácter industrial. Del "lugar", aunque alejado del centro, este carácter es perceptible, la parcela se sitúa en el límite de una urbanización muy irregular, en una esquina, y la geometría paralelepípedica es visible desde puntos de vista muy distintos; desde abajo, desde la distancia o incluso, por la naturaleza del territorio, desde arriba. La decisión de proyecto fue la de asumir radicalmente el sólido capaz máximo definido por el Plan, construyendo la totalidad de su volumen como si de una piedra maciza tallada con la precisión de un cuchillo se tratara.

El diferencial entre este volumen y la edificabilidad se concentró en dos vacíos interiores situados en continuidad con los vestíbulos de acceso; son dos espacios a cubierto con unas excelentes vistas y que pertenecen a los habitantes del edificio. En Avilés las precipitaciones son abundantes y está todo casi siempre verde. Delante, allí, hay un prado y es un lugar extraordinario para ver llover en el verde y sentir el olor tan especial de las primeras gotas en la tierra.

Definimos dos tipos de huecos que fueron salpicando el alzado de forma aparentemente casual, como si las ventanas se posicionaran, no como nosotros queríamos, sino donde ellas querían, donde hacían falta. Al final, nos limitamos a buscar un sistema constructivo coherente con esta idea y por eso una serie de paneles prefabricados industrializados constituyen el revestimiento general del edificio. Entonces retiramos algunos cuantos y los sustituimos por ventanas. Identificamos cada habitación con un color —una forma como cualquier otra de marcar y señalar una diferencia— con ese color pintamos las contraventanas correderas, que cuando están abiertas, se ocultan en la cámara de aire.



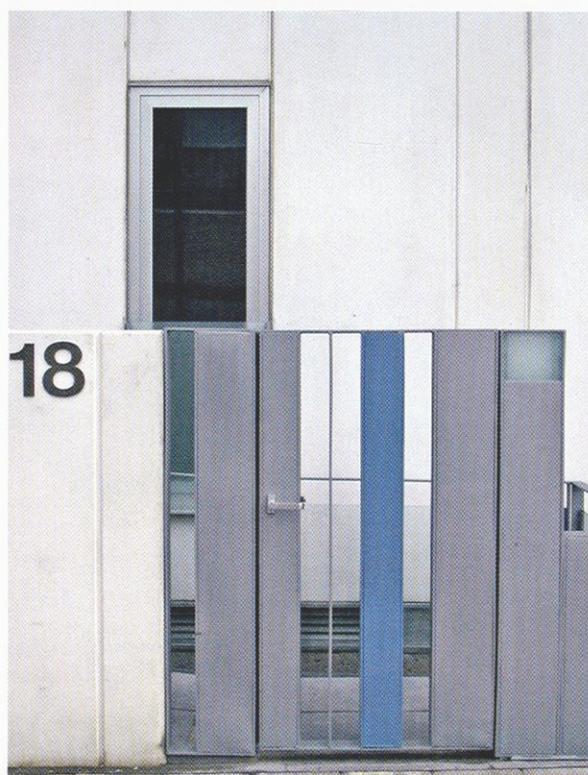




Nos gusta imaginar que ahora, cuando el edificio está ya habitado, dos niños están jugando en la calle y le dice uno al otro: "¿Dónde vives?" y el otro contesta señalando con el dedo: "Yo, allí arriba, en el azul".

Las viviendas se estructuran en 5 bandas transversales, con 7 metros cada una. En la segunda y tercera banda están los núcleos de comunicación vertical, desde donde se accede a dos o tres viviendas por planta, lo cual ha permitido dar respuesta a las voluntades establecidas en el programa. Todos los espacios de servicio ocupan el centro del edificio, excepto las cocinas situadas en las bandas impares que asoman al exterior, recibiendo la luz a través de un hueco distinto, un lucernario horizontal que sirve también de tendedero.

La compartimentación interior de las viviendas se realiza mediante paneles de cartón/yeso sobre estructura de acero galvanizado, contruidos sobre un pavimento continuo facilitando futuras transformaciones interiores. Esto es reflejo de una cierta incertidumbre en relación a la estructura de las unidades familiares. Esta incertidumbre queda plasmada también en una cierta indefinición en la adjudicación de una función a cada compartimiento de la casa; así, hay habitaciones que pueden entenderse como extensiones del estar o como un lugar de trabajo o como un dormitorio o como un comedor o como...



## ARQUITECTOS:

e4d (Samuel Torres de Carvalho, Pedro Palmero Cabezas)

## COLABORADORES:

Alejandro Tamayo Palacios, Javier Cruz Treviño, Jesús Crespo Alcoceba, José Luis Díez Amago, Oscar Poveda Pérez, Oscar Pozuelo López, Alejandro Murciano Guijarro, Desirée García Paredes, M<sup>a</sup> del Mar Secades Pérez, Gema Esteban Abad  
Aparejador: Pedro Martínez Escobar  
Ingeniería de Estructuras: Jesús Hierro Sureda

## FOTÓGRAFOS:

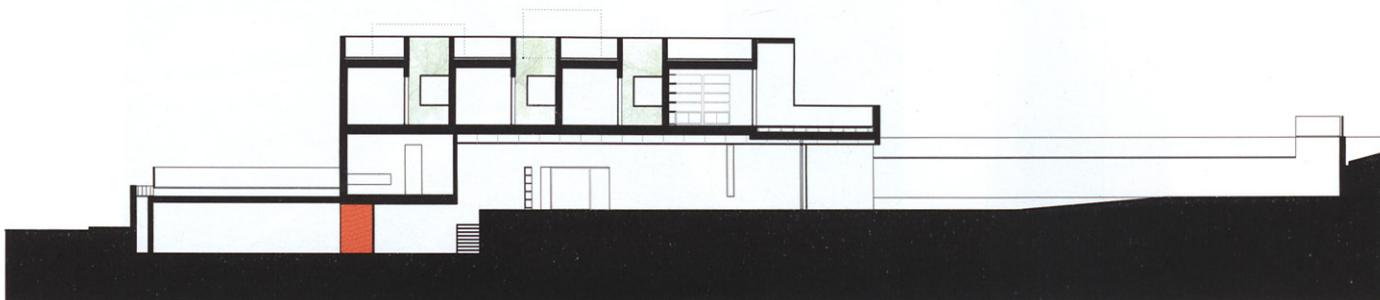
Eduardo Sánchez (interiores)  
Samuel Torres

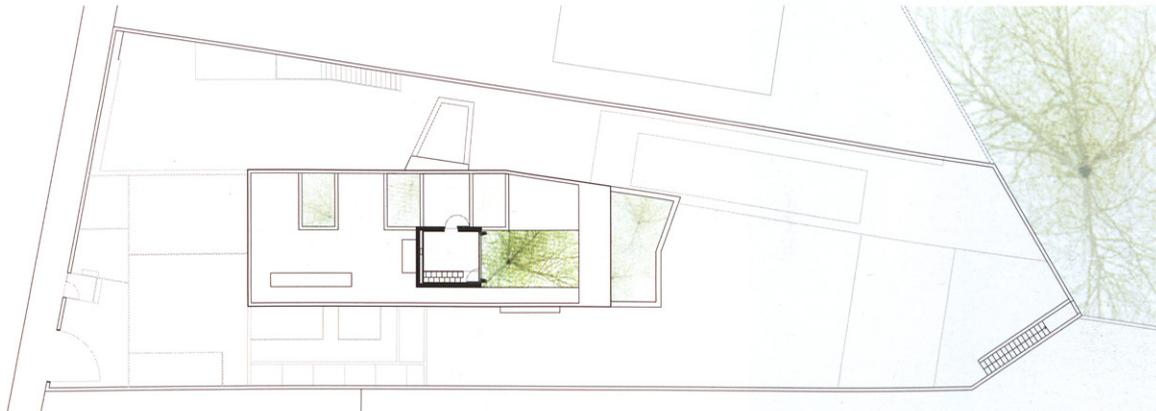
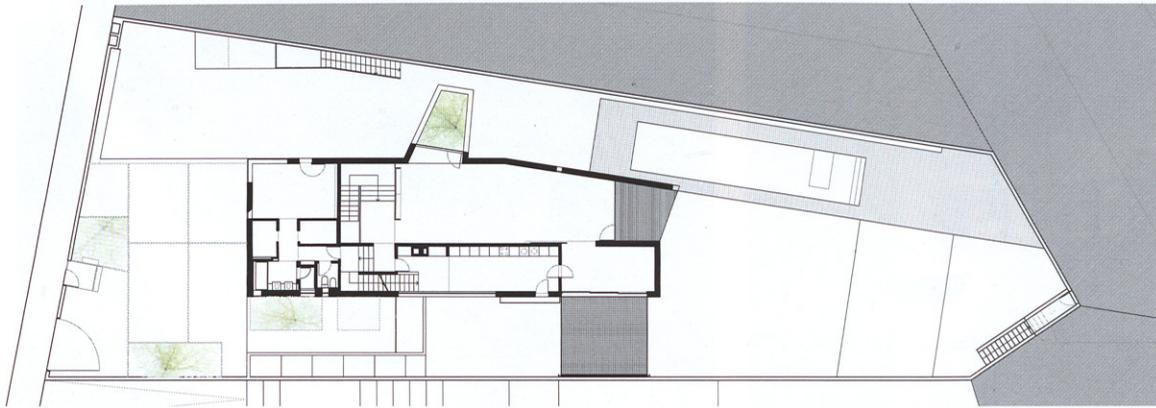
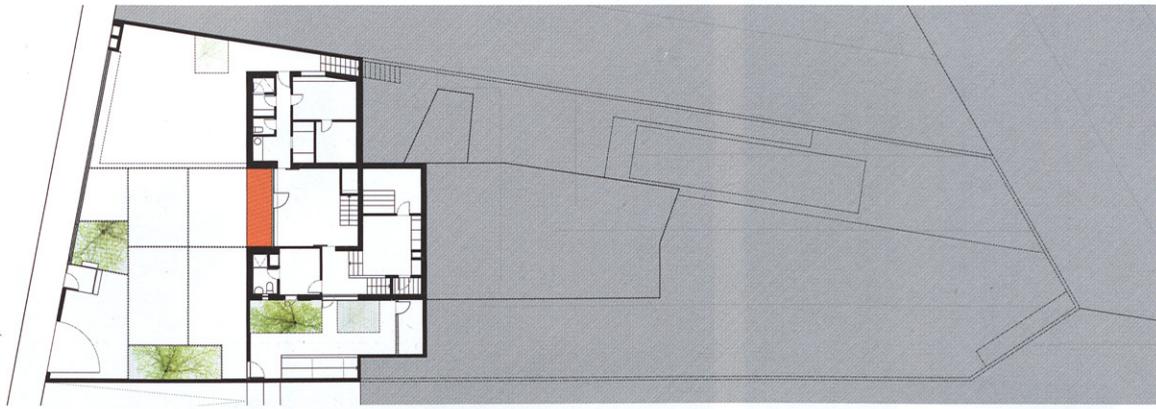
En una casa se concentran todos los fantasmas, todas las ambiciones y deseos. Casi siempre son el reflejo de aquello que nos gustaría ser, cómo nos gustaría vivir, más que cómo somos o cómo vivimos realmente. Nos horrorizan aquellas casas que tienen espacios que no se usan pero se han construido para cubrir una ambición y un deseo que realmente no les pertenecía.

La casa parece grande pero "no tanto", por usar la expresión que el pequeño de la casa utiliza para quitarle hierro a los asuntos. Parece no tener ventanas pero tiene mucha luz, lo que la hace muy acogedora. Parece cerrada pero se abre al jardín y a la cornisa de Madrid. Está al lado de otras casas pero, cuando miras por la ventana, es como si estuvieras en el campo.

La parcela es muy alargada, de forma irregular, con fuertes desniveles: más de 2 m. en la alineación de la calle, y 12 m. entre el punto más bajo de esta alineación y el límite posterior. Por otro lado, el retranqueo obligatorio a los linderos laterales era de 5 m., y de 3 m. a la calle. Nosotros decidimos alejarnos más para buscar una mejor relación con las viviendas de al lado.

Creamos un patio-plaza en el que se han resuelto todos los accesos y el aparcamiento. Aquí la casa se presenta como un volumen compacto de tres plantas.

SECCION  
LONGITUDINAL



DE ARRIBA ABAJO, PLANTA DE ACCESO, PLANTA PRIMERA, PLANTA SEGUNDA Y PLANTA ÁTICO



DE ARRIBA ABAJO, ALZADOS OESTE, ALZADO ESTE Y ALZADO NORTE





Hacia el jardín aparece con una sola planta. La solución es sencilla, y consiste en asentar el edificio sobre una nueva topografía que tiene dos planos, el del patio-plaza, cota + 0.00 y otro, a lo largo del lindero norte, a la cota + 2.70, en el que se ubican el dormitorio principal situado encima del vestíbulo, el jardín que cubre el aparcamiento y la piscina. En un plano intermedio, a la cota + 1.90, están, en continuidad espacial con el vestíbulo, el estar, el comedor y la cocina. Arriba, a la cota + 5.70, se sitúan los dormitorios de hijos y la biblioteca-estudio.

Los espacios entre la casa y los linderos son amplios pero largos y estrechos. Una de las cuestiones que había que resolver era cómo la casa, que además se pretendía cerrada, podría apropiarse de ellos. Así, dispusimos prolongaciones perpendiculares: al norte, el estar invade el espacio con un patio que permite introducir la luz y separar la parte anterior y posterior del jardín, dando más privacidad a la piscina. El espacio al sur se coloniza con una extensión del comedor (un comedor de verano bajo un toldo negro) más un patio para el tendedero con un acceso independiente a la zona de servicio.

## ARQUITECTOS:

e4d (Samuel Torres de Carvalho, Pedro Palmero Cabezas)

## COLABORADORES:

Adelino Magalhães Moreira, Alfonso Górriz Figuera, João Manuel Alegria Rodrigues, Holger Sulitze, Sara Solé Wert, Enrique Encabo Seguí, Carlos Gallego Navarro, Carlos de Miguel Aguado, Gonzalo Nieto Cuadrado, Antonio Manzano Herráiz, Suzana Quadrado, Paulo Valente, José Luis Díez Amago, Alejandro Murciano Guijarro, Oscar Pozuelo López, M<sup>º</sup> del Mar Secades Pérez, Gema Esteban Abad  
Ingeniería de Estructuras: PPE, LDA, António Fonseca, Eduardo Freitas  
Instalaciones: Idom  
Especialidades: CINDETEC, LDA, José António Gerales, José Parreiro  
Paisajismo: Samuel Torres de Carvalho, Rodrigo Díaz  
Constructora: C.M.E

## FOTÓGRAFOS:

Juan Merinero  
Samuel Torres

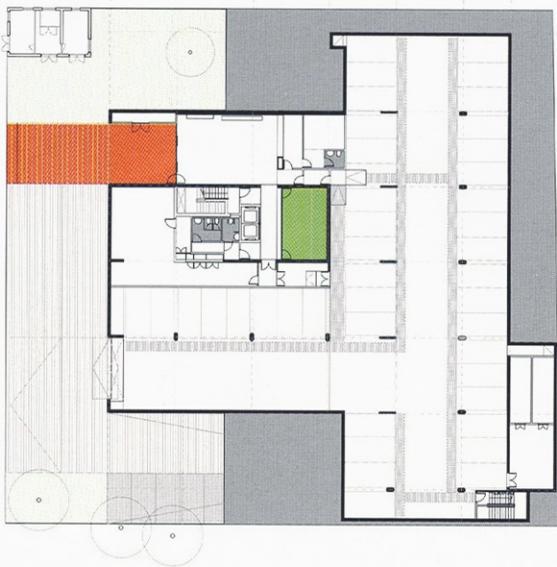
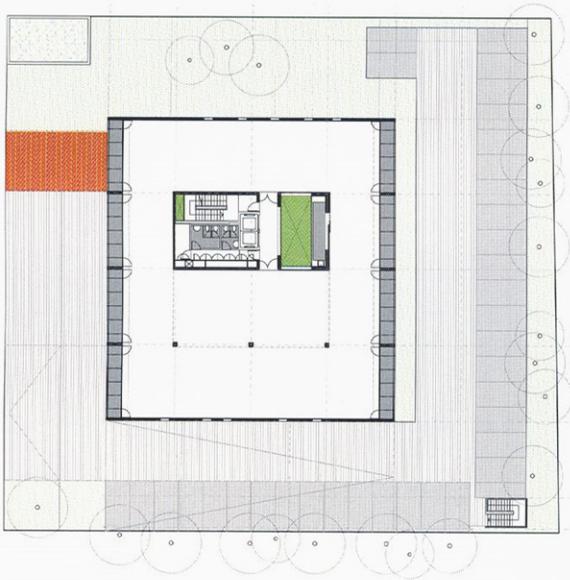
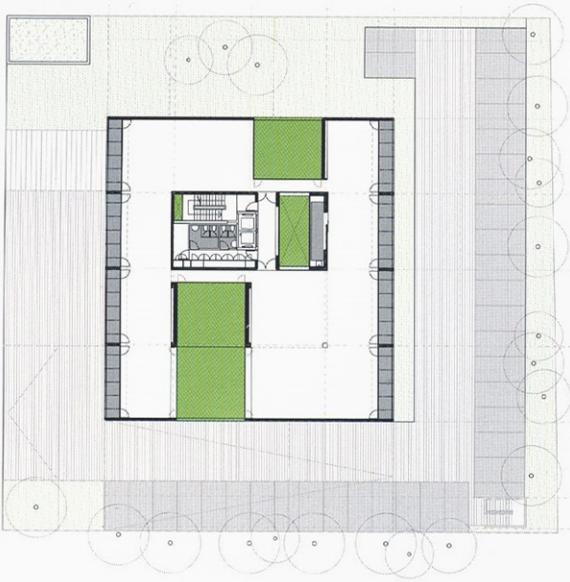
Se trataba de construir una serie de edificios destinados a oficinas en tres parcelas muy distintas, siendo una de ellas además en forma de "L" con uno de sus límites más largos paralelo a una autovía. Las tres presentaban un fuerte desnivel. Buscamos un denominador común que nos permitiera hacer un único proyecto. Este a sido una nueva topografía que ha generado una serie de plataformas de piedra en cuyo interior se sitúan los aparcamientos, instalaciones, almacenes y los accesos a los distintos edificios. Situamos encima tres volúmenes de planta sensiblemente cuadrada y otro más alargado, paralelo a la autovía.

Los edificios son más transparentes, con unos huecos de gran escala que dibujan una gran retícula, hacia el espacio más desahogado, delante y detrás y más cerrados, a los espacios entre ellos, con unos huecos verticales, con una proporción que corresponde a la del balcón-ventana de la mayor parte de los edificios antiguos de Lisboa y como la distancia es más cercana la escala es más humana.

Los núcleos de comunicación vertical están en el centro y reciben luz a través de un patio. Las plantas de las oficinas son libres y la última se vacía puntualmente generando unos espacios exteriores de uso privado. Este esquema de núcleo de comunicación vertical central y espacio de servicio y planta libre es sencillo, permitiendo las más diversas compartimentaciones interiores como, por ejemplo, la disposición de despachos en los alzados anterior y posterior (dos por vano), dejando el espacio central desocupado en oficina-paisaje o bien en anillo colonizando toda la periferia ya que, aparentemente, los huecos se han dispuesto de forma casual, su disposición es tal que cada despacho tiene garantizada su iluminación y ventilación natural.

Los edificios se revisten en zinc y el espacio entre esta fina piel y la carpintería es en madera prodema. La carpintería es en aluminio del color del zinc, de hoja oculta, y en el interior el suelo técnico permite la mayor flexibilidad y adaptación del espacio.



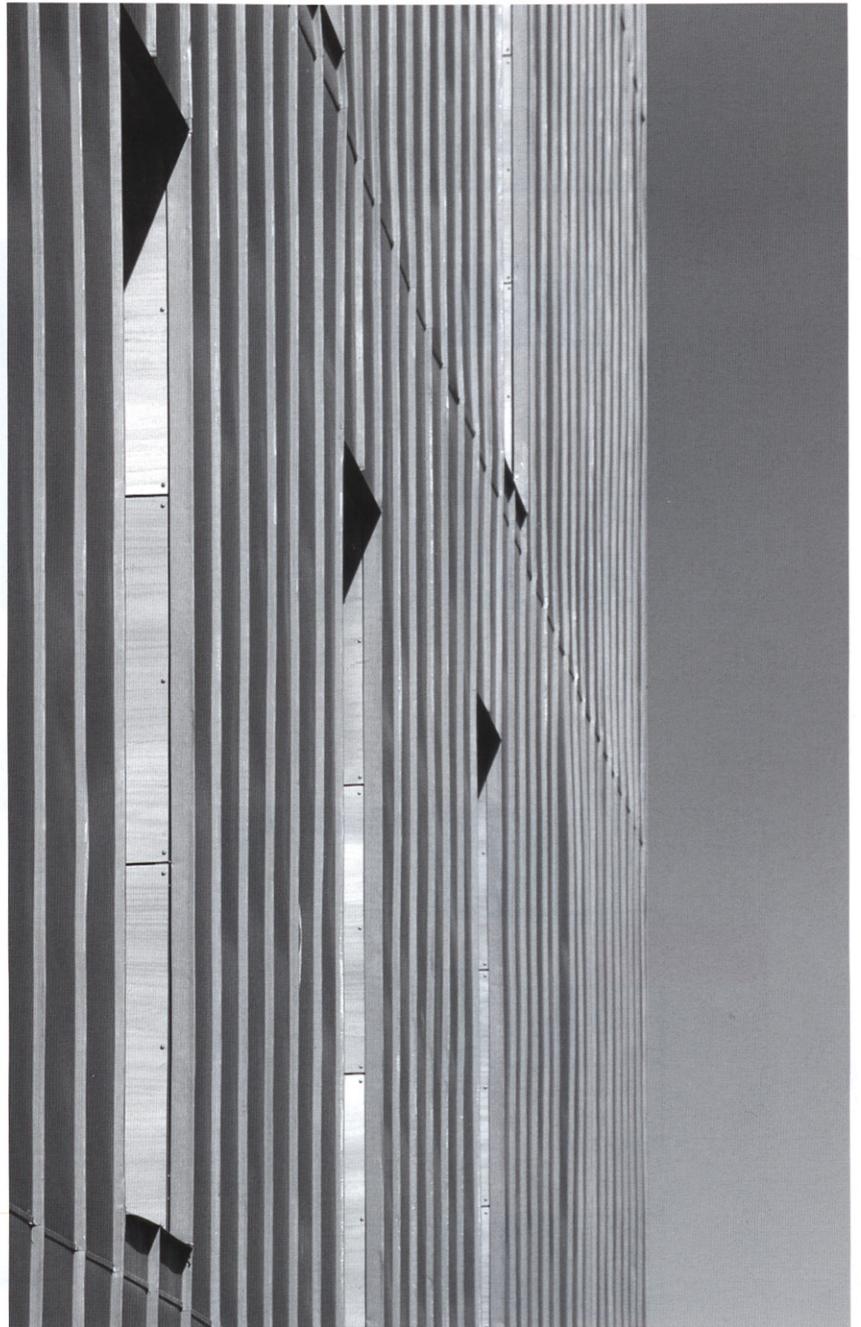
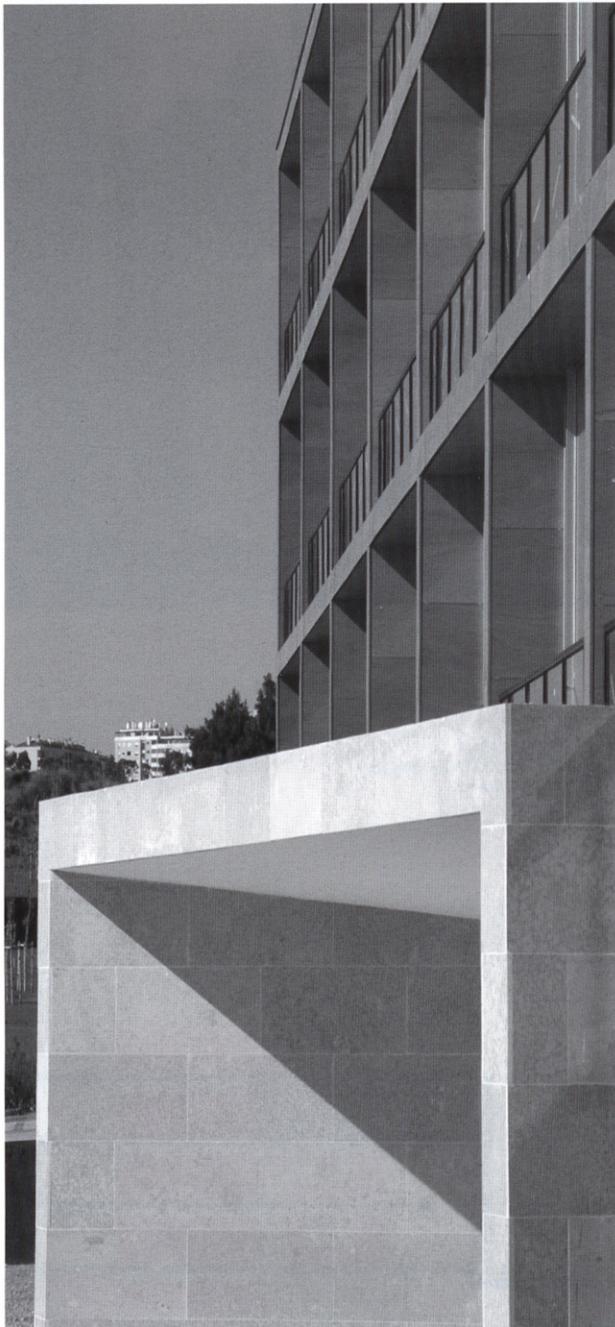


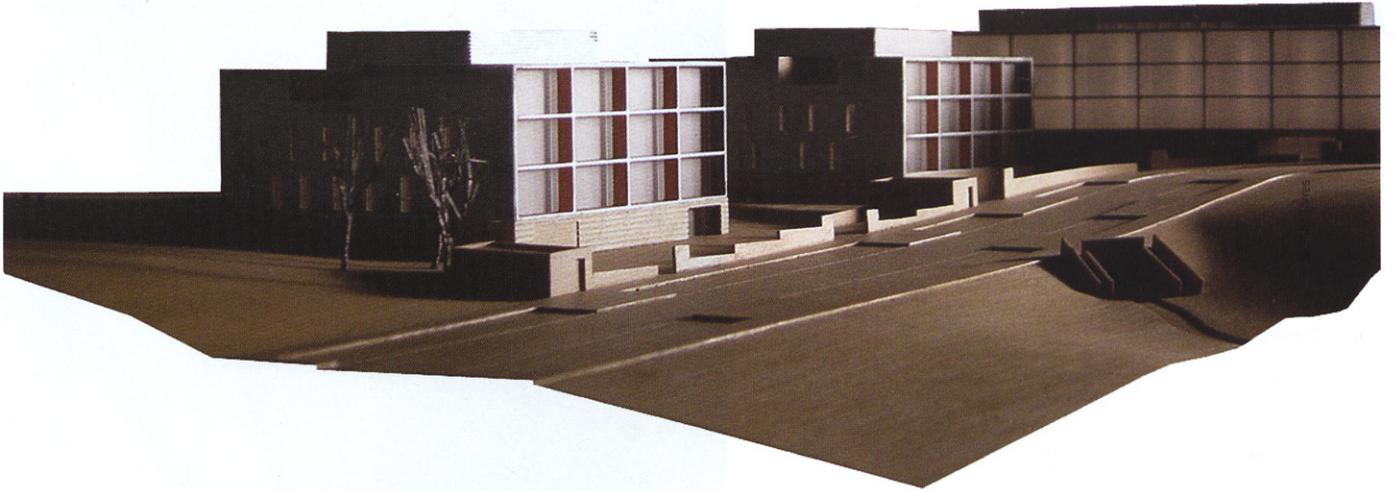
A LA IZQUIERDA, Y DE ARRIBA ABAJO:  
 PLANTA TERCERA, PLANTA TIPO Y PLANTA DE ACCESO  
 DE LOS EDIFICIOS CUADRANGULARES.  
 DEBAJO: SECCIÓN





PLANTA DEL CONJUNTO





Juan Martínez

# 07 ESTUDIO SAS

## sede central del foro europeo

[2004]

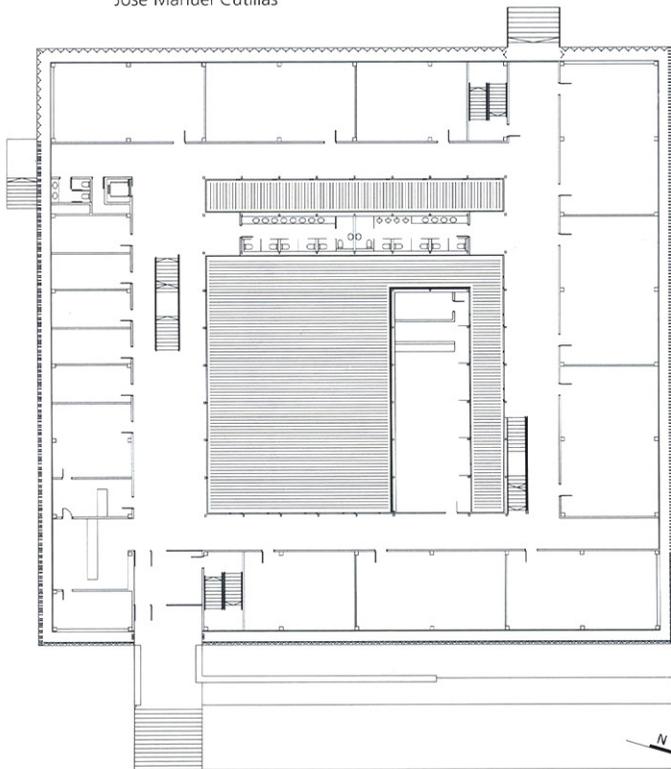
pérez goyena, 20  
huarte, navarra

ARQUITECTOS:  
Antonio Vaillo i Daniel  
Juan Luis Irigaray Huarte

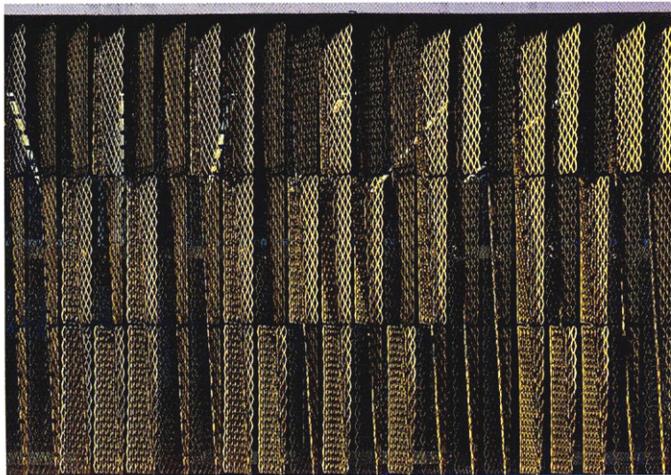
COLABORADORES:  
Jefe proyecto: David Eguinoa, arquitecto  
Constructora: OBENASA

PROMOTOR:  
Foro Europeo

FOTÓGRAFO:  
José Manuel Cutillas



PLANTA BAJA



El edificio adquiere toda su lógica siguiendo dos premisas: ser el primer edificio de un futuro conjunto y localizarse en un ajardinado meandro del río. Por tanto, el edificio se ubica como centro geométrico del meandro y se posa autónomamente como objeto abstracto.

El programa responde al de un edificio docente.

Célula mínima básica: flexibilidad=iso-espacio

La estructura genésica del proyecto parte de una célula mínima básica que, a modo de espacio óptimo mínimo, puede multiplicarse, pudiendo adoptar dimensiones y estructuras adecuadas a los diferentes usos. Con ello se consigue dotar al edificio de una gran flexibilidad, acorde a las cambiantes necesidades de un programa de este tipo.

Claustro

El edificio retoma el concepto de claustro como estructura formalizadora; de este modo el programa se articula en torno a un patio. Esta estructura centrífuga se libera en 4 encuentros vacíos que actúan como áreas de encuentro, accesos y relación con el exterior.

La geometría del patio se desmiembra mediante dos piezas con usos diferenciados respecto a los de aulas y despachos, como son cafetería, biblioteca y aseos, que permiten una lectura calidoscópica de nuevos patios visuales y encuentros: a cada arteria de circulación le corresponde un patio diferente y por tanto un diferente modo de estar.

Cofre calado

Nuestra condición contemporánea exige que el primer edificio de un futuro Campus contenga expresión didáctica, y dote de significado algo todavía incipiente. Se opta por la vía de la abstracción, forzando la lectura de un edificio que contiene y guarda algo valioso. Sin embargo, el edificio se manifiesta radicalmente lógico con su función: la compacidad de dicha hermeticidad responde a un lenguaje textil que, a base de sucesivas pieles, se configura en forros capaces de contener las condiciones necesarias para la función que se pretende desarrollar.

Las "vestiduras", a modo de "velos", responden a una relación de mimetismo abstracto con el entorno natural circundante: los sutiles reflejos, como los de las telas de araña, los tonos de brillos

barrocos, como enormes bordados, ante los troncos desnudos en invierno, o con la coloración de las hojas en otoño, etc... De este modo cada lienzo de fachada, cada pliegue, intenta responder de manera diferente a los condicionantes que le rodean -orientaciones, vistas, accesos, etc.- y con los que quiere significarse.

Por tanto cada fachada es distinta, con su correspondencia trasladada a sus patios interiores. Resumiendo: las visiones, llenas de matices, cambiantes a lo largo del día y de las diferentes estaciones del año, hacen que la lectura del edificio sea variable según el punto de vista del observador.



## casa quintana

[2004]

### ARQUITECTOS:

Antonio Vaíllo i Daniel  
Juan Luis Irigaray Huarte

### COLABORADORES:

Jefe proyecto: David Eguinoa, arquitecto  
Constructora: OBENASA

### PROMOTOR:

Foro Europeo

### FOTÓGRAFOS:

José Manuel Cutillas  
Joan Mundó (interior)

1. Ubicación: multitud de pequeñas parcelas en torno a un campo de golf.

Un conjunto des-ordenado, donde cada viviente atiende a sus pequeños-grandes intereses particulares... y por tanto con soluciones que únicamente intentan resolver su propio programa funcional resultando artefactos individuales ajenos a las cualidades del entorno.

2. La adaptación al lugar se plantea como una premisa básica de actuación: esta adaptación al lugar se da, en este caso, en clave de abstracción mimética: la vivienda trata de evitar la apropiación física del espacio; de igual modo que el campo de golf responde a un concepto contemporáneo de naturaleza tratada, "naturaleza artificializada", la casa responde a un modo de entender la edificación dentro de esa naturaleza no-natural.

El verdadero artificio de la implantación de esta pequeña edificación es la diversidad de lecturas que ofrece.

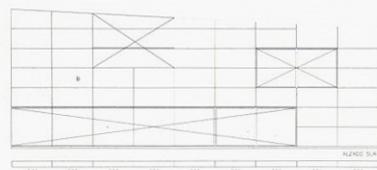
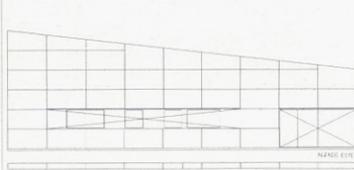
3. Internamente la casa responde a un esquema prototípico: un impluvium define la organización, en torno al cual gravitan las estancias.

El programa de la casa se distribuye esencialmente en planta baja, una sala de juegos en sótano iluminada desde el impluvium y un altillo -sobre el porche- (biblioteca y dormitorio) que vuelca sobre el estar.

La planta de la casa se adapta a la geometría de la parcela y adopta, por tanto, una geometría trapezoidal, abierta al Sur, al jardín y al campo de golf, mostrando su lado más angosto hacia la calle.

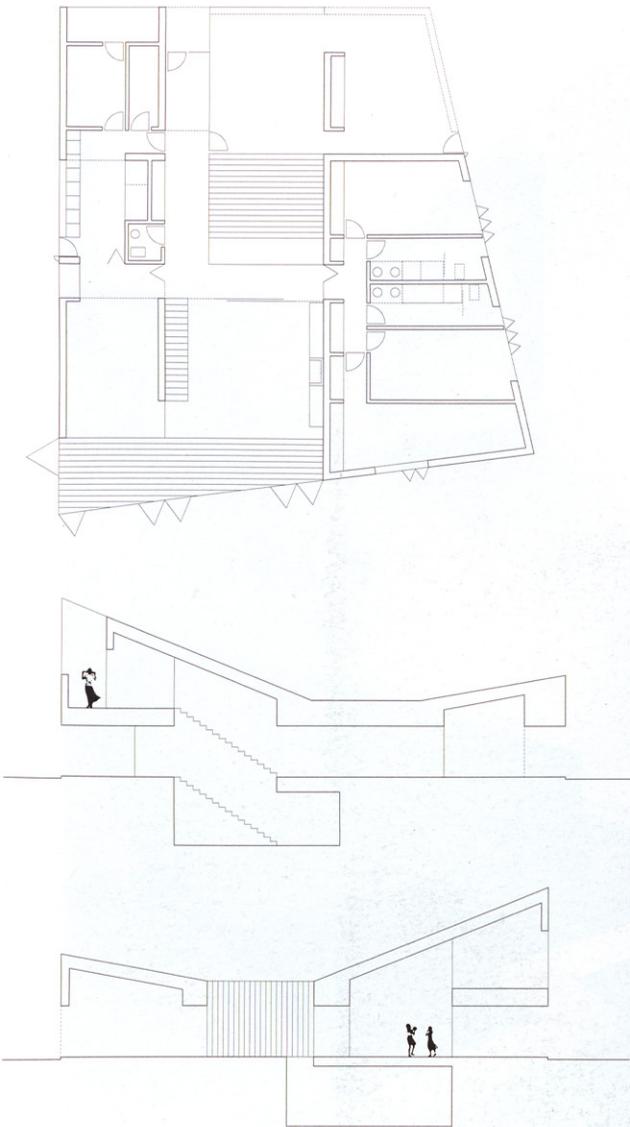
Internamente se lotiza en tres franjas longitudinales organizando paquetes funcionales homogéneos: dos franjas laterales envuelven el patio, y permiten abrir y comunicar todos los espacios, convirtiéndolos en un espacio único abierto conectando jardín delantero y trasero: de este modo la casa entera llega a convertirse en jardín arquitecturizado. Esta utilización de la casa permite adaptarse a la climatología del lugar, y hacer de ella un uso como casa cerrada y/o como casa-patio-jardín. Las estancias calcan internamente la geometría de las cubiertas, invertidas hacia el patio y por tanto abiertas a los 4 vientos. El estar, permite establecerse en un espacio de doble altura, dado que las cubiertas de la casa adquieren mayor pendiente hacia el Sur y por tanto mayor disponibilidad de altura en esas áreas.

El impluvium se convierte en casa y todas las estancias viven de él; como en la casa de Alicia, se torna agujero, donde se cuelan las pelotas de golf.





ARRIBA: PLANTA  
ABAJO: SECCIONES TRANSVERSALES



## centro cultural en la antigua hospedería de fonseca

[2003]

ARQUITECTO:  
Carlos Puente

COLABORADORES:  
Proyecto: José M<sup>a</sup> Fernández Álvarez (ingeniero de caminos), Alejandro Alférez Aledo y Rosana Caro Martínez (arquitectos), José Antonio Valdés Moreno (aparejador)  
Dirección de obra: Luis Ferreira Villar y Tomás Martín Luengo, arquitectos de la Universidad  
Constructora: Dragados, Obras y Proyectos S.A

PROMOTOR:  
Universidad de Salamanca

FOTÓGRAFO:  
Eduardo Sánchez

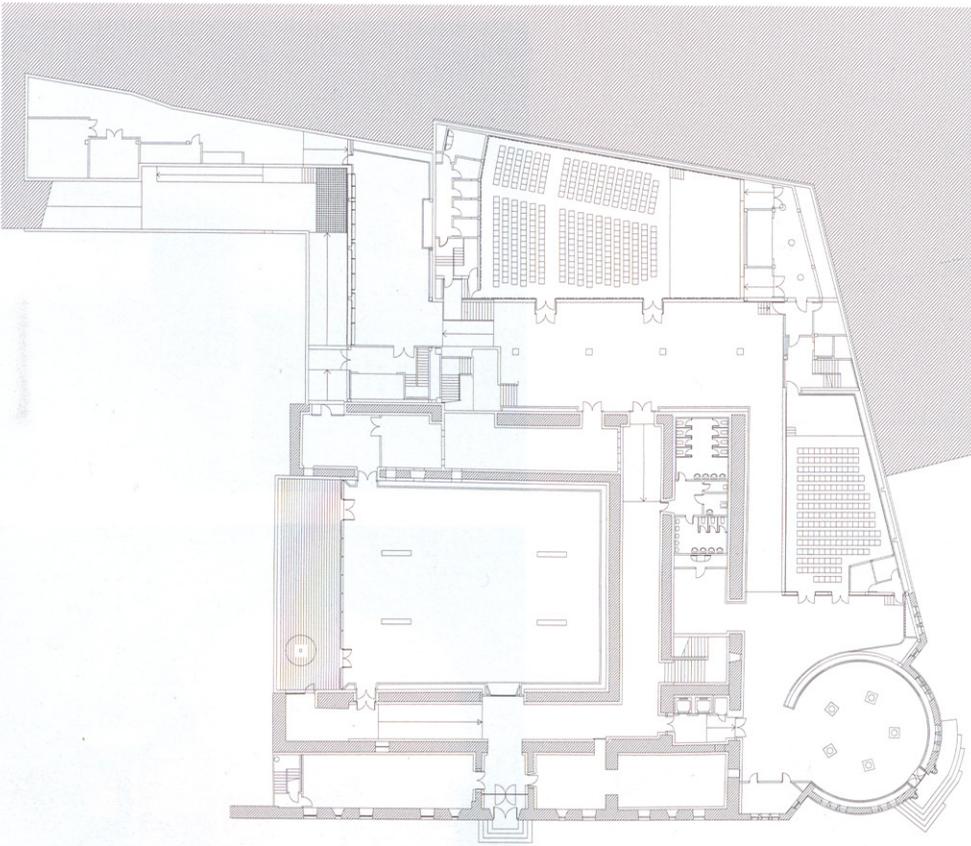


El arzobispo Alfonso de Fonseca mandó construir en 1525 un colegio mayor para alojar a los nobles irlandeses que iban a estudiar a Salamanca. El edificio, a escasos cuatrocientos metros de la plaza mayor, se amplió en 1558 con la construcción de una hospedería en el solar contiguo, en la misma calle de Fonseca. Ambos inmuebles continúan hoy vinculados a la Universidad. El primero conserva su uso de colegio mayor; el segundo se ha reformado para albergar un centro de postgrado, formación y actividades culturales.

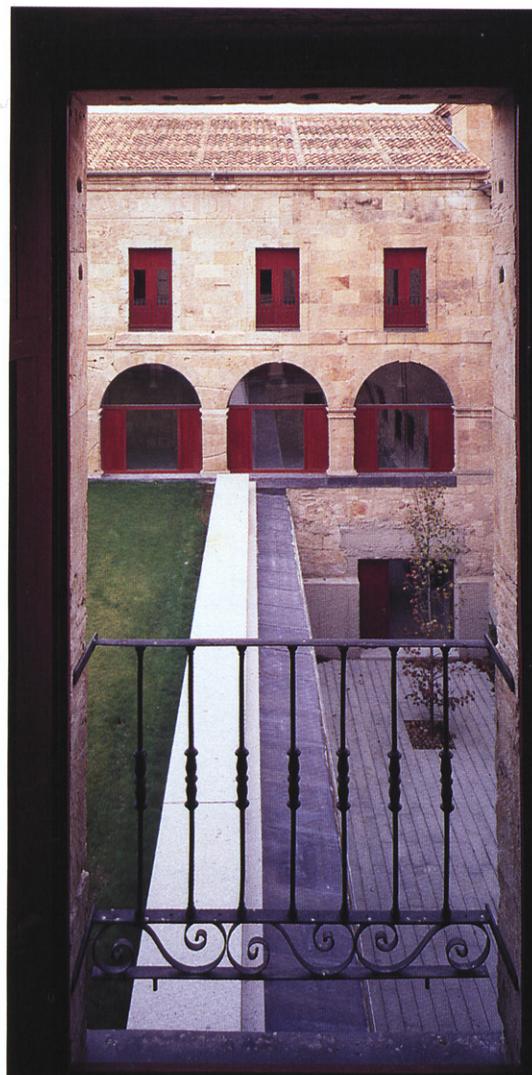
Las primeras decisiones en cuanto a la antigua hospedería fueron la demolición de una crujía que dividía el patio central en dos y de una escalera lateral, y la cubrición del nivel inferior de dicho patio. De los volúmenes anejos se han eliminado las adherencias construidas en los frentes de las vías de Ramón y Cajal y de San Vicente, sustituyéndolas por una edificación más acorde con la altura de la antigua muralla medieval cuyos restos subsisten en el Paseo de San Vicente. Asimismo, entre esta nueva edificación y el edificio principal se ha dispuesto una galería perimetral con cubierta de vidrio que, imperceptible desde el exterior, lleva la luz a los espacios de circulación.

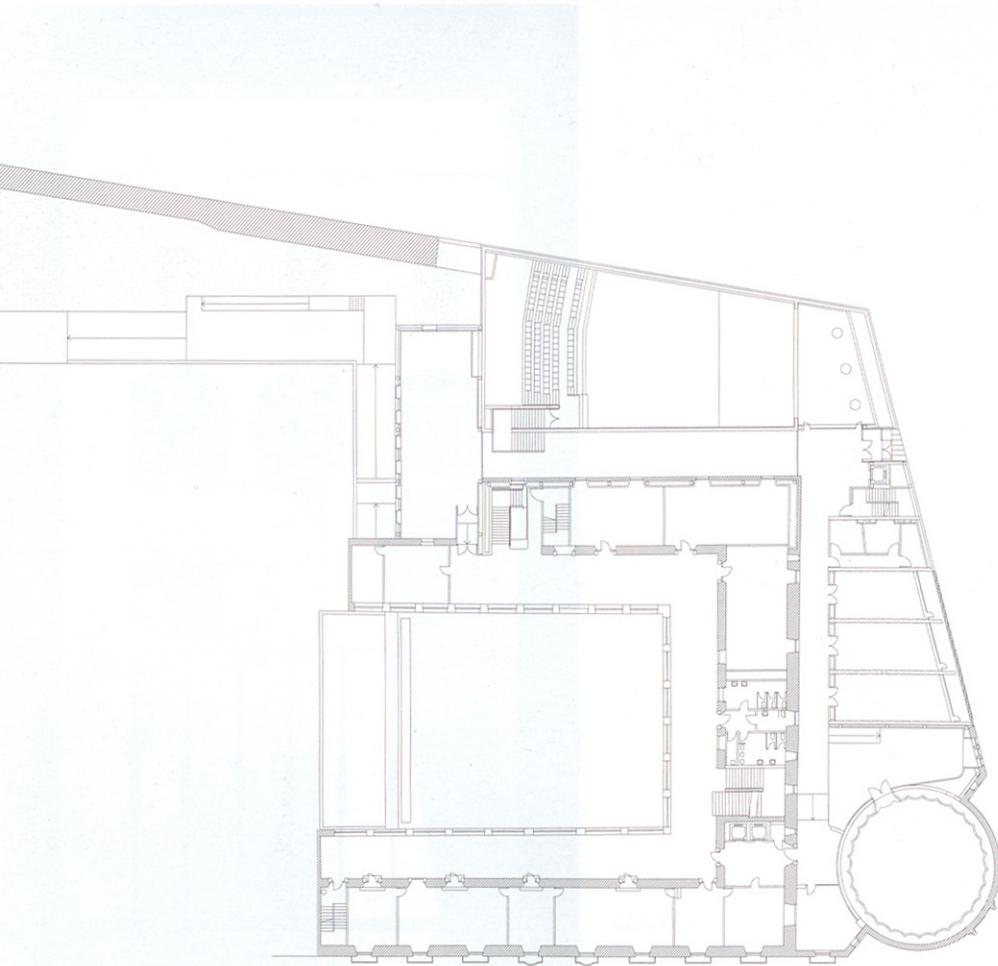
En la planta baja se han ubicado dos salas de exposiciones —la mayor aprovecha el espacio ganado bajo el patio y se desarrolla con el muro del antiguo colegio como telón de fondo— y dos salas de auditorio, además de la cafetería y aulas diversas. En la sala menor tienen lugar las conferencias; el auditorio mayor, con aforo de 460 espectadores y un escenario de cien metros cuadrados, posee una plataforma elevadora que permite el traslado desde el sótano de instrumentos de gran tamaño. Un gran ventanal al fondo de la escena posibilita además representaciones con luz natural. La planta primera se destina a la academia de música antigua, que puede funcionar de manera independiente gracias a un nuevo acceso a nivel que aprovecha la pendiente de la calle lateral. Los ensayos de los músicos tienen lugar en el interior del cuerpo cilíndrico, para lo que se ha revestido el paramento circular con paños convexos que corrigen la concentración de reflexiones sonoras. Los dos niveles superiores —con una compartimentación adaptada a la composición de huecos original de la fachada— alojan las dependencias de los centros de formación continua y tercer ciclo.





PLANTA BAJA

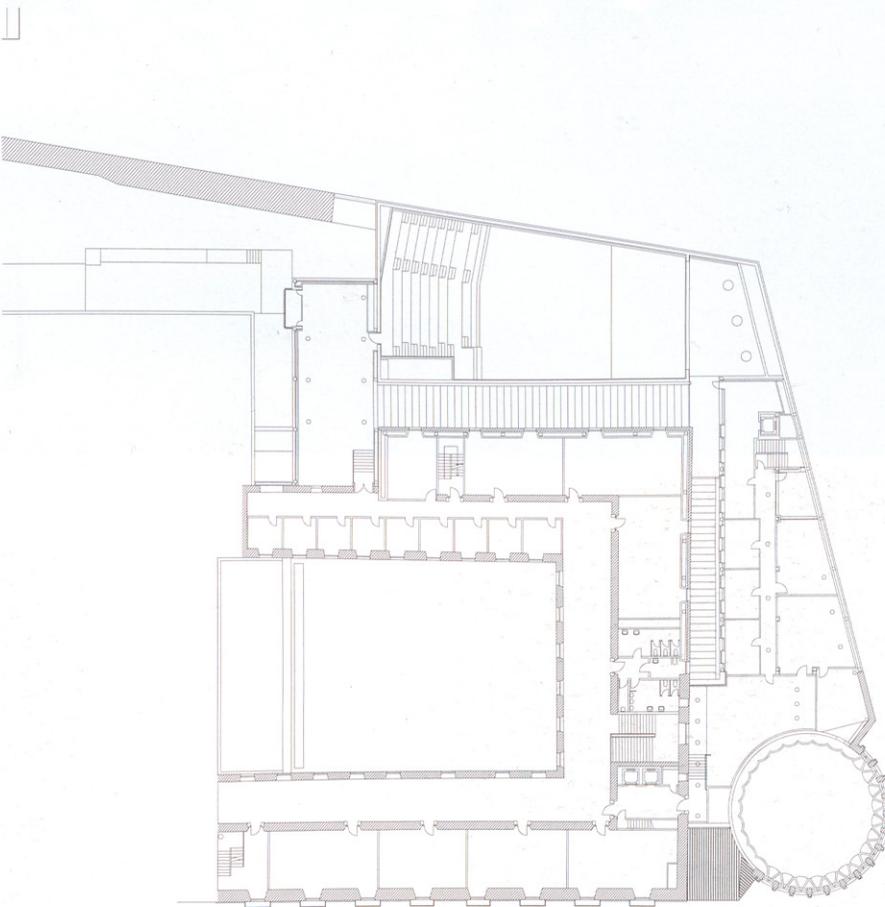




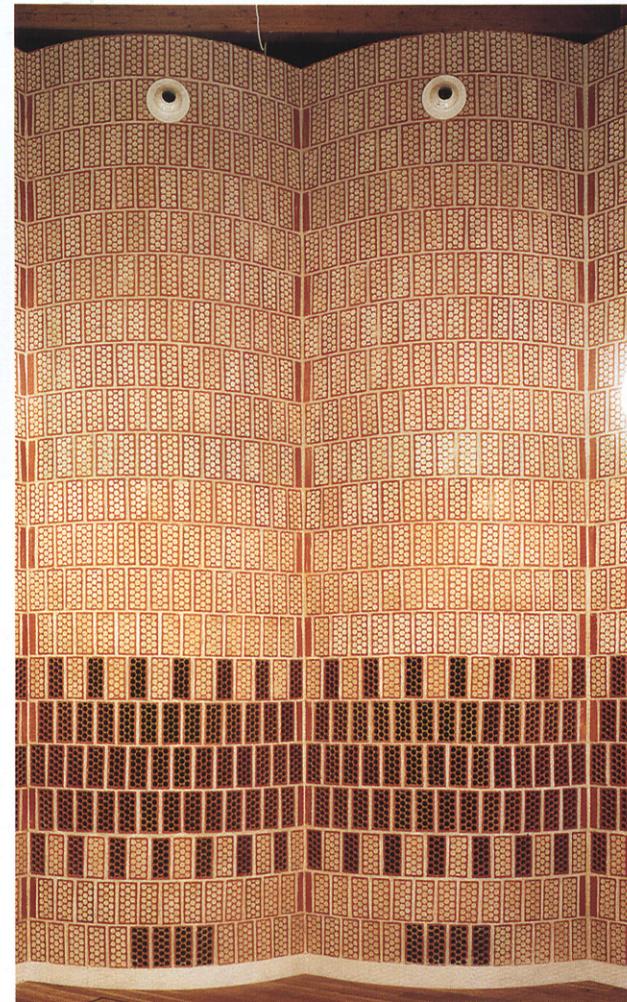
PLANTA PRIMERA

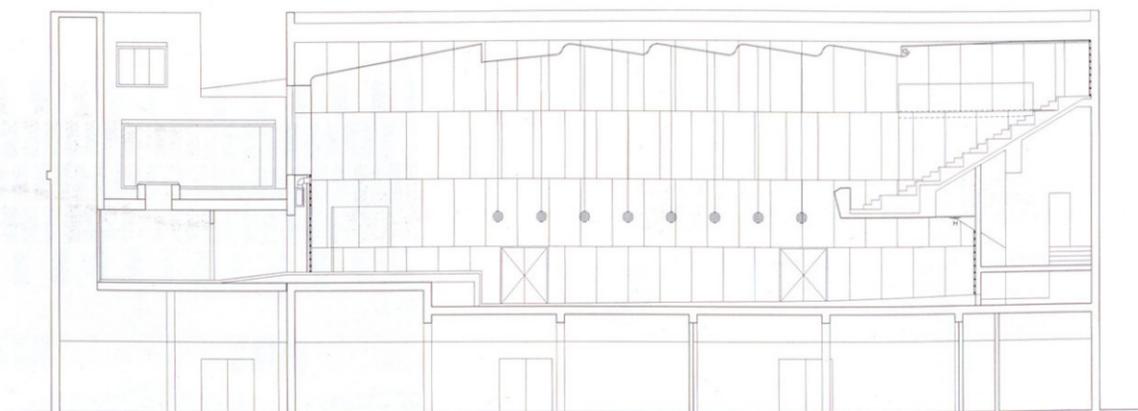
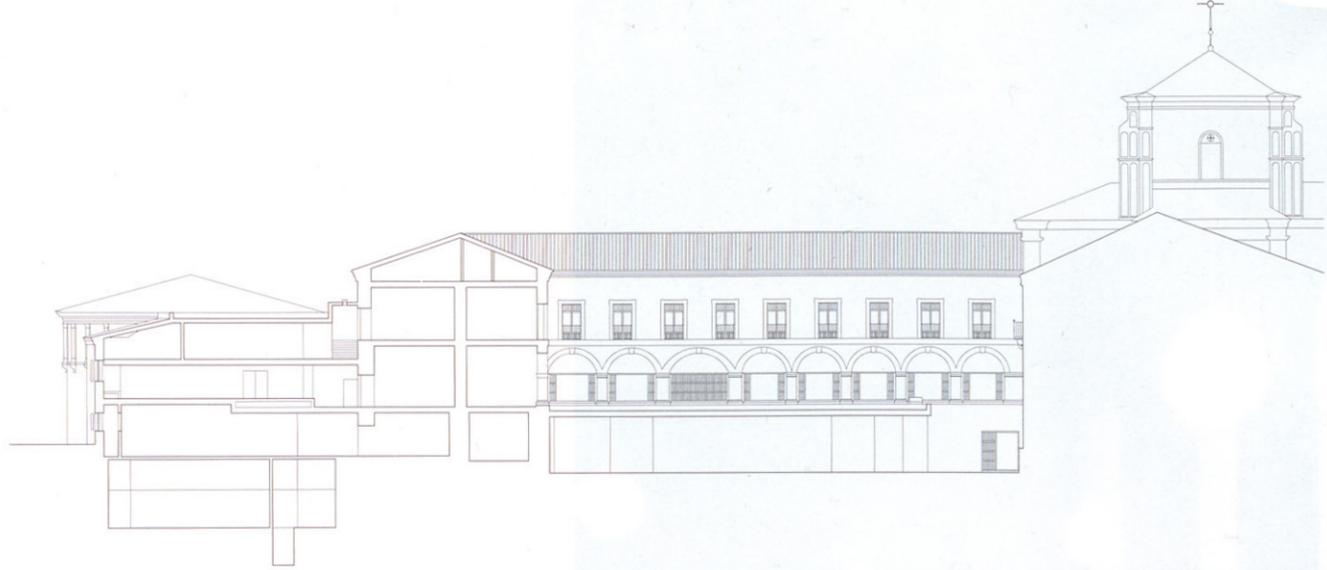


Los materiales empleados en el exterior han sido granito en los zócalos y arenisca de Villamayor en el resto de los muros, mientras en el interior los paramentos se han resuelto con hormigón tratado, revocos de cal y madera, y los pavimentos con barro, tarima de roble, granito y encachados.



PLANTA SEGUNDA



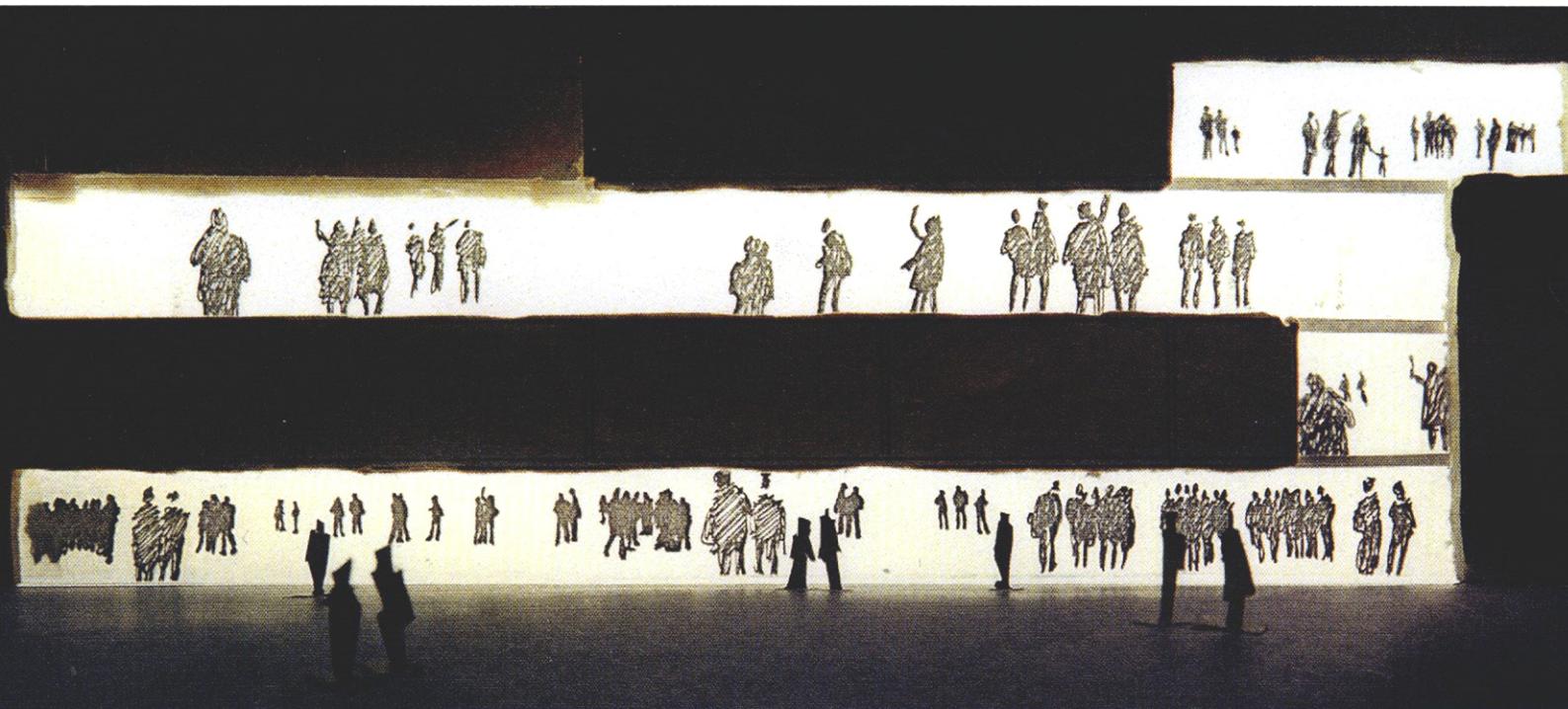
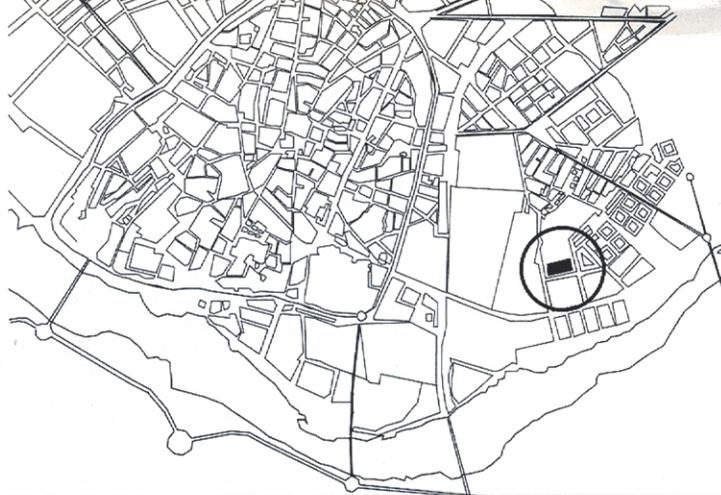


ARRIBA IZQUIERDA:  
SECCIÓN TRANSVERSAL  
POR EL PATIO  
ARRIBA DERECHA:  
SECCIÓN LONGITUDINAL  
POR EL PATIO  
IZQUIERDA:  
SECCIÓN LONGITUDINAL  
POR EL SALON DE ACTOS

# 09 MARIANO BAYÓN

vergara, 79-81  
centro de artes escénicas  
en salamanca

[2002]



El edificio se manifiesta como un potente volumen que domina la nueva escena urbana, propiciando un nuevo orden que habrá de reestructurar la futura imagen de este ámbito de carácter emblemático, a modo de nuevo foro cultural urbano en que se unen el propio Centro de Artes Escénicas y el Centro de las Artes.

La arquitectura salmantina de siempre responde a estos nuevos incentivos, encontrando en su manera de ser, en la compacidad y fortaleza de su clara vocación de limpias geometrías, tan reseñable, una acepción no mimética de la historia; sino, por el contrario, hallando en su vitalidad la transmisión de unos nuevos contenidos característicos de nuestra época en los que el orden, la levedad y los nuevos materiales de la arquitectura de hoy vienen a sumarse a ese sentido esencial, austero y sistemático de la arquitectura salmantina de todos los tiempos.

La imagen del edificio es finalmente la de un gran volumen pétreo no pesante, sino levitado, en el que la piedra de Villamayor tiene aquí lenguaje no estructural a pesar de su gruesa latitud. Unos pautados metálicos unidos a la estructura modulan las fachadas en grandes paños y apoyan la piedra, permitiendo al tiempo liberar y ampliar zonas acristaladas en su totalidad.

La idea es la de un edificio espectáculo en la ciudad: a través de esas largas alineaciones de vidrio respira el uso del interior y, en su visión nocturna, dejará ver al exterior proyectadas sobre pantallas las sombras de los propios espectadores usuarios de los amplios espacios vestibulares. Un sugerente espectáculo de sombras chinescas en el que el actor es el espectador inadvertido.

Levedad, transparencia, nueva figuración, materiales reconsiderados de su uso habitual, nuevo trasunto actual para una arquitectura de siempre. Sin admitir su trivialización. El interior es un encadenado de espacios de mayor o menor volumen, entre vestíbulos y zonas servidas, con cuatro plantas, que alojan todos los implementos de un gran edificio capaz para su dedicación a las artes escénicas en sus múltiples aspectos.

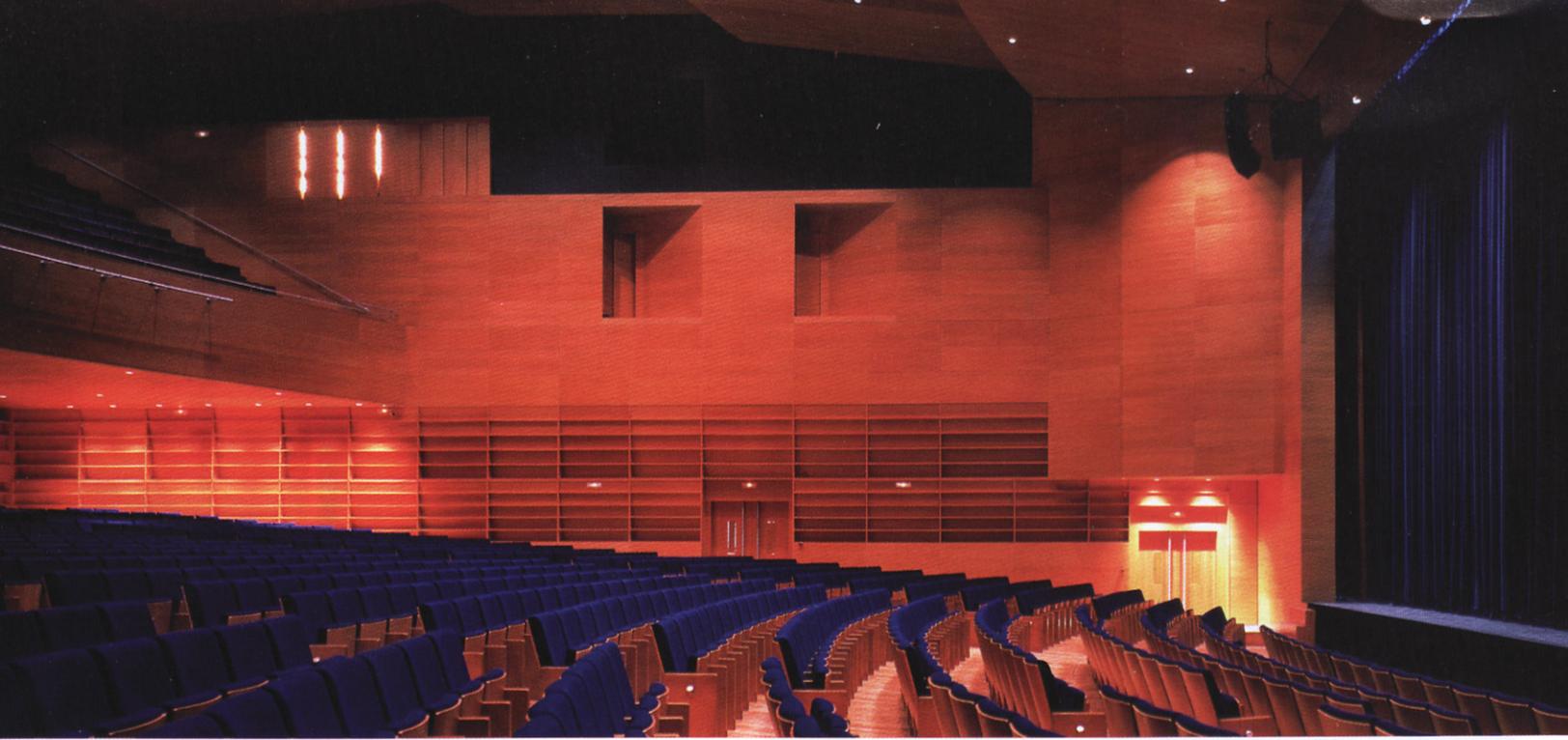
ARQUITECTO:  
Mariano Bayón

COLABORADORES:  
Carmen Izquierdo, Rocío Landínez, Héctor Arévalo,  
María Armero, David Pascual,  
Cristian Rubio, Esaú Acosta, Mauro Gil-Fournier,  
Luis Escudero, Pablo Bayón.  
Estructuras: ETESA. Jesús Chomón, Gerardo  
Cantalejo  
Instalaciones: ARGU. Ingeniería y Servicios, S.L.  
Carlos Ara  
Acústica: Audioscan. Antonio Carrión  
Maqueta: Juan de Dios Hernández y Jesús Rey  
Constructora: FCC-Construcción, S.A.

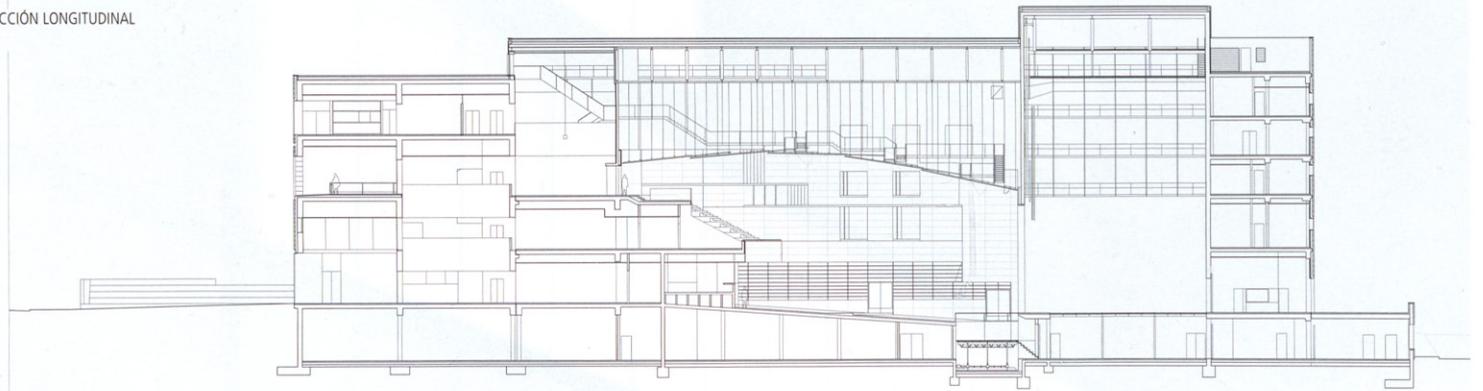
PROMOTOR:  
Ayuntamiento de Salamanca

FOTÓGRAFOS:  
Miguel de Guzmán, Pablo Bayón, Ignacio Borrego

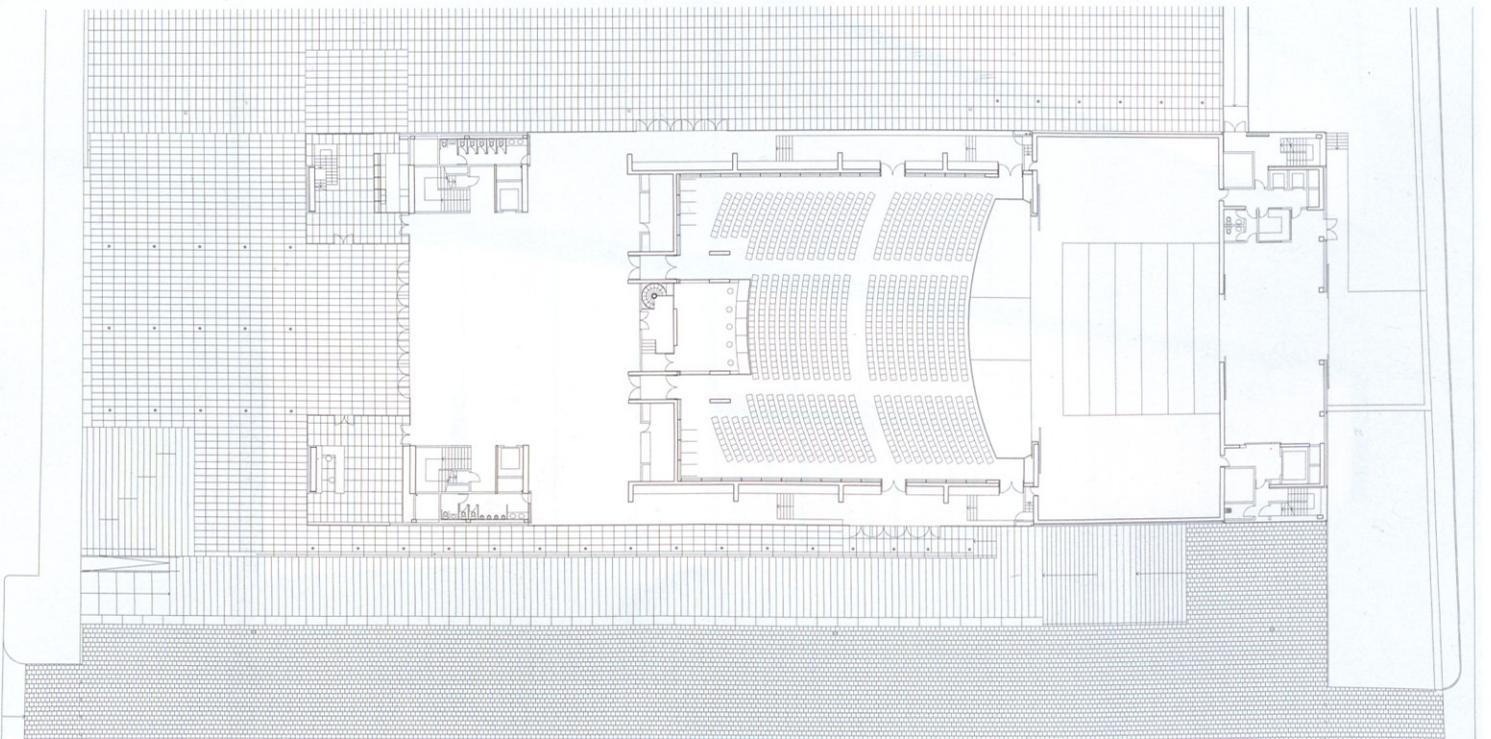


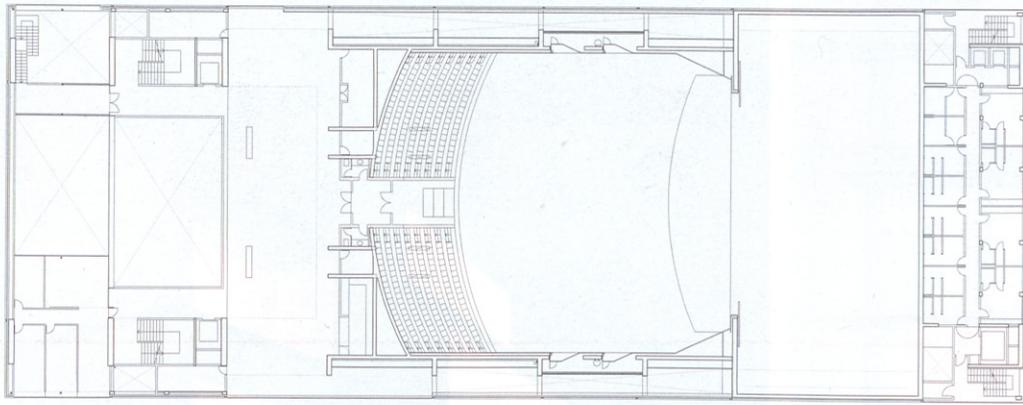


SECCIÓN LONGITUDINAL

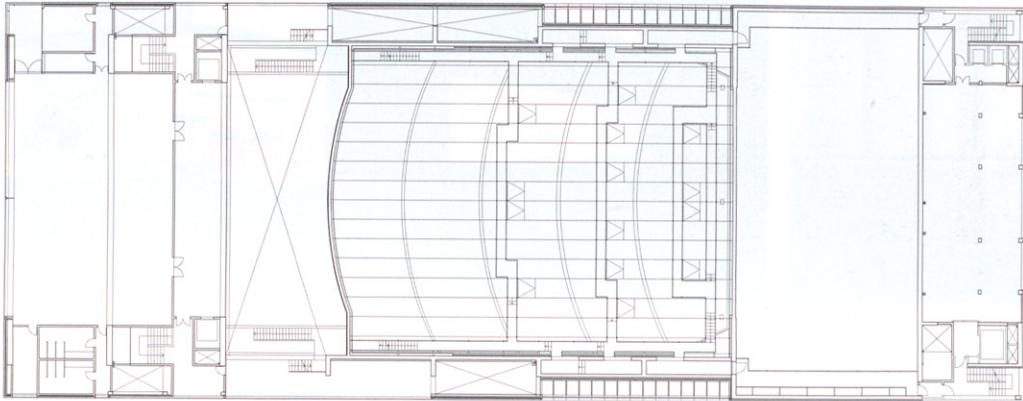


PLANTA DE ACCESO



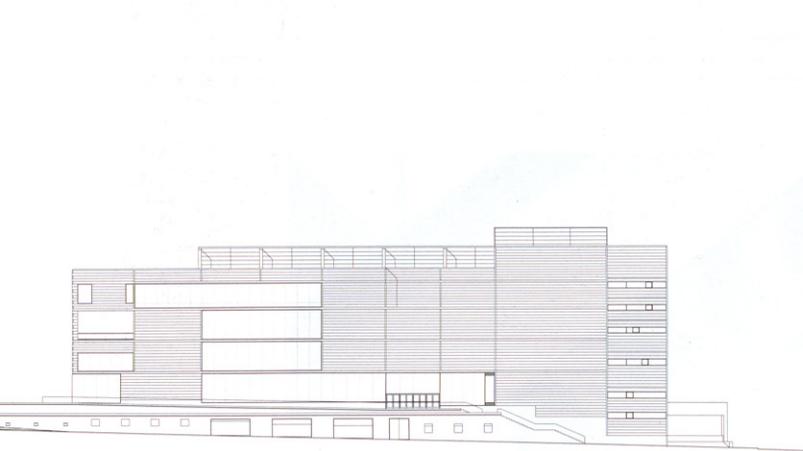


PLANTA DE ENTRESUELOS DEL AUDITORIO

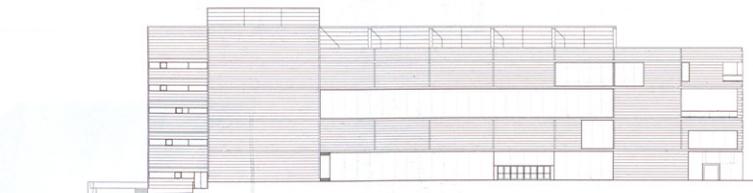


PLANTA DE LA SALA DE ENSAYOS





ALZADO A LA CALLE ARIAS PINEL



ALZADO AL BULEVAR





SOBRE ESTAS LÍNEAS, UNO DE LOS MÚLTIPLES HOMENAJES QUE HACE EL ARTISTA KEITH HARING AL FAMOSO RATÓN DE WALT DISNEY MICKEY MOUSE

"A Robert Morris le gusta introducir 'errores' falsos en sus sistemas de lenguaje. A veces, el artista admite que es difícil distinguir entre un error real y uno falso. Trabaja de memoria, lo cual es extraño si se tiene en consideración que no tiene nada que recordar" **N1**.

Durante los años noventa llegamos a creer que estábamos asistiendo a una transformación cualitativa de nuestra sociedad que afectaba tanto a las formas de pensamiento como a las de producción.

Nos enfrentábamos a una de esas mutaciones que hacen que, de súbito, las cosas ya no sean percibidas, descritas, enunciadas, caracterizadas, clasificadas y fatigadas de la misma manera, en palabras de Foucault. Una transformación en la que se entrecruzaban múltiples factores: la falta de confianza en la historia y el progreso, el efecto de los medios de comunicación de masas sobre nuestros hábitos, la irresistible pluralización de los códigos y los mensajes, la importancia adquirida por los sistemas de imágenes distribuidas en tiempo real o la reevaluación de las variables espaciales de contigüidad y proximidad.

Se abría un panorama agrídulce, caracterizado por una deriva hacia un pensamiento único que corría en paralelo a la revolución tecnológica de las redes de comunicación. La paulatina reducción de los sistemas de organización social, política y económica a una variedad del capitalismo, adjetivada como "global", venía avalada por la contundencia de los hechos –la caída del Muro, el colapso de la URSS, el desplazamiento de la hegemonía económica hacia Asia o el resurgir de las religiones–, presagiando la sistemática pérdida de valor de las ideologías.

La vocación pragmática que impregnaba los nuevos tiempos, contextualizada no por casualidad en un periodo de expansión económica en la mayoría de los países del G8 –y, por supuesto, en China–, afianzaba de nuevo la confianza en el desarrollo de nuestras sociedades a través de la tecnología. Sin embargo, ésta ya no era la tecnología material y productiva propia de la sociedad industrial, sino la tecnología virtual de la comunicación y de sus redes interactivas.

Si la primera había propiciado la definitiva subordinación del carácter a la función y del contenido a la producción, la segunda iba a subordinar los fines a los medios y el significado a la comunicación. Y, con ello, se reforzaba una polémica característica del pensamiento contemporáneo –a su afición por las paradojas y la perplejidad–, expresada por Vattimo como simplificación binaria: "Si la proliferación de imágenes del mundo implica que perdamos nuestro 'sentido de la realidad', como dice el dicho, quizá al final no sea una gran pérdida. Por una especie de perversa lógica interna, el mundo de los objetos medidos y manipulados por la techno-ciencia (el mundo de lo real, de acuerdo con la metafísica) se ha convertido en el mundo de la comercialización y las imágenes, la fantasmagoría de los medios de comunicación.

Luis Rojo es arquitecto y profesor de Proyectos Arquitectónicos en la ETSA de Madrid.

Este texto de Luis Rojo pertenece a una serie sobre discusión crítica acerca de la arquitectura y la situación contemporánea, que ARQUITECTURA piensa mantener, y que fue iniciada por Juan García Millán en el número 338 bajo el título "Arqueología de las arquitecturas informales. ¿Un cambio de paradigma?" y continuada por Antón Capitel en el número 339 bajo el título "La metamorfosis de la arquitectura contemporánea. Pensamiento y acción: ¿hacia una nueva muerte de la arquitectura?"

**N1** SMITHSON, ROBERT : "A Museum of Language in the Vicinity of Art", *Art International*, marzo 1968.

**With or without Context**  
(architecture as technique of mistake)

"Robert Morris enjoys putting sham 'mistakes' into his language systems. At times, the artist admits it is difficult to tell a real mistake from a false one. He works from memory, which is strange when you consider he has nothing to remember" **N1**.

During the nineties we came to believe that we were witnessing a qualitative transformation of our society that affected the way of thinking as well as of production.

We were facing one of those mutations that suddenly led things to be perceived, described, enunciated, characterized, classified and fatigued in a different way, in Foucault's words. A transformation in which multiple factors entwine: the lack of confidence in history and progress, the effect of mass media on our habits, the irresistible pluralizing of codes and messages, the importance gained by the systems of images distributed in real time or the revaluation of spatial variables like contiguity and proximity.

A bitter-sweet panorama opened up, characterized by a drift towards just one way of thinking that ran parallel with the technological revolution of communication networks. The gradual reduction of social, political and economic systems of organization towards a variety of capitalism, designated as 'global', was guaranteed by the force of facts -the fall of the Berlin Wall, the collapse of the USSR, the shift of the economic hegemony towards Asia or the resurgence of religions-, forecasting the systematic loss of the value of ideologies.



*¿Deberíamos contraponer a este mundo de nostalgia a una realidad sólida, unitariamente estable y 'autoritaria'?" **N2**.*

Sin embargo, los mensajes grandilocuentes y revolucionarios de los gurús de la sociedad de la información, contruidos con la ayuda de las técnicas de la comunicación comercial, se consumieron tan inesperada como instantáneamente, dilapidados por sucesivos e imprevistos golpes de efecto. El 11-S disolvió, en el corto margen de unas horas, el optimismo ligado a las nuevas tecnologías al recordarnos nuestra fragilidad física; y el fiasco del mercado de valores tecnológico global (NASDAQ), iniciado en el año 2000, puso de manifiesto la fragilidad del entramado económico virtual.

Como si se tratara de un cambio de escenario en el teatro –aunque quizá se tratara sólo de un corte de publicidad en un programa de televisión en directo–, la nueva escena ofrecida daba por hecho la existencia de una ruptura, de un punto y aparte. La economía volvía a la ortodoxia productiva y material (seguridad económica), y la tecnología del futuro se desprestigiaba a sí misma reducida a precisión bélica y destrucción vía satélite (seguridad psicológica).

¿Pero es cierto que los efectos de las nuevas tecnologías y de su discurso se han volatilizado sin más? ¿Acaso su capacidad transformadora de los sistemas de organización y producción no era real? El objeto de este artículo es reflexionar sobre este doble espejismo, y recordarnos que la "vuelta a la realidad" está supeditada necesariamente a la simulación virtual y sus técnicas de producción del mundo en el que vivimos. En definitiva, reflexionar sobre la relación de mutua dependencia entre virtualidad y realidad y sus consecuencias para la arquitectura.

En lo que a la arquitectura se refiere, la transformación ha sido real y profunda, afectando a numerosos aspectos de su pensamiento. En particular, ha alterado radicalmente dos conceptos básicos en esta disciplina: primero, la correlación entre "real" y "material", ahora condicionada por la interferencia de lo virtual; segundo, el concepto de naturaleza y de nuestra relación con ella, absorbida inevitablemente por los mecanismos de la simulación.

Estas alteraciones de las formas de pensamiento y de sus parámetros son estratégicos en la organización de la sociedad de la información, pero su origen es anterior y está situado en la crisis de la modernidad. La devaluación del concepto de identidad a favor de la simulación era y es uno de los hechos característicos de nuestra sociedad y cultura contemporánea, así como una de las señas de identidad del pensamiento postmoderno.

"Para Jean-François Lyotard el postmodernismo marcó un final para las narrativas principales que hacían que la modernidad pareciera sinónimo de progreso (la marcha de la razón, la acumulación de riqueza, el avance de la tecnología, la emancipación de los trabajadores, etc.), mientras que para Frederic Jameson el postmodernismo provocó una narrativa marxista renovada de los diferentes estados de la cultura moderna relacionados con diferentes modos de producción capitalista. Entretanto, para críticos comprometidos con el arte avanzado, señala un movimiento para romper con un modelo de arte modernista exhausto que se centraba en refinamientos formales en detrimento tanto de determinaciones históricas como de transformaciones sociales." **N3**.

**N2** VATTIMO, GIANNI: *La Società Trasparente*, Garzanti Editore, Milán, 1989.

**N3** FOSTER, HAL: *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, pág 205.

The pragmatic vocation that impregnated the new times, contextualized not by chance in a period of economic expansion in the majority of the countries of the G8 -and, of course, in China- consolidated again the confidence of our societies in development through technology. However, this was not the material and productive technology characteristic of industrial society, but the virtual technology of communication and its interactive networks.

If the former had favoured the definite subordination of character to function and content to production, the latter was going to subordinate the ends to the Media and the meaning to communication. Along with it, a polemic characteristic of contemporary thinking was reinforced -its liking for paradoxes and perplexity-, expressed by Vattimo as binary simplification: "If the proliferation of images of the world entails that we lose our 'sense of reality', as the saying goes, perhaps isn't such a great loss after all. By a perverse kind of internal logic, the world of objects measured and manipulated by technoscience (the world of the real, according to metaphysics) has become the world of merchandise and images, the phantasmagoria of the mass media. Should we counter pose to this world the nostalgia for a solid, unitary stable and 'authoritative' reality?" N2.

Nevertheless, the grandiloquent and revolutionary messages of the gurus of the information society, built with the help of commercial communication techniques, were extinguished as suddenly as instantaneously, unravelled by successive and unexpected events. The 11-S dissolved, in the short margin of a few hours, the optimism connected with new

technologies reminding us of our physical fragility; the fiasco of the technological global stock market (NASDAQ), started in the year 2000, made clear the fragility of the virtual economic framework.

As if it was a change of scene at the theatre -although perhaps it is only an advertisement break of a live television program-, the new proposed scene took as a fact the existence of a rupture, of a full stop. The economy returned to the productive and material orthodoxy (economic security), and the technology of the future lost prestige, reduced to military precision and destruction via satellite (psychological security).

But, is it true that the effects of the new technologies and their discourse have become volatile just like that? Perhaps its capacity to transform systems of organization and production was not real? The object of this article is to reflect about this double mirage, and to remind us that the 'return to reality' is necessarily dependent on virtual simulation and its production techniques in the world we inhabit. In short, to reflect about the mutual relation of dependency between virtuality and reality and its consequences for architecture.

In relation to architecture, the transformation has been real and deep, affecting numerous aspects of its philosophy. In particular, it has radically altered two basic concepts in this discipline: first, the correlation between 'real' and 'material', now conditioned by the interference of virtual; second, the concept of nature and our relationship with it, inevitably absorbed by the mechanisms of simulation.

These alterations in the ways of thinking and their parameters are strategic in the organization of the information society, but their origins are previous and are placed in the crisis of modernity. The devaluation of the concept of identity in favour of simulation was and is one of the characteristic facts of our contemporary society and culture, as well as one of the signs of identity of post-modern thinking.

"For Jean-Francois Lyotard postmodernism marked an end to master narratives that made modernity appear synonymous with progress (the march of reason, the accumulation of wealth, the advance of technology, the emancipation of workers and so on), while for Frederic Jameson postmodernism prompted a renewed Marxist narrative of different stages of modern culture related to different modes of capitalist production. Meanwhile, for critics committed to advanced art, it signals a move to break with an exhausted model of modernist art that focused on formal refinements to the neglect of historical determinations and social transformations alike" N3.

Architects tend to confuse postmodernism with post-modern architecture, which is a mistake. The 'post' in architecture was transient, more characteristic of a fashion than a movement. What started as a reflection with a marked intellectual and critical character, soon divided into two. And, although in both cases the eclecticism and simulation were fundamental ingredients, its qualitative use presented huge differences (those that, in fact, exist between commercial architecture and that which is not).

Los arquitectos tendemos a confundir el postmodernismo con la arquitectura postmoderna, lo cual es un error. El "post" en arquitectura fue pasajero, más propio de una moda que de un movimiento. Lo que se inició como una reflexión de marcado carácter intelectual y crítico, pronto se bifurcó en dos. Y, aunque en ambos casos el eclecticismo y la simulación eran ingredientes fundamentales, su uso cualitativo presentaba diferencias abismales (las que existen, de hecho, entre la arquitectura comercial y la que no lo es).

De un lado quedaba la versión comercial, cínica y kitsch, que decía ofrecer a un gran público la recuperación de pautas de reconocimiento e identidad por medio de las simulaciones burdas y superficiales de clichés historicistas o vernaculares. Del otro, una corriente de pensamiento que, por oposición a las técnicas operativas de las vanguardias (abstracción, racionalismo, objetividad y uniformidad), se propuso sustituir los principios de coherencia, razón y articulación por los de ambigüedad, pluralidad, heterogeneidad y coexistencia.

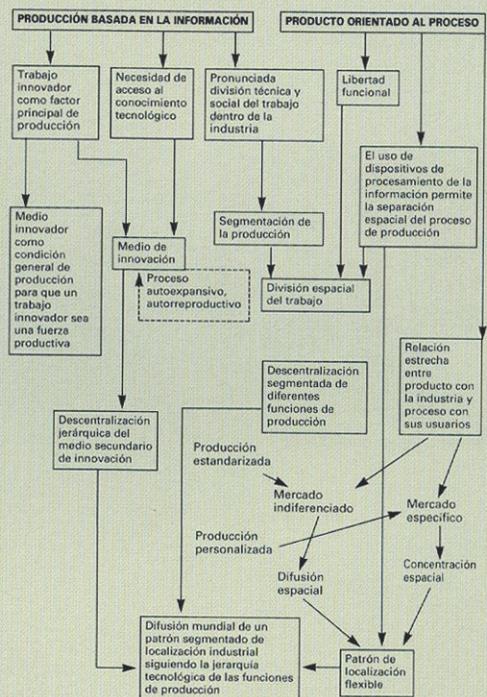
En esta línea, Robert Venturi propuso sustituir el sistema estético como construcción mental y abstracta, propio de la modernidad, por un procedimiento capaz de reconocer las singularidades de cada caso. Y como consecuencia, la contaminación, los desplazamientos y los "errores" desembarcaron en el discurso de la arquitectura para transformarlo radicalmente no sólo en las apariencias -que también-, sino en sus fundamentos.

"Prefiero los elementos híbridos a los puros", afirmaba en 1962, "los comprometidos a los limpios, los ambiguos a los articulados... los redundantes a los sencillos, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados... Prefiero 'esto y lo otro' a 'o esto o lo otro'" N4.

En opinión de Venturi el arquitecto debe abstenerse de proyectar sobre la realidad un modelo de orden y estructura cerrado y abstracto, llámese geometría, perspectiva, Clasicismo o Modernidad. Su papel activo en el entramado social y simbólico es débil e instrumental, más próximo a un "filósofo del error" que a un agrimensor o un geómetra.

Aunque sus intenciones e ideología no son las mismas, algunos fundamentos del trabajo de Rem Koolhaas comparten la misma matriz. En el manifiesto realizado a favor de la "cultura de la congestión" en *Delirious New York* identifica los tres axiomas en los que se basa la ciudad contemporánea: la malla, la lobotomía y la esquizofrenia, todos ellos mecanismos de desconexión que facilitan la proliferación.

Mecanismos que le permiten describir la ciudad como un "archipiélago metropolitano" en el que, a falta de una historia real, se reproduce en cada caso -cada rascacielos, cada ciudad- un "folklore instantáneo". Y, a través de la doble desconexión de la lobotomía y la esquizofrenia, se favorece la autonomía entre el interior y el exterior, para luego desarrollar el interior en porciones autónomas y dedicar sus exteriores a las manipulaciones del ornamento. El modo de resolver la relación entre forma y función es tan paradójica y surrealista como efectiva: no por equilibrio, sino por total independencia; no como resultado del análisis, sino por negación del problema.



SISTEMA DE RELACIONES ENTRE LAS CARACTERÍSTICAS DE LA FABRICACIÓN DE LA TECNOLOGÍA DE LA INFORMACIÓN Y EL PATRÓN ESPACIAL DE LA INDUSTRIA. FUENTE: ELABORADO POR CASTELLS, 1989

N4 VENTURI, ROBERT: *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, MoMA, Nueva York, 1966.

On one side it was the commercial, cynical and kitsch version which claimed to be offering to the great public the recuperation of recognition and identity guidelines through coarse and superficial simulations of historicist or vernacular clichés. On the other, a current of thought that, by opposition to the operative techniques of the vanguards (abstraction, rationalism, objectivity and uniformity), wanted to substitute the principles of coherence, reason and articulation for ambiguity, plurality, heterogeneity and coexistence.

Following this line, Robert Venturi proposed substituting the aesthetic system as mental and abstract construction, characteristic of modernity, for a procedure capable of recognizing the singularities of each case. And as a consequence, the contamination, the displacements and the 'mistakes' which affect the discourse of architecture to radically transform it not only in appearances but also in its fundamentals.

"I prefer hybrid elements to pure ones", he said in 1962, "awkward to clean ones, ambiguous to articulated ones...redundant to simple ones, irregular and equivocal to direct and clear. I defend the wealth of meanings instead of the clarity of meanings...I prefer 'this and that' to 'that or the other'" **N4**.

In Venturi's opinion, the architect must abstain from projecting on reality a closed and abstract model of order and structure -call it geometry, perspective, Classicism o

Modernity. Its active role in the social and symbolic framework is weak and instrumental, closer to a 'philosopher of mistake' than to a surveyor or a geometer.

Although his intentions and ideology are not the same, some fundamentals of the work of Rem Koolhaas share the same origin. In the manifest made in favour of the 'culture of congestion' in *Delirious New York* he identified the three axioms on which the contemporary city is based: the net, the lobotomy and the schizophrenia, all of them mechanisms of disconnection that facilitate proliferation.

Mechanisms that allow him to describe the city as a 'metropolitan archipelago' in which, lacking a real history, in each case-each skyscraper, each city- an 'instantaneous folklore' is reproduced. And, through the double connection of lobotomy and schizophrenia, autonomy between interior and exterior is favoured, afterwards the interior is developed in autonomous portions and the exterior is dedicated to manipulation of ornament. The way to resolve the relation between form and function is as paradoxical and surrealist as effective: not by balance, but with total interdependency; not as a result of analysis, but for negating the problem.

Venturi and Koolhaas share not only the aversion for the articulation of form, they also coincide in their refusal to submit to a superstructure that assigns everything a stable

meaning, associated to localization -physical or conceptual- within the system. Both of them work by putting the system into crisis, as their objective is not to distort the objects, but the laws that control their production.

It seems difficult to obviate the importance of this drift of thinking towards models whose complexity and plurality bring us closer to reality, with its weight of complexities and imperfection.

But it is a reality whose qualities make us think: firstly, because it has unfolded into physical reality and virtual reality; secondly, because the liberation of the differences; opposed to the integrating rationality of the abstract systems; disseminated through global mass media, has created a multiplicity of 'local reasons' -ethnic, sexual, religious, cultural or aesthetic- to form a paradoxical global mosaic. Paradoxical because the image of the totality is the result of a sum of fragments that aspire to be independent.

"The inclusion of most of the cultural expressions within the integrated system of communication, based on the digitalized electronic production and distribution and interchange of signals, has important consequences for social forms and processes. On one hand, it debilitates considerably the symbolic power of traditional transmitters external to the system, which transmits through codified social customs -religion, morality, authority, traditional values, political ideology. On the other, the new system of communication



Venturi y Koolhaas comparten no sólo la aversión por la articulación de la forma: también coinciden en el rechazo a someterse a una superestructura que asigne a cada cosa un significado estable, asociado a la localización -física o conceptual- dentro del sistema. Y ambos trabajan poniendo en crisis el sistema, ya que su objetivo no es distorsionar los objetos, sino las leyes que controlan su producción.

Parece difícil obviar la importancia de esta deriva del pensamiento hacia modelos cuya complejidad y pluralidad nos acercan a la realidad, con su carga de complejidad e imperfección.

Pero se trata de una realidad cuyas cualidades nos dan que pensar: primero, porque ésta se ha desdoblado en realidad física y realidad virtual; segundo, porque la liberación de las diferencias -opuesta a la racionalidad integradora de los sistemas abstractos-, diseminadas a través de los medios de comunicación globales, han dado lugar a una multiplicidad de "razones locales" -étnicas, sexuales, religiosas, culturales o estéticas- para formar un paradójico mosaico global. Paradójico en tanto que la imagen de la totalidad es el resultado de una suma de fragmentos que aspiran a ser independientes.

"La inclusión de la mayoría de las expresiones culturales dentro del sistema de comunicación integrado, basado en la producción y distribución electrónica digitalizada y el intercambio de señales, tiene importantes consecuencias para las formas y procesos sociales. Por una parte, debilita de manera considerable el poder simbólico de los emisores tradicionales externos al sistema, que transmiten a través de las costumbres sociales codificadas: religión, moralidad, autoridad, valores tradicionales, ideología política... Por otra parte, el nuevo sistema de comunicación transforma radicalmente el espacio y el tiempo, las dimensiones fundamentales de la vida humana" **N5**.

Esta afinidad hacia la pluralidad -hacia lo heterogéneo-, está ligada a los conceptos de entropía y de heterotopía.

El objetivo tradicional de la arquitectura ha sido escapar a la entropía, operando por medio de la imposición de un orden, la organización estructurada de los sólidos y los vacíos y la implantación de una jerarquía. Por medio de la planta se indican los modos de ocupar los espacios y de moverse por ellos. En la planta, por tanto, se controla la experiencia. En esta ortodoxia la planta es la generadora de la arquitectura, "Sin planta sólo habrá desorden y arbitrariedad" **N6**.

Entendida en estos términos, la arquitectura es asimilable a un concepto ideal de orden y estructura, construido en torno a un sujeto trascendente que lo domina visualmente. Está ligada a la definición de los bordes y los límites, es decir, a los mecanismos de identidad y diferencia. Su traslación a lo visual, en su expresión más operativa, es la distinción entre fondo y figura; y su traslación al ámbito abstracto nos conduce a la analogía de la arquitectura como lenguaje.

**N5** CASTELLS, MANUEL: *La Era de la Información. Vol. I La Sociedad Red*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, pág. 452.

**N6** LE CORBUSIER: *Hacia una Nueva Arquitectura*, París, 1923.

radically transforms space and time, the fundamental dimensions of human life" **N5**.

This affinity towards plurality -towards the heterogeneous-, is linked to the concepts of entropy and of heterotopy.

The traditional objective of architecture has been to escape to entropy, operating through the imposition of an order, the structured organization of solids and emptiness and the implantation of a hierarchy. The ways of filling spaces and moving through them are indicated through the plan.

In the plan, therefore, the experience is controlled. In this orthodoxy the plan is the generator of architecture. "Without plan there only will be disorder and arbitrariness." **N6**.

Understood in these terms, architecture can be assimilated to an ideal concept of order and structure, built around a transcendent subject that visually dominates it. It is connected to the definition of borders and limits, that is, to the mechanisms of identity and difference. Its translation into the visual, in its most operative expression, is the distinction between background and figure; and its translation to the abstract sphere leads us to the analogy of architecture as language.

Entropy, on the contrary, functions in architecture as a camouflage in nature: heightening

the uniformity of a continuous texture, collapsing the limits of individual objects, introducing continuity through duality or ambiguity. In short, boycotting the laws of the gestalt vision and putting into crisis the concepts of forms.

"The strata of the Earth is a jumbled museum. Embedded in the sediment is a text that contains limits and boundaries that evade the rational order, and social structures that confine art. In order to read the rocks we have to become conscious of geologic time, and of the layers of prehistoric material that is entombed in the Earth's crust. When one scans the ruined sites of prehistory, one sees a heap of wrecked maps that upsets our present art historical limits. A rubble of logic confronts the viewer as he looks into the levels of sedimentations. The abstract grids containing the raw matter are observed as something incomplete, broken and shattered" **N7**.

The natural and geological order is the model of entropy. It emerges from a view towards the past, now appearing not as History (imposition) but as Nature (liberation) or, in other words, what is out of our reach already and does not belong to us anymore. Whenever we have approached the natural it has been to transform it, substitute it, and destroy it. Now, when it has disappeared, it is to simulate it.

Sigfried Gideon -official reporter of modernity-, proposed considering time as the 'fourth dimension': the parameter called to transform the concept of space, heighten it to a con-

catenated, and in movement, visual experience. What time meant for Gideon -the 'fourth dimension'-, today is entropy: the access door to a more complex description of the world, in which physical conditions are ruled by the random guidelines of events, of the consummated facts alien to pre-programmed systems. Real facts, like the city, oblivious to a unique or integrating order, formless, full of fissures, incomplete, dependent on multiple reasons foreign to each other, which can only be described with the open techniques of maps and statistics. Real facts that are not susceptible to fitting into the uniform and hierarchical geometries of logical reason or ideology.

"As an organism, the city always tries, of course, to combat entropic proliferation at the same time that it generates it; as a capitalist enterprise, the city always invents new means of recycling waste" **N8**.

This liking for entropy, as we have said, propitiates a space in which visibility and identity lose their dominant value in favour of analogy and organization. It is what Manuel Castells has denominated the 'space of flows', a characteristic of the information/global economy organized in a system of nodes connected through electronics. (Actually, Castells reduces this sophisticated problem into a binary simplification, opposing the space of flows to the "already surpassed" space of places, characteristic of industrial society).

La entropía, por el contrario, funciona en la arquitectura como el camuflaje en la naturaleza: potenciando la uniformidad de una textura continua, colapsando los límites de los objetos individuales, introduciendo la continuidad por medio de la dualidad o de la ambigüedad. En definitiva, boicoteando las leyes de la visión gestáltica y poniendo en crisis el concepto de la forma.

"El estrato de la Tierra es un museo de mezclas. Incrustado en el sedimento hay un texto que contiene límites y bordes que escapan el orden racional, y las estructuras sociales que confinan al arte. Para poder leer las rocas nos hemos hecho conscientes del tiempo geológico y de las capas de material prehistórico que está sepultado en la corteza terrestre. Cuando se observan emplazamientos destruidos de la prehistoria, lo que se ve es un montón de mapas deshechos que alteran nuestros actuales límites históricos del arte. El estruendo de la lógica confronta al espectador cuando observa los niveles de sedimentaciones. Las redes abstractas que contienen la materia prima se ven como incompletas, rotas y destruidas." **N7**.

El orden natural y geológico es el modelo de la entropía. Ésta surge de una mirada al pasado, ahora aparecido no como Historia (imposición) sino como Naturaleza (liberación) o, dicho de otra manera, lo que ya está fuera de nuestro alcance y ya no nos pertenece. Siempre que nos hemos acercado a lo natural ha sido para transformarlo, para sustituirlo, para destruirlo. Ahora, una vez desaparecido, es para simularlo.

Sigfried Giedion -cronista oficial de la modernidad- propuso considerar el tiempo como la "cuarta dimensión": el parámetro llamado a transformar el concepto del espacio, elevándolo a experiencia visual concatenada y en movimiento. Lo que el tiempo fue para Giedion -la "cuarta dimensión"-, hoy lo es la entropía: la puerta de acceso a una descripción más compleja del mundo, en la cual las condiciones físicas se rigen por las pautas aleatorias de los eventos, de los hechos consumados ajenos a los sistemas pre-programados. Hechos reales, como la ciudad, ajenos a un orden único o integrador, informes, llenos de fisuras, incompletos, dependientes de múltiples razones ajenas entre sí, que sólo pueden describirse con las técnicas abiertas de los mapas y las estadísticas. Hechos reales que no son susceptibles de encajar en las geometrías uniformes y jerárquicas de la razón lógica o de la ideología.

"Por supuesto, como un organismo, la ciudad siempre intenta combatir la proliferación entópica al tiempo que la genera; como una empresa capitalista, la ciudad siempre inventa nuevas formas de reciclar la basura" **N8**.

La afición por la entropía, como ya hemos dicho, propicia un espacio en el que la visibilidad y la identidad pierden su valor dominante en favor de la analogía y la organización. Es lo que Manuel Castells ha denominado el "espacio de los flujos", propio de la economía informacional/global organizada en un sistema de nodos conectados a través de la electrónica. (En realidad, Castells reduce este sofisticado problema a una simplificación binaria, al oponer el espa-



**N7** SMITHSON, ROBERT: "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects", *Artforum*, septiembre, 1968.

**N8** BOIS, YVES-ALAIN y KRAUSS, ROSALIND E.: *Formless. A User's Guide*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1977.



Christian Richters

This 'entropic and formless spatial organization, built around the concept of flow (flows of capital, of information, of technology, of organizing interaction, of images or of symbols), is necessarily characterized by going beyond the concept of localization, as well as by the heightening of 'virtual reality' to the condition of real support.

"The space of flows is the material organization of social practices in shared time that work through the flows. By flow I understand the sequences of interchange and interaction determined, repetitive and programmable between the physically unconnected positions kept by the social actors in the economic, political or symbolic structures of society." N9.

That is to say, the social practices and their articulation through symbolic or representation systems now expand through the 'space of flows', disconnecting the basic concept of material support in simultaneous social practices -those that are produced through the net- of the notion of contiguity. We would have before us be facing a 'real virtual' support as alternative to a 'real physical' support, as the net is no less real for being virtual.

The local and everyday things see their qualities eroded -specificity and location-, reconfiguring its profile through simulation. For the same reasons, the values of authenticity, originality and singularity become practically inaccessible. How can we explain, otherwise, the continuous infiltration of ethnography and its descriptive and cartographic tech-



Christian Richters

cio de los flujos al "ya superado" espacio de los lugares, propio de la sociedad industrial).

Esta organización espacial entrópica e informe, construida en torno al concepto del flujo (flujos de capital, de información, de tecnología, de interacción organizativa, de imágenes o de símbolos), está necesariamente caracterizada por la superación del concepto de localización, así como por la elevación de la "realidad virtual" a la condición de soporte real.

"El espacio de los flujos es la organización material de las practicas sociales en tiempo compartido que funcionan a través de los flujos. Por flujo entiendo las secuencias de intercambio e interacción determinados, repetitivos y programables entre las posiciones físicamente inconexas que mantienen los actores sociales en las estructuras económicas, políticas o simbólicas de la sociedad" N9.

Es decir, las prácticas sociales y su articulación a través de los sistemas simbólicos o de representación se extienden ahora por el "espacio de los flujos", desligando el concepto básico de soporte material en las prácticas sociales simultáneas -aquellas que se producen por medio de la red- de la noción de contigüidad. Estaríamos ante un soporte "virtual real" como alternativa a un soporte "físico real", ya que la red no por virtual es menos real.

Lo local y lo cotidiano ven erosionadas necesariamente sus cualidades -especificidad y ubicación-, reconfigurando su perfil a través del simulacro. Y, por las mismas razones, los valores de autenticidad, originalidad y singularidad se hacen prácticamente inaccesibles. ¿Cómo explicar si no la continua infiltración de la etnografía y de sus técnicas descriptivas y cartográficas, puestas al servicio de la ficción y construcción de las identidades?

No es de extrañar, por tanto, que la arquitectura, como práctica social ligada a los sistemas simbólicos y de representación, se haya visto realmente afectada por los nuevos parámetros afines a la tecnología de la información. Y, la efimeralidad asociada al consumo, la ornamentación asociada a la imagen y la descontextualización propia de organización en red son tres síntomas o manifestaciones de dicha transformación.

¿Cómo afrontar, en este entorno intelectual, un concepto que ha sido central en el discurso de la arquitectura como es el de "contexto"?

El contexto es una herramienta, física e intelectual. Permite, supuestamente, fijar los parámetros de actuación bajo el principio de la continuidad y la ubicación. Cuando se opera en estos términos, las cosas pertenecen a los lugares en los que se sitúan, y de ellos deriva su lógica, su razón de ser. La continuidad asegura la coherencia (estética, ambiental y física). Y la ubicación y la continuidad aseguran la identidad, su integración cuasi-natural en los códigos sociales y simbólicos.

Sin embargo, en una cultura de la simulación, en un espacio ajeno al concepto de localización física y con un modelo formal fascinado por la falta de jerarquía y la aleatoriedad, el concepto

N9 CASTELLS, MANUEL: *La Era de la Información. Vol. I La Sociedad Red*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, pág. 489.

niques, at the service of fiction and construction of identities?

It is not surprising, therefore, that architecture, as social practice connected to symbolic and representation systems, has been really affected by the new parameters akin to technology of information. And the ephemeral associated with consumption, ornamentation associated to image and de-contextualization characteristic of organization in net, are three symptoms or manifestation of such transformation.

How can we handle, in this intellectual environment, a concept that has been central in the discourse of architecture as is the 'context'?

The context is a physical and intellectual tool. It, supposedly, allows the fixing of the parameters of actuation under the principle of continuity and location. When one operates in these terms, things belong to the places in which they are situated, and derive their logic, their reason for being from them. Continuity assures coherence (aesthetic, environmental and physical). And location and continuity assure identity, its almost-natural integration in social and symbolic codes.

However, in a culture of simulation, in a space alien to the concept of physical location and with a formal model fascinated by the lack of hierarchy and randomness, the concept of 'context' is a useless or inapplicable tool.

Except if we accept that the first step in simulation is the construction of a context. And, even if we assert that this concept of context can only be produced in a culture of simulation.

The Market in Santa Caterina, designed by Miralles/Tagliabue, in Barcelona, and the Municipal Stadium in Braga, by Eduardo Souto de Moura, will help us to identify the extent of this reflection.

The Stadium, built against the quarry stone wall in Monte Castro, accumulates in its architecture a sequence of decisions whose logic is complex, alien to the lineal coherence of the relation cause/effect or to the transparency of a unique and explicit technique. As a consequence and as a symptom, the conflict between the geometric and formal rotundity of the stadium and the natural and shapeless walls that surround it follow us wherever we go.

Encrusted on the rock, intentionally inaccessible from the sides, the public that come in through the main entrance must "by-pass" the football pitch underground to reach the southern stand. A route that takes us, by surprise, to the wall of excavated rock, and which as a labyrinthine cavern, goes up crossed by pillars, stairs, lifts and independent toilet units. A cavern indiscriminately limited by the rock wall and by the concrete slab of the

southern stand, now behind us. We thought we had come in, but we are out again or perhaps underneath.

The Stadium operates as a concave/convex recipient, an enveloping shell that we surround and trespass in successive occasions, giving value to an ambiguous relation with the terrain, as the Stadium is surrounded by emptiness -at the front, underneath, behind, on the sides. Built/excavated emptiness, compressed between the concave surface of the stand and the convex surface of the rock that never touches it.

Naturalizing architecture and making the surroundings artificial are, in this architecture, the same thing; two operations of simulation to build reality, showing a strategy whose coherence is not explicit, whose naturalness is built, and whose identity is simulated. But, could it be otherwise?

Naturalizing, like authenticity, cannot be the result of a search. Nonetheless, its strategic simulation allows the equilibration of the disciplinary techniques of connection and fragmentation, or continuity and difference. It makes one appreciate that architecture and its environment are approached as the same thing, at least from a disciplinary point of view. Both, architecture and its surroundings, are built with the same techniques, to reach the same purpose, constructing a unique balance. They only differ in their grade of visibility, in their desire to become present or imperceptible, formal or environmental. Because of its disciplinary character and its tortuous precision -"I think, with a dose of masochism, that the projects in which I encounter difficulties come out better"- the architecture of

de "contexto" es una herramienta inútil o simplemente inaplicable.

Excepto si aceptamos que el primer paso en la simulación es la construcción de un contexto. E, incluso, si afirmamos que el concepto de contexto sólo puede producirse en una cultura de la simulación.

El Mercado de Santa Caterina, construido por Miralles/Tagliabue en Barcelona, y el Estadio Municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura, nos ayudarán a fijar el alcance de esta reflexión.

El Estadio, construido contra la pared de piedra de la cantera del Monte Castro, acumula en su arquitectura una secuencia de decisiones cuya lógica es compleja, ajena a la coherencia lineal de la relación causa/efecto o a la transparencia de una técnica única y explícita. Y como consecuencia y como síntoma, el conflicto entre la rotundidad geométrica y formal del estadio y las paredes naturales e informes que lo rodean nos persigue allá donde vayamos.

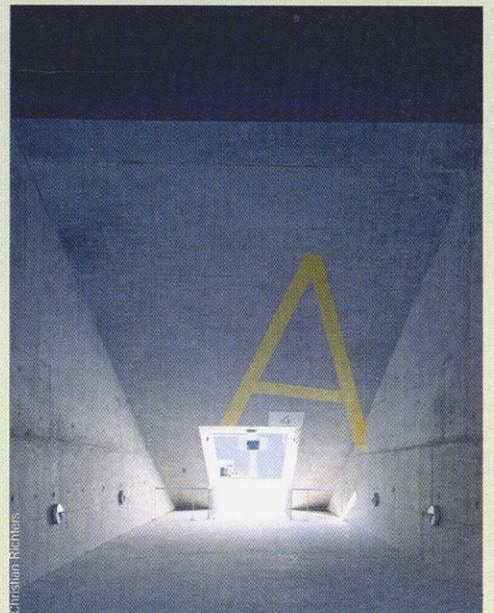
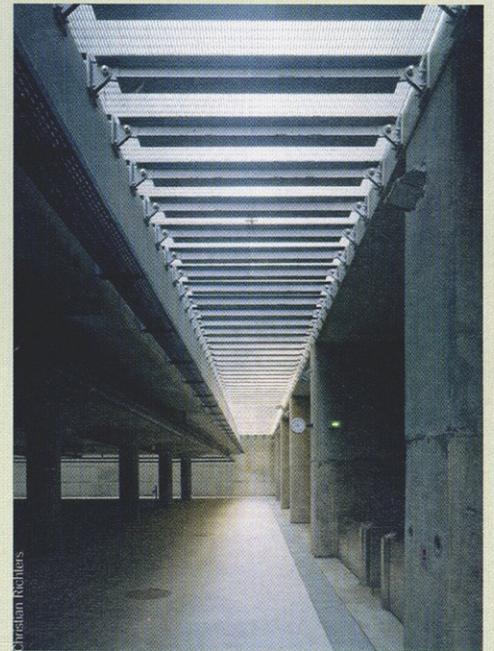
Incrustado sobre la roca, inaccesible -adrede- por los laterales, el público que accede por la entrada principal debe "by-pasear" el campo de fútbol por debajo para llegar al graderío sur. Un recorrido que nos lleva, por sorpresa, hasta la pared de roca excavada, y que como una caverna laberíntica, se eleva hacia arriba atravesada por pilares, escaleras, ascensores y núcleos de baños exentos. Una caverna limitada indiscriminadamente por la pared de roca y por la losa de hormigón del graderío sur, ahora a nuestras espaldas. Creíamos haber entrado, pero nuevamente estamos fuera, o quizá debajo.

El Estadio opera como un recipiente cóncavo/convexo, una cáscara envolvente que rodeamos y traspasamos en sucesivas ocasiones, poniendo en valor una relación ambigua con el terreno, pues el Estadio está rodeado de vacíos, al frente, por debajo, por detrás, en los laterales. Vacíos contruidos/excavados, comprimidos entre la superficie cóncava del graderío y la superficie convexa de la roca que nunca llega a tocar.

Naturalizar la arquitectura y artificializar el entorno son, en esta arquitectura, la misma cosa; dos operaciones de simulación para construir la realidad, desplegando una estrategia cuya coherencia no es explícita, cuya naturalidad está construida, y cuya autenticidad es simulada. ¿Pero, acaso podría ser de otra manera?

La naturalización, como la autenticidad, no puede ser el resultado de una búsqueda. Sin embargo, su simulación estratégica permite equilibrar las técnicas disciplinares de la conexión y la fragmentación, o la continuidad y la diferencia. Pero bien entendido que la arquitectura y su entorno son abordados como una misma cosa, al menos desde un punto de vista disciplinar. Ambos, la arquitectura y su entorno, se construyen con las mismas técnicas, para alcanzar un mismo propósito, construir un único equilibrio. Sólo se diferencian en su grado de visibilidad, en su deseo de hacerse presentes o imperceptibles, formales o ambientales.

Por su carácter disciplinar y por su tortuosa precisión -"pienso, con una dosis de masoquismo,



Eduardo Souto de Moura is trapped between the opposing concepts of authenticity and simulation. And under the apparent naturalness of the continuities, the architect, restricted by his own will to the instruments that architecture provides -his sole, obsessive field of reflection-, builds a complex system of ambiguities and appearances.

Architecture, despite the search for a phenomenological synthesis or the severe self-limitation of the elements that come into play in each game, cannot hide the unequivocal signs of the tensions that underlay the appearance of things. Transformed into an entropic organism, architecture solves problems in the same measure it creates them. The Market in Santa Caterina, opting for a different strategy in its appearance, unfolds the formal, structural, figurative and aesthetic complexity with visible naturalness in the strict sense of expression. More over, one comes to believe that the mechanisms of proliferation and superposition are applied with true freedom to produce an environmental experience that calls with great effectiveness to the sensations, not the concepts, of randomness and casual.

As is habitual in the architecture of Miralles/Tagliabue, the exuberant structure loses the rigidity of the support and avoids repetition in a permanent aspiration to lightness. And the structure's casual appearing and its intentioned disappearing helps us to identify the true protagonist: an undulated and Gaudi-like 'blanket' that levitates, like a magic carpet, over our heads.

But, as if the problem was not sufficiently complex already, there is more: a solid and vertical block of social housing is embedded with violence behind the Market. It is evident that multiple reasons of a pragmatic kind will back up this presence: the skillful hiding of the loading-unloading access to the Market, the situation of its warehouses, the funding of the investment or the location of the Social Services in municipal sites to reduce the cost.

Whatever the real causes are, its formalization gives us the first clue to proposing a second reading: if in the architecture of Souto de Moura the complexity is hidden behind the precision and the continuity of images without fissures, in the architecture of Miralles/Tagliabue an apparent naturalness of gestures is notable.

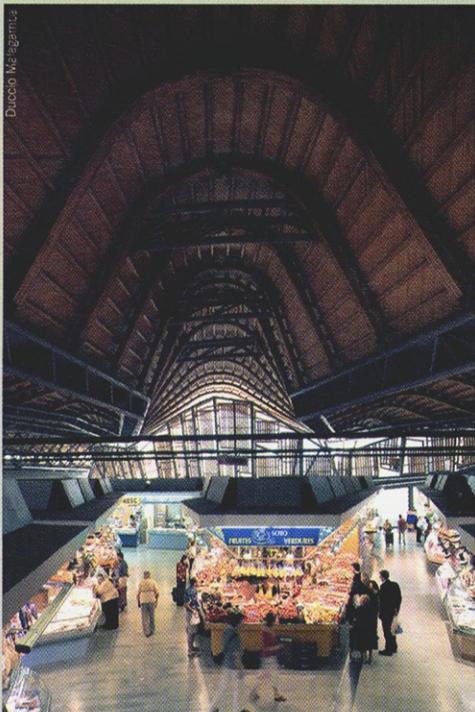
The intentional substitution of the order given by eventuality, increasing the absence of hierarchy, the open and free recuperation of ornament as superimposed value, the use of camouflage techniques as a system of control of the experience and giving up the concept of space as object-destroying any reference to closed limits- to propitiate continuity, allow us momentarily to believe that it is true: architecture can be produced with freedom. However, freedom is also simulated, and it could not be otherwise. Architecture, as active practice in the social order, moves in the symbolic order of the meaning or, if you prefer it, of the codified messages. How can we explain, then, the simulated order of urban fragmentation implicit in the technique of incrustation of the social

housing block? Or the reproduction of the 'natural floor' of the city on the roof as garden represented through the pictorial technique of pointillism (or pixilation, which is the same) and the texture of the tapestry?

The Market in Santa Caterina opts for an attacking strategy. Instead of hiding the conflicts, it exhibits them; instead of eliminating problems, it reproduces them; instead of summarizing the images, it ornaments them; instead of marking the limits, it dissolves them. Are we not, perhaps, in front of a 'geometric machine working the other way round'?

The complexity of architectonic problems is faced by multiplying the variables and controlling the techniques of ornamentation to simulate, beyond the real, the complexity and ambiguity of the programs and the environments. As in the Municipal Stadium in Braga, although with different techniques, architecture resolves problems at the same time that it creates them.

We go back, therefore, to the beginning -to the words of Robert Smithson-, which put special emphasis, not by chance, on the operative techniques characteristic of our time. On one hand, the construction of images without fissures that hide its difficulty and contradictions -"He works from memory"-, with which Souto de Moura exorcises the present. On the other, the difficulty to distinguish between the fortuitous and the intentional



*que me salen mejor los proyectos en los que tropiezo con más dificultades"*-, la arquitectura de Eduardo Souto de Moura queda atrapada entre los conceptos contrapuestos de la autenticidad y la simulación. Y, bajo la aparente naturalidad de las continuidades, el arquitecto, restringido por voluntad propia a los instrumentos que proporciona la arquitectura -su único y obsesivo campo de reflexión-, construye un complejo sistema de ambigüedades y apariencias.

La arquitectura, a pesar de la búsqueda de una síntesis fenomenológica o de la severa auto-limitación de los elementos que entran en juego en cada partida, no puede ocultar los señuelos inequívocos de las tensiones que subyacen bajo la apariencia de las cosas. Transformada en un organismo entrópico, la arquitectura resuelve problemas en la misma medida en que los crea.

El Mercado de Santa Caterina, optando por una estrategia diferente en su apariencia, despliega la complejidad formal, estructural, figurativa y estética con visible naturalidad en el sentido estricto de la expresión. Más aún, uno llega a creer que los mecanismos de la proliferación y la superposición se aplican con verdadera libertad para producir una experiencia ambiental que convoca con gran efectividad la sensaciones, que no los conceptos, de lo aleatorio y lo casual.

Como ya es habitual en la arquitectura de Miralles/Tagliabue, la estructura exuberante pierde la rigidez del soporte y evita la repetición en una permanente aspiración a la ligereza. Y sus apariciones casuales y sus desapariciones intencionadas -las de la estructura- nos ayudan a identificar el verdadero protagonista: una "manta" ondulada y gaudiniana que levita, como una alfombra mágica, sobre nuestras cabezas.

Pero, como si el problema no fuera ya lo suficientemente complejo, aún hay más: un macizo sólido y vertical de viviendas sociales se incrusta con violencia en la parte posterior del Mercado. Es evidente que múltiples razones de índole pragmático respaldarán esta presencia: el hábil ocultamiento del acceso de carga y descarga del Mercado, la ubicación de sus almacenes, la financiación de la inversión o la ubicación de los Servicios Sociales en solares municipales para reducir el coste.

Sean las que fueren las causas reales, su formalización nos da la primera pista para proponer una segunda lectura: si en la arquitectura de Souto de Moura la complejidad se oculta tras la precisión y la continuidad de las imágenes sin fisuras, en la arquitectura de Miralles/Tagliabue se despliega en una aparente naturalidad de los gestos.

- "At times, the artist admits it is difficult to tell a real mistake from a false one" - with which Miralles/Tagliabue desire to take architecture closer to life.

But, the Municipal Stadium in Braga as well as the Market in Santa Caterina, even putting to work different or opposing strategies, build through architecture the guidelines and parameters of the problems in which they are inscribed, that is, build the context in which they can and must be understood. Or, if you prefer, they simulate it.

Notes:

- N1 SMITHSON, ROBERT: "A Museum of Language in the Vicinity of Art". *Art International*, March 1968.
- N2 VATTIMO, GIANNI: *La Società Transparente*, Garzanti Editore, 1989.
- N3 FOSTER, HAL: "The Return of the Real", *MT*, 1996, page 205.
- N4 VENTURI, ROBERT: *Complexity and Contradiction in Architecture*, MOMA, New York, 1966.
- N5 CASTELLS, MANUEL: *La Era de la Información. Vol I. La Sociedad Red*, Alianza Editorial, 1997, page 452.
- N6 LE CORBUSIER: *Hacia una nueva arquitectura*, París 1923
- N7 SMITHSON, ROBERT "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects". *Artforum*, September 1968.
- N8 BOIS, YVES-ALAIN y E. KRAUSS, ROSALIND: *Formless, A User's Guide*, MIT Press, New York, 1977
- N9 *Ibid.* Nota 5



La intencionada sustitución del orden reglado por la eventualidad, potenciando la ausencia de jerarquía, la recuperación abierta y libre del ornamento como valor superpuesto, el uso de las técnicas del camuflaje como sistema de control de la experiencia y el abandono del concepto del espacio como objeto –destruyendo cualquier referencia a los límites cerrados– para propiciar la continuidad, nos permite crear momentáneamente que es cierto: la arquitectura puede producirse con libertad. Sin embargo, la libertad también es simulada, y no podía ser de otra manera.

La arquitectura, como práctica activa en el orden social, se mueve en el orden simbólico del significado o, si se prefiere, de los mensajes codificados. ¿Cómo explicar si no el orden simulado de la fragmentación urbana implícito en la técnica de incrustación del bloque de viviendas sociales? ¿O la reproducción del "suelo natural" de la ciudad en la cubierta como jardín representado a través de las técnicas pictóricas del puntillismo (o la pixelación, que es lo mismo) y de la textura del tapiz?

El Mercado de Santa Caterina opta por una estrategia ofensiva. En vez de ocultar los conflictos, los expone; en vez de eliminar los problemas, los reproduce; en vez de sintetizar las imágenes, las ornamenta; en vez de acotar los límites, los disuelve. ¿Acaso no estamos ante "la máquina geométrica funcionando al revés"?

La complejidad de los problemas arquitectónicos se afronta multiplicando las variables y controlando las técnicas del ornamento para simular, más allá de lo real, la complejidad y la ambigüedad de los programas y los entornos. Al igual que en el Estadio Municipal de Braga, aunque con técnicas distintas, la arquitectura resuelve los problemas en la misma medida en que los crea.

Volvemos, por tanto, al principio a las palabras de Robert Smithson, las cuales hacen hincapié no por casualidad en técnicas operativas propias de nuestro tiempo. De un lado, la construcción de imágenes sin fisuras que ocultan su dificultad y sus contradicciones –"Él trabaja de memoria"–, con que Souto de Moura exorciza el presente. Del otro, la dificultad para distinguir entre lo fortuito y lo intencionado –"A veces, el artista admite que es difícil distinguir entre un error real y uno falso"– con que Miralles/Tagliabue desean acercar la arquitectura a la vida.

Pero, tanto el Estadio Municipal de Braga como el Mercado de Santa Caterina, aun poniendo en funcionamiento estrategias dispares e incluso opuestas, construyen a través de la arquitectura las pautas y los parámetros de los problemas en los que están inscritos, es decir, construyen el contexto en el que pueden y deben ser entendidos. O, si se prefiere, lo simulan.



# proyecto ganador del concurso en las escuelas pías de san antón para la nueva sede del coam

## gonzalo moure



Una atmósfera de serenidad y unidad son valores que la propuesta busca; proponiendo un jardín y una unidad de comisa que las Escuelas Pías nunca tuvieron gracias a una logia mirador sobre la ciudad y sobre un jardín, un lugar de sosiego, de atmósfera serena, que acoga la vida, un lugar de reunión. Una sorpresa agradable en la ciudad. Se propone un jardín, un ámbito recogido y a la vez de carácter abierto, un lugar en el que los árboles asoman y la transparencia a nivel de calle descubre su corazón. Un corazón en esa parte de la ciudad, en el que se pueda producir la vida con un sosiego natural.

La solución propone, en esta fase, atmósferas con un claro carácter de susurro: el espacio de entreplantas de acogida y exposición de la sede colegial, el cubo de vidrio y celosía cerámica que, como una bugambilla en un jardín, adjetiva el ábside de la Iglesia de San Antón poniendo en valor espacios que estaban ocultos: la cafetería del colegio acomodando el terreno, en mitad de un jardín con el frescor y bajo el cobijo de la sombra del cubo de vidrio y celosía cerámica que acoge publicaciones y papelería del COAM, rematado con un templete "belvedere" acristalado con un toldo vegetal que conforma el espacio de la biblioteca infantil, bebeteca: "teatro infantil, cuentacuentos" como coronación del cielo pensado.

Espacio que se conecta con el cuerpo existente entre las calles Farmacia y Hortaleza, que acoge la Biblioteca Pública municipal y que se relaciona con él la Sede colegial y el Centro de Documentación de Arquitectura a través de las fachadas a conservar y la logia mirador

propiciando la unidad de comisa antes mencionada. En el cuerpo de remate del colegio se propone el restaurante y el Centro de Documentación de Arquitectura, dispuestos según un eje de ordenación norte-sur.

En la primera y la segunda planta del colegio se propone una atmósfera abierta, con carácter de taller, ajardinada, con el forjado de hormigón visto con viguetas *in situ*, ya que se plantean todas las canalizaciones por el suelo. Se trata de proponer una atmósfera más libre, más abierta; más taller, menos oficina. Mientras, en las entreplantas de acceso se ubican las partes culturalmente más públicas, espacios de acogida y áreas de exposiciones... en las que se persigue que el jardín se meta dentro y que transmita sosiego y armonía en las calles de Santa Brígida y Hortaleza.

El depósito de expedientes se propone abovedado bajo el jardín y separado tres metros de cualquier edificación, entendiéndolo como una solución muy segura y sin presencia volumétrica. Al espacio de archivo se accede a través de las plantas de garaje; el aparcamiento se remata con una propuesta de entreplantas, que lógicamente tendrá el desarrollo que se desee. Finalmente, las otras dependencias municipales se organizan o acomodan como remate del instituto existente y del colegio de farmacéuticos, pieza cuya principal cualidad volumétrica es su ordenación y disposición precisamente hacia el espacio arbolado propuesto. Y, como el resto de la propuesta, mirando al jardín, sobre un jardín.

ARQUITECTO:  
Gonzalo Moure Lorenzo

COLABORADORES:  
Myriam Pascual Luján, Pedro Barranco Vara,  
Vanessa Antigüedad García y  
José M<sup>o</sup> Cristóbal González, arquitectos  
Maquetas: Jorge Crooke Carballal,  
y Fernando Ruiz Martínez, arquitectos  
David Manso Pulido, estudiante de arquitectura

### NIVEL DE ACCESO

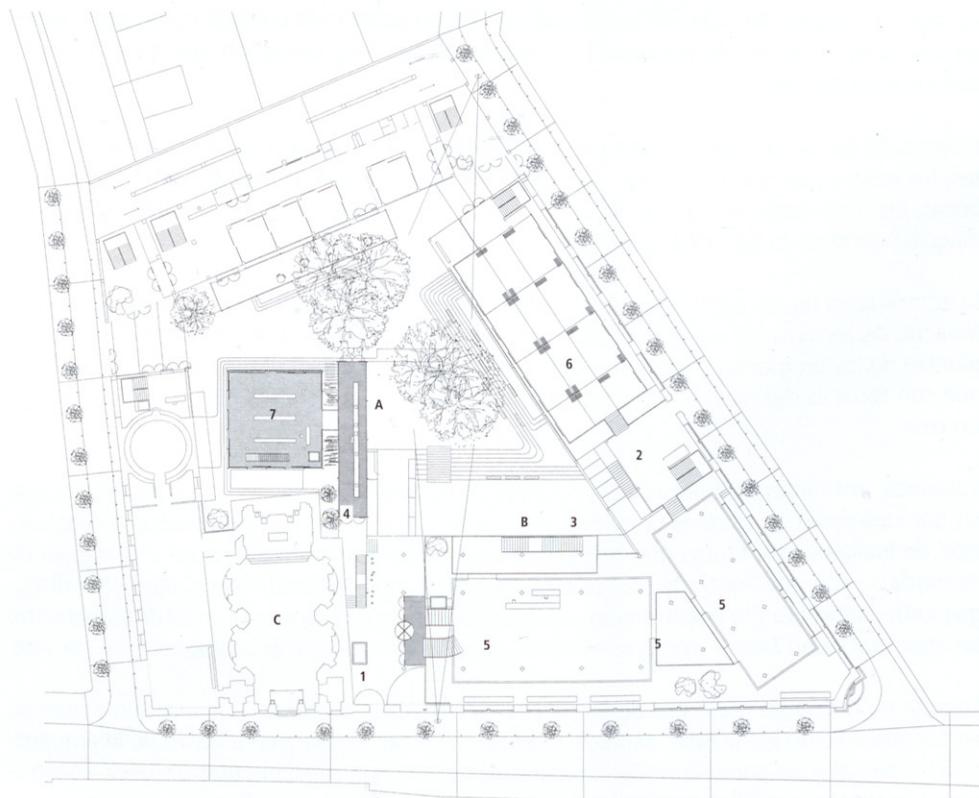
#### A. ACCESOS GENERALES

- 1 ENTRADA DESDE C/ HORTALEZA
- 2 ENTRADA DESDE C/ SANTA BRÍGIDA
- 3 ACCESO DESDE EL PATIO AJARDINADO
- 4 ACCESO A PAPELERÍA Y REPROGRAFÍA

#### B. COLEGIO DE ARQUITECTOS

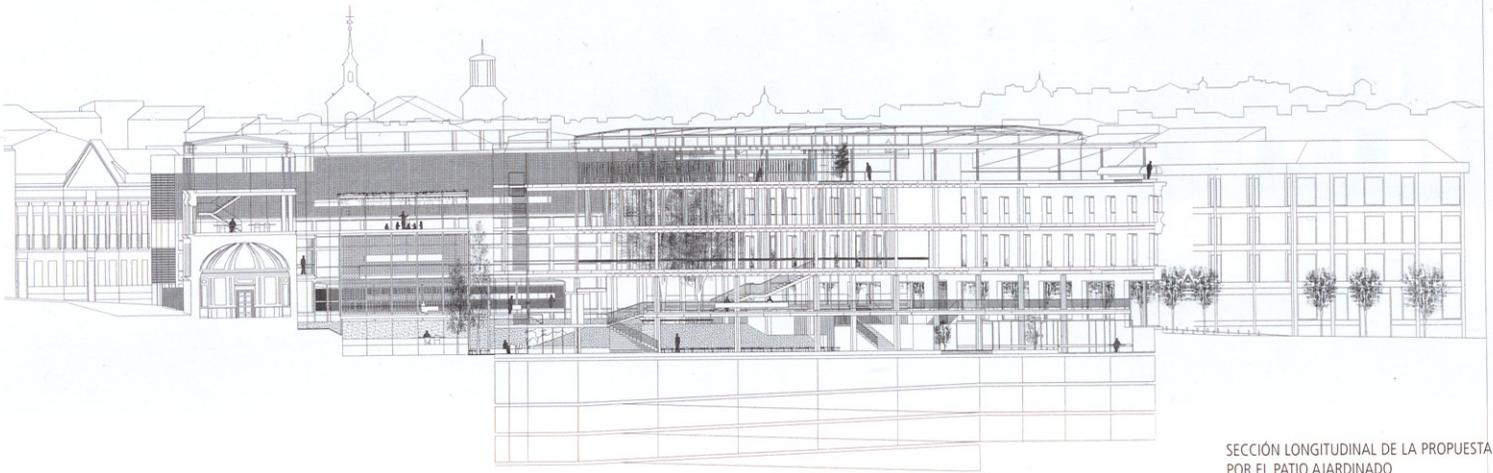
- 5 ENTREPLANTA DE EXPOSICIONES
- 6 AULAS DE FORMACIÓN
- 7 REPROGRAFÍA Y PAPELERÍA

#### C. JARDÍN E IGLESIA DE SAN ANTÓN

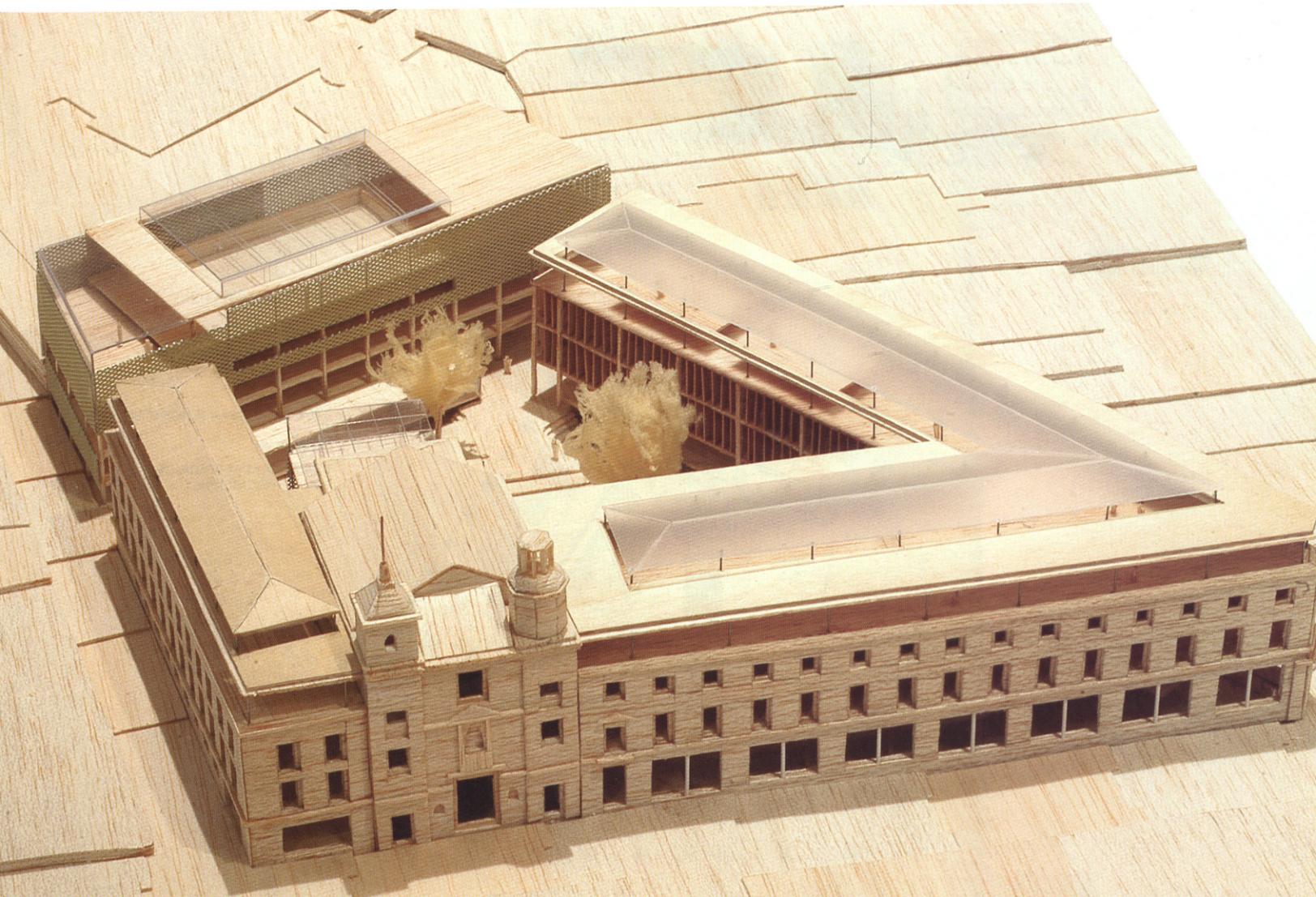


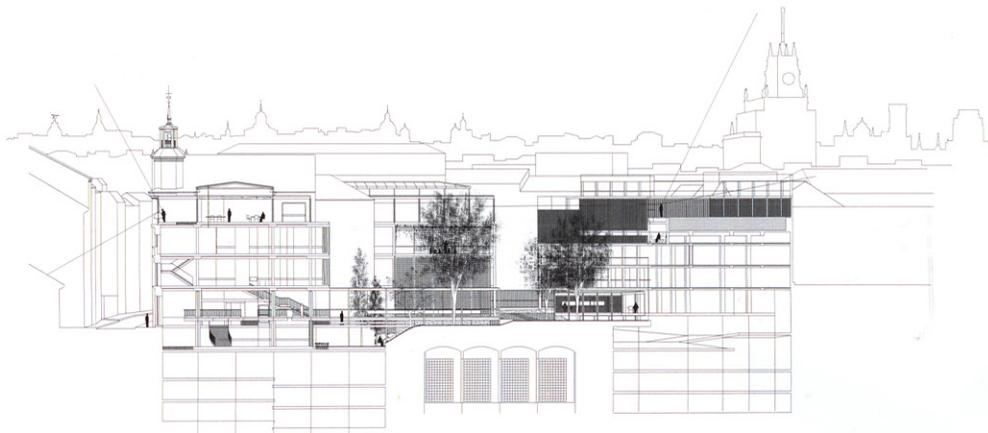
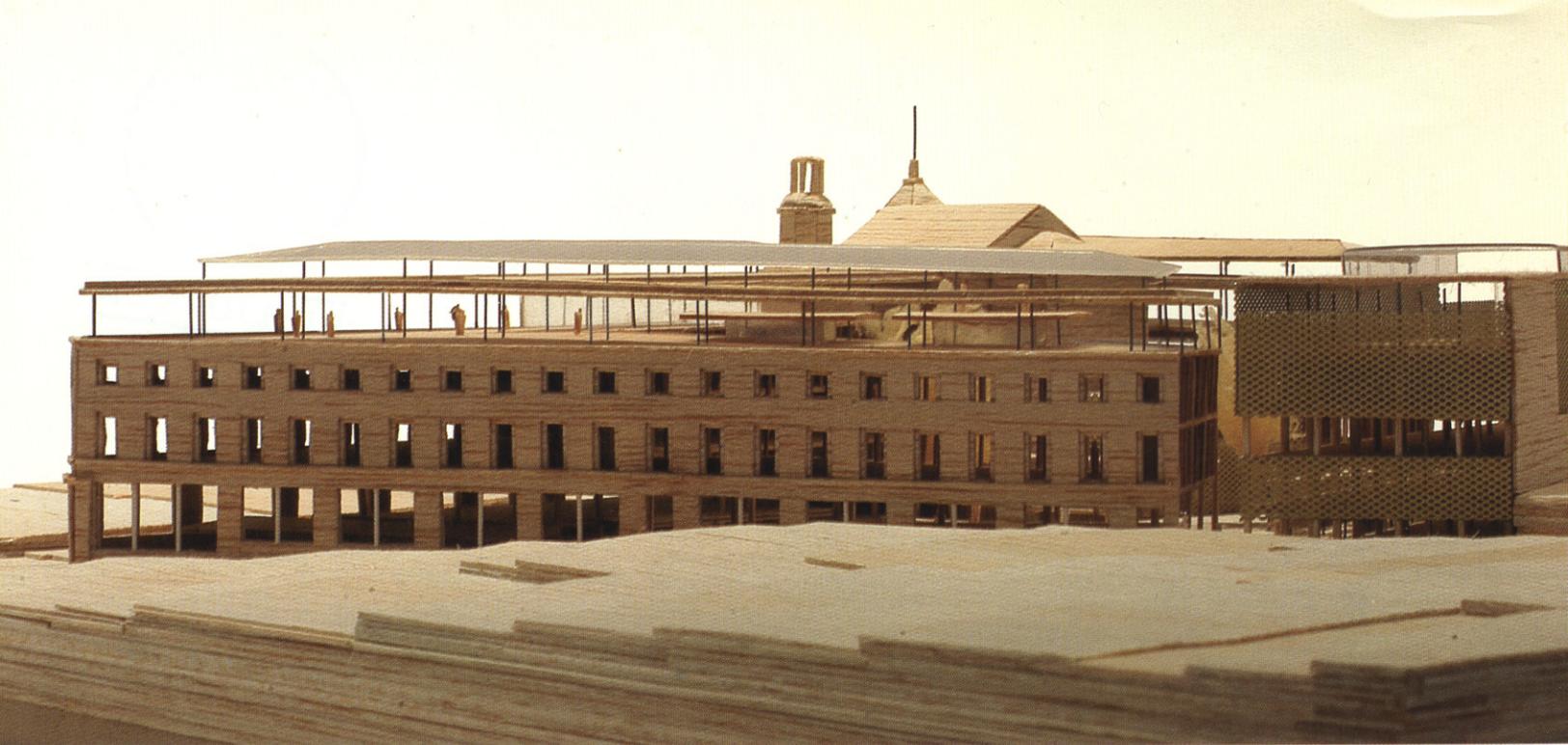


**BIBLIOTECA**

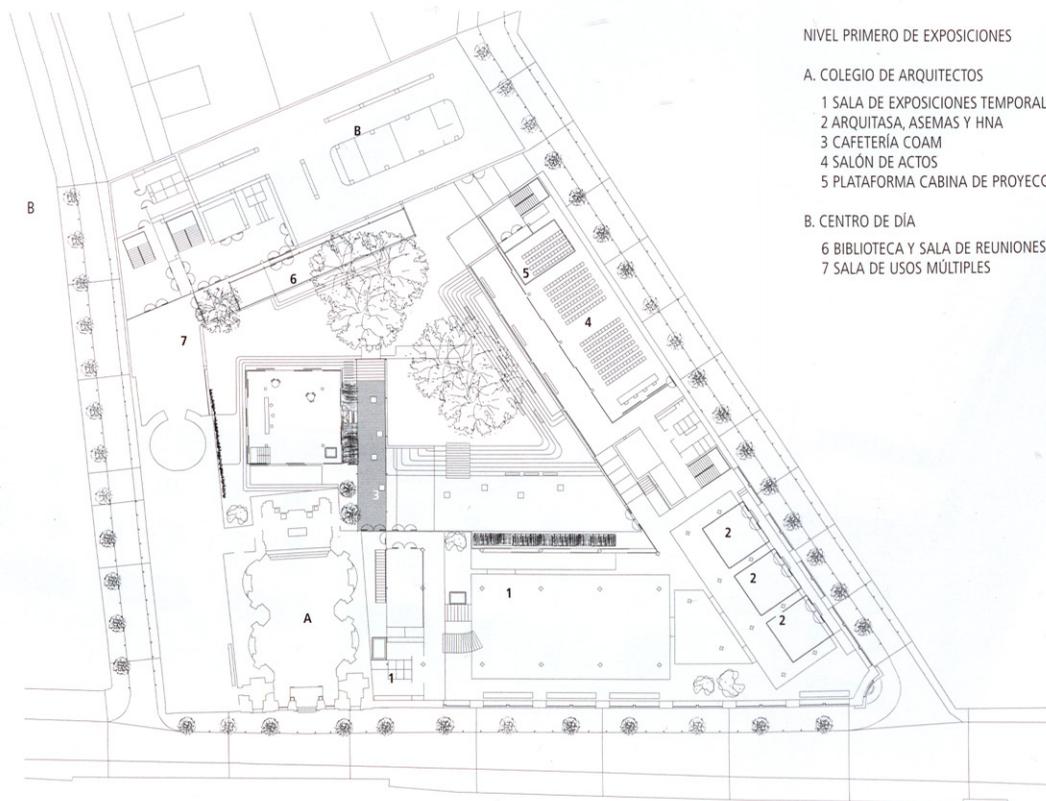


SECCIÓN LONGITUDINAL DE LA PROPUESTA  
POR EL PATIO AJARDINADO





SECCIÓN LONGITUDINAL  
HACIA LA CALLE FARMACIA



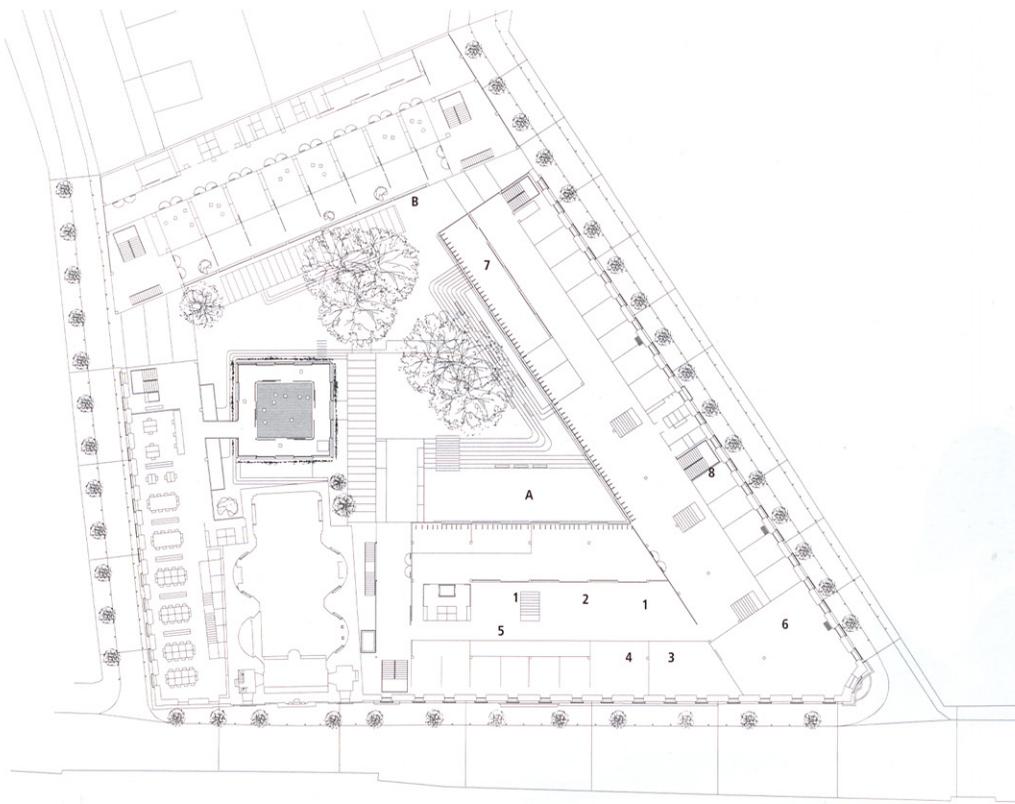
NIVEL PRIMERO DE EXPOSICIONES

A. COLEGIO DE ARQUITECTOS

- 1 SALA DE EXPOSICIONES TEMPORALES
- 2 ARQUITASA, ASEMAS Y HNA
- 3 CAFETERÍA COAM
- 4 SALÓN DE ACTOS
- 5 PLATAFORMA CABINA DE PROYECCIÓN

B. CENTRO DE DÍA

- 6 BIBLIOTECA Y SALA DE REUNIONES
- 7 SALA DE USOS MÚLTIPLES

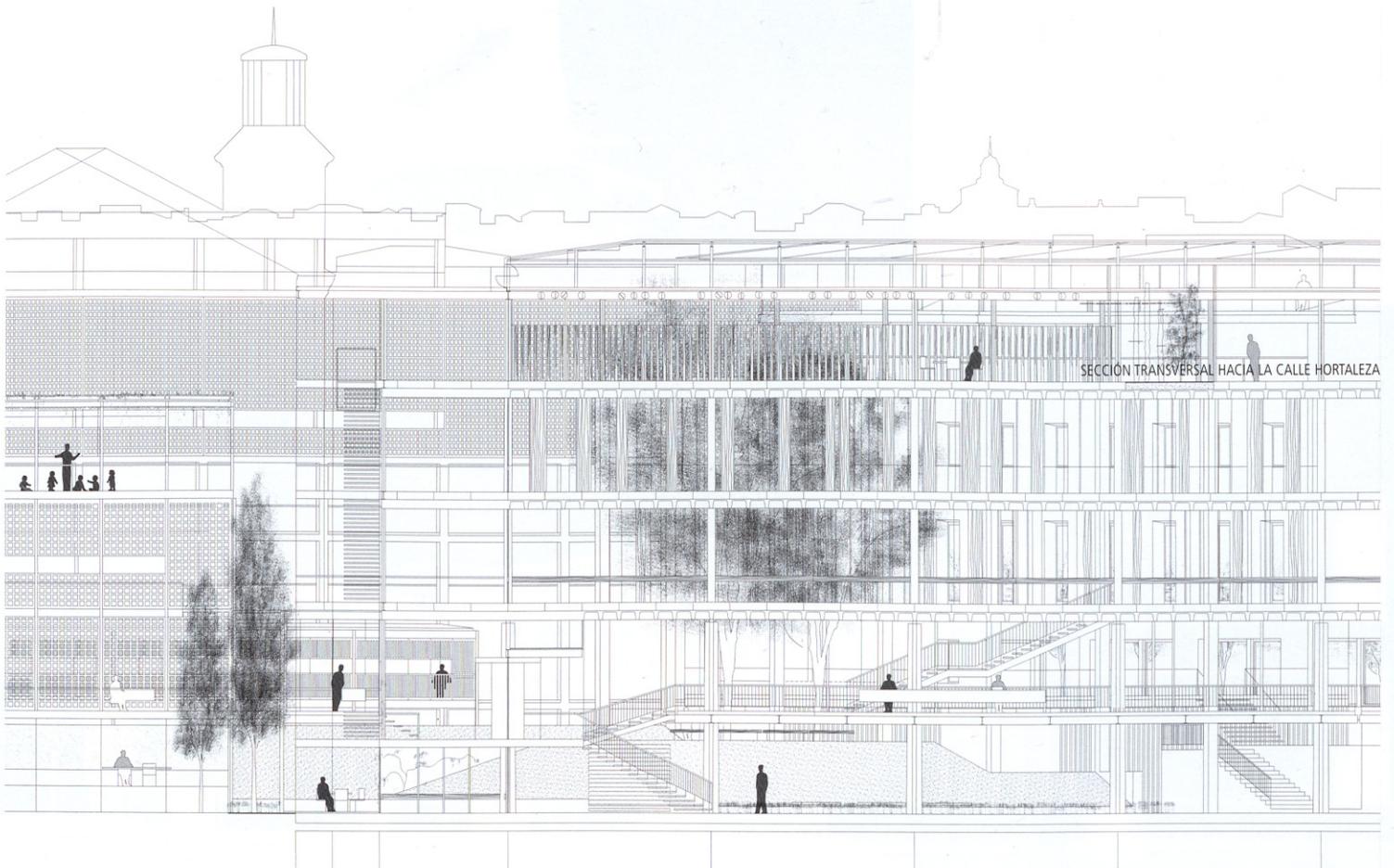


PLANTA SEGUNDA

A. DEPENDENCIAS COLEGIALES

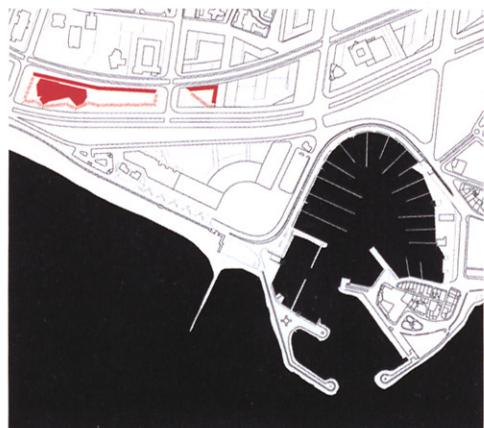
- 1 SECRETARÍA DE DECANATO
- 2 SALA DE TRABAJO
- 3 SALA DE JUNTAS
- 4 DECANATO Y VICEDECANATO
- 5 SALA DE REUNIÓN VOCALES
- 6 GESTIÓN DE LA FUNDACIÓN COAM
- 7 OFICINA DE CONCURSOS COAM
- 8 SALA DE REUNIONES

B. EQUIPAMIENTOS MUNICIPALES



DETALLE CONSTRUCTIVO

## concurso de ideas para palacio de congresos y hotel en palma de mallorca



El concurso de ideas para el nuevo Palacio de Congresos en Palma de Mallorca se celebró en dos fases. En la primera, que fue abierta, participaron 31 equipos de los cuales fueron seleccionados los proyectos de Antoni Barceló Baeza y Carlos Meri Cucart, con premio, y de Luis Martínez Santa-María, con una mención especial. A los dos proyectos premiados, que pasaron así a la segunda fase del concurso, se sumaron seis

propuestas presentadas por arquitectos de prestigio internacional, invitados por la entidad convocante.

Finalmente, la selección de los trabajos la realizó un mismo jurado compuesto por los arquitectos Bernadí Seguí, Juan Manuel Berga, Joan Busquets, Carlos Ferrater, Luis Corral, Federico Climent, Guy Peny, Adam Caruso y Juan Herreros.

primer premio  
francisco mangado

#### ARQUITECTO:

Francisco José Mangado Beloqui

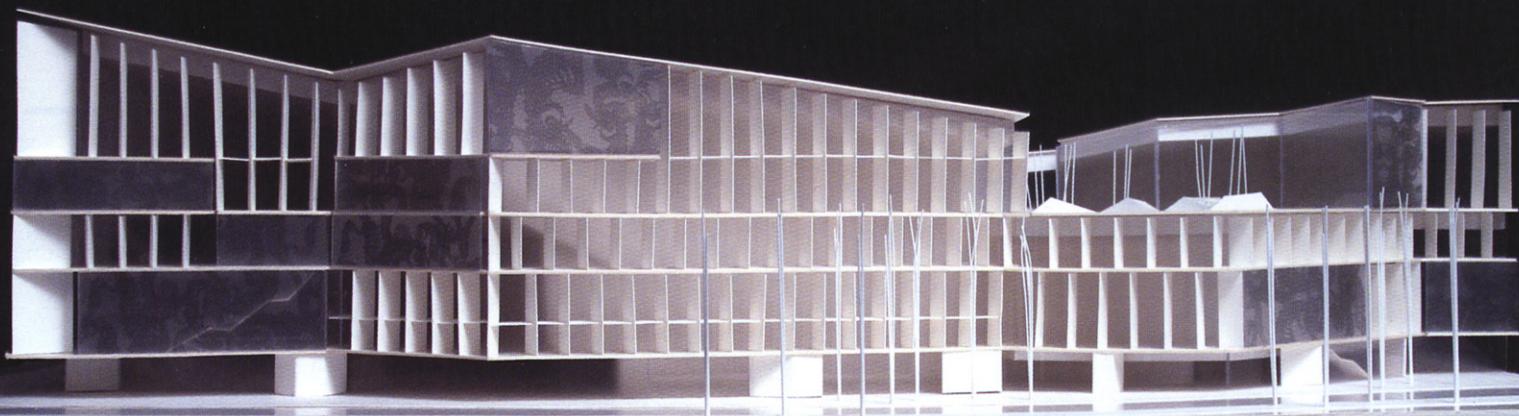
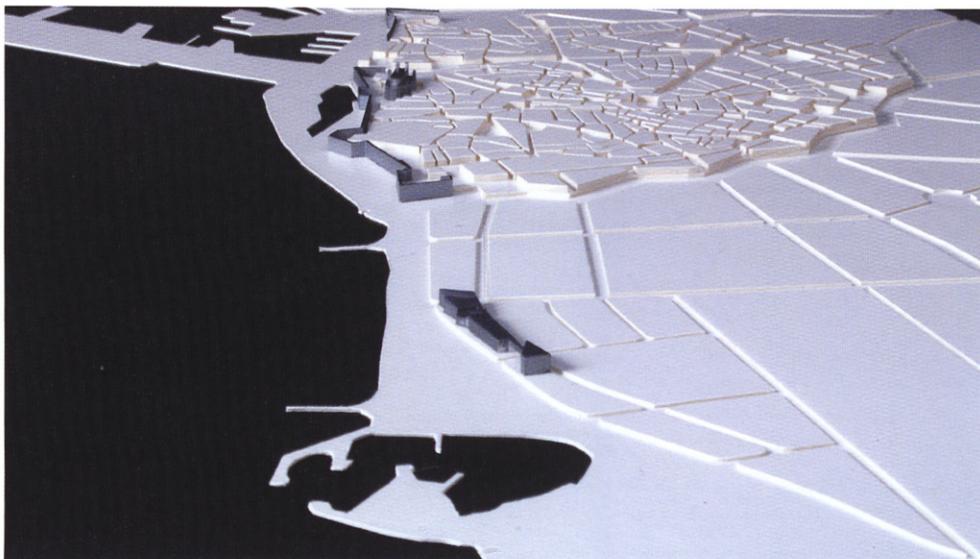
#### COLABORADORES:

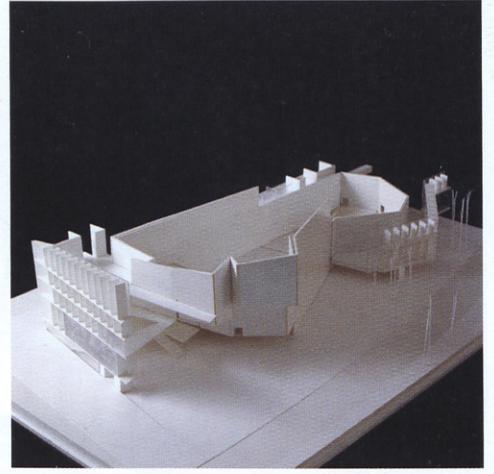
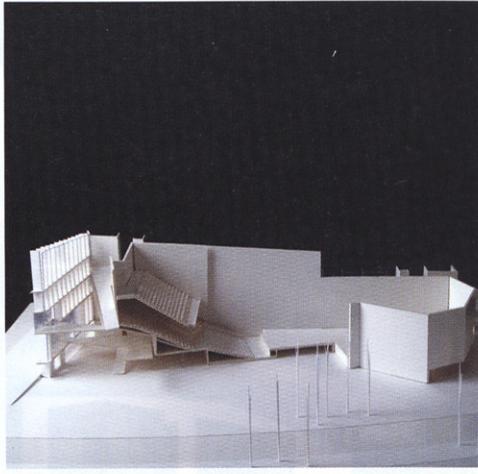
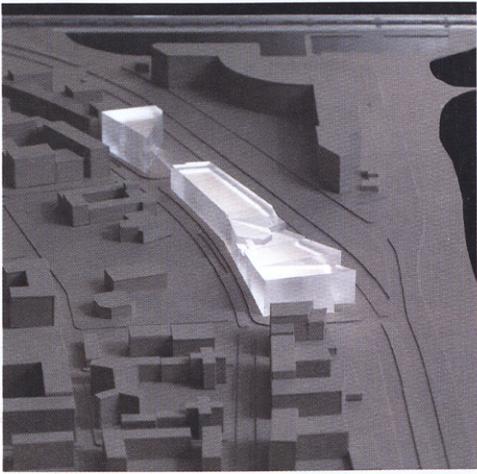
Birte Latterman, Francesca Fiorelli,  
Eduarne Pradera, Koldo Fernández,  
Enrique Jerez, Borja Fernández y  
José M. Gastaldo, arquitectos

Arquitecto técnico: Fernando Olivan Roche

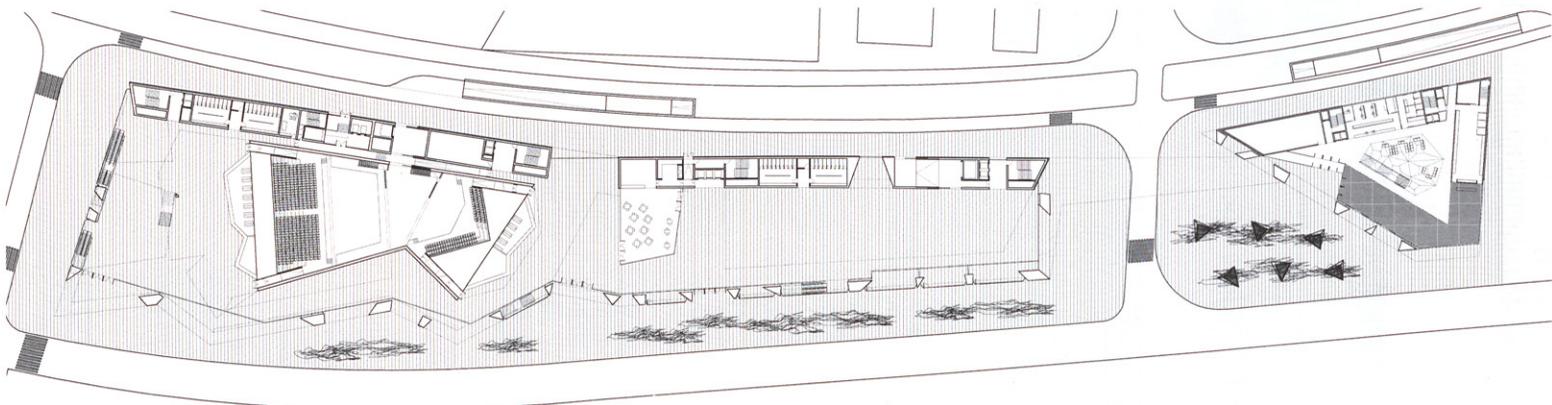
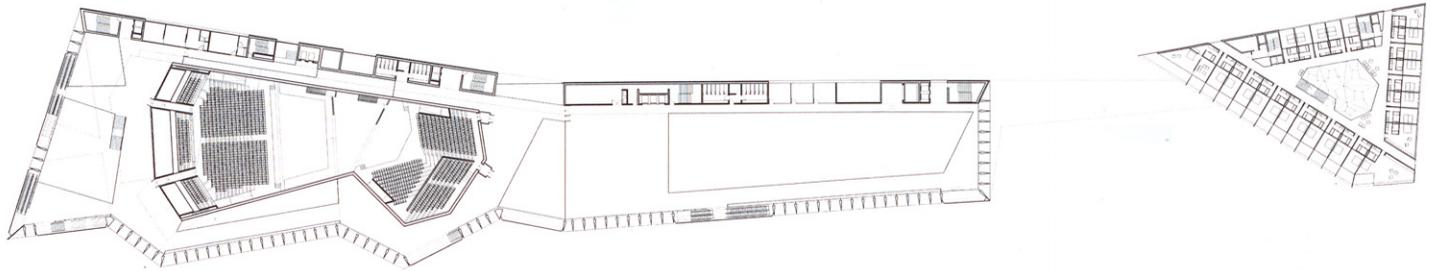
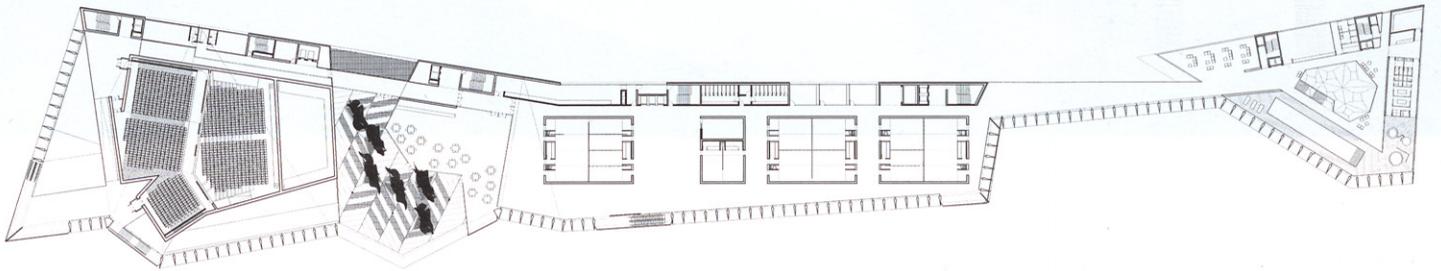
Ingeniero acústico: Hígini Arau

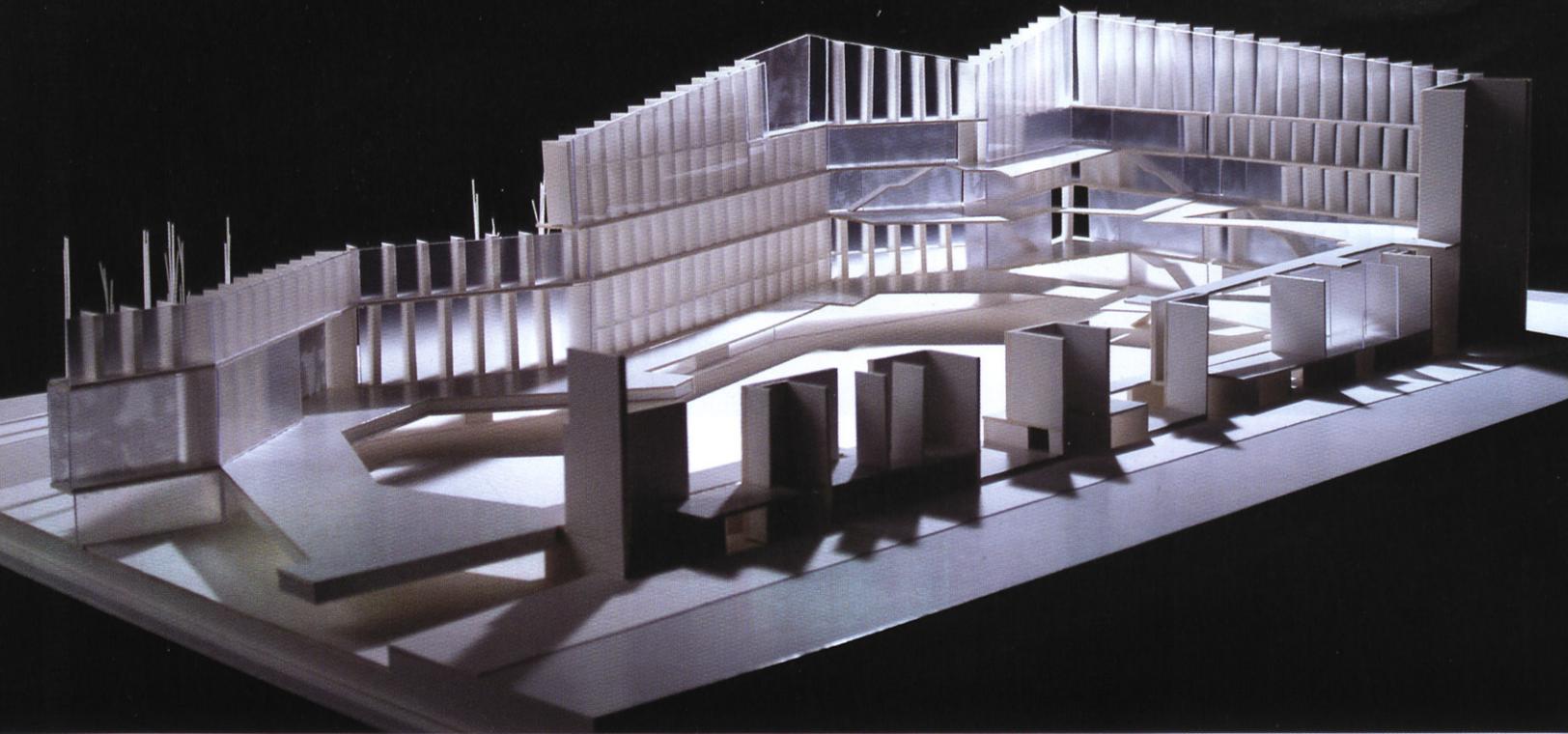
Consultor de estructuras: NB35 SL



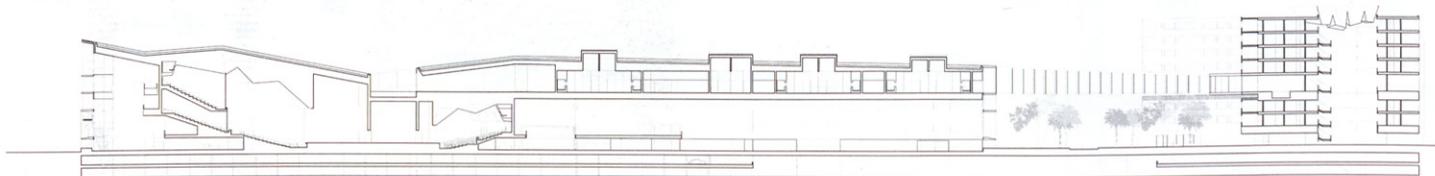
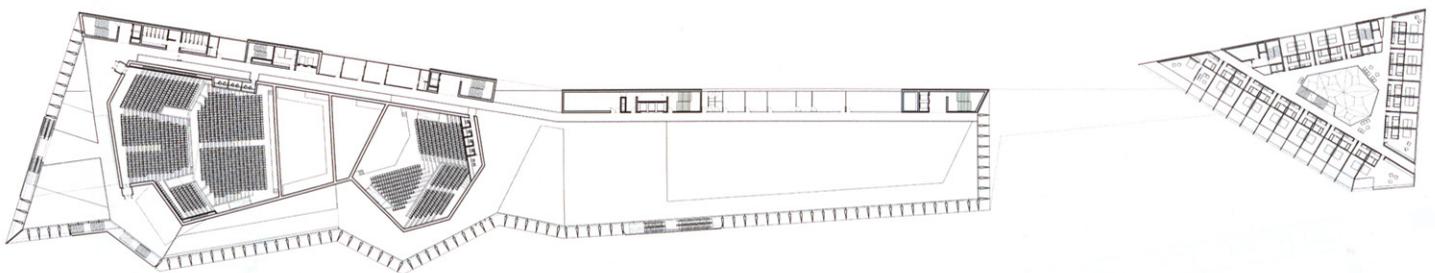
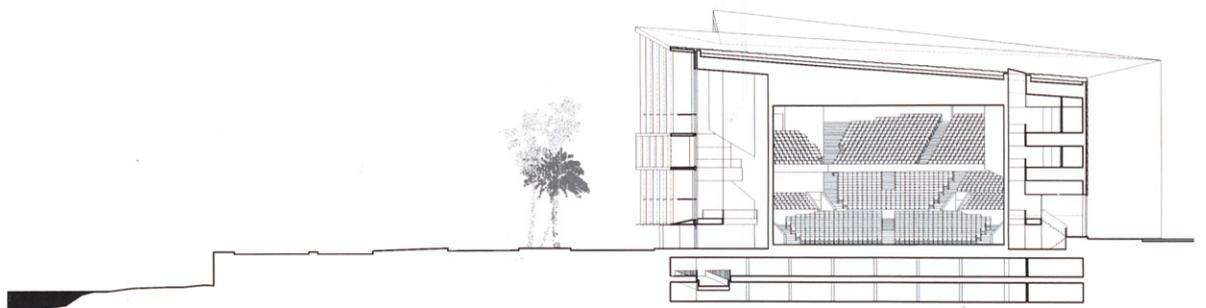


DE ARRIBA ABAJO, SECUENCIA DE LOS NIVELES +13.50, +3.50 Y DE ACCESO





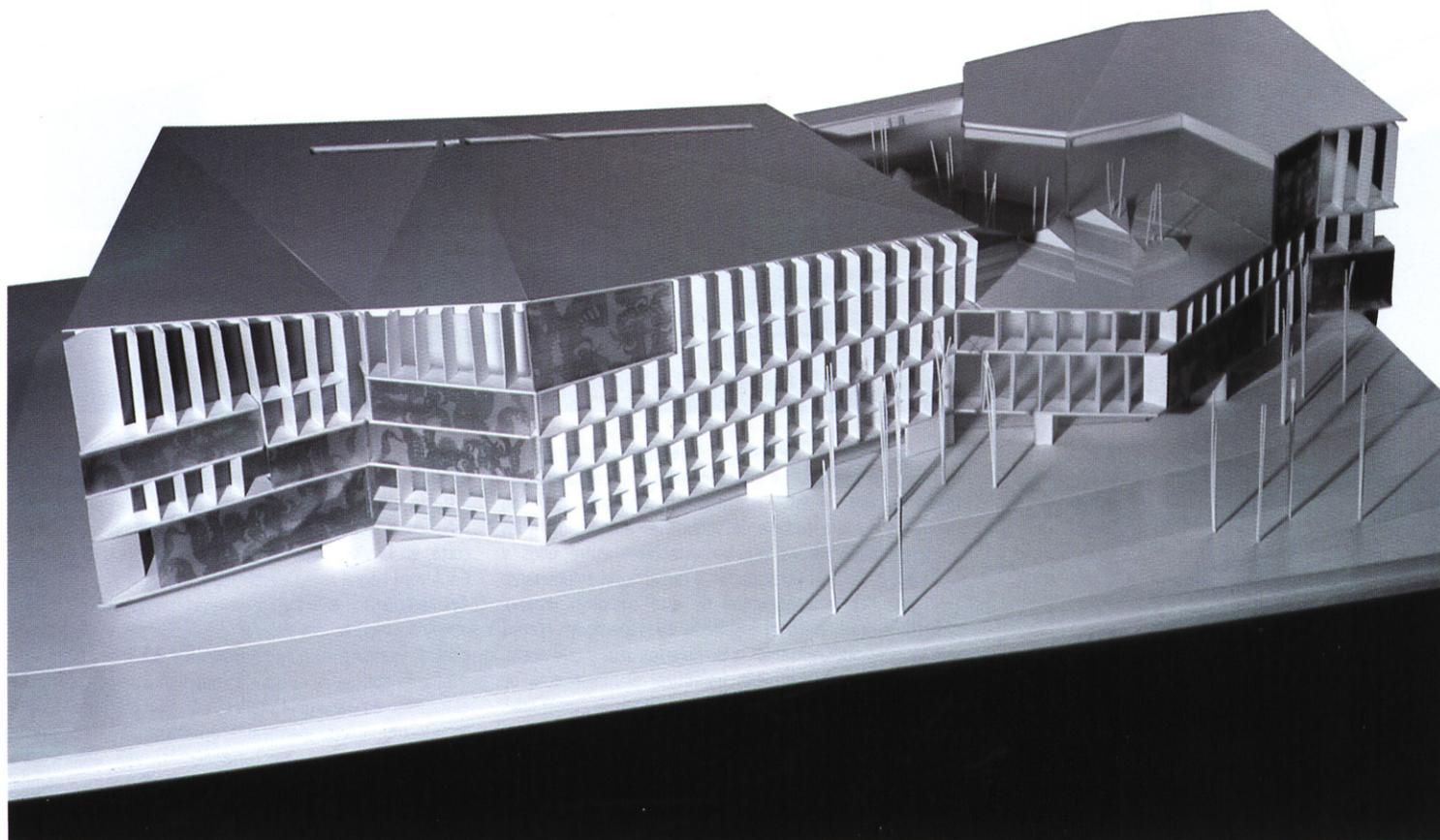
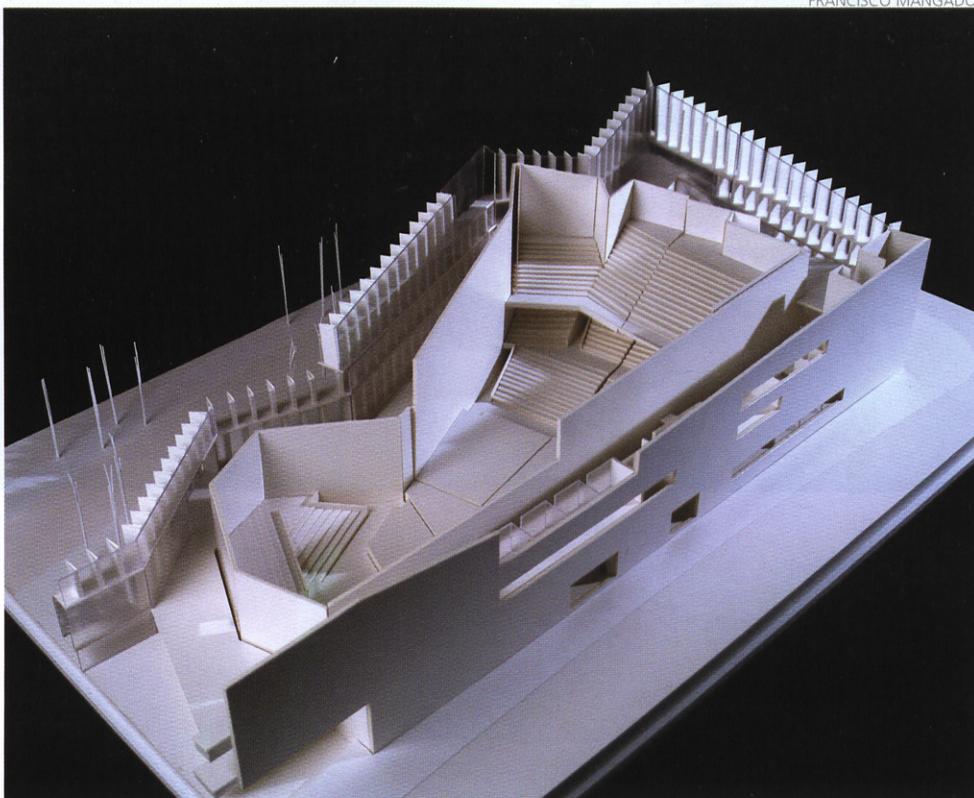
DE ARRIBA ABAJO, SECUENCIA DE SECCIÓN TRANSVERSAL EN DETALLE, PLANTA CORRESPONDIENTE AL NIVEL + 9.50 Y SECCIÓN LONGITUDINAL

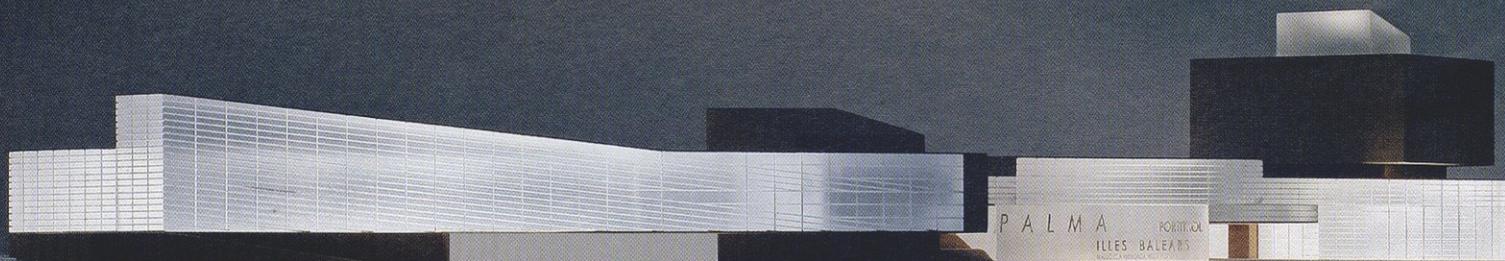


El proyecto entiende que trabajar en una parcela rica y sugerente es elaborar una nueva "traza" urbana de la ciudad. La geometría irregular de la parcela, estrecha y extremadamente alargada, en un frente marítimo de casi trescientos cincuenta metros, nos refiere más a una idea de límite urbano de grandes dimensiones que ha de albergar un proyecto significativo con un programa complejo y diverso.

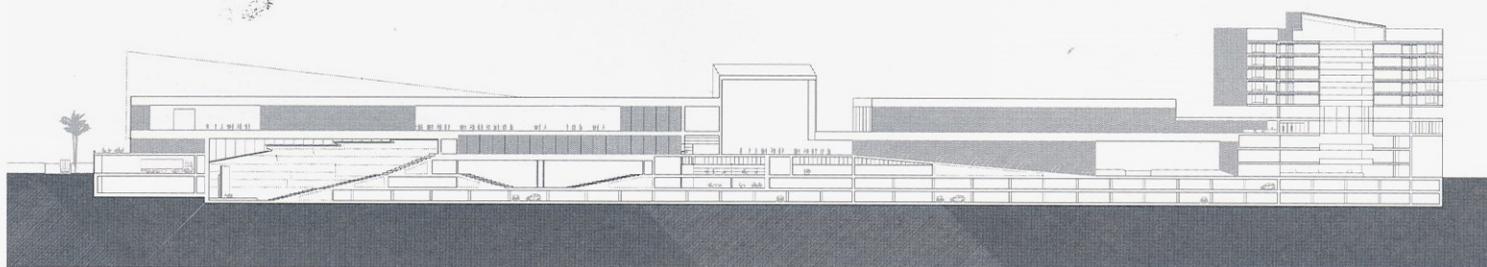
La propuesta mira al mar a través de una fachada gruesa de cinco metros de anchura construida recurriendo a técnicas de ingeniería naval que, además de evitar el soleamiento directo desde el sur, alberga las escaleras y comunicaciones que unen los diferentes espacios y programas. Cuando alguien asciende por estas escaleras ve el mar a través de unas grandes pantallas de vidrio donde quedan dibujadas, mediante un sistema de impresión con zinc, motivos de animales marinos que se adivinan desde la distancia. Esta fachada es como una muralla con recorrido, densa pero también abierta que, en su espesor, a través de espacios que no acaban de ser interiores o exteriores, se confunde con el paseo mismo. El "alter ego" lo constituye la fachada norte cuyo espesor se conforma a partir de los contenidos más "servientes". Se conforma así un doble esquema en peine, público al sur, privado al norte, y eficaz en términos funcionales.

Grandes piezas con vacíos, alrededor de los cuales se suspenden plataformas y pasarelas de acceso para mirar al exterior. En la planta elevada, comunicada con el hotel mediante un puente pasarela que unifica el conjunto, se ubican los usos más cotidianos, las salas de congresos menores y los restaurantes, junto a un gran jardín colgante que, visto en perspectiva, puede entenderse como una prolongación del mar.

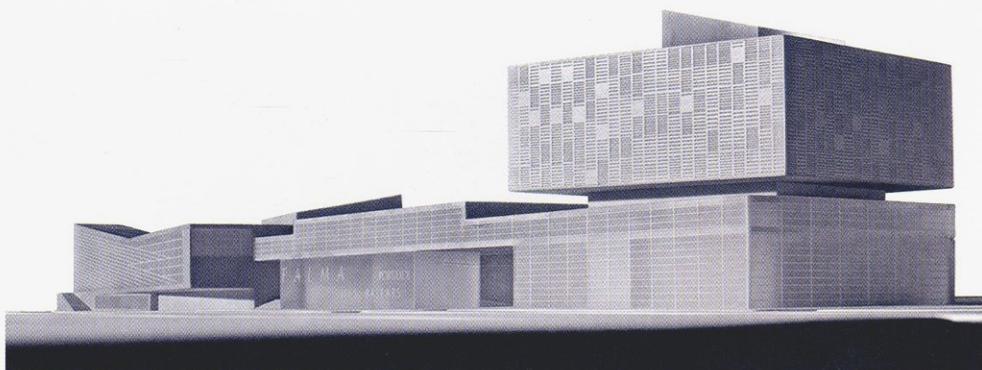
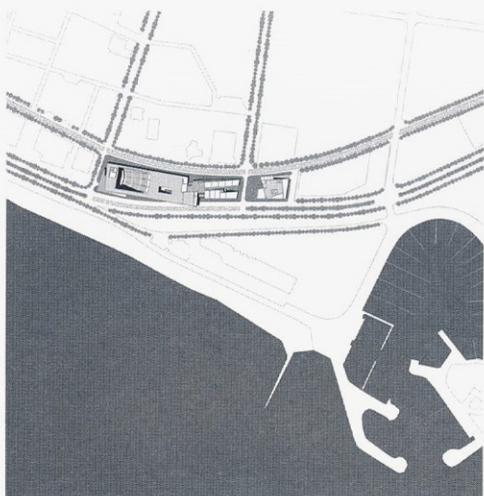




finalista  
rafael moneo



DE ARRIBA ABAJO Y DE IZQUIERDA A DERECHA, SECCIÓN LONGITUDINAL, PLANO DE SITUACIÓN Y VISTA GENERAL DEL CONJUNTO EN MAQUETA

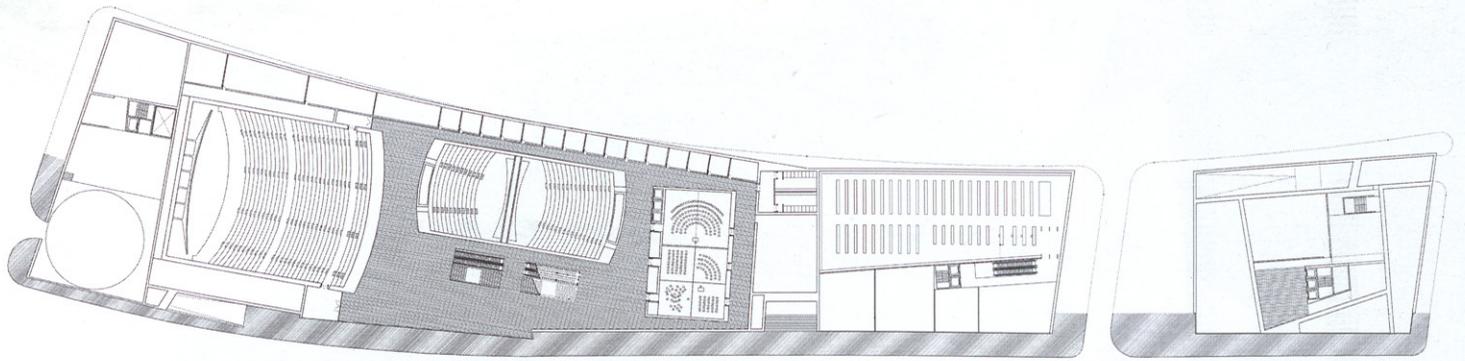


ARQUITECTO:  
Rafael Moneo

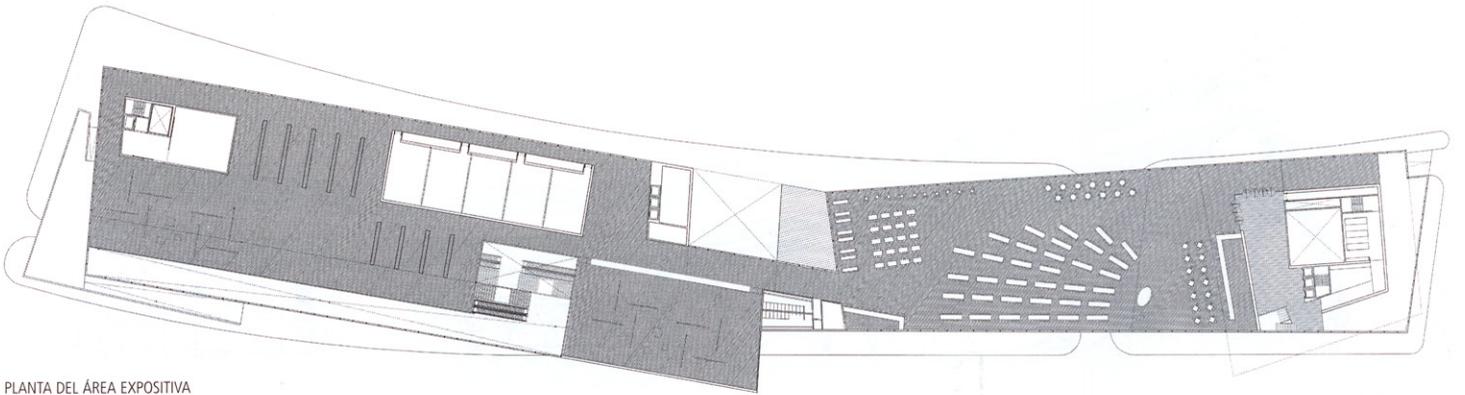
COLABORADORES:  
Valerio Canals, arquitecto responsable del concurso  
Santiago de Molina, Albert Brito,  
José Ortiz, Oliver Bieniussa,  
Scott Snyder, arquitectos

El solar, largo y estrecho, ha llevado a entender la arquitectura que aquí se propone como una concatenación en el espacio de los elementos del programa, que van configurando una cadena de volúmenes atendiendo a las contigüidades que es preciso establecer entre ellos y haciendo de las áreas destinadas al comercio, el aglomerante que garantiza la continuidad de este complejo urbano. Nuestra propuesta es el resultado de superponer planos horizontales que asociamos a los diversos usos y que por su condición de tales permiten garantizar el movimiento de grandes masas. Se trata de una serie de edificios construidos como superposición de estratos horizontales; espacios "excavados" en los sólidos que los planos horizontales generan. Esto nos llevaría a insistir que el edificio ha de caracterizarse más por contribuir a promover la vida urbana que a transformar el perfil de la ciudad, en el que ya tienen

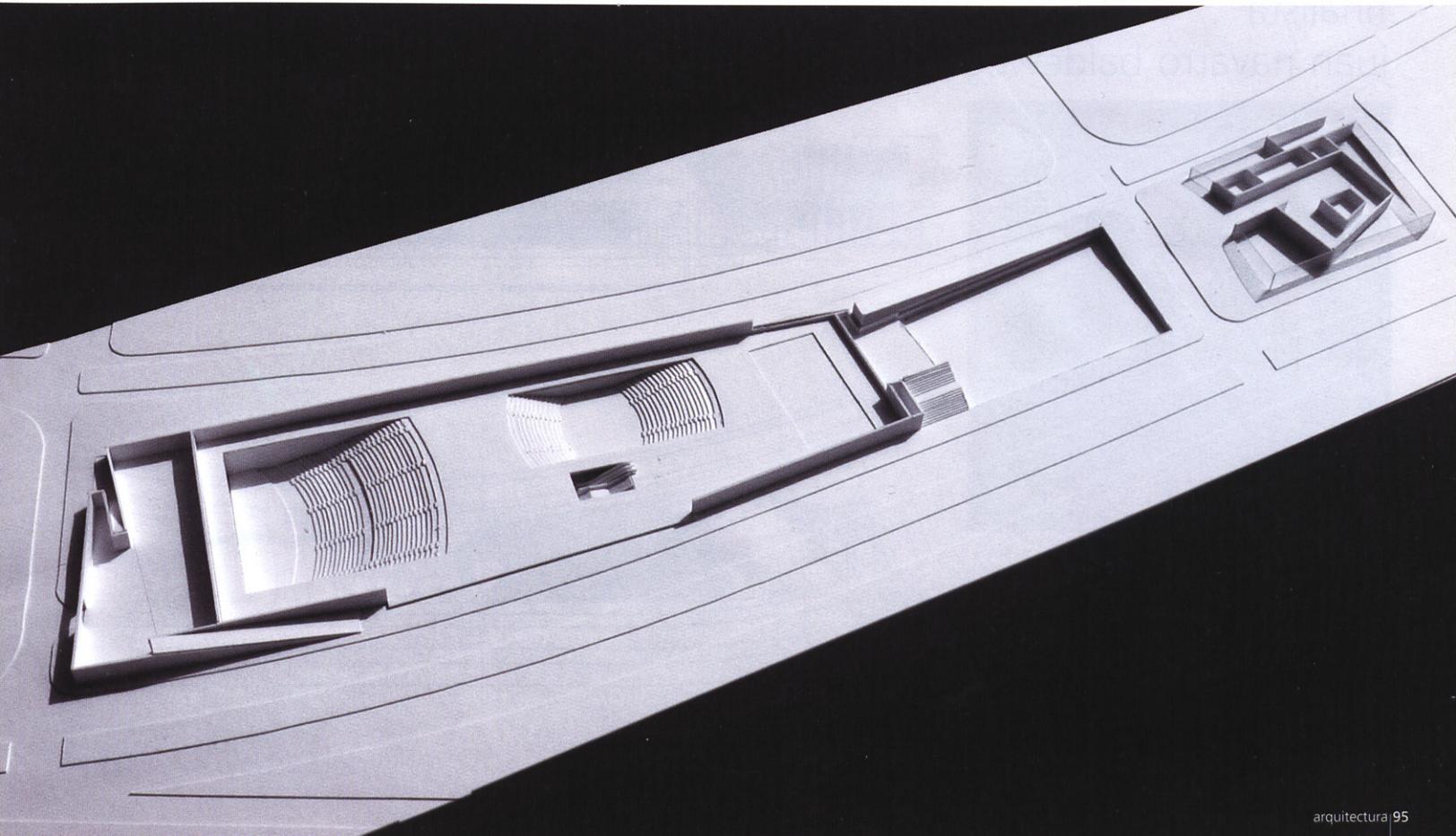
suficiente protagonismo otros edificios destacados. Pero la naturalidad con que los volúmenes de nuestra propuesta se instalan en el paisaje urbano no implica que el Complejo tenga una notable e imperiosa presencia en la distancia corta, en la visión que del mismo se tiene, tanto desde el Boulevard Litoral como desde Joan Maragall. Y así, viniendo del aeropuerto, el visitante se encontraría atraído por el atrevido volumen del Palacio de Congresos y, dejando la ciudad, —siempre moviéndonos sobre el Boulevard Litoral— la condición oblicua de la cubierta que limita el muro cortina y el volumen en vuelo del Hotel estarían bien presentes. Es una arquitectura abierta, permeable, urbana, en la que se presta especial atención a los cerramientos; una arquitectura abierta, en cierto modo no monumental, dispuesta a admitir todos aquellos elementos efímeros y añadidos que el uso al que se destina la construcción reclama y requiere.

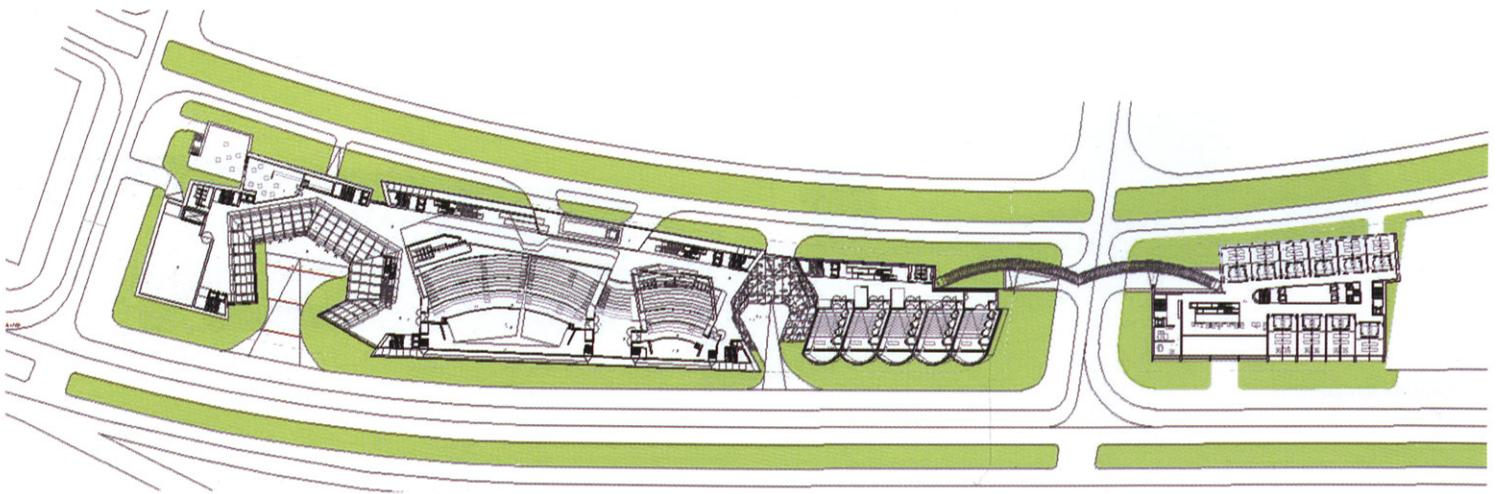
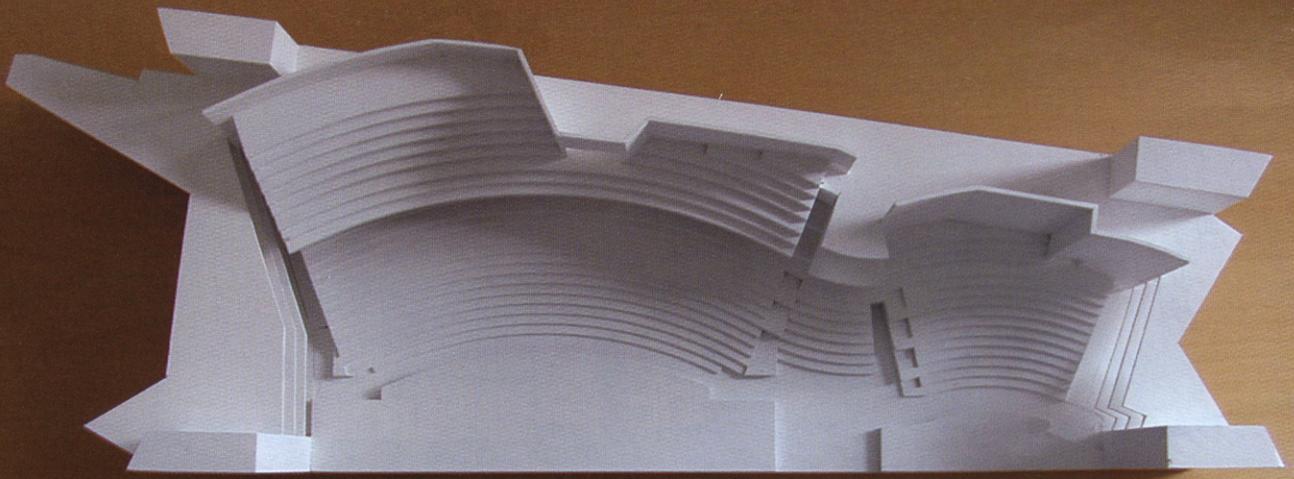


PLANTA A NIVEL DEL BOULEVARD LITORAL

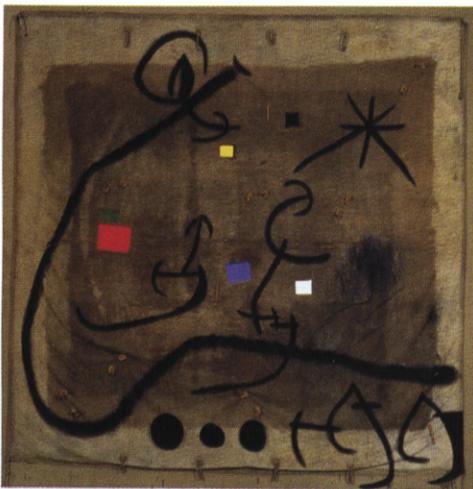


PLANTA DEL ÁREA EXPOSITIVA





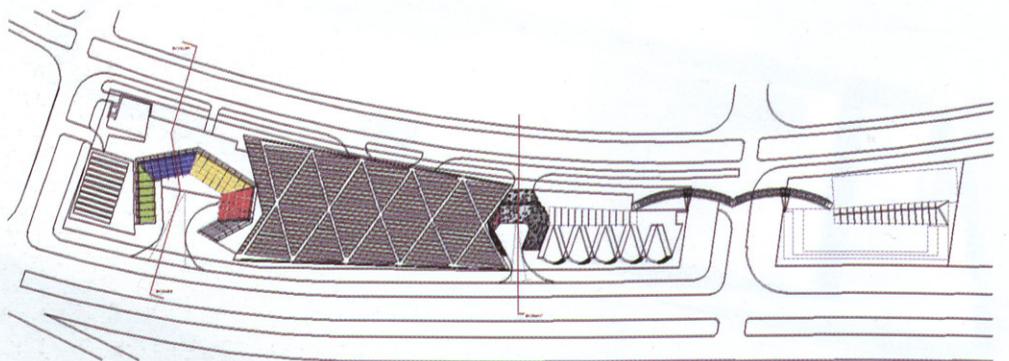
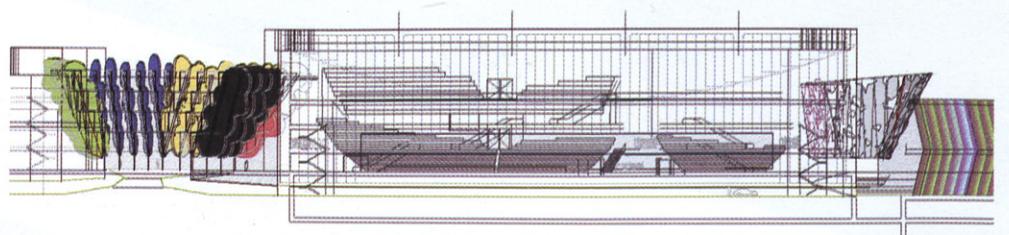
finalista  
 juan navarro baldeweg



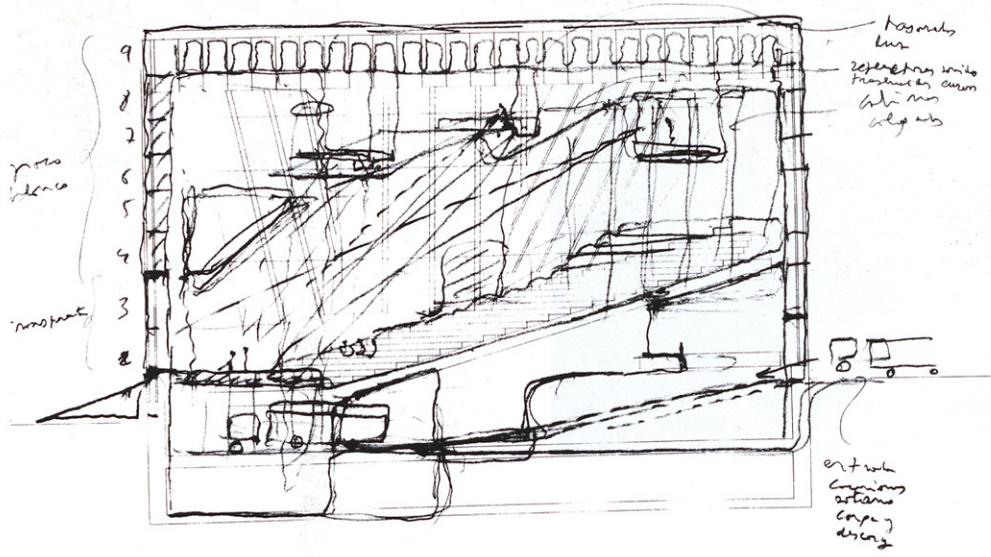
ARQUITECTO:  
 Juan Navarro Baldeweg

COLABORADORES:  
 Maite Eizaguirre Markaide, David Marsinyach Ros, Rafael Pérez Herranz, Sofía Quiroga Fernández, Pablo Sánchez de Vega Gutiérrez

FOTÓGRAFOS (MAQUETA):  
 Juan Diego López Arquillo, Sofía Quiroga Fernández, Adriana Solé Chamorro.

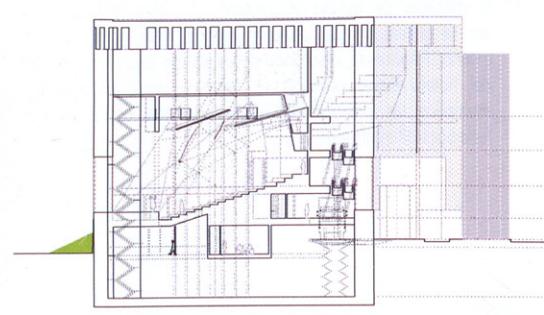
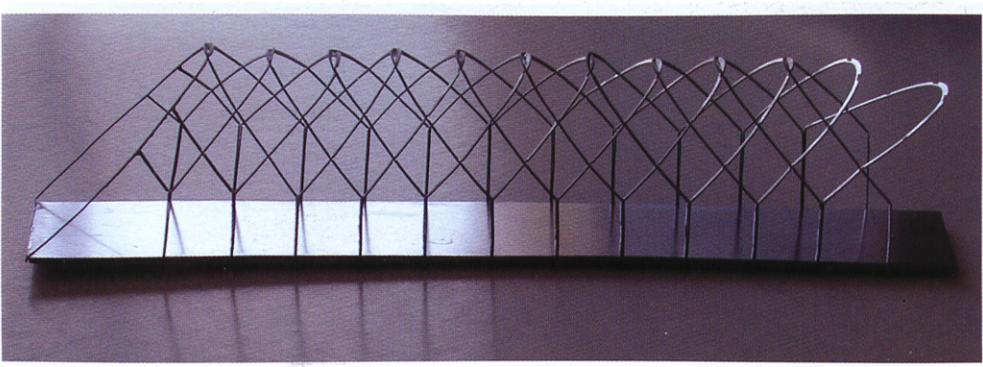
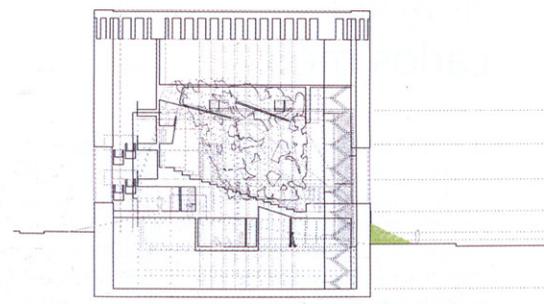
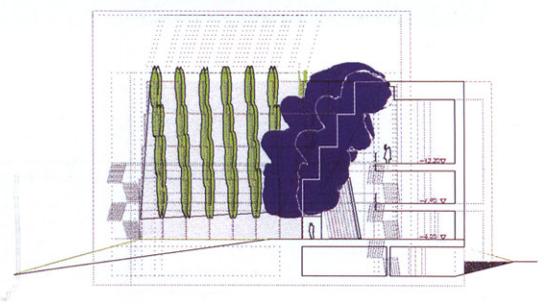
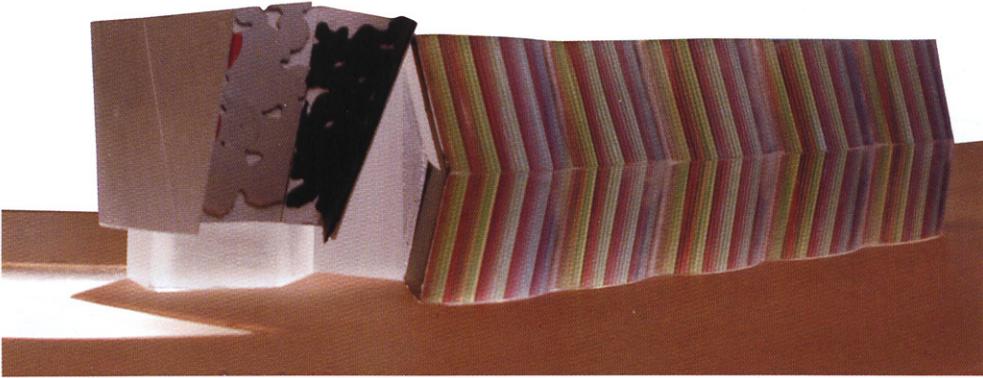


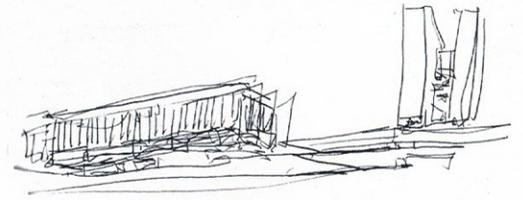
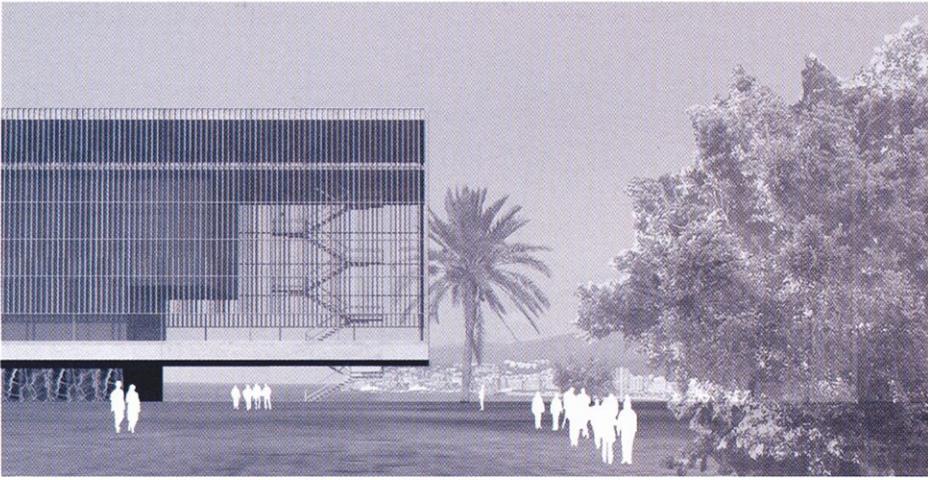
ARRIBA, SECCIÓN TRANSVERSAL  
 ABAJO, PLANTA DE CUBIERTAS  
 IZQUIERDA, FEMME ENTOURÉ DE MIRO



El cuadro de Miró que reproducimos aquí (en la página de la izquierda, abajo) nos sirve para expresar algunas de las motivaciones de nuestro proyecto. Los elementos heterogéneos que lo forman crean un conjunto de figuras sencillas, articuladas según una retórica muy directa. Economía, expresividad y un lenguaje formal realizado con los medios más simples caracterizan la obra de Miró. De un modo semejante queríamos que nuestro proyecto privilegiase la legibilidad sobre la retórica, que proporcionase una riqueza de experiencias visuales y espaciales sin torturar las soluciones estructurales ni crear una innecesaria y falsa dinámica espacial o formal. Hay zonas donde los elementos constructivos se manifiestan con una gran libertad, especialmente aquellos que se definen como huellas libres de la mano. Se ha querido que las actividades en su interior fueran visibles, que la gente que se mueve en los espacios del Palacio constituyera una textura móvil, afectando a la apariencia exterior.

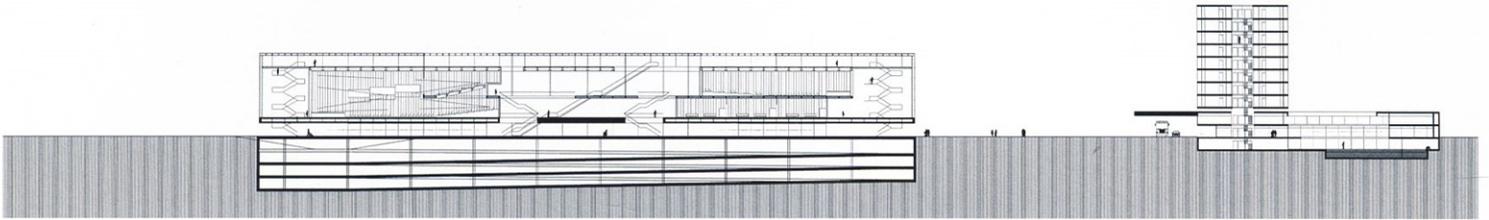
A LA DERECHA, SECUENCIA DE SECCIONES TRANSVERSALES



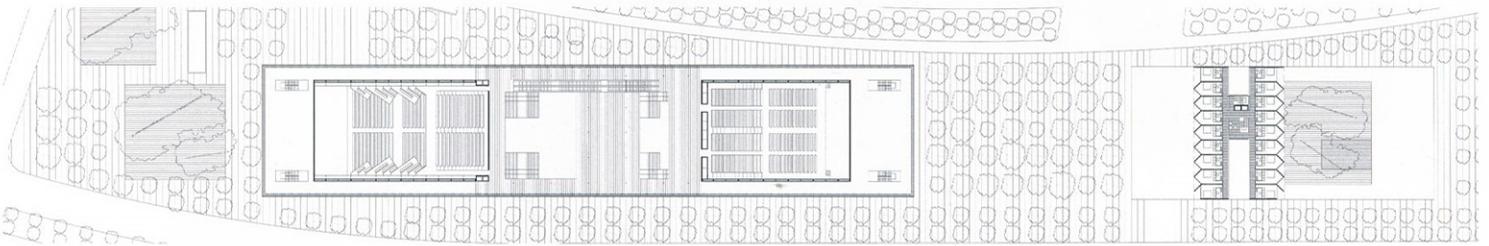


ARQUITECTO:  
Carlos Joaquín Meri Cucart

COLABORADORES:  
Julia Deltoro Soto, Elena Azcárraga Monzonis,  
Mareike Sievers, Elena R. Cardona,  
Aitor Varea Oro, Álvaro Mateu Sanchis,  
Miguel Ángel Navarro Plà, Marité Rosende Giménez



SECCIÓN LONGITUDINAL DEL CONJUNTO

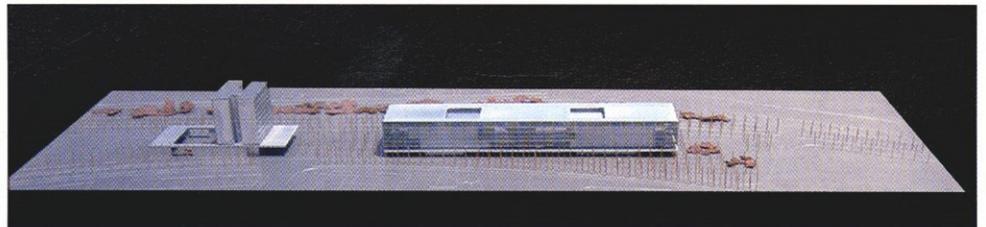


PLANTA GENERAL DEL CONJUNTO

## finalista carlos meri

Las ciudades se forman por medio del vacío de los espacios; sin la existencia de los mismos, las ciudades son un cúmulo de objetos sin orden. El vacío es donde se genera la vida. La apreciación de los objetos se produce en el vacío. Es por ello que la propuesta, cumpliendo todos los requisitos del programa, establece un espacio vacante de más del 50% del espacio disponible. Y así, el rigor y la sencillez del conjunto se convierte en tributo a un pasado cercano.

Con carácter variado y a través de dos contenedores independientes, el proyecto resuelve un programa de necesidades sin perder la imagen unitaria del conjunto, gracias a la utilización del mismo cerramiento en ambos edificios. A su vez, se genera un gran atractivo espacial entre el interior y el exterior. Finalmente, la solución de las plantas bajas libres y patio del hotel abierto potencia el atractivo de la propuesta y multiplica las posibilidades de convivencia entre las dos funciones diferenciadas.





## finalista alegre & lloveras y barceló & balanzó

Dos ideas simultáneas están en el origen de la propuesta para el nuevo Palau de Congressos en la ciudad de Palma de Mallorca.

En primer lugar, el edificio debe permitir una fluida relación con la geografía que le da soporte, difuminando el efecto barrera que la gran longitud y tan amplio programa auguraban. Para conseguir esta permeabilidad se individualizan las piezas principales del edificio, se colocan transversalmente y hacen de los espacios intersticiales los protagonistas del proyecto, permitiendo así la percepción simultánea de la ciudad y el mar.

En segundo término, queremos hacer sentir la fuerza del lugar -la isla, la bahía de Palma- en el espacio interior del edificio como se ha hecho secularmente en el Mediterráneo; mediante la materialización de espacios densamente contruidos por la estructura y la luz natural, y a su vez abiertos a la geografía, que se revelarían dramáticos -casi heroicos- en alguna de sus secciones. En resumen, el lugar y la construcción se convierten en los únicos materiales del proceso del proyecto.

### ARQUITECTOS:

Luis Alegre & Lluís Lloveras y Antoni Barceló & Bàrbara Balanzó

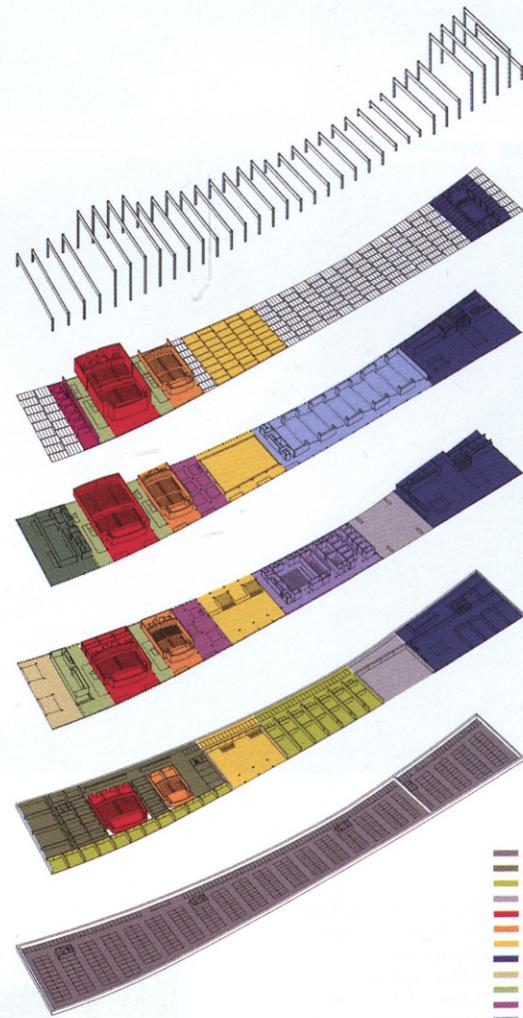
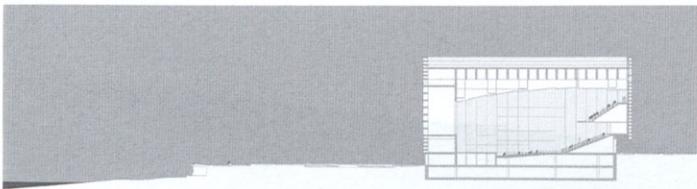
### COLABORADORES:

Arquitecto colaborador: Daniel García Escudero

Colaboradores: Virginia Díaz del Río, Berta Bardí, Marta Badía

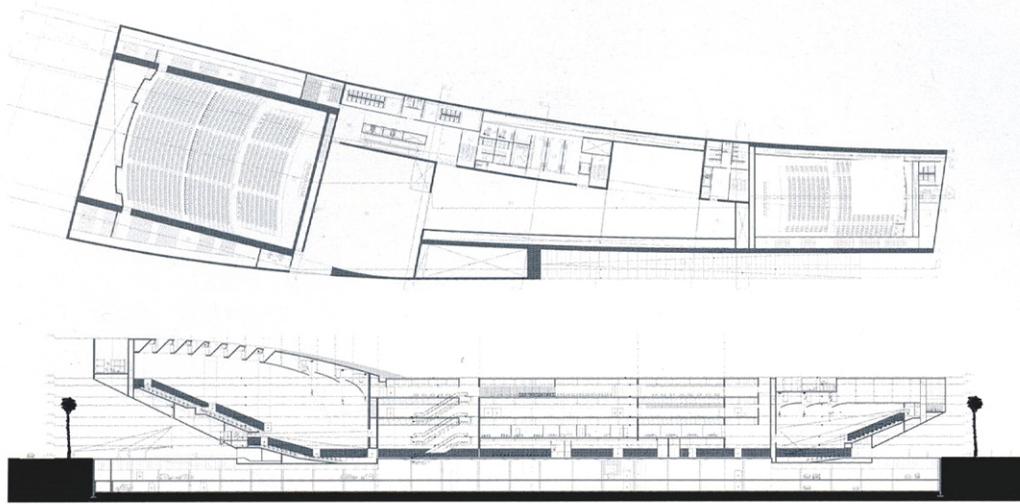
Maquetista: Andrea Sanglas

Instalaciones: Albert Salazar (AIA Instal·lacions arquitectòniques)



- APARCAMIENTO
- ZONA DE TRABAJO/ALMACENADO
- COMERCIO
- CALLE
- AUDITORIO
- SALA MENOR
- UMBRÁCULO
- HOTEL
- ZONA DE ACCESO
- VESTÍBULO/ZONA DE PASO
- SALA DE EXPOSICIONES
- SALAS DE REUNIONES
- RESTAURANTE/TERRAZA
- SALA DE CONFERENCIAS
- OFICINAS

DIAGRAMA DE USOS



El hotel está diseñado partiendo del concepto de que todas las habitaciones deben tener vistas al mar. La situación urbana del edificio da lugar a una organización interna, compleja, que toma como referencia el *Millowners Association Building* de Le Corbusier.

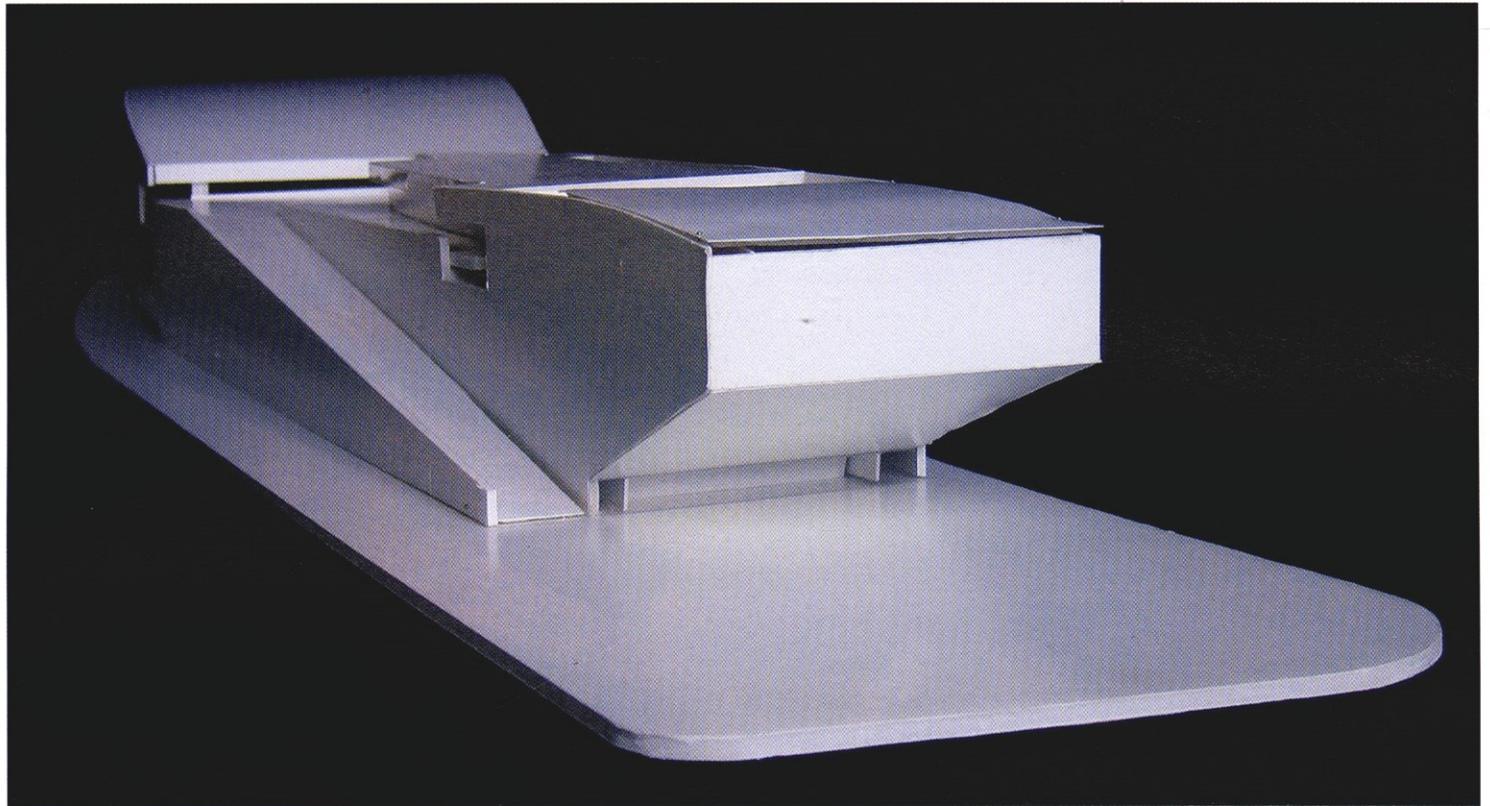
El edificio es un sistema modulado con una estructura de paneles capaces de liberar la plaza cubierta de pilares inoportunos. Su forma en U obedece al espíritu del plano y optimiza los ángulos de visión sobre el mar.

El Palacio de Congresos es una estructura compacta de hormigón armado con algunas paredes revestidas por una piedra clara propia de la región.

La solución toma como referencia un fragmento de la ciudad de Palma; un gran muro de piedra en paralelo a la calle, una plaza en una plataforma superior y cuyo acceso se realiza por una rampa que une las dos alturas.

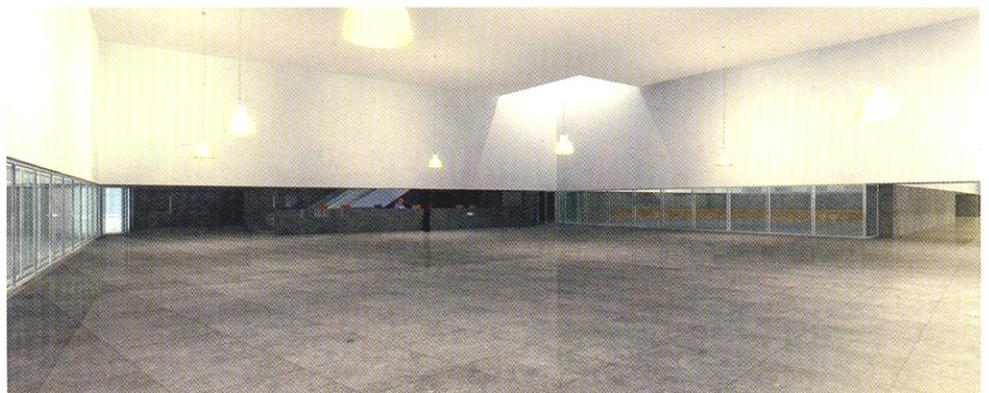
Es un cuerpo continuo que termina en la parte más elevada, en los dos auditorios principales que se liberan del suelo en una estructura, cubriendo las dos plazas. La conexión directa entre el Hotel y el Palacio de Congresos se realiza en un continuo a través del piso-1. A nivel de la rasante la conexión se realiza a través de una plaza semicubierta que puede ser atravesada por coches.

finalista  
souto de moura



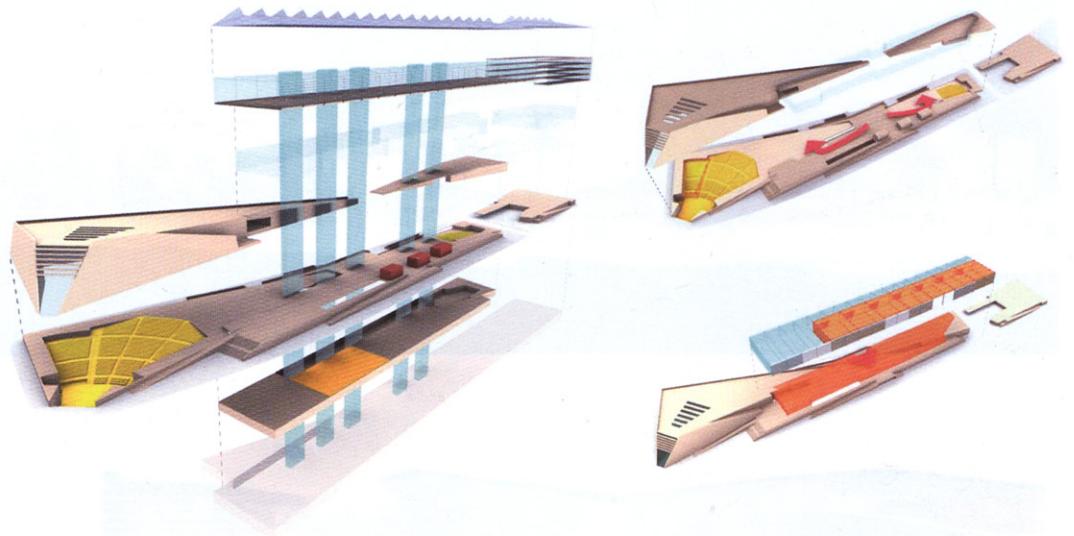
ARQUITECTO:  
Eduardo Souto de Moura

COLABORADORES:  
Ricardo Rosa Santos, João Queiróz e Lima, Cátia Bernardo, Susana Monteiro, André Campos  
Estructuras: Rui Furtado (Afassociados)  
Electricidad: Raul Serafim (Afassociados)  
Instalaciones Mecánicas: Isabel Sarmento (Afassociados);  
Agua: Paulo Silva (Afassociados)

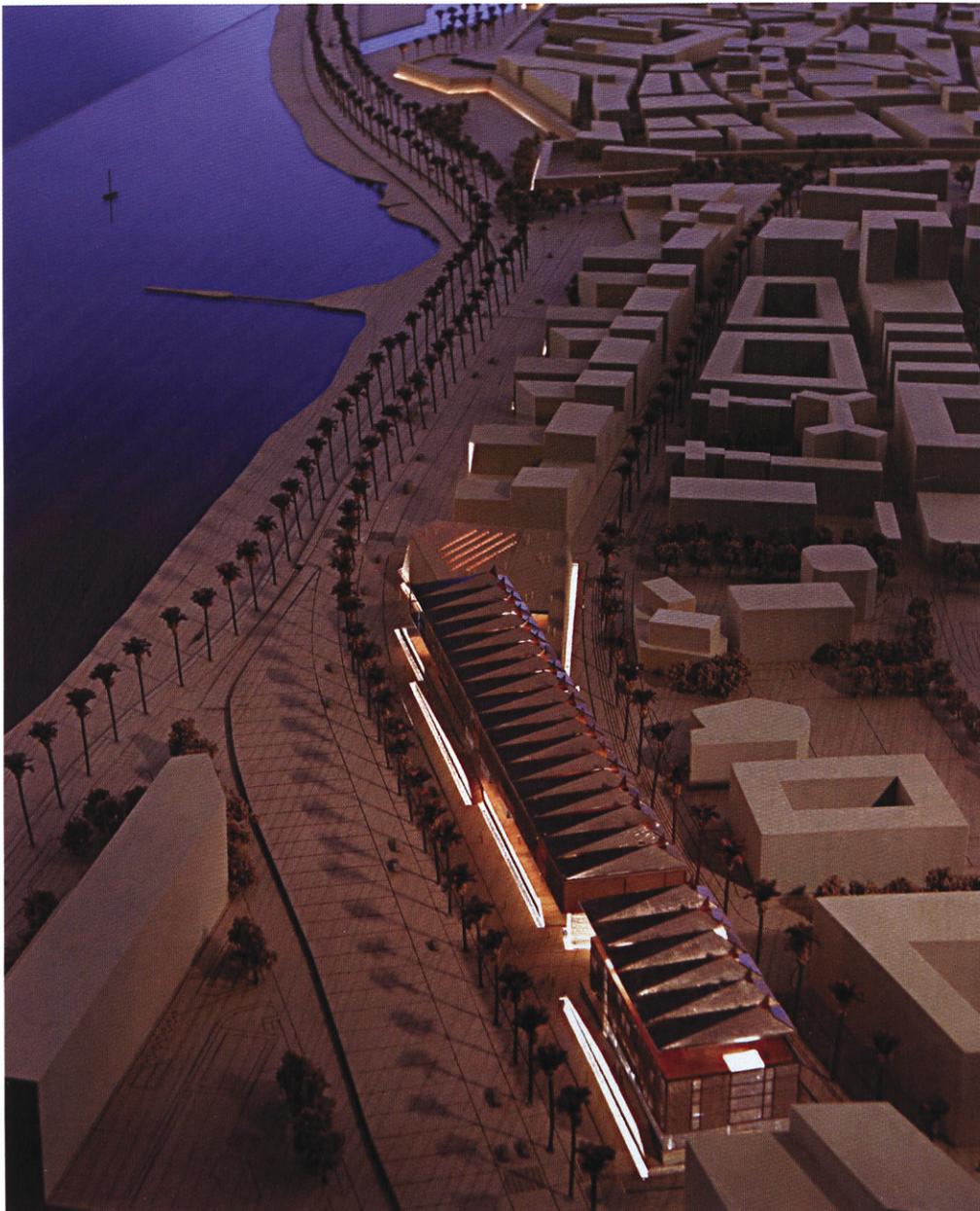


ARQUITECTO:  
Richard Rogers

COLABORADORES:  
Ivan Harbour, Lennart Grunt, Simon Smithson,  
Luis Vidal, Stuart Blower, Jason García,  
Bárbara Pérez, Mike Fairbrass, Jon Mercer,  
Tim Mason  
Instalaciones: Andrew Sedwick (Arup)  
Estructuras: Chris Wise (Expedition Engineering)



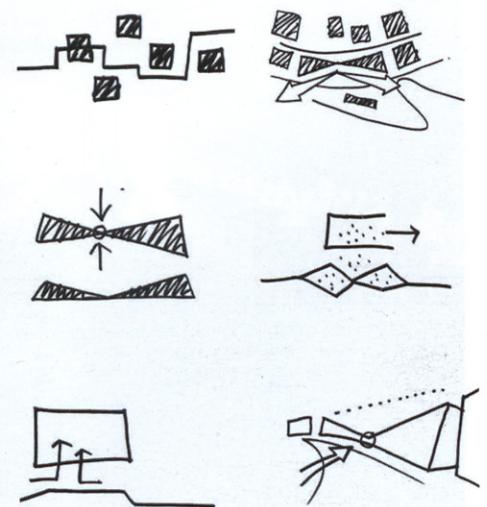
finalista  
richard rogers



Entendemos la muralla de Palma como una lección del espacio público, como elemento de articulación entre la transición de la escala humana y la escala urbana. Su lenguaje es aplicable a la organización edificio: no sólo como elemento de protección; también como parte del paisaje, como modo de circulación, como contenedor de actividades y flujos, o transformador y conector de espacios. Su capacidad de definir la transición entre un exterior y un interior, su textura, sus cambios de escala. Y su continuidad, como herramienta para potenciar la ruta peatonal que se sensibiliza con la estrategia urbana reforzando la transición entre una autopista y una vía urbana.

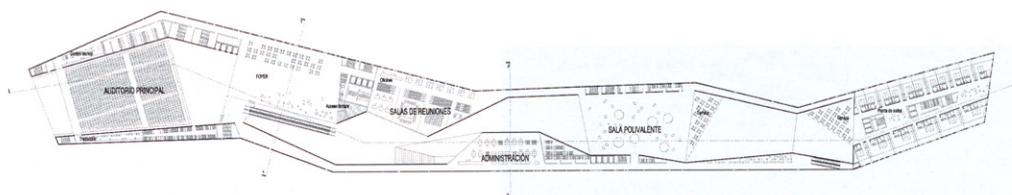
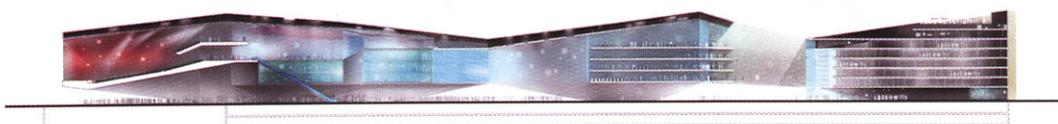
Así, la clasificación de los espacios se organiza bajo dos categorías generales: unos estáticos y específicos (los auditorios), necesariamente vinculados con el interior; y otros flexibles, consecuentemente regulares y modulares, con una estrecha relación con el exterior. De este modo se desarrolla un diagrama conceptual cuya constancia geométrica se repite en planta y en sección, definiendo así su complejidad resultante.

Finalmente, la cubierta unifica el complejo y responde al reto medioambiental suministrando luz y ventilación natural a través de una serie de chimeneas que se organizan de manera asimétrica para alinearse con los vientos predominantes de la bahía.



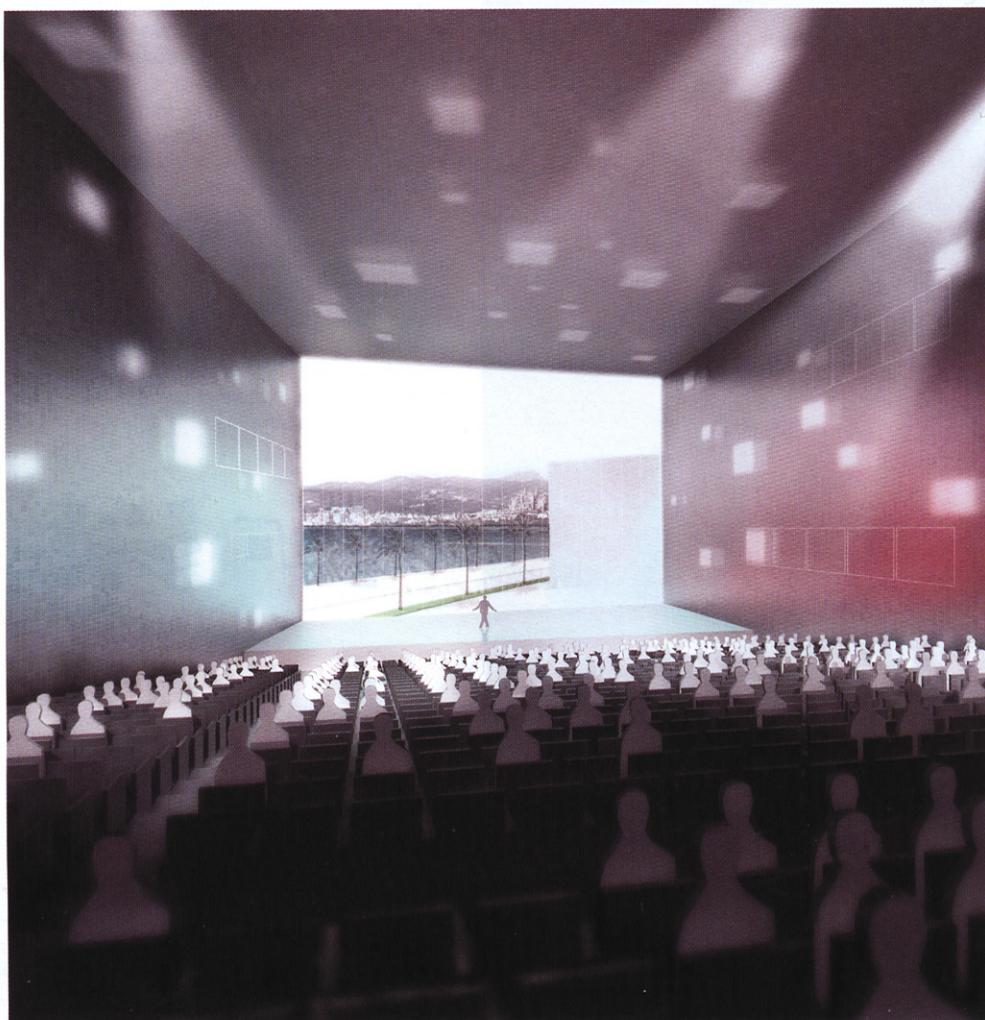


## finalista dominique perrault



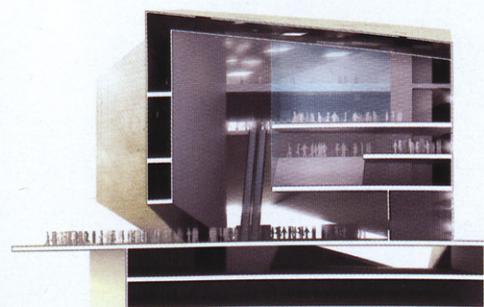
ARQUITECTO:  
Dominique Perrault

COLABORADORES:  
Guy Morriseau  
Jean-Paul Lamoureux



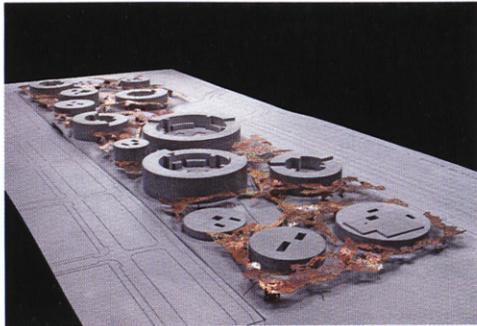
La idea esencial del proyecto es dotar a Palma de un edificio emblemático cuya presencia imprima un carácter regenerador a toda una zona de un rico pasado industrial pero con gran potencial dado su proximidad al centro histórico

Una carcasa protectora, una doble piel cerámica delicadamente perforada, allí donde los requerimientos funcionales y las circulaciones así lo exigen, para conducir al interior una luz tamizada y suave que permita el control climático. Unas perforaciones de la piel que son más numerosas en función del grado de exposición requerido y de los deseos funcionales y que proponen el juego lleno/vacío con las escamas cerámicas de la piel, brillante y perceptible como un nuevo elemento urbano en la Bahía de Palma. El espacio interior cobijado es fluido y sus intersticios permiten los acontecimientos del encuentro, de la reunión; un espacio interior abierto frente al Mediterráneo y accesible desde todos los puntos que cobija con su sombra los encuentros, los tratos, los intercambios... una lonja mediterránea.



# concurso de ideas para la nueva ciudad de la justicia de madrid

El concurso de ideas para la nueva Ciudad de la Justicia de Madrid se celebró en dos fases. En la primera se seleccionaron los siete equipos cuyo proyecto en segunda fase se publica aquí. Los arquitectos del jurado fueron Bernardo Ynzenga, Francisco Mangado, Ramón Vilalta y Francesco Venezia.



Nos gustaría imaginar que el cambio de denominación de "Ciudad de la Justicia" a "Campus de la Justicia" responde a una voluntad ambiental y de carácter. Es decir, se pretendería indicar que un campus es, además de un conjunto de edificios, un lugar o ambiente que ayude a entender la totalidad y aporte algo más que un sistema de accesos a lo edificado. Desde este interés, el Campus en nuestra propuesta es un jardín común y a la vez un microclima, en el que los diferentes edificios podrían ser realizados por diversos arquitectos y en momentos distintos, con sólo restricciones a favor del conjunto como es su posición, servicios generales y ... la planta circular.

Entre las razones que respaldan la propuesta, destacarían: La densidad de ocupación del suelo es alta. Los círculos permiten tangencias puntuales haciendo desaparecer la relación paralela de sección de calle. Con ello se consigue una mayor continuidad ambiental del jardín.

El conjunto de plantas circulares en sus complementariedades visuales, como en el vaso de Alvar Aalto, produce un efecto ambiental de alto valor.

La condición pública y singular del programa se pone en evidencia con esta imposición particular que sería interpretada de modos diversos por cada autor de los proyectos, sin poner en cuestión ni la calidad ambiental, ni el microclima, ni las consideraciones espaciales del conjunto y su relación con el resto del tejido urbano.

El remate de un ensanche anodino de manzanas y su transición hacia los parques exigen una pieza de otra índole. En este caso una agrupación de figuras basadas en la traza circular y dentro de una masa vegetal.

La construcción cilíndrica, o de planta de corona circular, facilita la iluminación adecuada de los edificios a la vez que ajusta fácilmente las densas necesidades de superficie de las plantas bajas con las más aligeradas de los niveles superiores.

La forma de los solares no debe arrastrar de manera ineluctable a la utilización de geometrías radio-concéntricas, como sintéticamente se expone en los paneles.

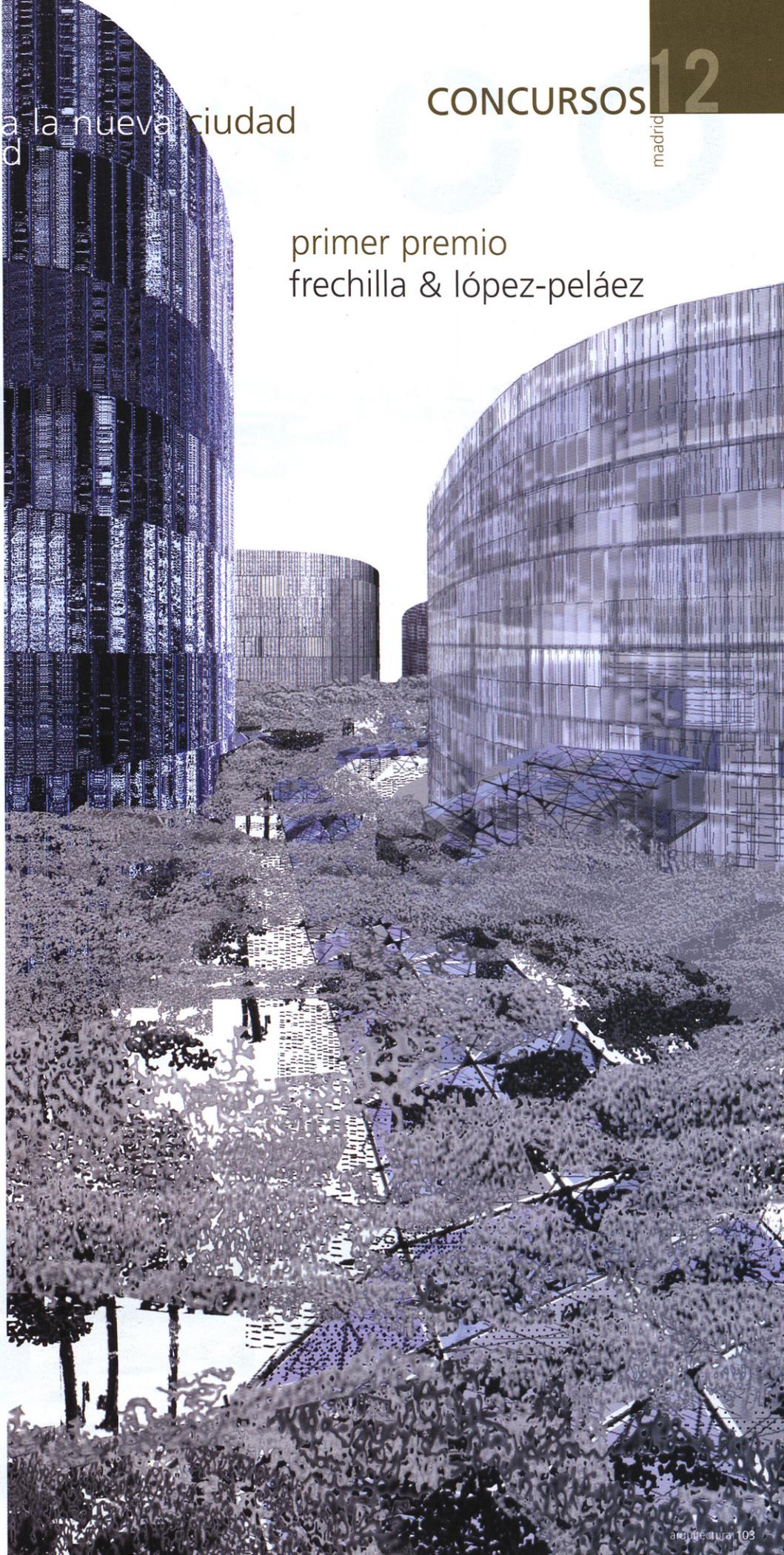
La proximidad del aeropuerto obliga a considerar la visión de la quinta fachada, la cubierta. La configuración de los solares permitirá identificarlos también desde este punto de vista.

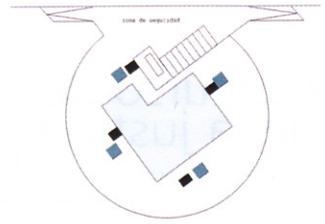
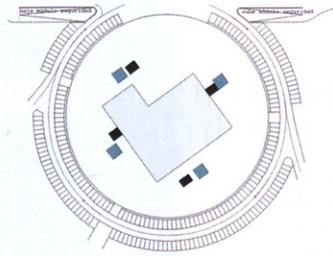
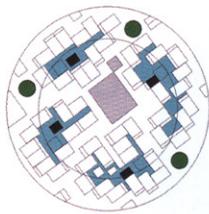
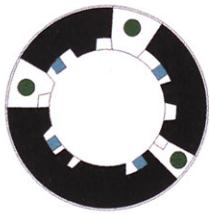
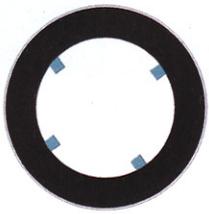
## CONCURSOS

# 12

madrid

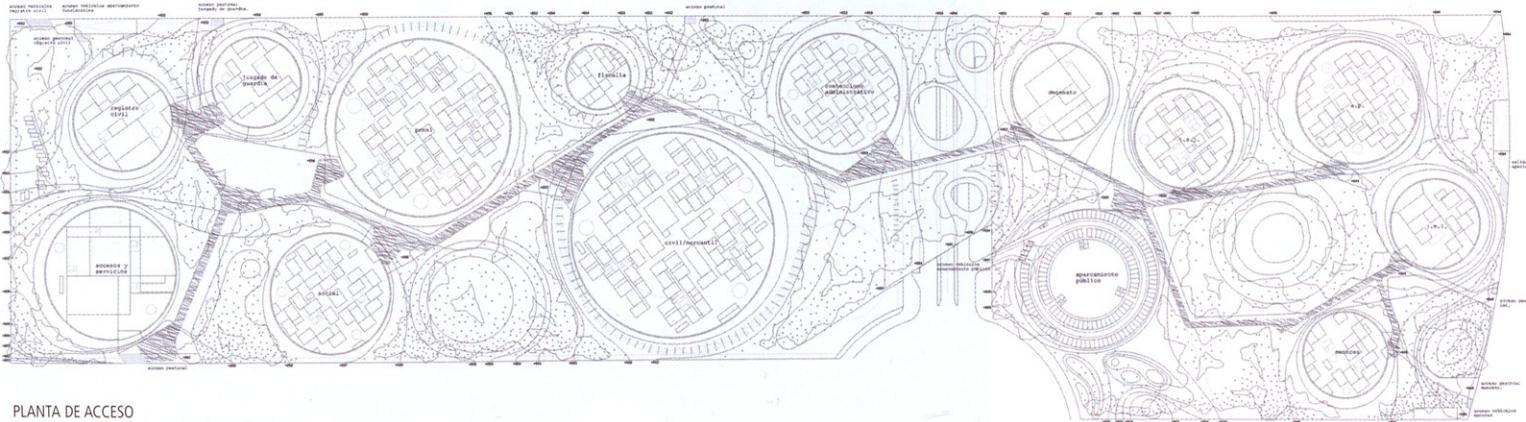
### primer premio frechilla & lópez-peláez



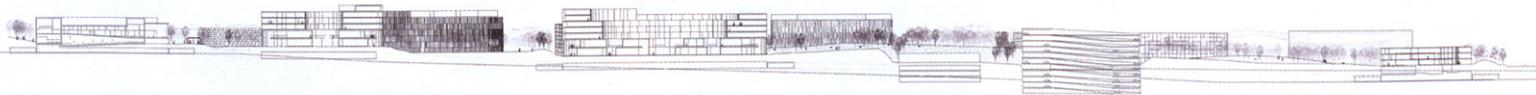


SECUENCIA DE PLANTAS DEL EDIFICIO PENAL

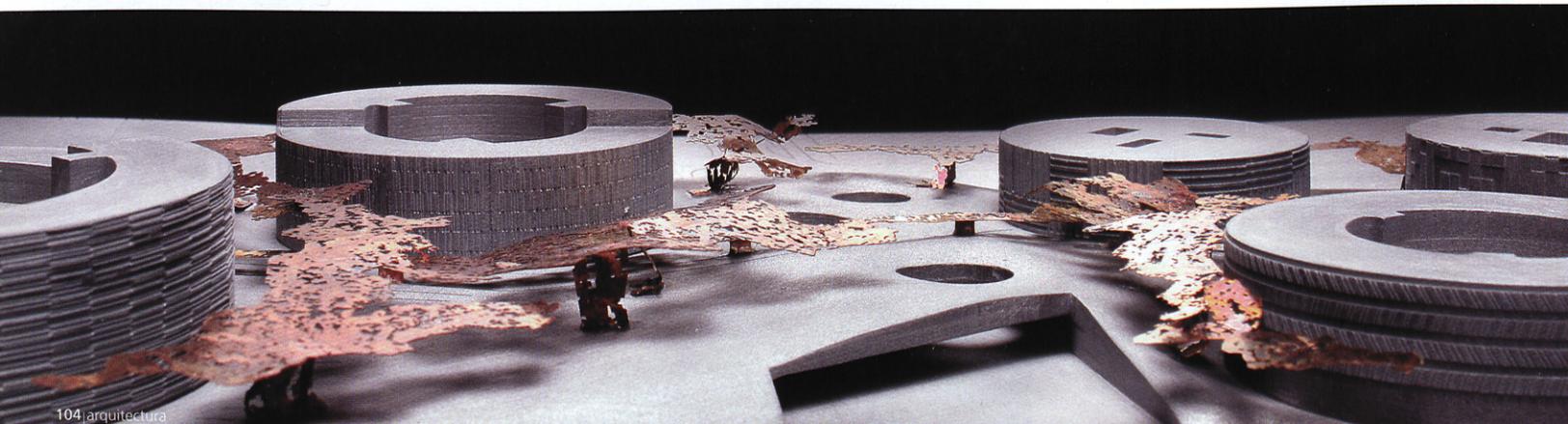
- módulos de juzgados
- módulos scp
- bloque de seguridad
- núcleo funcionarios
- núcleo público
- núcleo seguridad

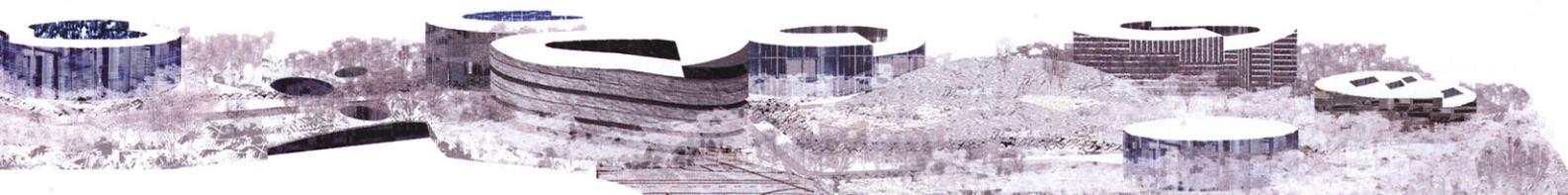
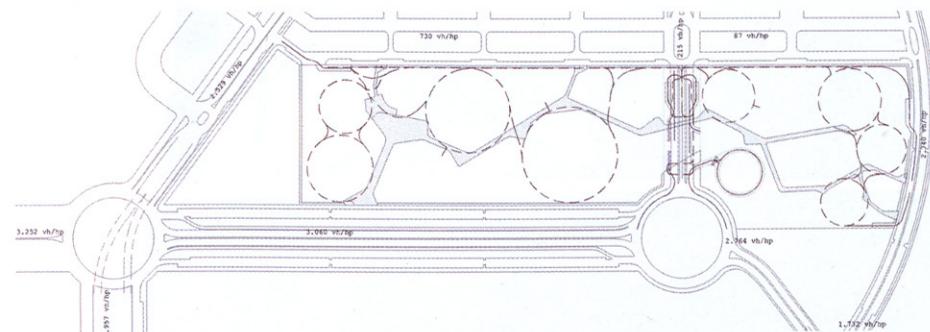


PLANTA DE ACCESO

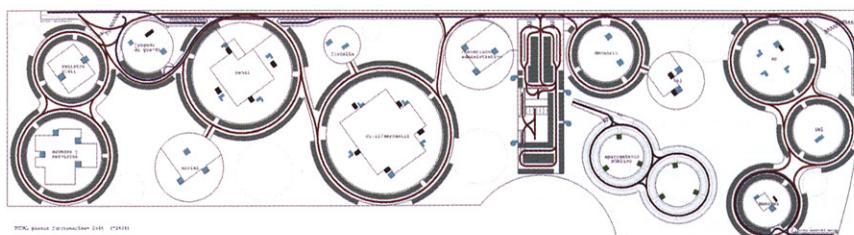


SECCIÓN LONGITUDINAL

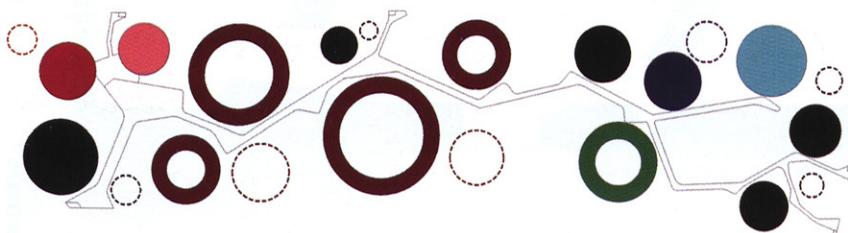
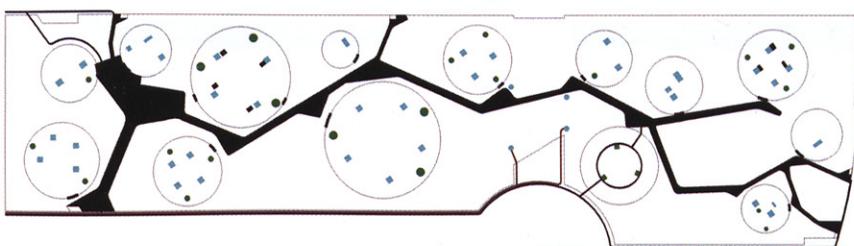
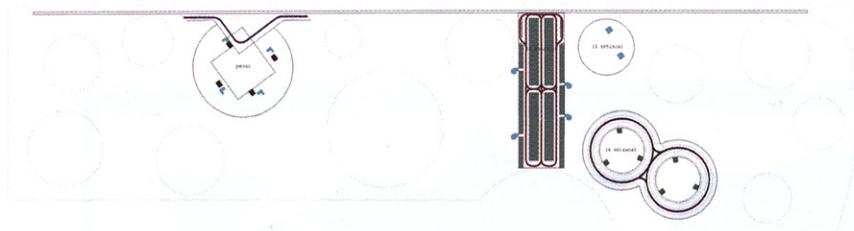




DE ARRIBA ABAJO, ESQUEMAS DE:  
CIRCULACIÓN EN LOS NIVELES DE APARCAMIENTO -1 Y -2,  
CIRCULACIÓN PEATONAL,  
ORDENACIÓN DE USOS



RDCA - planta Circulación -1 y -2 (15/11/11)



ARQUITECTOS:  
Javier Frechilla  
José Manuel López-Peláez

COLABORADORES:  
Lorenzo Gil Guinea, Luis Gil Guinea, Carmen Herrero Izquierdo, Luis Martínez Barreiro, Ernesto Sierra Díaz (arquitectos), Iván Hernández Rodríguez (estudiante)  
Aparejadores: Fernando Rilova Blas y Emilio Rodríguez González  
Estructuras: José Luis De Miguel Rodríguez y Pilar Contreras Merino  
Ingeniería urbana: Ttu, Técnicas Territoriales Urbanas  
Consultores de edificación: Jg Ingenieros

# segundo premio ulargui y pesquera



La propuesta trata de abrir "campo", primar los espacios de relación por delante de los edificios, valorar los lugares intermedios entre las diferentes actividades judiciales más que sus construcciones: ordenar desde el vacío, comenzar al contrario, desde los lugares de encuentro...

Considerando ambas parcelas como una unidad, sobre el espacio resultante de liberar perimetralmente parte del ya único solar para los aparcamientos y las circulaciones internas bajo rasante, hemos concentrado en cuatro estancias ajardinadas el espacio libre de ocupación definido por el pliego de condiciones. De un tamaño equivalente a lugares ya conocidos de Madrid, estas cuatro "llanuras" disponen del tamaño suficiente para asimilarse a las de un "campus", tal como es solicitado por las bases del concurso.

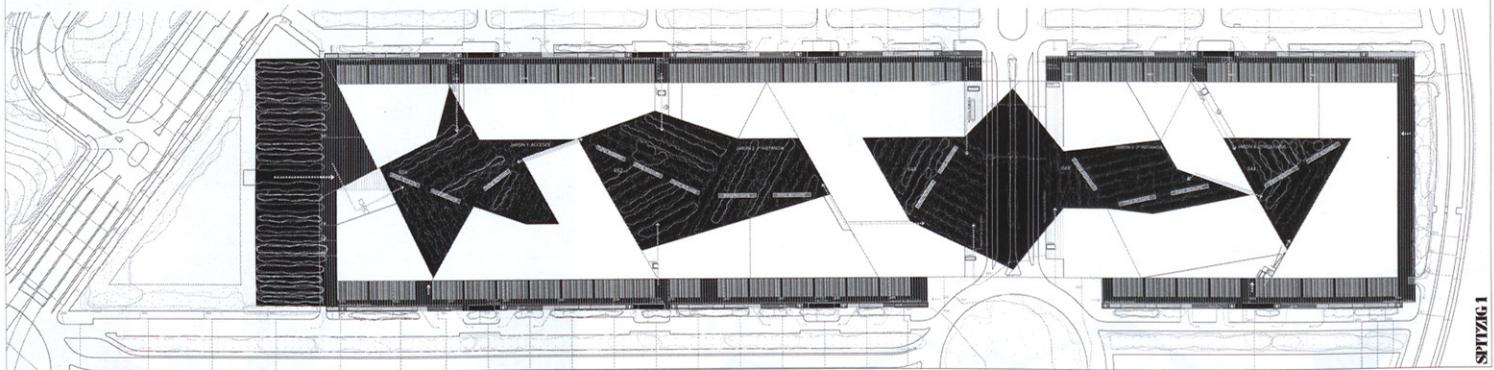
Alrededor de esos espacios sustraídos se organiza la edificación, en la cual la materia se adapta a las leyes de la organización funcional y urbanística. Aceptando como puntos de contacto las aristas de la planta primera, los edificios que surgen de la ordenación pertenecen a una estructura supe-

rior pero forman a su vez unidades independientes, cada una con su propia fisonomía.

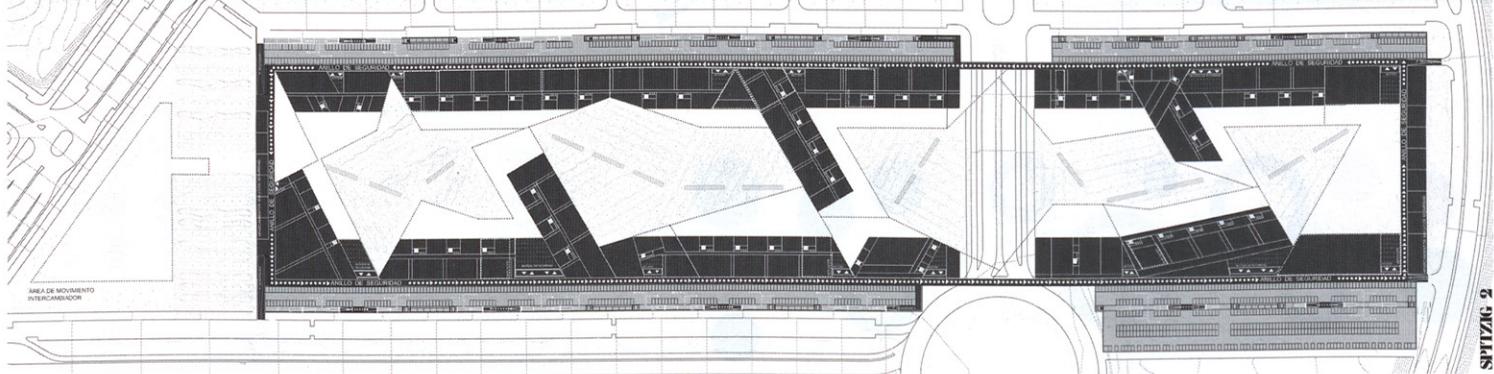
Hemos interpretado el concurso como un ejercicio de disciplina geométrica sobre el que se han atendido las estrictas reglas de ocupación, retranqueos y edificabilidad del programa, todo ello desde un trazado regulador dinamizado por la oblicuidad. Las relaciones entre llenos y vacíos, tamaños y programas, se capturan por la simultaneidad visual de los planos oblicuos, por el dinamismo de la actividad judicial.

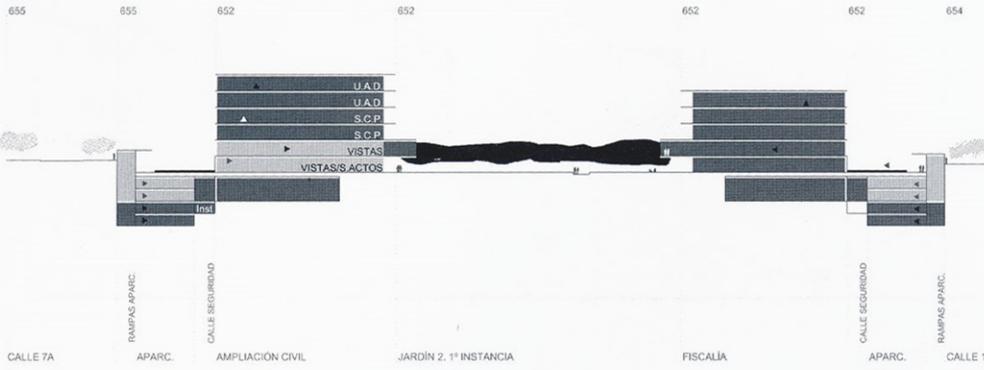
Quince edificios que en su autonomía resultan complejos, pero que unidos por sus extremos forman una nueva estructura común, adaptándose a las normas de "buena vecindad" con sus adyacentes según estas reglas de "urbanidad" que, en conflicto con la propia geometría subyacente, permiten equilibrar la estricta concreción de las bases. Así imaginamos el futuro Campus: "diversidad y unidad", edificios en los que uno está a la espera del otro. Geometrías complejas con programas diferentes, como necesaria es la diversidad y la comunicación dentro de la institución judicial.

PLANTA DE ACCESO



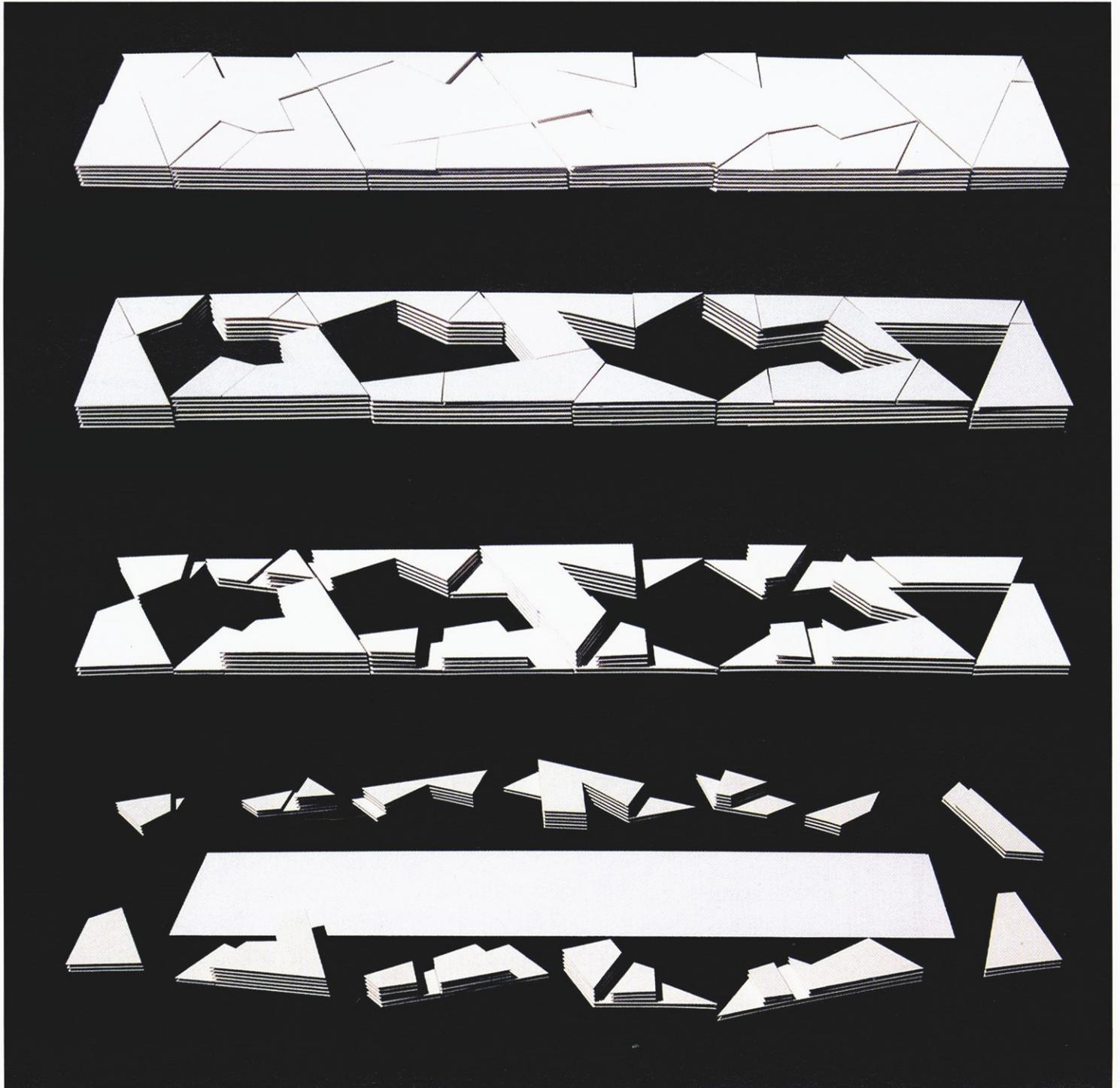
PLANTA SÓTANO



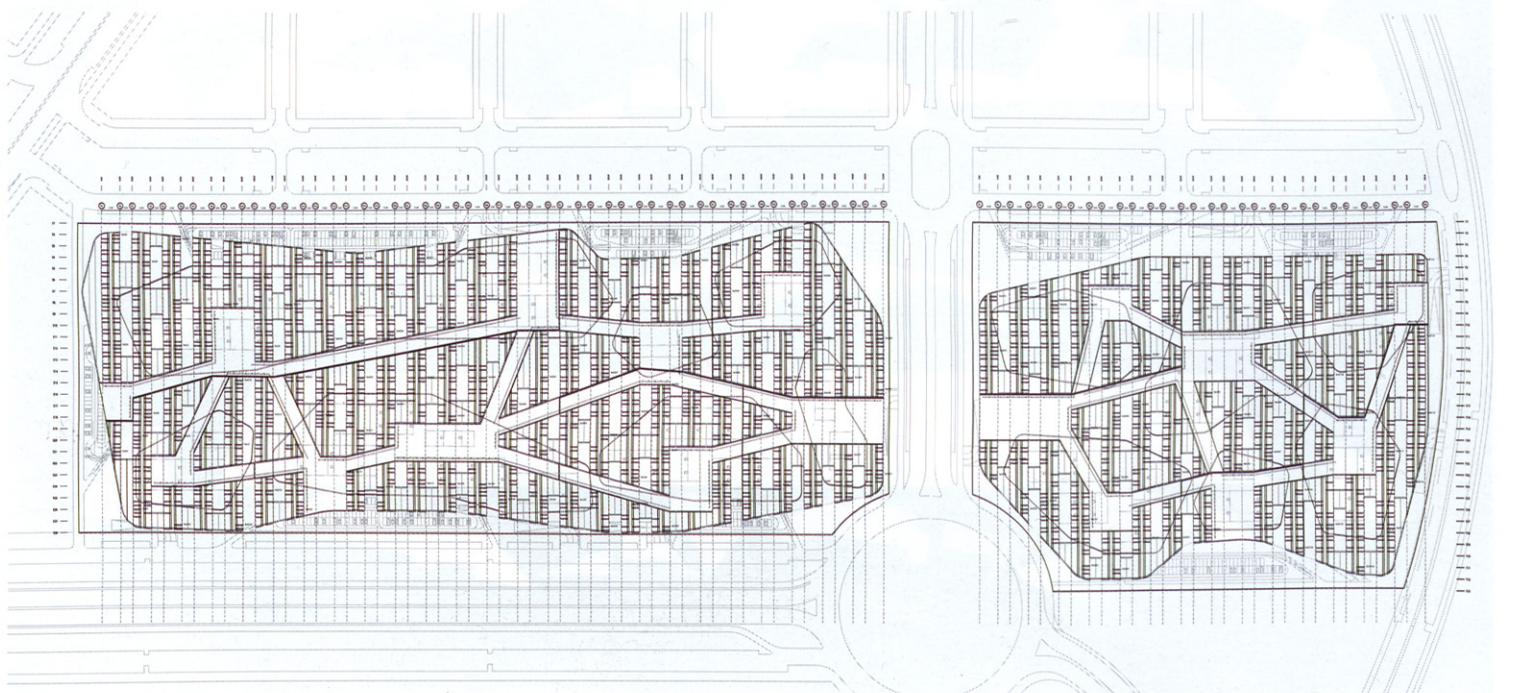
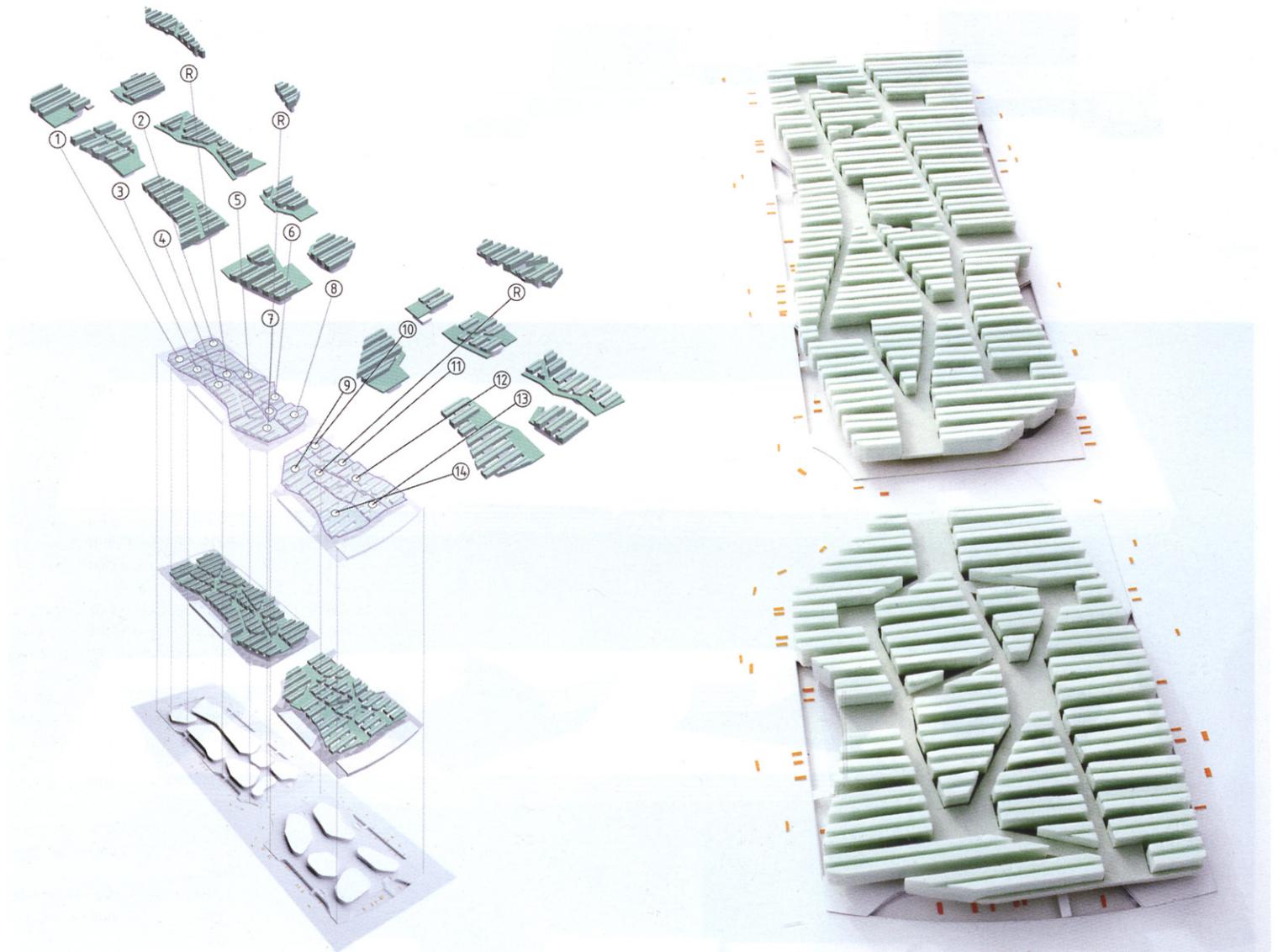


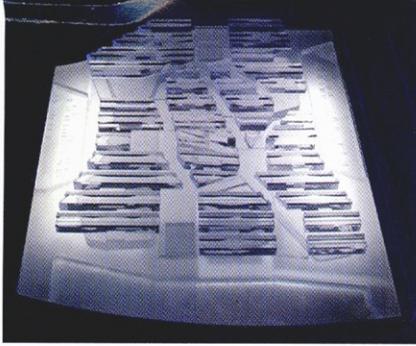
ARQUITECTOS:  
Eduardo Pesquera  
Jesús Ulargui

COLABORADORES:  
Juan Enrique Álvarez Cabezuelo,  
Natalia Domínguez Santana,  
Jorge Jiménez Santos,  
Ana Peigneux Lojo,  
Diego San Isidro San Cristóbal,  
Jorge Sánchez Limón,  
Herminia Vegas Muñoz



tercer premio  
AMID\* [cero9]



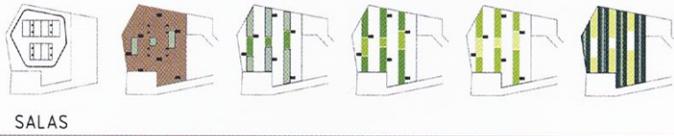
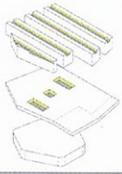


ARQUITECTOS:  
Efrén García Grinda  
Cristina Díaz Moreno

COLABORADORES:  
Luis Cabrejas Guijarro, Jorge Saz Semolino,  
Jaime Bartolomé Yllera, Ana Belén Franco,  
Rebeca Vallecillo Villar, Javier Muñoz Galán,  
Alessandro Cariello, Hsiao-Tsien Hung  
y Jesús Isla

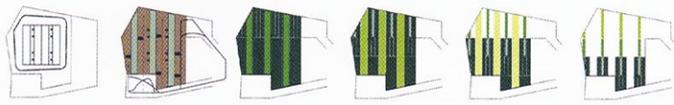
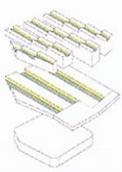
ESPACIOS COMUNES NIVEL 1 NIVEL 2 PLANTA 3 PLANTA 4

MODELO PLANTEADO en plan general

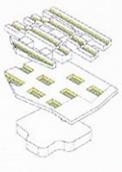


SALAS

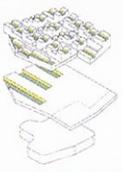
MODELO 1



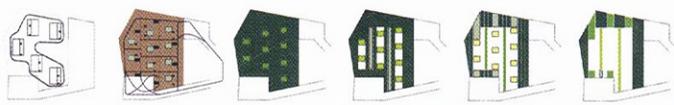
MODELO 3



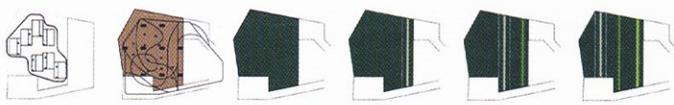
MODELO 4



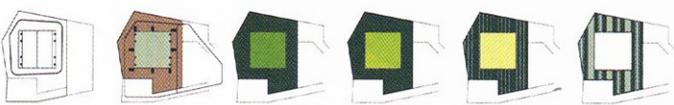
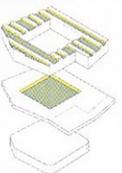
MODELO 5



MODELO 6



MODELO 7



Catorce (posibles) pasos para escapar del urbanismo —y de la arquitectura—

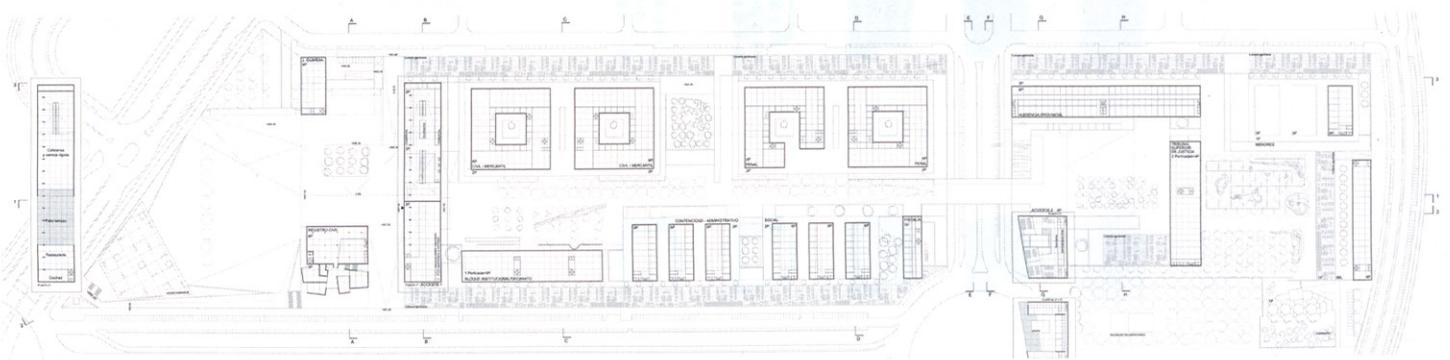
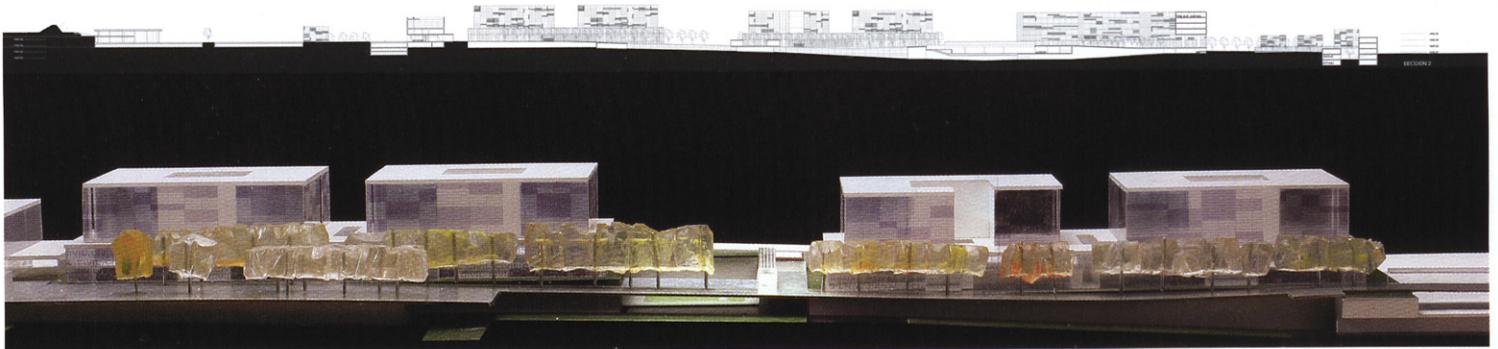
1. Quitarnos de la cabeza la Ciudad de la Justicia como un conjunto de parcelas dispuestas a ser desarrolladas a través de la limitación de su volumetría, edificabilidad y usos.
2. Saltar el abismo entre arquitectura y urbanismo para rescatar a la ciudad de su alucinada agonía de normativas y convencionalidad, y de paso, liberar la definición de sus piezas de la angustia de su excepcionalidad.
3. Renunciar a llamar libertad en este caso a cosas como la rutinaria elección de sus cerramientos o la distribución interior, o si se quiere, replantear qué puede ser regulado en la definición de la ciudad.
4. Aprovechar la oportunidad de construir una pieza pública excepcional a escala de ciudad en vez de una colección extravagante de piezas autónomas de arquitectos ilustres.
5. Ponerse a trabajar en la organización tridimensional de las actividades como tarea fundamental en la definición del proyecto.
6. Trabajar inteligentemente con el desarrollo en el tiempo, en vez de pensar en "fases" y que éstas equivalen simplificada a "pieza" o a "edificio".
7. Dejar de repetir modelos urbanos justificados únicamente por su supuesta facilidad de gestión, sólo porque alguna vez, en algún sitio, se haya hecho algo parecido.
8. Parar de una vez de utilizar lo natural, lo vivo o la vegetación como remedio universal de los males de la ciudad, como una banalizada garantía de amabilidad.
9. Empezar a pensar que la oportunidad y la simplificación de la tarea de planear 300.000 metros cuadrados no pasan por repetir catorce veces un proceso convencional, sino por elaborar una estrategia que se beneficie de la excepcionalidad del tamaño.
10. Dejar de ampararnos detrás de frases como "esto no es posible" o "esto es mentira" cuando aparecen procesos urbanos desconocidos que exigen renovar los modelos de gestión y replantear el límite entre arquitectura y urbanismo.
11. Olvidar de una vez ese urbanismo de segundas rebajas basado en la completa autonomía, predeterminación y excepcionalidad formal de sus piezas.
12. Imaginar un fragmento de ciudad que responda con naturalidad a la indeterminación de tamaños y usos en el futuro. Seguramente nos estaremos equivocando si intentamos fijar por completo el número de metros cuadrados o de edificios que necesitaremos dentro de treinta años para algo.
13. Aprender a generar ciudad como un conjunto de restricciones que tienden a ser superadas constante y naturalmente.
14. Darse cuenta de una vez que la ciudad nos está haciendo desde hace tiempo -quizá demasiado- una urgente llamada a la acción, y que los arquitectos parecemos televisores mal sintonizados, repitiendo una y otra vez palabras como edificio, manzana, bloque o torre.



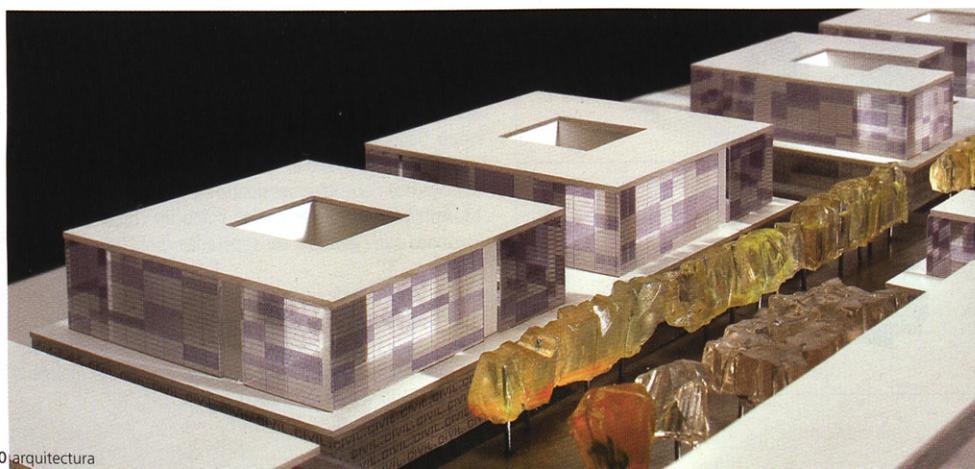
Entendemos "Campus" como un trozo de ciudad definido como espacio unitario y controlable en el que se asientan un conjunto de edificios de forma autónoma pero interdependientes y complementarios en su funcionamiento. No se trata, por tanto, de proyectar un macroedificio sino de proponer la formalización de un territorio en el que puedan ubicarse cómoda y eficazmente unos edificios ligados entre sí por su función y simbolismo.

Y así se apuesta por diseñar un gran espacio central que recorre el conjunto de la ordenación, que sirve y da unidad al conjunto de edificios asentados a los lados del eje estructural. El sistema de canales y conexiones articula el conjunto de edificios y constituye el armazón funcional de la ordenación. Se trata de apostar por una percepción y uso de este espacio central a modo de gran paseo urbano, evitando recurrir a megaconstrucciones que exigen la presencia de tecnologías complejas y costosas. Y de confiar en el arbolado como sistema de protección frente a los vientos y el extremo clima.

## finalista de las casas, mangada y mcnicholl



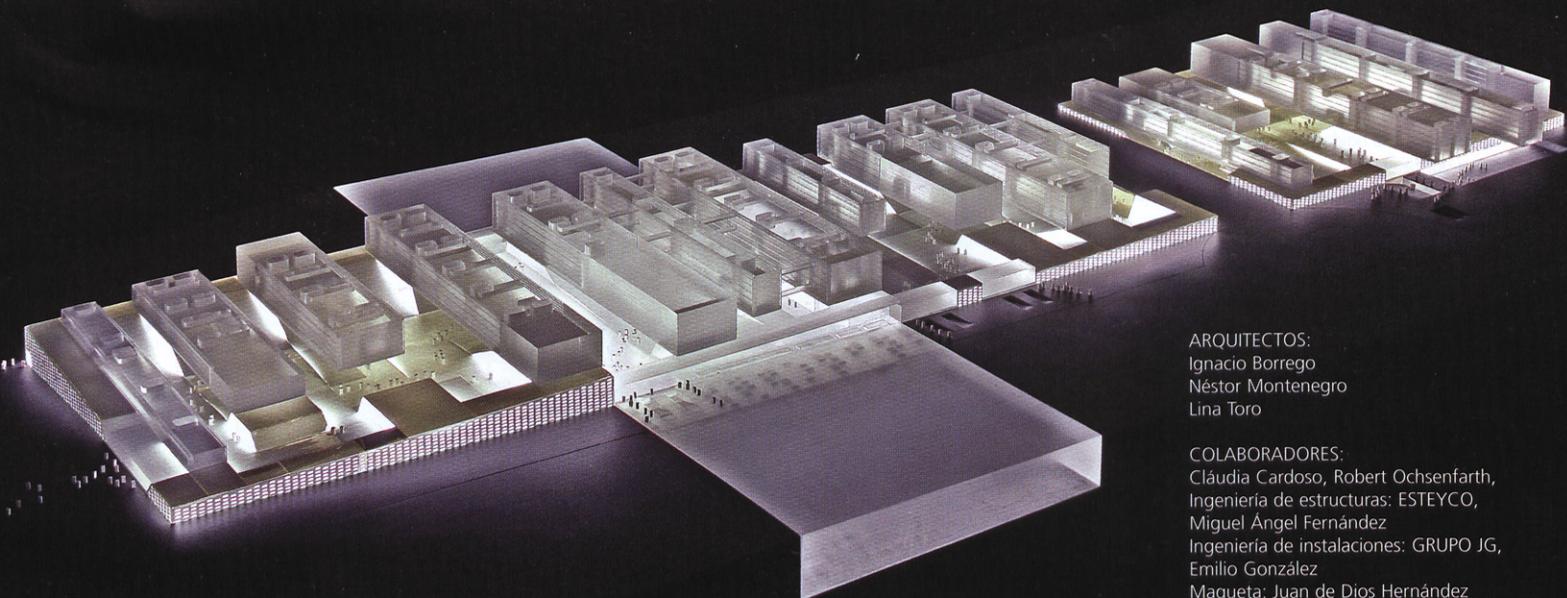
PLANTA TIPO



**ARQUITECTOS:**  
Manuel de las Casas (director del equipo)  
Eduardo Mangada  
Iciar de las Casas  
Sergio de las Casas  
Juan McNicholl

**COLABORADORES:**  
Fernando Pons, Sara Martínez, Teresa Morán (arquitectos)  
Yolanda Palomar (estudiante), INGELCO

**FOTÓGRAFO:**  
Aurofoto s.c.



ARQUITECTOS:  
Ignacio Borrego  
Néstor Montenegro  
Lina Toro

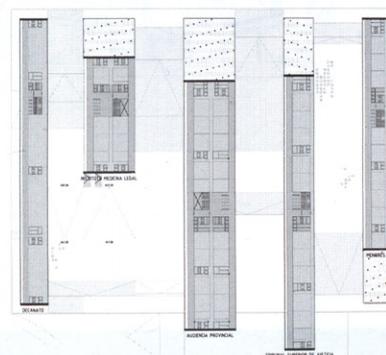
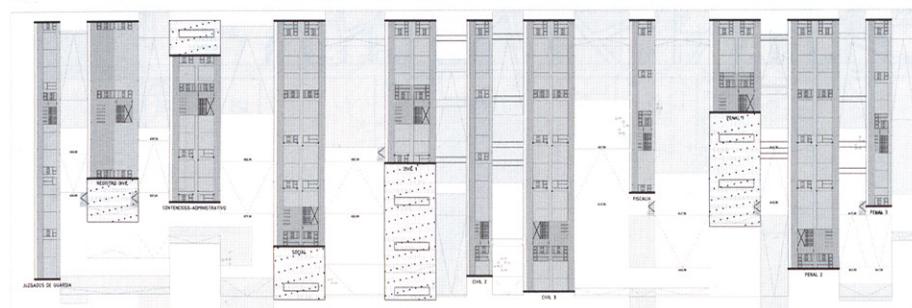
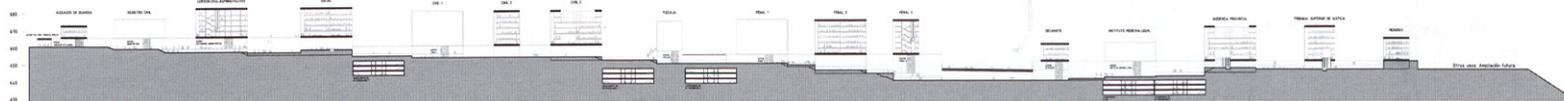
COLABORADORES:  
Cláudia Cardoso, Robert Ochsenfarth,  
Ingeniería de estructuras: ESTEYCO,  
Miguel Ángel Fernández  
Ingeniería de instalaciones: GRUPO JG,  
Emilio González  
Maqueta: Juan de Dios Hernández  
y Jesús del Rey

FOTÓGRAFO:  
Federico López

La construcción del Campus de la Justicia supone la oportunidad de desarrollo de un espacio por descubrir. Detectar en la construcción de un entorno aquellos aspectos parciales, distantes e independientes, parece la forma de construir situaciones concretas sobre las que añadir información y adquirir el máximo conocimiento sobre un lugar. Seguridad y programa construyen en este caso un entramado complejo y rico donde tejer la situación del futuro

## finalista borrego, montenegro y toro

SECCIÓN LONGITUDINAL Y PLANTA DE ACCESO



Campus de la Justicia, a partir de otros parámetros no menores, pero sí sumisos.

La seguridad se convierte así en importante valor de una propuesta que sugiere elevar la cota de origen del campus como primera medida para aislar de forma controlada, filtrar en realidad, un interior seguro de un exterior desconocido, permitiendo acometer un proceso de formación de una topografía descendente por el que discurrir el Campus. Por otra parte, asumiendo la condición de jardín, el valle se construye verde. Un gran cauce de superficie pavimentada cruza y recorre la totalidad del solar generando el tránsito y la unión entre dos fragmentos que vuelven a ser uno tras este movimiento paulatino del suelo, logrando así un uso continuo tanto de la trama urbana exterior como del movimiento y transición interior.

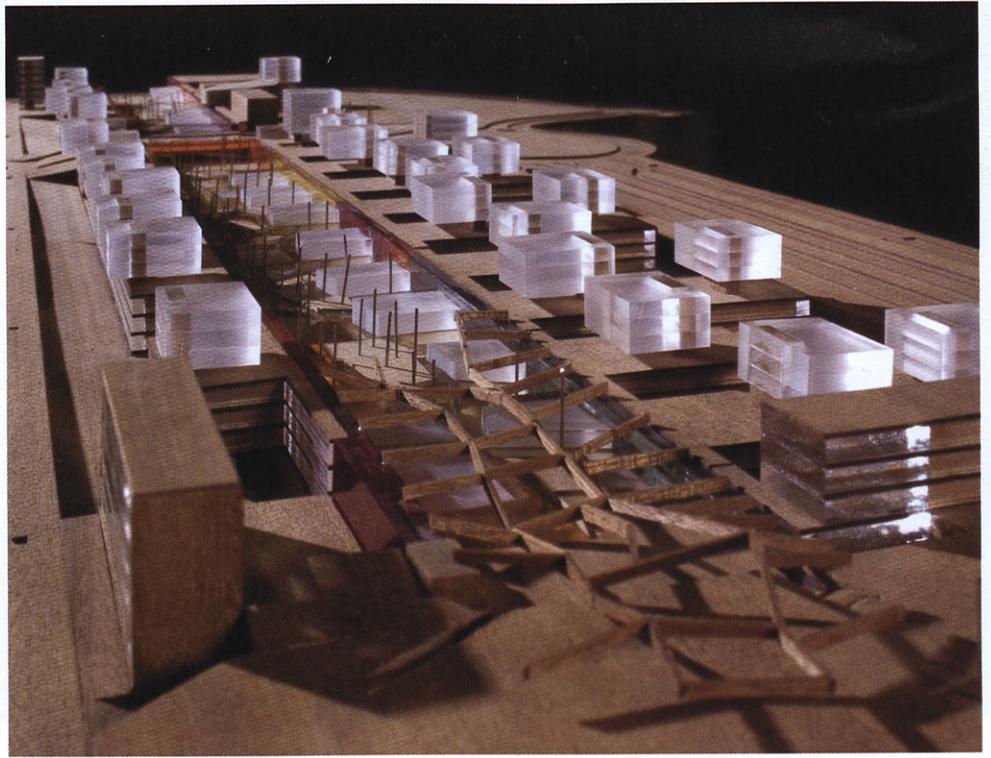


Al abordar el concurso, existían tres condicionantes previos:

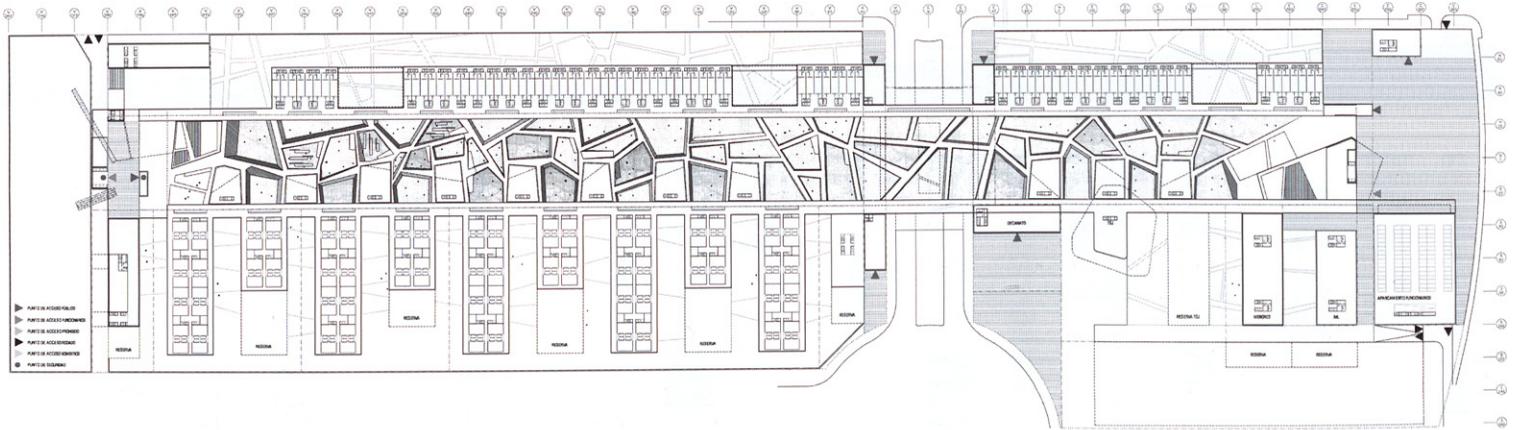
1. Un solar extremadamente alargado y con diferencias topográficas significativas, partido por una vía de circulación relevante.
2. Un programa complejo definido por la nueva legislación, marcado por una rígida modulación y por la necesidad construirse por fases.
3. Una clara voluntad por parte de la administración de dotar al complejo de un carácter representativo y unitario a pesar de la multiplicidad de edificios y tiempos.

Optamos por acentuar al máximo el carácter lineal del solar a partir de un espacio abierto central de 700 x 50 metros, equivalente a siete campos de fútbol alineados, concebido a modo de una monumental sala de pasos perdidos, que estaría definido por dos superficies poligonales que ayudarían a devolver la escala humana a la intervención, fragmentando y multiplicando los recorridos y los lugares de estancia. La superficie inferior sería construida a partir de tierra, vegetación y agua, y la superior a base de mallas que generarían tramas de sombras, provocando reflejos cruzados en las superficies verticales del anillo perimetral.

Alrededor de este espacio se desarrolla una organización anular en tres plantas que, a modo de infraestructura aeroportuaria, segrega circulations de público, funcionarios y detenidos. Las salas de vista y los servicios comunes procesales se sitúan junto a estos anillos en edificios prismáticos cristalinos, que surgen por encima de esta base continua. En el sótano, un triple *loop* entrelazado de circulations con un ramal de seguridad permite una rápida comunicación entre unidades judiciales distintas y facilita la integración de servicios y mantenimiento. Así, el carácter central de la zona de acceso público simplifica el problema de seguridad y posibilita una reducción del impacto del sistema de control sobre los usuarios del campus.



## finalista infantes, baumgarten, peñafiel y bravo



ARQUITECTOS:  
Carlos Luis Infantes  
Alfredo Peñafiel  
Katrín Baumgarten  
María Auxiliadora Bravo

COLABORADORES:  
Christian Sintés, David Domínguez, Marc Albiol,  
David Agudo y Mark Inderbitzin  
Arquitecto técnico: Juan Pedro Oltra  
Estructura: Jesús Jiménez (nb35)  
Paisajista: Joao Nunez (proap)  
Urbanismo: Beth Tua



SENTENCIA DE LA AUDIENCIA PROVINCIAL DE MADRID SOBRE VIOLACIÓN DE DERECHOS DE AUTOR DEL ARQUITECTO D. DAMIÁN QUERO CASTANYS POR PARTE DEL ARQUITECTO D. ANTONIO DÍAZ DEL'BO

La Sección 12ª de la Audiencia Provincial de Madrid, en Sentencia -firme- de 27 de abril de 2005, ha confirmado la violación de los derechos de autor del arquitecto D. Damián Quero Castanys por parte del arquitecto D. Antonio Díaz del'Bo, según fue declarada por el Juzgado de 1ª Instancia 13 de Madrid en Sentencia de 23 de junio de 2003. El fallo de esta última confirmado por la Audiencia Provincial es el siguiente:

"QUE ESTIMANDO COMO ESTIMO LA DEMANDA INTERPUESTA POR D. DAMIÁN QUERO CASTANYS, REPRESENTADO POR LA PROCURADORA Dª. LUCILA TORRES RIUS, ASISTIDO DE LETRADO D. PEDRO MERINO BAYLOS, CONTRA D. ANTONIO DÍAZ DEL'BO, REPRESENTADO POR EL PROCURADOR D. JUAN JOSÉ GÓMEZ VELASCO, DEBO DE ACORDAR Y ACUERDO:

DECLARAR:

- A. Que D. Damián Quero Castanys y D. Antonio Díaz del'Bo han creado en colaboración, en régimen de coautoría, las obras de arquitectura de la especialidad de urbanismo ideadas en el estudio de arquitectura Díaz y Quero Asociados que se incluyen en el libro "Incertidumbres".
- B. Que D. Damián Quero Castanys y D. Antonio Díaz del'Bo han creado en colaboración, en régimen de coautoría las obras literarias "Buenos Aires Ideal" (1995), "Las distintas Escalas de la Residencia" (1994); y "Proyecto urbano y nuevos lugares públicos"(1999).
- C. Que la publicación del libro "Incertidumbres" sin la autorización del demandante, constituye una violación de los derechos de explotación de D. DAMIÁN QUERO CASTANYS sobre la obra de coautoría reproducida en el mismo.
- D. Que la publicación del libro "Incertidumbres" sin la autorización del demandante, omitiendo la condición de coautor de D. DAMIÁN QUERO CASTANYS sobre la obra de coautoría reproducida en el mismo, constituye una violación del derecho moral al reconocimiento de su condición de autor.
- E. Que la publicación del libro "Incertidumbres" sin la autorización del

PREMIOS DE URBANISMO, ARQUITECTURA Y OBRA PÚBLICA DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID, AÑO 2004

Fallados el pasado mes de julio, según los diferentes apartados, han sido los siguientes:

- 1) En "Urbanización, infraestructuras y otras intervenciones en el espacio público" se distinguieron con sendas menciones la Recuperación del "Parque Florido" de la Fundación Lázaro-Galdiano (Carmen Añón, Ana Luengo, Coro Millares y Octavio Augusto Marrao) y el "Jardín de las Estaciones" en el Museo del Traje (Darío Gazapo, Concha Lapayese y Ángel Luis Sousa).
- 2) En "Edificios de nueva planta destinados a vivienda" se premió la obra en el ensanche de Carabanchel María José Aranguren y José González Gallegos (V. ARQUITECTURA 339), y se mencionaron las de la colonia Parque Europa de Legorreta y Aguinaga y Asociados, la del ensanche de Carabanchel de Mónica Alberola y Consuelo Martorell (V. ARQUITECTURA 340) y las de Embajadores 52 de Carmen Espegel (V. ARQUITECTURA 340).
- 3) En "Edificios de nueva planta destinados a usos distintos de vivienda" se premió la sede de la EMT de Diego, Gonzalo, Alfonso y Lucía Cano Pintos, y se mencionaron el Centro de Salud de Las Rosas de María Antonia San Román, la sede de la Junta Municipal de Retiro de Rafael de La-Hoz (V. ARQUITECTURA 341) y el Pabellón de tiro con arco en el parque de-

portivo Puerta de Hierro de César Ruiz-Larrea y Antonio Gómez.

4) En "Rehabilitación de edificios" se premió el Pabellón central de los antiguos cuarteles de Daoiz y Velarde en la Avenida Ciudad de Barcelona (Oscar Tusquets Blanca y Asociados), y se mencionaron el Aulario universitario y biblioteca en las ruinas de las Escuelas Pías de San Fernando en Lavapiés (José Ignacio Linazasoro Rodríguez (V. ARQUITECTURA 338) y el Acondicionamiento de las arquerías de los Nuevos Ministerios para Centro de documentación y aula de conferencias (Jesús Aparicio Guisado y Héctor Fernández-Elorza).

5) En "Locales comerciales" se premió la tienda de ropa "Custo Barcelona" en Claudio Coello 91 (Teresa Sapey) y se mencionaron el "Ojalá Awareness Club" en San Andrés 1 (Andrés Jaque), el restaurante "Fast Good" en Padre Damián 23 (Catherine Grenier) y la enoteca "Barolo" en Príncipe de Vergara 211 (Queca Ortiz y Rocío Rein).

6) En "Investigación y difusión del urbanismo y la arquitectura de Madrid", se premió el libro *La forma de la Villa de Madrid. Soporte gráfico para la información histórica de la ciudad* (Javier Ortega Vidal y Francisco José Marín Perellón, Directores; v. reseña crítica en ARQUITECTURA 340), y se mencionaron *Guía del Urbanismo de Madrid / S. XX* (José Javier Bataller Enguix, Ramón López de Lucio, Darío Rivera Blasco y Javier Tejera Parra), *Madrid,*

demandante, constituye una violación del derecho moral de D. DAMIÁN QUERO CASTANYS sobre la coautoría reproducida en el mismo, por suponer un grave perjuicio para sus legítimos intereses y con menoscabo de su reputación.

F. Que la publicación del libro "Incertidumbres" sin la autorización de D. DAMIÁN QUERO CASTANYS, constituye una violación del derecho moral de divulgación sobre la obra de coautoría reproducida en el mismo.

G. Que la publicación del libro "Incertidumbres" sin la autorización de D. DAMIÁN QUERO CASTANYS, constituye una violación del derecho moral de la obra de coautoría reproducida en el mismo relativa a los textos literarios "Buenos Aires Ideal" "Las distintas escalas de la residencia" "Proyecto Urbano y nuevos lugares públicos" reproducidos en el libro por haber sido modificada mediante su traducción al inglés, así como por producirse un atentado a la integridad de esta obra toda vez que los textos se reproducen de forma fragmentaria.

CONDENAR AL DEMANDADO:

- 1. A estar y pasar por las anteriores declaraciones.
- 2. Al cese de la actividad ilícita, lo que deberá de comprender la suspensión de la edición, publicación y divulgación por cualquier medio de la obra "Incertidumbres" y la prohibición al demandado de reanudarla.
- 3. A la retirada del comercio de los ejemplares de la obra "Incertidumbres" y su destrucción.
- 4. A la indemnización de los daños morales causados que se cuantifican en la cantidad de 6.000 euros.
- 5. A la indemnización de los daños patrimoniales causados en función de la remuneración que hubiera percibido el demandante de haber autorizado la explotación.
- 6. A la publicación del fallo de la presente sentencia en las revistas "Arquitectos" que edita el Consejo Superior de Arquitectos de España y "Arquitectura" a cargo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid [...].

*Vivienda y Urbanismo: 1900-1960* (Carlos Sambricio Rivera-Echegaray), y *Vaciado industrial y nuevo paisaje urbano en Madrid. Antiguas fábricas y renovación de la ciudad* (Carlos J. Pardo Abad).

ÁNGEL FERNÁNDEZ ALBA, CONDECORADO POR FINLANDIA

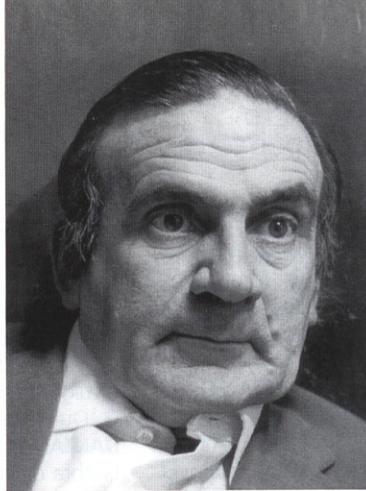
Angel Fernández Alba ha sido condecorado como Oficial de Primera Clase de la Orden de León de Finlandia por su labor de difusión de la cultura finlandesa. Sirva esta noticia para agradecer a él, a Soledad del Pino y a sus colaboradores por facilitar a ARQUITECTURA el material de las exposiciones de arquitectura finlandesa publicadas en el nº 341.

FE DE ERRATAS

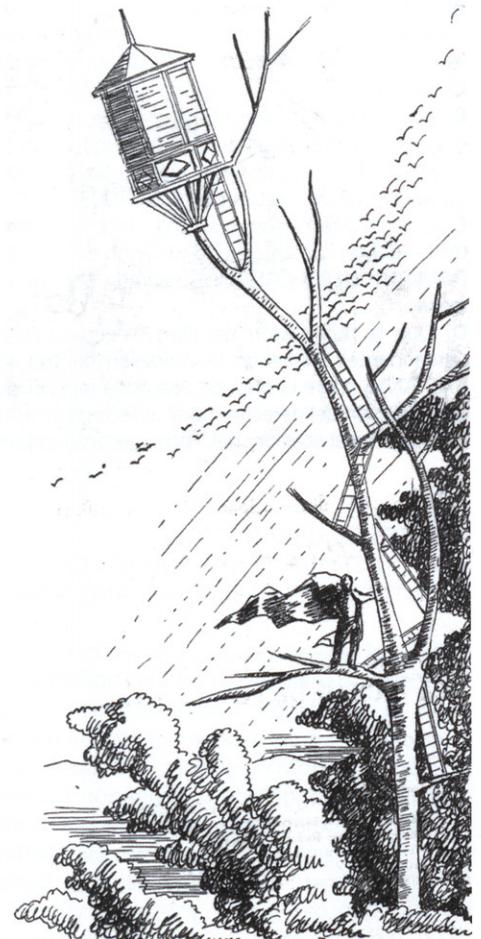
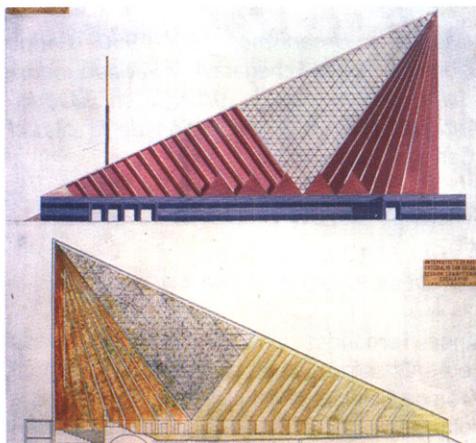
En la publicación de la primera fase del Concurso para la Nueva Sede del COAM, figura "Emilio Penjeam" en lugar de Rodrigo Pemjean como miembro del equipo, formado también por Carmen Martínez Arroyo, que fue seleccionado para la segunda fase con el lema *Cielo y tierra*. En el equipo presentado bajo el lema *Cane*, de Ulargui y Pesquera, figura "Javier Ulargui" en vez de Jesús Ulargui.

# 13 EXPOSICIONES RAFAEL ABURTO

Sala de las Arquerías de los Nuevos Ministerios. Ministerio de Vivienda  
Comisario: Iñaki Bergera  
Diseño: Iñigo Beguiristain,  
Iñaki Bergera y Luis Tena



EN ESTA PÁGINA, DE ARRIBA ABAJO,  
Y DE IZQUIERDA A DERECHA:  
FOTO DE ABURTO, VIVIENDAS EN QUINTANAR DE LA ORDEN,  
PROYECTO DE CATEDRAL EN SAN SALVADOR, VIVIENDAS EN NEGURI Y  
CASA EN EL ÁRBOL.  
EN LA PÁGINA SIGUIENTE:  
FOTOGRAFÍAS DE LA EXPOSICIÓN REALIZADAS POR ÁNGEL BALTANÁS,  
EDIFICIO DEL DIARIO PUEBLO, INTERIOR Y MAQUETA DEL PROYECTO  
PARA EL CONCURSO DEL TEATRO DE LA ÓPERA.



Entre los días 29 de septiembre y 13 de noviembre ha estado expuesta en las Arquerías de los Nuevos Ministerios una gran parte de la obra de Rafael Aburto (Bilbao, 1913), casi toda ella realizada con planos y dibujos originales y con cuadros. El comisario ha sido Iñaki Bergera, gran conocedor de su obra y autor de una tesis publicada en la Fundación Caja de Arquitectos (ver ARQUITECTURA 341). Se ha realizado también un excelente catálogo, con numerosos textos, obra arquitectónica y artística.

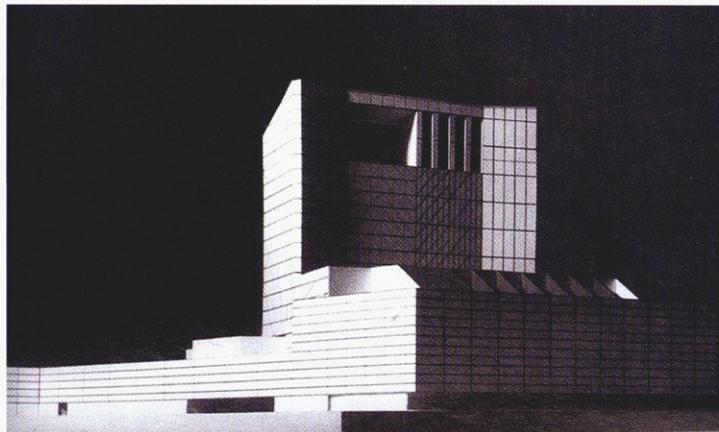
Hemos podido admirar la exposición mediante el diseño realizado por Bergera con Iñigo Beguiristain y Luis Tena: paneles de líneas rec-

tas que evocan la fachada del edificio de viviendas del grupo Ergoyen en Neguri, y que, de una forma muy directa, acercan al visitante a la personalidad de Aburto. Así, rodeados de su vida y de su obra, admiramos y apreciamos a este artista tan conocido y desconocido a la vez.

Avanzamos poco a poco, primero de un mural a otro, donde están algunos de sus cuadros: dibujos, óleos, collage... Pintura apasionada y de gran talento. La arquitectura de Aburto siempre ha tenido un intenso componente artístico, y en su condición de pintor se une a otros arquitectos como Joaquín Vaquero Palacios, Juan Navarro Balde-

weg o Sigfrido Martín Begué, por citar solo a pocos y hablar de muy distintas generaciones de artistas y arquitectos.

La exposición presenta la diversidad que la obra de Aburto ha tenido tanto por su propio carácter como por el tiempo que le tocó vivir. Así, la muestra enseña el clasicismo de posguerra, donde destaca su Monumento a la Contrarreforma (1948), de matices surrealistas y con Cabrero como colaborador; obras menores de muy buena calidad y con bóvedas tabicadas; y, sobre todo, la gran obra de transición hacia el moderno, la Delegación Nacional de Sindicatos (1949), de ambos autores.



Pues los tiempos eran de fronda, como es bien sabido, por lo que, muy pronto, trabajó tanto en el racionalismo más radical que permaneció a lo largo de toda su carrera y la caracterizó también en intenso modo –Viviendas en Villaverde (1954), Instituto en Elche (1956)– como en un moderno muy original, el expresado en las dos brillantes propuestas de catedrales, la de Madrid (1950, con Cabrero) y la del concurso de San Salvador (1953).

Una obsesión por llenar los planos que componen el espacio, decorativista y pictoricista, y que se hacía presente ya en obras anteriores, configura casi por completo la Bolera americana Niágara (1953) decorada con

columnas a lo Brancusi, o las tiendas que hizo para Gastón y Daniela (1952 y 1965).

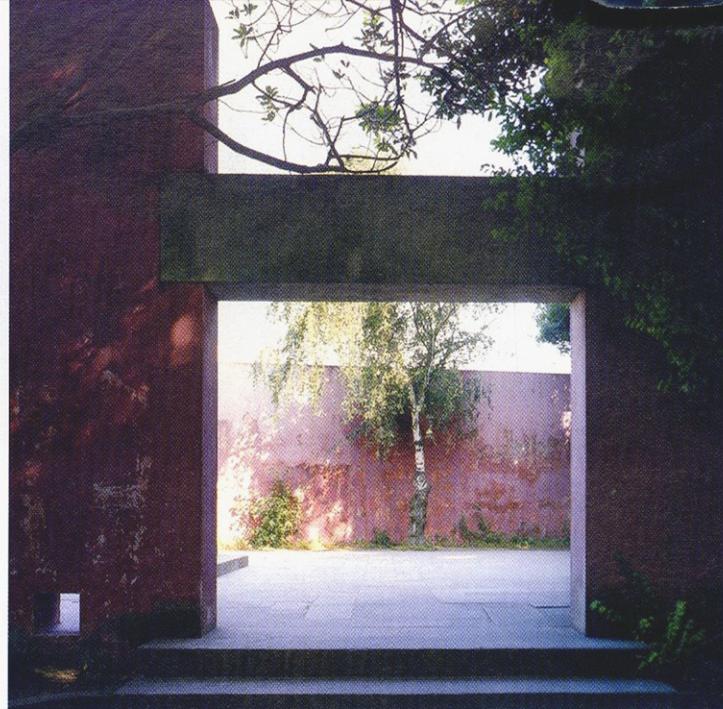
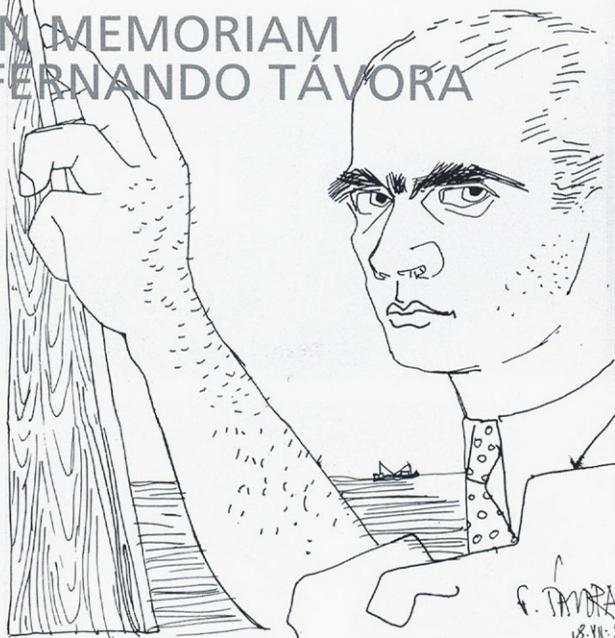
Pero este curioso pictoricismo intervino también en otras obras. Algo aparecía incluso en el magnífico edificio del Diario Pueblo (1959), probablemente su mayor obra maestra, y hoy demasiado transformado y ya sin las refinadas fachadas en que esto se reflejaba. Aunque sea realmente en las viviendas de Neguri (1966), donde el racionalismo se convirtió verdaderamente en pictórico.

Pero lo que tal vez se echa más de menos es que se hubieran realizado algunas de sus brillantes propuestas de concursos. No sólo el

de San Salvador; también algunos otros, como el del Ayuntamiento de Toronto (1958) y, sobre todo, el de la Ópera de Madrid (1964), uno de los más atractivos de un concurso lleno de ellos.

Pero, al fin, la diversidad de Aburto –su surrealismo, su pictoricismo, etc.– es conveniente verla como las variaciones y los matices de un racionalismo intenso y básico, radical, que, como se había apuntado, recorre la mayor parte de sus muchas producciones. Racionalismo combinado y matizado con sueños, como aquel que en 1946 le hizo dibujar una deliciosa casita de madera en la copa de un árbol.

# 14 IN MEMORIAM FERNANDO TÁVORA



EN ESTA PÁGINA, DE ARRIBA ABAJO Y DE IZQUIERDA A DERECHA: AUTORRETRATO DE FERNANDO TÁVORA (1954), DETALLE DEL PATIO ROJO DEL PARQUE MUNICIPAL DE LA QUINTA DA CONCEIÇÃO EN LEÇA DA PALMEIRA, MATOSINHOS (1956-1960), DETALLES DE LA TRANSFORMACIÓN DEL CONVENTO DE REFÓIOS DO LIMA EN LA ESCUELA SUPERIOR AGRARIA (1987-1993). EN LA PÁGINA SIGUIENTE: OTROS DETALLES DE LA MISMA OBRA.

**Fernando Luís Cardoso Meneses de Tavares e Távora**, nacido en Oporto en 1923, ha fallecido en 2005, como se ha sabido por la prensa diaria. Fundador de la llamada Escuela de Oporto y maestro de Alvaro Siza Vieira, su figura no es tan conocida en el mundo como lo es en España (pues en Portugal –y, sobre todo, en Oporto– era un verdadero mito de todas las generaciones posteriores). Titulado en 1952, fue catedrático de la Facultad de su ciudad natal y miembro de los CIAM de Hoddesdom, Aix-en-Provence, Dubrovnik y Oterloo. Su obra, caracterizada por una atractiva moderación unida al refinamiento, a la sensibilidad y al buen sentido, puede consultarse en diversas publicaciones, entre las que destaca el libro monográfico por Luiz Trigueiros (editor; Editorial Blau, Lda., Lisboa, 1993). Para glosarle, cedemos la palabra a **Alvaro Siza**, su más ilustre discípulo, en un texto del libro citado, y a cuya reproducción nos ha dado su amable venia.

## A PROPÓSITO DE LA ARQUITECTURA DE FERNANDO TÁVORA

1. Visito el Convento de Refóios. La gran masa de construcción, en el centro del paisaje; un detalle de un paisaje subordinado al uso y a la glorificación de la tierra.

Un curso de agua orienta y sirve la división de los campos. Se convierte en arquitectura. Procura el fuego, se introduce en el convento.

Una brisa silenciosa cruza los patios, recorre las alineaciones de las puertas, agita las copas de los árboles y los cortinajes de los salones. Algunos obreros se mueven como actores en escena. Vestidos de blanco, raspan los revocos; queman los nudos de maderas antiquísimas, abren las marmitas de su comida.

2. Nuevos edificios se desprenden del convento. Se distancian como alguien que busca el ángulo y mira la montaña. Dudan, tantean su angulación, buscan el sitio exacto. Reposan sobre cimientos definitivos. La relación es casi tensa; de esa tensión nace el Lugar.

3. Es difícil conquistar un lugar nuevo. Es necesario cruzar el curso de agua, y éste se hace suelo, se somete y ofrece un nuevo estanque. Este estanque es la piedra angular de un Espacio.

La brisa se prolonga, el curso de agua continúa, fecunda los campos. Un fuego nuevo ilumina la antigua cocina.

4. Regreso e inicio un texto. Pretendo diseccionar la idea de un proyecto; relacionar soluciones con otras de Fernando Távora y de otros, revelar las cosas escondidas, desnudar el cuerpo construido, quebrar el





silencio del valle y transformarlo en pedagogía literal. Como en una autopsia, hablo de un cadáver.

5. La pedagogía de Fernando Távora no tiene que ver con modelos, respuestas sistemáticas, *know how*. No excluye las herramientas. Pero tiene que ver con la humana condición, la apertura, la prudencia, la comprensión, la permisividad a veces, la duda, la voluntad, la intransigencia.

Un abanico de contradicciones para el que no bastan los 180 grados, y del que nacen lecciones de Arquitectura.

6. La idea del proyecto ya estaba ahí, recortada contra el convento, contra la montaña.

Proyectar es captar, en el momento exacto, una idea perturbadora y errante, y recuperar la serenidad. Rompo la hoja de papel.

7. Existe una Arquitectura que se impone de inmediato y a casi todos, agradando o no. Puede ser de grande o de pequeña dimensión. Se relaciona con lo que la envuelve -construcciones o naturaleza- o no. Un fotógrafo razonable capta lo que parece ser. Puede tener calidad o puede ser gratuita. Cuando la observamos profundamente, en otra visita o en otra época, ya no nos dice nada, o poco. O dice otras cosas, si no es gratuita; y entonces alcanza el silencio de la belleza.

Existe otra arquitectura que impresiona menos, y a menos gente. Puede ser de grande o de pequeña dimensión. Se relaciona con todo lo que la envuelve, aunque ello no sea aparente, o evidente, o por

razón de forma. Puede tener calidad o no; raramente es gratuita, o nunca. Puede ser modesta, si para otro tipo de presencia no hay razones; o difícil, pero no por inmodestia.

Esta arquitectura vive en un mundo de simplicidad y de magia al que pertenece una iglesia románica, perdida entre el cereal de los campos del Miño; o las favelas nacidas de la miseria; o la casa de Luis Barragán; o un monte del Alentejo que nadie conoce; o la casa de Tzara de Loos; o el patio rojo de Fernando Távora. Todas ellas obras de Autor por un igual.

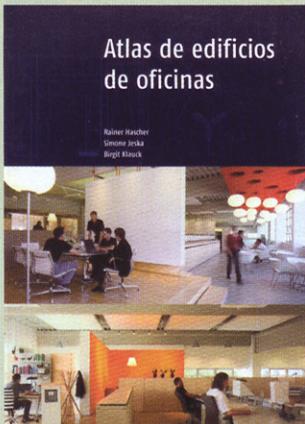
8. La gestación de una obra de Autor está más allá de la tipología. No siempre el autor es un arquitecto (hablando de los contemporáneos, pues en otros tiempos no existía tan corporativista condición; ni hoy, si atendemos a lo que pasa).

El autor construye movido por la emoción y movido por la necesidad, sea erudito o sea popular (si alguien lo entendiera así) lo que hace y cómo lo hace.

Construye iglesias, palacios, casas de favela. La emoción no atiende a prioridades o jerarquías. Y en cuanto a la de la necesidad, ésta puede ser amplia, universal; o puede nacer de la resistencia, del deseo de (sobre)vivir; el más universal de los deseos.

La arquitectura que no corrompe nace de la capacidad de emoción. Y es ésta, sin duda, una capacidad universal.

**Alvaro Siza.** Oporto, diciembre de 1992.



**ATLAS DE EDIFICIOS DE OFICINAS**  
Rainer Hascher, Simone Jeska, Birgit Klauk

Editorial: Gustavo Gili. Barcelona.  
264 páginas, 33 x 24 cm., cubierta  
blanda de doble solapa  
ISBN: 84-252-1985-X

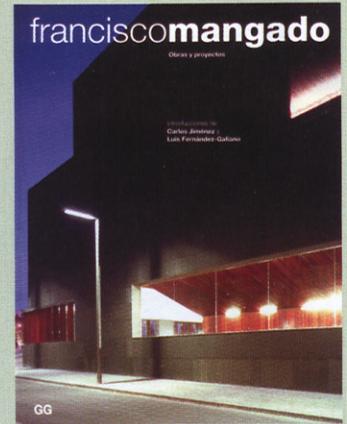
Manual de diseño de oficinas con una pequeña parte histórica, una parte de bases para el proyecto y una amplia selección de ejemplos. Pertenece a la serie de "Atlas" y otros libros sistemáticos publicada por la editorial



**LA ARQUITECTURA DEL PATIO**  
Antón Capitel

Editorial: Gustavo Gili. Barcelona.  
198 páginas, 21 x 15 cm., cubierta  
blanda.  
ISBN: 84-252-2006-8

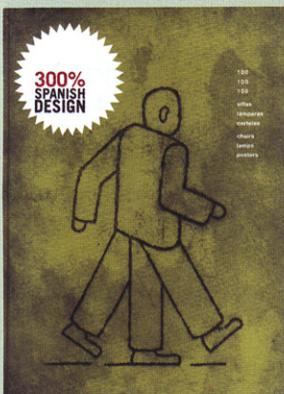
El patio no es sólo un elemento principal en la historia de la arquitectura, sino también la base de un verdadero sistema de composición, de un modo de proyectar tan universal como variado. El libro revela dicho sistema al examinar los principios y leyes del patio como método desde la antigüedad hasta el Renacimiento para acabar con ejemplos modernos de Le Corbusier, Aalto o Utzon.



**FRANCISCO MANGADO. OBRAS Y PROYECTOS**

Editorial: Gustavo Gili. Barcelona  
283 páginas, 28 x 22 cm., cubierta  
blanda con doble solapa.  
ISBN: 84-252-2025-4

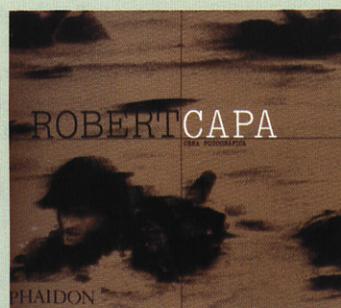
Monografía sobre la obra de Mangado con introducciones de Carlos Jiménez y de Luis Fernández Galiano. Se publica simultáneamente por la editorial Electa y recoge una muy amplia cantidad de realizaciones y de proyectos de este autor, una de las personalidades emergentes de la arquitectura española contemporánea.



**300% SPANISH DESIGN**

Edita Pabellón de España en la Expo 2005 Aichi.  
317 páginas, 29,5 x 22,5 cm.,  
cubierta rígida.  
ISBN: 84-8156-394-3

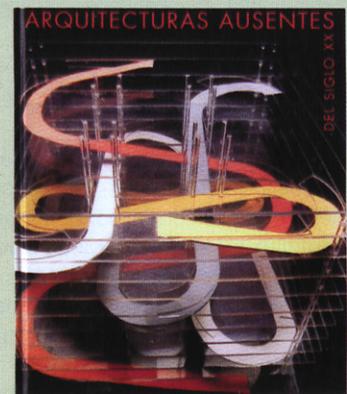
Catálogo de la exposición del mismo título comisariada por Juli Capella y con artículos de Anaxtu Zabaldeascoa, de José María Faerna, Raquel Pelta, François Burkhadt, Chantal Amaide, Guy Julier, Gunshiro Matsumoto y Matteo Vercelloni.



**ROBERT CAPA. OBRA FOTOGRÁFICA**

Editorial: Phaidon  
572 páginas, 25 x 25 cm., cubierta blanda  
de doble solapa.  
ISBN: 0-7148-4449-7

Este libro representa la antología más completa que se ha publicado de la obra de Robert Capa: una recopilación de 937 fotografías seleccionadas por su hermano, Cornell Capa, y por su biógrafo, Richard Whelan, que para recoger esta serie de imágenes magistrales volvió a revisar meticulosamente todas las hojas de contactos del fotógrafo

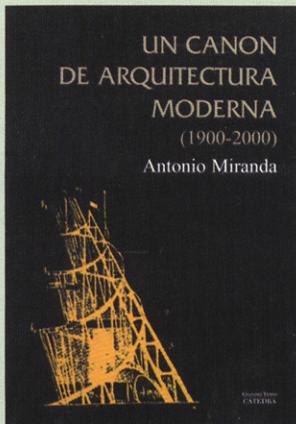


**ARQUITECTURAS AUSENTES DEL SIGLO XX**

Editorial: Tanais. Madrid  
272 páginas, 28,7 x 24,5 cm., cubierta  
rígida  
ISBN: 84-4960127-4

Catálogo de la conocida exposición Arquitecturas Ausentes, de la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Vivienda, cuyo comisario general fue el arquitecto Mariano Bayón. Ver nota crítica e informativa de Javier García Mosteiro en las páginas 114 y 115 de ARQUITECTURA 337.

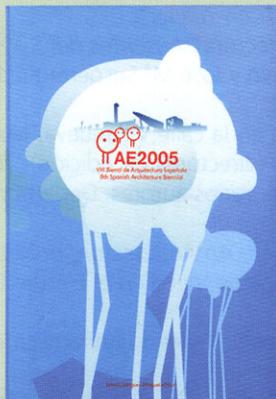
## DOS LIBROS DE EERO SAARINEN



UN CANON DE ARQUITECTURA MODERNA. 1900-2000  
Antonio Miranda

Editorial: Cátedra  
460 páginas, 23,9 x 16 cm., cubierta blanda de doble solapa  
ISBN: 84-376-2250-6

En este canon antológico se tratará, en exclusiva, de obras y proyectos del siglo XX en Occidente, es decir, un tramo del espacio-tiempo suficientemente breve como para poder hacer una crítica sincrónica. Perret y Loos arrancan la arquitectura del vidrioso marco formado por las Bellas Artes.



AE 2005. VIII BIENAL DE ARQUITECTURA ESPAÑOLA

Editorial: Bienal de Arquitectura Española  
287 páginas, 24,7 x 17,5 cm., cubierta rígida  
ISBN: 84-2934051-2-4

Este catálogo de diseño muy cuidado recoge los proyectos expuestos en la VIII Bienal de Arquitectura Española. Los responsables de esta bonita edición han sido Juan Elvira y Clara Murado.  
Edición bilingüe español-inglés.



EERO SAARINEN.  
AN ARCHITECTURE OF MULTIPLICITY  
Antonio Román

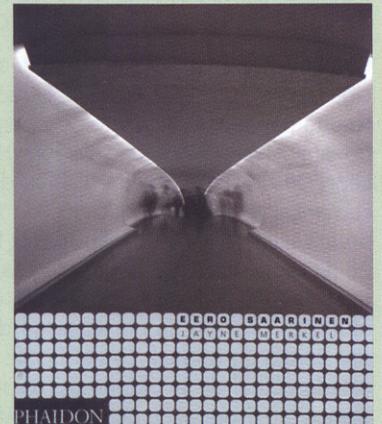
Editorial: Princeton Architectural Press,  
Nueva York, 2003  
226 páginas, 30'4 x 23 cm., cubierta dura con sobrecubierta a la francesa  
ISBN: 1-56898-340-9

Por más que se diga o que parezca lo contrario, queda por hacer. La edición de arquitectura aún presenta lagunas incomprensibles que sólo puede explicar la desmedida atención de su mercado por intentar definir e instrumentalizar sus últimas obras. Así lo demuestra la escasa bibliografía que presentan algunas figuras de la segunda mitad del siglo XX, y entre ellas, como caso extremo, Eero Saarinen. Han tenido que pasar cuarenta años, desde los libros aparecidos en 1962 tras su fallecimiento (el de su mujer Aline para Yale University Press y de Allan Temko para George Braziller), para poder empezar a ver saldada una deuda incomprensiblemente pendiente con alguien que construyó algunos de los iconos de la arquitectura moderna.

A pesar de que la finalización de la Terminal de la TWA –personal corolario de su protagonismo en la resolución del concurso de la Ópera de Sydney y su interés por Utzon– le aseguró una cierta asiduidad en las páginas de las revistas madrileñas ocupadas en seguir la obra de Torres Blancas, desde que la arquitectura se adentró en los vericuetos de los '70, la fortuna constructiva y tecnológica que había señalado en su momento Luis Moya quedó relegada por su impronta formalista, tan ajena y denostada por los intereses de los nuevos movimientos de aquellos años.

Los recientes y complementarios libros de Antonio Román y Jayne Merkel, junto a la exposición que itenera desde hace dos años *Between Earth and Sky: the Work and Practice of Eero Saarinen*, comisariada por el profesor Brian Carter, han venido, finalmente, a equilibrar y recuperar su verdadero valor.

El del primero, editado hace dos años y proveniente de la tesis doctoral dirigida por Ignasi Solà-Morales, articula sus contenidos



EERO SAARINEN  
Jayne Merkel

Editorial: Phaidon Press Ltd.,  
Londres, 2005  
256 páginas, 29 x 25 cm., cubierta dura con sobrecubierta a la francesa  
ISBN: 07418 4277 X

alrededor de cinco categorías críticas –*creating, dwelling, building, socializing* y *judging*– con las que Román agrupa la obra de Saarinen, primando en cada una alguno de sus edificios emblemáticos. El libro se centra, por tanto, en la mencionada Terminal, los *colleges* de Yale y los muebles, la Terminal del aeropuerto de Chantilly y el memorial de Saint Louis, el complejo de la General Motors y el rascacielos para la CBS en Manhattan, y en su intervención en el jurado del concurso de la Ópera de Sydney, respectivamente. Emerge, como conclusión, la versátil capacidad de la cultura arquitectónica de Saarinen para responder a requerimientos de lógicas y programas tan diferentes, sin ningún afán por destilar e impostar un estilo propio.

El libro de Merkel, con un acercamiento más histórico, recorre cronológicamente la vida y la carrera de Saarinen, desde su infancia en Finlandia hasta su prematura muerte con sólo 51 años, a través de algo más de 60 obras y proyectos que realizó desde que comenzara a trabajar junto a su padre, el gran Eliel Saarinen. Primero asociado a él durante algo más de diez años –hasta que dejó su oficina en 1948, cuando supo que el "Mr. Saarinen" que había ganado el concurso del Memorial de Saint Louis, después de que todos hubieran celebrado otro más de los triunfos de su padre, era él, que había presentado por su cuenta la solución del conocido arco– y después ya solo, Merkel también subraya cómo sus indagaciones sobre el uso de nuevos materiales y técnicas en cada edificio (concibiendo usos innovadores del granito, los ladrillos vidriados, el vidrio reflectante, el hormigón, el muro cortina,... según las particularidades de cada encargo), le confieren hoy una ejemplaridad que acaba trascendiendo la de la mera construcción. RSL.

## DEBATE SOBRE LA REFORMA DE PRADO-RECOLETOS EN LA FUNDACION COAM

En 2002 se convocó el concurso de remodelación del eje Recoletos-Paseo del Prado del que resultó ganador el proyecto del equipo formado por Alvaro Siza, Juan Miguel Hernández León, José Miguel Rueda, Carlos de Riaño y Fernando de Terán, publicado con los demás premios en ARQUITECTURA 327. El pasado 28 de septiembre tuvo lugar en la sala de conferencias de la Fundación COAM una mesa redonda, organizada por encargo del COAM por Sergio de Miguel, con el fin de debatir el estado actual de la propuesta, presentada ya como Plan Especial en período de información pública. Asistieron a la misma José Miguel Rueda, que apoyado en una buena y abundante documentación gráfica explicó detallada-

mente el Plan, y cómo éste se apoya sobre la recuperación de valores que han quedado ocultos con el paso del tiempo. Antón Capitel, en calidad de moderador, y que fue miembro del jurado, alabó la solución por su originalidad y calidad urbana lograda mediante el necesario pacto entre el tráfico rodado y los peatones. Alfonso Sanz Alduán, ingeniero, expuso que aunque se aumentaban los espacios de paseo para peatones no se llegaba a disminuir el tráfico rodado al desviarlos en realidad a otros ejes, como Alfonso XII, y dando así al coche un protagonismo excesivo en detrimento de usos alternativos como el de la bicicleta. Propuso esperar algunos años para encontrar una solución duradera a los proble-

mas del tráfico. Vicente Patón apoyó la idea de recuperar el Salón del Prado, pero remarcó su "extrañeza y frustración" por el exceso de espíritu romántico, que soluciona poco y que genera otros problemas. Apuntó un numerosísimo elenco de objeciones puntuales de muy diverso carácter, casi siempre en tono muy crítico. Fernando de Terán, por parte del equipo redactor, explicó como éste no había tenido la oportunidad de disminuir el tráfico rodado más allá del Paseo, y aclaró algunas de las objeciones, alabando la minuciosidad de la crítica de Patón. Algunas intervenciones del público y las réplicas de la mesa, en sentidos semejantes, cerraron el denso acto, que tuvo un importante éxito de público.

## DISTINCIONES COAM A LA OBRA DE LOS ARQUITECTOS

Los premios anuales del Colegio se han transformado en un reconocimiento a las obras de calidad, en las que se colocará una placa alusiva. El jurado, presidido por el Decano, ha constado de 28 miembros: 5 de la Junta de Gobierno, 4 de la Junta de Representantes, 4 de las listas para miembros de jurados, 1 académico de Bellas Artes, 1 patrono de la Fundación, 2 por las Escuelas de Arquitectura, 1 por la Facultad de Bellas Artes, 1 escultor, 2 arquitectos premiados en anteriores convocatorias y 6 más de diversas instituciones.

Se presentaron 113 propuestas y se decidió, a 21 de septiembre de este año, otorgar las siguientes distinciones, enumeradas por orden de recepción:

- M<sup>a</sup> José Aranguren López y José González Gallegos: Viviendas en el Ensanche de Carabanchel, Madrid.
- Carmen Espegel Alonso: Viviendas en Embajadores, Madrid.
- Luis Martínez Santa-María: Libro *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*.
- Alberto Campo Baeza: Sede de la Editorial SM en Boadilla.
- Mariano Martín: Piscina y Pabellón deportivo en Fuenlabrada.
- Vicente Olmedilla Ramos y Ángel de Diego: Sede de la Fundación Metrópoli en Alcobendas.
- Óscar Rueda y M<sup>a</sup> José Pizarro: Viviendas en Méndez Alvaro, Madrid.
- Óscar Rueda y M<sup>a</sup> José Pizarro: Vivienda PH en Villaviciosa de Odón.
- Óscar Rueda y M<sup>a</sup> José Pizarro (directores de edición): Libro *MHM-15 proyectos de vivienda EMV*.
- Fernando Espuelas (director), Óscar Rueda y M<sup>a</sup> José Pizarro (edición): Boletín *Esaya*.
- Ángel Jaramillo, Adela González Carced e Ignacio Barrutia: Polideportivo en Alcalá de Henares.
- Juan Pablo Rodríguez Frade: Recuperación de la antigua bodega de Nuevo Baztán como Centro de Interpretación.
- Rafael de La-Hoz Castanys: Edificio para la Junta Municipal de Retiro.
- Enrique Martínez Calvin y Luis Renedo: Casa Pralaya en la urbanización El Golf de Las Matas.
- Javier Fresneda y Javier Sanjuán: Tres gimnasios en tres colegios públicos en Parla.
- José J. Martín Sevilla: Biblioteca Pública en Torrejón de Ardoz.
- Teodoro Núñez y Almudena Ribot: Dos casas en Aravaca.

- Uriel Fogué Herreros: Stand COAM para Construtec 2004.
- Juan Ramón Martín Muñoz: Recuperación del canal del río Guadarrama en la Dehesa de Navalcarbón en Las Rozas.
- Manuel Sánchez-Vera y Javier de Antón: Reforma de 20 tiendas realizadas con el sistema SCALE.
- Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri y Ángel Saura: Edificio de viviendas en Hilarión Eslava, Madrid.
- Beatriz Mátos y Alberto Martínez Castillo: Viviendas en Rafael Finat, Madrid.
- Miguel Ubarrechena: Pabellón Sika para Construtec 2004.
- Samuel Torres: Vivienda unifamiliar en Aravaca.
- Mariano Bayón: Exposición *Arquitecturas Ausentes del S.XX*.
- ACXT Arquitectos, Joaquín Lizasoain y José M<sup>a</sup> Susperregui: Reforma del BBVA en la calle Alcalá, Madrid.
- Alejandro Conty: Tienda de flores en la calle Villanueva, Madrid.
- Andrés Cánovas y Ginés Garrido (directores de edición): *Textos de Crítica de Arquitectura comentados*. Varios autores. Departamento de Proyectos de la ETSAM, UPM.
- Antonio Román: Libro *Eero Saarinen: An Architecture of Multiplicity*.
- Carlos Ballesteros: Sede de Iluminación Vieco en el Parque Oeste de Alcorcón.
- José M<sup>a</sup> de Lapuerta y Carlos Asensio: Vivienda unifamiliar en la calle Fontanería, Madrid.
- E. Bardají & Asociados: Edificio de 96 VPO, piscina, trasteros y garaje en Valde las Fuentes, Alcobendas.
- Gonzalo Echenique y Francisco Fariña: Centro de proceso de datos "Edificio este" en Boadilla del Monte.
- Israel Alba Ramis: Centro Tecnológico Medioambiental en el Parque Forestal de Valdemingómez.
- Javier Arango: Edificio de oficinas en la calle Albasanz, Madrid.
- Antonio Arjona: Vivienda en Boadilla del Monte.
- Mariano Bayón: Viviendas en la calle Zamarramala, Madrid.
- Martín Lejárraga: Galería *My Name's Lolita Art* en Almadén.
- Nieto Sobejano Arquitectos: Casa de Zinc en Aravaca.
- Otto Medem y Bruno Miguélez: Vivienda unifamiliar en Coslada.
- Ricardo Sánchez Lampreave (editor): Libro *Mercat de la Vila Joiosa*.
- Ricardo Sánchez Lampreave (editor): Periódico *Transfer*.
- Ruiz Larrea & Asociados: Pabellón de tiro con arco en el Parque deportivo de Puerta de Hierro.



TODO

EL

EQUIPO

SINCRONIZADO

Juntos y al mismo ritmo. Comparta información valiosa de una manera más segura. Combine múltiples tipos de archivos electrónicos en un solo documento, fácil de acceder. Ve a e incorpore comentarios a los proyectos rápida y cómodamente. Y reúna a todos sus colaboradores en la misma página con Adobe Acrobat 7.0. Pruébalo gratis en [www.adobe.es/acrobat/](http://www.adobe.es/acrobat/) y compruebe todo lo que su equipo puede hacer. Better by Adobe.™

# TU CASA Y LA PLAYA QUE QUIERES

## BENIDORM

### Villa Capri

- ▶ Apartamentos de 1 dormitorio
- ▶ Terraza individual con vistas al Mediterráneo
- ▶ Garaje cubierto
- ▶ Instalación de aire acondicionado
- ▶ Urbanización cerrada con piscinas, gimnasio y Spa
- ▶ Junto a la playa de Levante
- ▶ En el centro comercial y de ocio de Benidorm
- ▶ Locales comerciales



qué casa quieres?  
**965 86 28 83**  
 metrovacesa.com



## ea! ediciones de arquitectura

### [ NOVEDADES EDITORIALES ]

**db 4** Madrid-Barcelona en paralelo

**db 5** Concursos COAM / EMV 2004

**db 6** Concursos COAM / Ofitec 2006

**db 7** Concursos de residencia transitoria para jóvenes. Parla / 826

**GAT15** Guía del Arquitecto Perito. Javier Sardiza Asensio

**GAT16** La Dirección de Obra. Marisol Moneo Martín

**SIC01** Ideas y estrategias para Madrid Centro

**monoespacios 5** Estudio Cano Lasso

**monoespacios 6** Nieto Sobejano

**monoespacios 7** Antón García Abril & Ensamble Estudio

Arquitectura de Madrid

### [ EN ELABORACIÓN ]

30 edificios de madrid.  
 Rafael Moneo

Arquitectura contemporánea de Madrid.  
 100 edificios.  
 Domínguez Uzeta

Colección Paisaje

### [ + INFORMACIÓN ]

catálogo de publicaciones y solicitudes de ejemplares  
[www.fundacioncoam.es/publicaciones](http://www.fundacioncoam.es/publicaciones)

Editorial FUNDACIÓN**COAM**

Piamonte, 23. 28004 Madrid.

Tel. 91 319 16 83 Fax. 91 319 88 90

LIBRERÍA**COAM**

Barquillo, 12. 28004 Madrid.

Tel. 91 595 15 00 Fax. 91 595 15 14





# Lux-May



*Lux-May* ilumina

Departamento de Ingeniería

Realizamos Estudios de Iluminación

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

<http://www.lux-may.com> - E-mail: [lighting@lux-may.com](mailto:lighting@lux-may.com)

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



**SILESTONE.**  
by Cosentino



## SILESTONE & NATURAL STONE

[www.cosentino.es](http://www.cosentino.es)

[www.silestone.com](http://www.silestone.com)

Información Consumidor: 902 444 175

### COSENTINO MADRID

Avda. Gumersindo Lorente s/n  
Colonia Fin de Semana - 28022 MADRID

Tel.: 91 329 13 36 / 91 329 15 21

Fax.: 91 329 34 20

e-mail: [madrid@cosentino.es](mailto:madrid@cosentino.es)



**SCALE**  
by COSENTINO



# IMPRESIÓN EN GRAN FORMATO HP DESIGNJET

## para proyectos profesionales

**PROMOCIÓN ESPECIAL,**  
El PVP incluye:

- ◆ Pack completo de papeles técnicos.
- ◆ Pack completo de cartuchos de repuesto.
- ◆ 3 años de garantía HP in situ.
- ◆ Transporte e instalación en su domicilio.

hasta un  
**15%**  
de ahorro



Versátil, asequible,  
resultados profesionales

**1.949 €**  
IVA no incluido

**HP DesignJet 110 PLUS**



- Versátil: amplia gama de tamaños de materiales de impresión.
- Asequible y fácil de usar.
- Resultados profesionales de gran calidad.
- Resolución de 1.200 ppp.
- Velocidad: 90 seg. con dibujos a tamaño A1.

Los fotógrafos y diseñadores gráficos profesionales han quedado impresionados

**HP DesignJet 130**



- Calidad fotográfica con seis colores y resistente a la decoloración a un precio asequible.
- Colores uniformes y precisos en todas las copias.
- Impresión rápida y sencillo manejo.
- Calidad de impresión (Color, calidad óptima) 2.400x1.200 ppp.

**2.099 €**

IVA no incluido



Impresoras de color de gran calidad y presupuesto ajustado apta para profesionales del CAD. Una excelente elección para arquitectos, interioristas, ingenieros y diseñadores de empresas de construcción que necesitan impresiones de gran formato en tamaños de hasta A1+/D+.

**Pack de papel:**

DesignJet 130: HP Inkjet Bond Paper - Universal 80g/m<sup>2</sup> (Q1396A), HP Heavyweight Coated Paper 120 g/m<sup>2</sup> (Q1412A), HP Bright White Inkjet Bond Paper 90g/m<sup>2</sup> (C6035A)  
DesignJet 110 Plus: 100 Hojas de Papel Recubierto A2+ (Q1961A), HP Coated Paper (A1), 100 sheets (Q1962A), HP Proofing Matte B, 146 g/m<sup>2</sup>, A3+ 100 sheets (Q1967A)

**Pack de cartuchos:**

DesignJet 130: TINTAS: Negra N°84 (C5016A), Cyan N°85 (C9425A), Magenta N°85 (C9426A), Amarilla N°85 (C9427A), Cyan Claro N°85 (C9428A) y Magenta Claro N°85 (C9429A)  
DesignJet 110 Plus: TINTAS: Negra N°10 (C4844AE), Cyan N°11 (C4836AE), Magenta N°11 (C4837AE) y Amarilla N°11 (C4838AE).

Promoción válida desde 01/12/05 hasta 28/02/06.

Para más información | 902 55 00 56  
[www.elcorteingles.es/oferta/arquitectos](http://www.elcorteingles.es/oferta/arquitectos)

El Corte Inglés

LA NUEVA MARCA DEL LÍDER EN TEJAS

ITECE

ARB



# COBERT

## Grupo Uralita

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

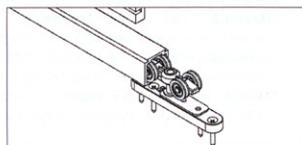
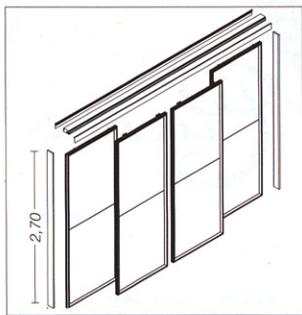
Si ve un tejado, probablemente  
sus tejas sean **COBERT:**

**C**ALIDAD  
**O**RIGINALIDAD  
**B**ELLEZA  
**E**IFICACIA  
**R**ESISTENCIA  
**T**ECNOLOGÍA

REDLAND

CEDEKSA

Puertas correderas por todo lo alto



Dividers, de Krona, es el sistema de aluminio y vidrio compuesto por dos hojas fijas y dos correderas ideal para grandes armarios empotrados o para separar espacios internos en toda la altura, de suelo a techo. Su deslizamiento, suave y silencioso, está asegurado por carros con cojinetes a bolas que soportan un peso de hasta 120 kg por hoja. Dividers está disponible en vidrio y madera con distintos colores y acabados, desde los más sobrios a los más transgresores. *Foto: sistema Dividers en vidrio transparente satinado.*

**Krona**  
Puertas nada corrientes

[correderas y batientes]

Tiempo de ensueño...

porque el tiempo  
en la Habana  
tiene otro ritmo



*Cuervo y Sobrinos*

LA HABANA 1882

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

CUERVO Y SOBRINOS. LA HABANA 1882 S.L.  
LOPEZ DE HOYOS, 245 - 28043 MADRID - TEL. 91 540 10 48 - [www.cuervosobrinos.com](http://www.cuervosobrinos.com)

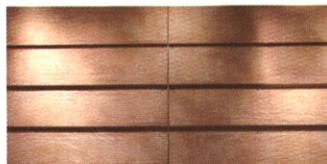
# ARQUITECTURA SOSTENIBLE



## 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.



#### Grandes formatos

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

**Rock  
&  
Rock**

Departamento Proyectos  
[proyectos@rocatile.com](mailto:proyectos@rocatile.com)

**Roca**

# *Tricalc*

## *Cálculo de Estructuras Tridimensionales*

**Le ayudamos a que calcule  
todo lo que quiere proyectar**

**Arktec**

Software para arquitectura,  
ingeniería y construcción  
[www.arktec.com](http://www.arktec.com)

Madrid ■ C/ Cronos, 63 - Edificio Cronos 2º 2 ■ Tel. 91 556 19 92

Barcelona ■ C/ Bailén, 7 - 1º A ■ Tel. 93 265 21 84

Valencia ■ C/ Moratín, 17 - 2º ■ Tel. 96 112 07 20

Lisboa ■ Av. Miguel Bombarda, 36 - Edificio Presidente - 11º A ■ Tel. 21793 27 55

México D.F. ■ Leibnitz No 270-202 ■ Colonia Nueva Anzures ■ Tel. (55) 5254 1160